

# ANALECTA MALACITANA

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



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

XLV, 2024

# 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 XLV, 2024

*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

XLV, 2024



## ÍNDICE

### ARTÍCULOS

EDUARDO CREUS VISIERS, <i>Américo Castro: el conflicto y la culpa</i> .....	9
FRANCISCO SÁNCHEZ TORRES, <i>El tiranicidio en la obra pedagógica del padre Mariana y su respuesta en el Antimariana</i> .....	31
DAVIDE MOMBELLI, <i>Las novelas ideológicas y costumbristas de Emilio Castelar</i> .....	47
VALENTÍN NAVARRO VIGUERA, <i>Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia: un diálogo poético (con siete poemas inéditos de Leopoldo de Luis)</i> .....	67
PASQUAL MAS I USÓ, <i>Juan Luis Alborg, su amistad con Jorge Campos y la edición de Hora actual de la novela española</i> .....	97
ANTONO DÍAZ MOLA, <i>Circularidad y linealidad en la exégesis del poema extenso: Piedra de sol de Octavio Paz y Gran fuga de Alfonso Canales</i> .....	139
MIGUEL ÁNGEL FUENTES TORRES, <i>La voluntad de los días. Alfonso Canales y la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera en Málaga</i> .....	183
MERCEDES JIMÉNEZ VEGA, <i>La estética de la crueldad en la escritura de Angélica Liddell y su presencia en ¿Qué haré yo con esta espada?</i> .....	201
MARC ZUILI, <i>Recherches sur les nomenclatures de César et Antoine Oudin (1622, 1643, 1647)</i> .....	217
BETH A. LAHOSKI, <i>Pilgrimage and the passage to self</i> .....	237

### NOTAS

ÁLVARO CUELI, <i>Sobre lo «filosófico» y lo «poético» en Valéry a través de la danza: el movimiento, la otredad y la cuestión creativa</i> .....	259
FRANÇOISE RICHER-ROSSI, <i>Entre didáctica e ideología: algunos ejemplos de manuales de gramática editados en Venecia en la segunda mitad del siglo XVI</i> .....	271

### BIBLIOTECA

FRANCISCO JOSÉ TALAVERA ESTESO, <i>Égloga a Fray Bernardo Manrique: introducción, edición y traducción</i> .....	287
MANUEL GALEOTE Y JULIO CÉSAR JIMÉNEZ, <i>Una audionovela para el siglo XXI: el Quijote de Gutiérrez Aragón (2005). Entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón con un texto rescatado de T. Navarro Tomás</i> .....	349

## RESEÑAS

PABLO ADRIÁN CAVALLERO, <i>La lengua griega en Bizancio</i> (Víctor Manuel López Trujillo).....	373
LUIS UNCETA GÓMEZ Y CRISTINA SALCEDO GONZÁLEZ (eds.), <i>Clasicismo e identidades contemporáneas. Recepciones clásicas en la cultura de masas</i> (María Gómez Jaime).....	377
FRAY ALONSO DE MOLINA, <i>Aquí comienza un vocabulario en lengua castellana y mexicana</i> (Antonia M. <sup>a</sup> Medina Guerra).....	383
ANA MARÍA GONZÁLEZ MAFUD Y MARIALYS PERDOMO CARMONA, <i>El español en Cuba: aportes a su descripción en el siglo XXI</i> (Manuel Galeote).....	389
PEDRO ÁLVAREZ DE MIRANDA, <i>Medir las palabras</i> (Manuel Galeote)...	395
EMILIO CASTELAR, <i>Escritos sobre literatura</i> (Carlos Sánchez Lozano)...	401
TRINIDAD TORTOSA (ed.), <i>I, La novela arqueológica o la ensoñación de la realidad (s. XVIII-XXI), Estudios de Ricardo Olmos; II, De relatos, sortilegios y mujeres; III, Austin Henry Layard y las antigüedades de Nínive, Jesusa Vega; y IV, Viajes por el Mediterráneo</i> (José Manuel Pedrosa).....	405
FRANCISCO MARES ALIAGA, <i>Teoría de lo grotesco</i> (Antonio José López Cruces).....	411
ENRIQUE LLOBET, <i>Idea de la música</i> (Vicente Carreres).....	415
PACO GÁMEZ, <i>Impunidad</i> (Julia Utrera Jimeno).....	419
ANA ALMONTE, <i>Luces de alfareros</i> (Antonio Díaz Mola).....	423
ASUNCIÓN RALLO GRUSS (ed.), <i>Arco de sombras</i> (Victoria Pavón Molero).....	427

## NORMAS DE EDICIÓN [pp. 433-438]

## REFERENCIAS DE CALIDAD E ÍNDICES DE IMPACTO [pp. 439-440]

## ANEJOS PUBLICADOS [pp. 441-447]

*ARTÍCULOS*

EDUARDO CREUS VISIERS  
FRANCISCO SÁNCHEZ TORRES  
DAVIDE MOMBELLI  
VALENTÍN NAVARRO VIGUERA  
PASQUAL MAS I USÓ  
ANTONIO DÍAZ MOLA  
MIGUEL ÁNGEL FUENTES TORRES  
MERCEDES JIMÉNEZ VEGA  
MARC ZULI  
BETH A. LAHOSKI





## AMÉRICO CASTRO: EL CONFLICTO Y LA CULPA

EDUARDO CREUS VISIERS  
Università degli Studi di Torino

Recepción: 24 de abril de 2024 / Aceptación: 30 de julio de 2024

**Resumen:** Este artículo analiza las controvertidas ideas de Américo Castro sobre la historia española, opuestas a toda interpretación tradicionalista, como construcción de un mundo en perenne conflicto. Castro sintió la necesidad de explicarse el trágico presente desde una mejor comprensión del pasado, para poder así asumir un sentimiento de culpa compartido por toda su generación. Su obra histórica se examina en este artículo desde el punto de vista del impacto que tuvo en el investigador la propia circunstancia histórica.

**Palabras clave:** Américo Castro, ensayo, debate histórico, historia de España.

**Abstract:** This paper aims to analyze Américo Castro's controversial ideas about Spanish history, opposed to any traditionalist interpretation, as the construction of a world in constant conflict. Castro felt the need to explain the tragic present from a better understanding of the past and assume a feeling of guilt shared by his entire generation. His historical work is examined in this article from the point of view of the impact that the historical circumstance itself had on the author.

**Keywords:** Américo Castro, Essay, Historical debate, History of Spain.

A su rasgo más peculiar, el discurrir por un impreciso terreno intermedio entre lo historiográfico y lo ensayístico, debió la obra histórica de Américo Castro su capacidad de abrir nuevas perspectivas de estudio del pasado español; a sus polémicas conclusiones, la discrepancia de los partidarios de una visión tradicional de España. La negativa de Castro a considerar que la romanización peninsular, o

cualquier otra época precedente a la invasión árabe, fuera germen de lo propiamente español abrió una controversia que no se resolvería ni en vida del investigador ni tampoco tras su muerte, si bien a partir de entonces perdió intensidad polémica. Convencido de que un deliberado error deformaba la percepción que los españoles tenían de sí mismos, combatió toda tendencia a idealizar aquel pasado. Actitud semejante no podía sino irritar profundamente: algunos historiadores se sintieron atacados por quien era en fin de cuentas un recién llegado a ajena disciplina y cuyos modos resultaban inconciliables con la metodología dominante; don Américo fue acusado por sus detractores de ser ensayista metido a historiador, adivinador frívolo y caprichoso, fabricante de apriorismos e invenciones ingeniosas sostenidas en la interpretación de documentos impropriamente empleados. Claro está que, de haber sido su obra solo una imagen del pasado con «los pies de barro» (Asensio, 1992: 19) o una «teoría disparatada» (Sánchez-Albornoz, 1976: I, III), sus mismas deficiencias habrían acabado descalificándola sin necesidad de tan grande esfuerzo por contrastarla. Es obvio que la reacción provocada y lo desorbitado de alguna respuesta se debió a que la obra de Castro no era tal cúmulo de arbitrariedades, sino razonado disenso con la visión tradicional de España construida frente a animadversiones externas y antagonismos propios. Los fundamentos de tal visión nacionalista se resintieron, y ello pese a que Castro no impugnaba su principio rector, aquella *alma española* que en sus páginas está presente bajo más sutil articulación y remozada nomenclatura. Esa perspectiva ideológica subsistiría en su concepto de España y constituiría el terreno sobre el que se produjo la polémica en torno a su obra. El debate alcanzó mayor hondura en lo referente al grado de hibridación de las culturas peninsulares: Castro basaba en ello su concepto de lo español, mientras que sus acérrimos oponentes, excelentes historiadores, parecían adolecer de cierta incapacidad para aceptar «indeseadas» influencias en actitud ideológica que dejó en algún caso en pie la sospecha de prejuicio racista<sup>1</sup>. Por tales derroteros el debate fue enarenándose; hubiera sido preferible, para el mejor entendimiento de la obra de Castro, un examen imparcial de los motivos profundos que la inspiraron y de las intuiciones que la hicieron posible.

---

<sup>1</sup> Ideologización no inédita, según Monroe, para quien las tesis de Castro se vinculan con la tradición del arabismo liberal decimonónico: «A lo largo del siglo [diecinueve], la historiografía española vino a quedar planteada en un debate nacionalista centrado en la cuestión de si España era europea, es decir, romana, visigoda y católica, como mantenían los conservadores, o más bien oriental, es decir, árabe, judía, beréber y fenicia. Fernández y González defendió estas ideas y fue por ellas violentamente atacado desde el sector de los historiadores tradicionales, lo mismo que ocurrió también con Codera. El estudioso actual no experimenta dificultad alguna en detectar, bajo la aparente esterilidad de tal debate, la coloración política que separaba a liberales y conservadores» (1971: 354). En cuanto al racismo, Araya dijo de Sánchez-Albornoz: «Es realmente asombroso que el tradicionalismo histórico de don Claudio lo lleve a aceptar como *español* lo perteneciente a todos los pueblos que desde la remota prehistoria hasta los visigodos han existido en la Península, menos lo que en algún grado esté relacionado con lo árabe, o con lo judío» (1983: 62).

En el prólogo a la edición aumentada de *La España imaginada de Américo Castro*, escribió Eugenio Asensio:

Castro pertenece, no a los estudiosos de vocación objetiva y rigor científico, sino a los constructores de sistemas que rehúsan, si no encaja en ellos, la riqueza infinita de las acciones; a los profetas en la línea de Spengler y Toynbee a quienes tanto debe. Expatriado, vivió con la obsesión de su patria, y acabó revistiéndose el manto solemne de *praeceptor Hispaniae*, de exaltador de la convivencia tolerante, que, paradójicamente, él no practicaba. Su evocación de la época en que convivían en la Península los hombres de las tres religiones aspira a ser, más que una obra de técnica, un rito de *catarsis* o purificación de la conciencia de los españoles (Asensio, 1992: 19)<sup>2</sup>.

Al margen del problema de la tolerancia, a la que, en efecto, no se mostró el autor de *España en su historia* muy proclive a la hora de asumir críticas —no se lo facilitaron las impertinencias de algún detractor, más de una vez solapadas en fórmulas de huera cortesía—, este asociar la obra histórica de Castro con una *catarsis* tiene el mayor interés y puede ponerse en relación con la idea de Juan Marichal (1984: 214) sobre el «agudo sentimiento de culpabilidad colectiva» en la generación intelectual a que Castro pertenece. Para explicarse una conflictividad que en España había causado crónicos desastres, de los que la guerra civil de 1936 era último atroz episodio y no excepción, Castro indagó en la coexistencia en un mismo suelo de tres intolerancias, las de sus «castas» cristiana, musulmana y judía. No se entretuvo en la trayectoria de los vectores sino en el resultado de su colisión peninsular, porque a su juicio comprender lo español no pasaba por ahondar en el mundo del cristianismo asentado en la Hispania romanizada, en el del hebraísmo peninsular celoso de su identidad sin mácula o en el del islamismo expansivo (este último más inestable en aquella hora de predominio), sino por examinar el producto del choque de tales fuerzas. El hibridismo del converso, tránsfuga sin refugio en medio hostil, lo encarnaba; su conflicto existencial encajaba en el espectáculo de aquel drama histórico. La no disimulada simpatía de Castro por el perseguido, que ensalzó en el contraste con la insensibilidad o el despotismo de la población peninsular más privilegiada —suscitando así las censuras de Claudio Sánchez-Albornoz y Eugenio Asensio en lo tocante al menosprecio del cristiano viejo, así como acusaciones de prejuicio antihebraico—, denota esfuerzo por conciliarse con una españolidad depurada de las que consideraba sus peores lacras:

---

<sup>2</sup> Y desde óptica crítica opuesta, en lo referente a la valoración de la obra histórica de Castro, observaba Márquez Villanueva (1971: 165) que «*España en su historia*, sería vano negarlo, no venía al mundo bajo las condiciones de asepsia académica y profesional que suelen presidir el orto de una simple obra de investigación. Porque era tal, y aun en grado de excelencia, pero también mucho más: un mensaje estremecedor predicado a todo el pueblo de habla hispana».

ignorancia, congénito fanatismo y un déficit de convivencia que, por desgracia, todo lo explicaba.

Esta visión subjetiva de lo español es fundamental. En su conferencia dictada en diciembre de 1940 en la Universidad de Princeton, «El significado de la civilización hispánica», el repudio de una metodología positivista, sustentada en la enumeración de datos no susceptibles de interrogación sobre su valor trascendente, es bien representativa. Castro niega sin contemplaciones toda posible equidistancia en la labor histórica:

Un intento de construcción histórica no es nunca objetivo, es decir, no puede proporcionar nada similar a lo que llamamos axiomático o lógicamente demostrable en las ciencias racionales. La evidencia que puede proporcionar el juicio histórico depende de cómo integremos nuestras vidas con la vida histórica que intentamos comprender; porque la historia no se explica, se comprende (Castro, 2004: 11).

Lo que Castro entiende aquí por *integración* y no quiere confundir con arbitrariedad o subjetivismo es el presupuesto que permite examinar el pasado, lo cual puede solo lograrse desde la circunstancia presente, su factor determinante: esta es la condición que impone a todo análisis histórico bien orientado en el laberinto de las fuertes singularidades. Y siendo lo hispánico excepcional por la complejidad de su naturaleza, tal examen se ha visto, a su juicio, comprometido a causa de «interminables controversias» internas mal encaminadas, en las que no se han excluido puntos de vista foráneos y por tanto ajenos al intuitivo conocimiento de lo propio. Castro hace esta reflexión en 1940, teniendo sin duda en mente la pugna en torno a la leyenda negra, la larga polémica de la ciencia española y más de medio siglo de estéril debate sobre el llamado *problema de España*, que luego verá como síntomas de la misma desazón de que ha sido también consecuencia la reciente guerra civil. A la contienda alude solo al final de la conferencia y de manera tangencial, porque el objeto es sentar las bases programáticas de su análisis histórico sin dejarse deslumbrar por los fulgores del presente, mal explicables, además, sin clara idea del conjunto.

Afirma Castro que ni las viejas interpretaciones han sido útiles para entender el enigma hispánico, ni los parámetros históricos o ideológicos empleados en el estudio del entorno occidental han podido adaptarse con eficacia al análisis de su excepcionalidad. Así, el «mito del progreso» en que Occidente fundara su entera visión del mundo es considerado del todo extraño a la mentalidad hispánica, sin que ello haya supuesto grave menoscabo, dado el devaluarse posterior del concepto. «La fe ilusoria en la razón —sostiene— se ha derrumbado» (2004: 15), y tres siglos de claridad racionalista, que ensombrecieran los valores hispánicos, se han visto a su vez eclipsados por una irracionalidad deshumanizadora que domina la técnica y pone al alcance del hombre los instrumentos de su destrucción. Esta

crítica, que volveremos a encontrar en escritos sucesivos suyos, apunta a la defensa de la antimodernidad de España e implica que apruebe ahora (no lo había hecho en su juventud) la célebre propuesta unamuniana de abandono de toda colaboración en los avances de la ciencia europea, que el escritor vasco justificara en una bien curiosa antinomia entre espiritualidad española y progreso occidental que aquí también parece adoptarse. A partir de esta convergencia, Castro enuncia la intuición propia: la idea de que el mundo exterior integrado en la conciencia conforma, frente a ajenas inclinaciones a la abstracción, el modo de pensar hispánico. Los nombres más insignes de la cultura patria comparecen en prueba de esta persistente disidencia de lo español con lo europeo. Disidencia y no aislamiento, porque Castro está persuadido de que el saber continental ha contribuido al hispánico en un proceso de mutuo enriquecimiento. ¿No ha ayudado el existencialismo, tan bien asentado en tierra española, a definir la propia crisis, recibiendo a su vez formulación original?, ¿no ha sucedido siempre que el pensamiento importado —el estoico, el erasmista, el krausista o cualquier otro— se afincase con fértil novedad en las mentes hispanas? Tampoco hay dificultad en asociar el nombre de Kierkegaard al de Unamuno o el de los pensadores neokantianos y fenomenólogos al de Ortega, cuya filosofía nace de la reelaboración de sus fuentes germánicas inspiradoras:

Las ideas de Ortega y Gasset florecieron en el mismo clima histórico que produjo en Alemania figuras de la estatura de Max Scheler y Martin Heidegger. Ortega, no obstante, como es propio de su naturaleza hispánica, es tanto pensador como artista y toca en sus escritos los cuatro puntos cardinales del interés humano. Pero no voy a hacer ahora un análisis de la filosofía de Ortega, porque sería inoportuno. No obstante haré referencia a algunos de sus rasgos hispánicos, como reflejos de la cultura de la que forma parte. Los pensadores no hispánicos antes mencionados, incluidos aquellos que poseen el mayor arte y la más expresiva sensibilidad, escriben de manera objetiva e impersonal. Así Bergson y Scheler, por ejemplo. Ortega, en cambio, a veces filosofa mientras soporta la carga de su *ego* empírico; por tanto, plasma en su pensamiento lo que percibe de sí mismo, incluyendo lo que cree que los otros pensarán o piensan de sus escritos. [...] Algo así solo puede tener lugar en España (Castro, 2004: 19).

La filosofía nietzscheana o el pesimismo de Schopenhauer pudieran aducirse contra esto último, pero no hace falta entretenerse en ello porque lo que a Castro interesa es acumular argumentos que le permitan perfilar su idea de lo hispánico y enunciar los que considera sus rasgos definitorios: el vínculo indisoluble del carácter español con su realidad inmediata, la dificultad para todo ejercicio de abstracción pura, el desapego de lo fantástico. Y, claro está, la excepcionalidad de sus aportaciones artísticas: el realismo del *Cantar del Cid*, la *Celestina*, o el *Lazarillo*, la novela de Cervantes, la modernidad de Lope o el talento sin par de Goya. Con análoga voluntad apologética, Castro agrega aquí el colonialismo español en

América, del que elogia «propósitos espirituales» que parecen contrastarse de modo sutil e implícito, porque el discurso lo pronuncia en Princeton, con el inmisericorde barrido realizado por colonos británicos en territorio norteamericano. Castro exalta sin complejos todo cuanto considera valor cultural español y subraya su importancia en un contexto occidental propio y extraño al mismo tiempo. Será esta materia cultural la principal cantera de una indagación que habrá de ir llevándole a bien distintas conclusiones, y su protagonismo lo que más se le reproche en el plano metodológico<sup>3</sup>.

### **España en su drama**

La idea que vertebra el importante prólogo de 1946 a *España en su historia*, escrito ya desde la perspectiva de un primer objetivo cumplido, es la de España como *entidad* con forma de vida perfectamente distinguible de las de su inmediato entorno. Entidad de carácter colectivo, pero cuyo margen de flexibilidad —variedades humanas, procesos evolutivos— lo determinan ciertos límites *infranqueables*. Este carácter privativo exige un acercamiento a su peculiaridad que Castro piensa en los términos de una narración biográfica:

Concebimos la historia como una biografía, como una descripción llena de sentido de una forma de vida valiosa [...] Si no «se ve» previamente la forma en que la vida ocurre, es poco útil intentar narrarla, porque el resultado será un anecdótico indefinido. Hay que esforzarse por ver, en unidades de estructura, de dónde arranca y hacia dónde tiende el vivir. Los «hechos» no son historia, sino índices o síntomas de ella (Castro, 2004: 148).

En ese *previo* «ver cómo la vida ocurre» y adquiere sentido en tan definida entidad está contenida la entera concepción histórica de Castro. Su fundamento teórico se halla en Dilthey, de quien adopta la idea de que entender lo humano es un acto de adivinación sobre la incomunicable subjetividad de la existencia, y ello exige asumir la irracionalidad de la vida a través de una aproximación por simpatía; cualquier otro modo llevará a un saber sumario e insuficiente. Castro traduce esta idea en su concepto de que los aspectos esenciales de un pueblo son asequibles solo en función de las capacidades intuitivas que el investigador posea acerca

---

<sup>3</sup> Según Sánchez-Albornoz (1958: 233), de haberse limitado Castro a sus exégesis literarias ningún daño se habría causado «a la historia hispana ni a la formación de nuestra conciencia nacional». Y agregaba: «Pero de pronto, Castro se dejó seducir por los cantos de sirena que creía escuchar desde el lejano ayer y cayó en la tentación de aplicar a la historia sus habituales métodos subjetivos de interpretación y de exégesis. Se aventuró a descubrir la entraña de nuestra historia, me duele decirlo porque no quiero seguirle por el camino de las injurias, desconociéndola y sin cuidarse de estudiarla y, lo que no es menos grave, despreciando los rigores de la metodología histórica».

del propio pasado histórico, y será el análisis progresivo lo que vaya objetivando la inicial intuición. En el caso de España deberá determinarse en qué momento el «problemático sujeto» ha empezado a forjar su vida, cuándo surge lo que orteguianamente denomina su «proyecto de acción». *España en su historia* (1948) se atribuye el mérito de haber dado con el momento en que entre los disímiles pueblos del norte peninsular arraiga la conciencia de un *nosotros*, del propio valioso existir en torno al común quehacer bélico<sup>4</sup>. Por ello el libro no pretende ser una historia patria al uso, no se somete a los rigores del convencional relato cronológico, no evita reiteraciones u omisiones si estas son funcionales a su objeto, no persigue una presunta verdad histórica objetiva sino la veracidad de su intuición. En definitiva, *ensaya* la comprensión de España.

Esto es lo principal, porque *España en su historia* constituye ante todo un ensayo de elucidación, bajo monolítica apariencia de estudio histórico. La agilidad con que se combinan en su discurso suasorio los registros histórico y ensayístico confiere a la obra una inconfundible impronta estilística, que pudo resultar chocante para los más convencidos de la naturaleza científica de toda actividad historiográfica. De ahí que ciertas singularidades de su discurso —convergencias «existencialistas» con Kierkegaard o Unamuno, «exacerbación patética en no pocos trechos» (Asensio, 1992: 39), rigidez de alguna premisa no sujeta a prueba explícita— le fueran acremente reprochadas. Pero estos son los instrumentos con que, dicho sea aquí sin matiz peyorativo alguno, Castro construye a lo largo de su libro el objeto sobre el cual se interroga: la España nacida en el vacío dejado por un mundo disuelto bajo embate islámico y condenada, desde ese instante, al «avanzar afanoso» que va a impedirle cristalizar en una construcción válida para todos. Una España que, de espaldas al progreso de Occidente, realizará su obra civilizadora en angustiosa incertidumbre, y aunque asistirá al desmoronarse de esa tarea y perderá toda fe en la voluntad colectiva, seguirá obstinada en sus renacimientos. «No hay —afirma Castro— caso parecido de tan palmaria contradicción entre el vivir y el no vivir» (2004: 156). Es ese *vivir desviviéndose* que convierte en principio articulador de todo su análisis:

---

<sup>4</sup> En época de la invasión árabo-berberisca, dice Domínguez Ortiz (2007: 85) a propósito de la tesis de Castro, «nunca estuvieron los pueblos de España más lejos de la unidad». Y con su habitual lucidez, objetaba también Caro Baroja (1970: 76-77): «Si a partir de un momento dado podemos hablar de España, y por lo tanto de los españoles como tales, habrá que hacerlo en unos planos y no en otros: porque hasta en nuestros días el carácter de “lo español” se puede descomponer mucho frente a caracteres tales como los de lo “catalán”, lo “gallego” o lo “andaluz”, por no hablar de algo tan enigmático como lo “vasco” o algo tan ambiguo como lo “castellano”. El proceso de agregación de Estados y reinos realizado por los Reyes Católicos en muy pocos años relativamente es el que dio pábulo a que, a partir de ellos, se hablara de España y de los españoles como de algo definido y definible, ni más ni menos».

Desde el siglo xv hasta hoy corre sin ruptura la línea temblorosa de esa inquietud respecto del propio existir. Me parece, en vista de ello, que la historia tendría ante todo que hacerse cargo de este fenómeno primordial: he aquí una forma de vida cuyo inicial y constante problema es la inseguridad y la angustia en cuanto a su mismo existir, el no estar en claro, el vivir en dudosa alarma. Se dirá que otros pueblos, aun los más productivos y florecientes, no estuvieron libres del latigazo ocasional de la insatisfacción y de la autocrítica; mas en ellos tales reflexiones son voces marginales junto al cauce del vivir colectivo, el cual sigue su curso, indiferente a las advertencias o dicitos que se lancen desde la orilla. Lo de España fue y es otra cosa, algo así como si el río no cesara de preguntarse si sus aguas van realmente por donde deben discurrir (Castro, 2004: 170).

Hay en *España en su historia* confluencia con tesis de Ganivet y Maeztu sobre la esencia de lo español (Gómez Martínez, 1975: 20-27); más importante aún es el diálogo con las ideas de Ortega, soterrado casi siempre, pero que emerge en algún momento con fuerza polémica (Peña, 1975: 95; Araya, 1983: 261-263; González Alcantud, 2024: 107-115). En sus mismas páginas iniciales, se sopesa la idea del mal endémico de la patria expresado en la célebre y demoledora imagen de una invertebración. No interesa a Castro un análisis histórico que en lo esencial no comparte, sino el hecho de que, en su empeño en ser acicate para un nuevo renacer de la cultura hispánica, el «áspero latigazo» que fue *España invertebrada* incurriera en consideraciones nihilistas —sobre el odio hispánico a lo selecto o sobre la imposibilidad de sanar de las propias dolencias— que denotan desazones análogas a las que pueden rastrearse en tanto desengañado exponente de la tradición patria. Porque, según Castro, Ortega ha contribuido a ese fatalismo que oscurece todo valor positivo de la historia española al interpretarla como incurable mal crónico, en actitud que es de por sí prueba de un *vivir desviviéndose*.

Y lo que vale para los individuos es por igual aplicable a los grupos humanos peninsulares, tan mal ensamblados a causa del proceso formativo hispánico. Castro sostiene la idea, que habrá de rechazar luego Maravall (1997: 217), de un norte catalán englobado en la expansión de los francos, con los que mantiene fuerte dependencia hasta 1189, y aduce como sólido indicio de ese diverso horizonte histórico la sustitución de la letra visigótica por la francesa, adoptada más tarde en Castilla, y el empleo del nombre de «francos» para los catalanes todavía en el siglo xii. Cuando la fuerza atractiva castellana se imponga y Cataluña gravite hacia zona aragonesa, en tiempo en que el apogeo árabe ha quedado atrás, su situación política implicará un ingrato sometimiento; la lingüística, un complejo hibridismo, y la vital, un conflicto aún más profundo:

Mientras el Noroeste de España se estructuraba con Santiago y el pueblo se rebelaba política, lingüística y épicamente, Cataluña vivía con las espaldas vueltas a todo eso, y sin desarrollar iniciativas audaces y poderosas. Ni



siquiera pudieron darse allá las circunstancias que determinaron la independencia de Portugal, porque Cataluña no fue cruzada por el camino de Santiago. En resolución, Cataluña no perteneció nunca totalmente a España, ni tampoco dejó de pertenecer a ella; un drama desgarrador que solo viviendo en España desde dentro de su historia cabe entender en su integridad. España, como un todo, vivió y vive desviviéndose; Cataluña discurre también por esa órbita, aunque fue además condenada a girar sobre sí misma; condenada, mientras sea Cataluña, a buscarse sin encontrarse (Castro, 2004: 205).

Cataluña, perteneciente y marginal al mundo hispánico, recibe más tibio influjo de la postura existencial musulmana que ha impregnado ese mundo en todos sus órdenes, y muy especialmente en el religioso. Tal factor arraiga en la España medieval con fuerza insólita y persiste en el tiempo: la historia española es en lo esencial una creencia y una sensibilidad religiosas, con toda su adherencia de grandezas y miserias. Las grandezas pueden rastrearse en el vestigio arquitectónico de las geografías peninsular y americana; las miserias se miden en términos de derramamiento de sangre, ya que siempre «el hombre hispánico es capaz de matar y matarse en defensa de “su” religión». A esa luz ve Castro la guerra civil del 36, que «ha sido la lucha entre la vieja religiosidad hispánica, petrificada por los siglos, y un ensayo de nueva religiosidad» (2004: 224). En fin de cuentas, nueve de los trece siglos de historia española fueron troquelados con una creencia ultraterrena surgida como réplica a otra creencia enemiga... Ese predominio del factor religioso ha generado desequilibrio entre la inquietud por lo sobrenatural y el interés por el pensar objetivo; «una desproporción —afirma Castro— que ha afectado a la vida española hasta el momento presente» (2004: 259). La habilidad persuasiva de don Américo se afina al aducir pruebas de esto último, tales como la ausencia en nuestra teología armada de algo semejante al debate fraileesco surgido en la Francia medieval a propósito de la credibilidad de las reliquias, germen, sostiene, del cartesianismo o del enciclopedismo. Juzga también Castro —y mantendrá esta tesis, después refutada por Asensio (1992: 76-81)— que la creencia popular francesa, y luego inglesa, en los poderes taumátúrgicos de sus monarcas no es válida objeción, porque esta forma supersticiosa se fomenta como estrategia política de afianzamiento, y por tanto no hace otra cosa que secularizar el poder sobrenatural, mientras que el escepticismo castellano ante los poderes curativos de los reyes es solo aparente buen sentido. La ironía no surge de un superior racionalismo, ya que la intervención regia es sustituida en la corte alfonsí por «un hechizo con ingredientes cristianos, tratados según la mejor magia islámico-judía» (2004: 261), remedio que el Rey Sabio aconseja como proceder más sensato. Tampoco las brujas y su mundo calarían en España con la intensidad con que lo hicieron en Francia y Alemania, porque, explica Castro páginas después, donde reinaba lo sobrenatural con soberanía legítima, esas supersticiones eran lujo innecesario.

En el contexto de este imperio de la *creencia* se inserta su discutida interpretación de Santiago como símbolo cristiano construido en respuesta a la fe en Mahoma. El debate crítico suscitado versó en este caso sobre el peso simbólico concedido al apóstol en la guerra santa entre musulmanes y cristianos peninsulares, no sobre la oportunidad de definir una plurisecular acumulación de enfrentamientos fronterizos y regionales *guerra santa*. Desde la perspectiva nacionalista era cuestión marginal que tal concepto, funcional en diverso grado al expansionismo árabe en otras áreas del mundo, apenas lo fuera en la Península, por haberse dado allí mayor relajamiento de aquel factor religioso hasta tiempo de almorávides y almohades (promotores, estos últimos, de una rígida militarización que generó escaso entusiasmo en zona andalusí y no logró evitar el desmoronamiento del poder islámico). La perspectiva nacionalista poco reparó en que las relaciones de vasallaje impuestas por los árabes no habían sido coherentes con el deseo de someter al adversario al islam y sí con una adecuación a prácticas locales para el mantenimiento del territorio conquistado. Tampoco vio la irrupción musulmana como acontecimiento liberador para buena parte de hispanorromanos, campesinos en régimen de servidumbre y hebreos discriminados por el predominio visigodo (Watt, 1970: 17), ni consideró que el principal objetivo de la invasión hubiera quedado satisfecho en sus expectativas en las tierras ricas en recursos de Al-Andalus, dejando margen técnico a la tolerancia. No se ponderó un deslumbramiento peninsular ante lo hispanoárabe que mal encajaba en conflicto religioso tan duradero y radical, o la análoga permeabilidad por parte islámica, probada en el hecho, subrayado por Lévi-Provençal (1953: 102), de que no se rehusara el empleo familiar del romance en todos los niveles sociales y hasta en las residencias califales. Sobre el fenómeno de hibridación cristiano-árabe insistiría Castro, sin por ello renunciar a la idea, imprescindible en su visión de la España conflictiva, de «una guerra sostenida y ganada por la fe religiosa» (2004: 228)<sup>5</sup>. Y si el mismo concepto de Reconquista pudo generar en el tradicionalismo dudas acerca de las capacidades de quienes precisaron siglos de actividad bélica para recuperar las tierras arrebatadas en pocos años por algunos millares de árabes y beréberes mal avenidos, ello

---

<sup>5</sup> En *Origen, ser y existir de los españoles* (1959: 30) responderá Castro a las objeciones hechas en este sentido: «A ambos lados de la Península se habían producido grandes divisiones políticas: reinos cristianos mal avenidos, taifas musulmanas sin firme coherencia. Cristianos y moros combatían unos contra otros, y a la vez entre ellos mismos. El interés, las pasiones y la codicia personal motivaron las peleas de unos contra otros muy a menudo. ¿Pero será esto suficiente para decidir que el carácter santo de la guerra entre cristianos y moros solo tuvo motivo económico, y que la institución de la guerra santa era puro verbalismo, exterior y convencional?». La invocación a la guerra santa parece haber sido más bien un modo de azuzar ánimos entre tropas no siempre motivadas suficientemente por una religión que aceptaban sin ardiente entusiasmo, a juicio de Watt (1970: 100): «Los gobernantes de al-Andalus hablaban, desde luego, de la guerra santa; pero, ¿significaba esto algo más que una mera fórmula para elevar la moral de sus tropas?».

no impidió que se idealizara tan interminable gesta restauradora<sup>6</sup>. Castro la observaría con ojo más crítico, pero no dejó de convertirla en el *proyecto* en torno al cual se configura lo ya español.

El apogeo de la creencia en España se da, según Castro, en torno a los siglos XI y XII, y su amortiguación, desde el XVII, marca también el alejamiento del progreso europeo. Toda tentativa realizada en las dos centurias siguientes por corregir esa deriva al vacío no será sino ulterior prueba del *vivir desviviéndose* que aqueja a España desde su origen. Tesis semejante parece abocar a un nihilismo no muy diverso del reprochado a Ortega; Castro neutraliza ese riesgo afirmando que la trayectoria hispánica es contraria a la deseable solo desde criterios externos a lo español, y que sus virtudes resaltan en el contraste con el yermo cultural del hodierno Occidente. Es así como lo hispánico se nos revela ejemplar «en una rara maestría, en el arte inaudito de vivir en la nada y no aniquilarse en ella», porque «España no fue nunca barbarie, sino una manera especial de existir, a destono con la Europa racional» (2004: 274 y 279). La alternancia de lamento y encomio no era nueva en la meditación patriótica sobre España, pero el elogio de una antimodernidad contrapuesta al drama que de algún modo ella misma ha generado sí es inédito. Castro se mueve con soltura en esos difíciles equilibrios.

En el análisis de las dos grandes órbitas culturales hispánicas, que ocupa la mayor parte de *España en su historia*, se subraya que la impregnación del mundo árabe en el cristiano no presenta sentido unívoco, sino un oscilar entre fascinación y esfuerzo por consolidar lo propio como envés de lo ajeno. En el musulmán «la conciencia se intensifica para compensar la dificultad de obtener estructuras firmes y objetivas», que no le vienen dadas por sus concepciones religiosas —pues para él lo único sustancial y estable es Dios—, y esta incertidumbre de la vida se transmite a su literatura. Allí donde el influjo islámico no llega, el cristiano «vive de otro modo, confía en el mundo creado por Dios, hecho firme por Él, y que no ha de ser recreado en cada instante» (Castro, 2004: 390-391). Tal forma de existencia tiene consecuente reflejo en el talante reposado de una literatura sin nada parecido a los desbordamientos de los textos literarios islámicos. En cambio, el español vive en una realidad forjada bajo influjo musulmán —factor para Castro siempre *externo*, prolongación peninsular del imperio espiritual del Oriente islámico—, lo cual afecta a su actitud vital: «Se navega en el mar de las cosas, en el cual todo flota, en una variedad, abundancia y contradicción insospechadas para el Occidente» (2004: 469), y el reflejo de ese fascinante caos es inmediato en lo literario. De la brillantez con que Castro interpreta la literatura en función de su tesis da fe

---

<sup>6</sup> En *Idea de la hispanidad*, publicado en 1938, escribía García Morente (1961: 17): «Entonces un puñado de españoles conscientes de su alta misión histórica, un puñado de españoles en quienes las virtudes futuras de la raza habíanse ya depurado, fortalecido y acrisolado, oponen a la ola musulmana una resistencia verdaderamente milagrosa. En las montañas de Asturias salvose la cristiandad, y con ella la esencia de la cultura europea».

el ensayo dentro del ensayo que es el capítulo dedicado al Arcipreste de Hita. Este modo de estudio, tan marginal a la manía de las fuentes como a la «calamidad positivista de la literatura comparada» (2004: 449), resalta el valor de una singularidad española que se hallará a cada paso en la larga tradición que va del *Cantar del Cid*, Berceo y Juan Ruiz a Lope de Vega y Santa Teresa, y de estos hasta el mismo presente, hasta el Unamuno que ensalza en verso el esplendor de Aldebarán o el Ortega que «henchido de pensamiento germánico, reacciona con ansiedad hispánica de concreción e integridad vital» (Castro, 2004: 387).

La tercera órbita cultural hispánica, la hebrea, se explora en el penúltimo capítulo de *España en su historia*. Castro no duda de que este elemento semítico, indisoluble del hispanocristiano, debe considerarse en grado de igualdad con las otras dos grandes esferas. Los tres grupos raciales se movieron en un universo de mutuas dependencias, donde hasta los impulsos segregadores particularmente intensos en la comunidad judía fueron contrarrestados. El encuentro de hebreos y sarracenos en territorio peninsular hubo de mejorar una existencia ingrata bajo dominio visigodo, propiciando asimilaciones a pesar de la diferencia religiosa. En el más benigno medio andalusí, el judío desarrolló su excelencia cultural, sobre todo hasta época de almorávides y almohades, en que la emigración a otros destinos peninsulares se hizo necesaria. Castro asume la idea de una animadversión cristiana hacia el hebreo por acción eclesiástica y por razón de su oficio de recaudador y prestamista, circunstancia que le permite subrayar su vivir conflictivo. Observa que el aprecio entre las clases más privilegiadas de las aptitudes científicas y administrativas del judío no llegó a alcanzar la admiración generada por el saber árabe ni impidió que proliferase el prejuicio. Insiste también en que no le resultó difícil al hebreo ejercer dominio cultural sobre el cristiano, si bien todo reconocimiento en ese plano se debió a la experiencia que había adquirido del mundo árabe. La actividad cultural del hebreo, transmisor del saber musulmán, deja en estas páginas la impresión de ser subalterna, meramente intermediaria, lo cual es consecuente con que la decadencia peninsular islámica marcara el inmediato decaimiento de la judía. Aun así, al ubicarse la cultura hebrea en el mismo plano de las dos grandes contendientes, musulmana y cristiana, en la España medieval, se genera una distorsión evidente<sup>7</sup>. Pero para Castro esto explica que también en la cultura hispana haya podido darse una supeditación de lo trascendente divino a un más agudo sentir del tiempo histórico, fenómeno que «anuncia el humanismo del llamado Renacimiento y obliga a insistir sobre la presencia en la España islámico-judía de gérmenes renacentistas que nunca llegarán a fructificar del todo» (Castro, 2004: 524). De donde se concluye que España vislumbra y no realiza la

---

<sup>7</sup> Según Pérez (2013: 18): «Varios autores se han extralimitado al hablar de las tres culturas de la España medieval. No hubo nada semejante. La España medieval no conoció más que dos culturas dominantes y dominadoras, primero la musulmana, luego la cristiana; los judíos se incorporaron a la una y después a la otra, pero cultura judía como tal no la hubo».

modernidad europea a causa de sus singularidades, a las cuales recurrirá Castro a cada paso para explicar toda divergencia de lo español en los planos histórico y cultural. El esquivo concepto de Renacimiento europeo ha suscitado entre los especialistas controversia que dista de haberse resuelto; Castro pone en duda solo su presencia en ámbito hispano, señalando así, una vez más, que las categorías empleadas para el estudio de otras culturas son inoperantes en el de lo español. A este respecto, su juicio sobre la entrada de España en la Edad Moderna es bien significativo:

Quien reflexione un poco no dejará de asombrarse de la temeridad y la inconsciencia de quienes rigieron a España durante más de cuatro siglos, pues fueron dejándose atrás, como masa inasimilada e inasimilable, nada menos que a la inmensa mayoría del pueblo español. Se dirá que no pudieron hacer otra cosa dadas las condiciones de España, una tierra acuñada entre la Europa ambiciosa y el islam pertinaz. Sea como fuere, aquel vivir al día durante siglos, sin fraguar engranajes jurídicos desde arriba, y sin que los usos se decantaran en formas de armónica convivencia, hizo que Iberia entrara en lo que para otros pueblos ha sido la «edad moderna», sin más pertrechos que su grandioso y desesperado personalismo (Castro, 2004: 562).

En la España de los tres credos, Castro atribuye a cada casta exclusivos cometidos, y en el reparto toca al judío la función motriz en la economía, mientras que le es ajena toda actividad agraria o artesana. Estas distinciones, luego mejor matizadas por los estudios especializados (Pérez, 2013: 84), evidencian la rigidez con que adopta Castro aquellas interpretaciones que pueden dar solidez a sus tesis. Lo propio cabe decir de su idea de una inicial *convivencia armónica* entre judíos y cristianos, la cual parece haber sido siempre mera *coexistencia*, con puntas de intolerancia análogas a las que se dan aún antes que en España en otros países del entorno europeo, y que a su hora llevarían a durísima persecución de las prácticas hebraicas y a la alteración de las relaciones internas bajo el tiránico prejuicio de la limpieza de sangre. Desde la perspectiva de un recrudecimiento del fanatismo en la plebe cristiano vieja se explica también Castro la poderosa Inquisición española, tras la que «no había plan doctrinal de ninguna clase, sino el estallido furioso de la grey popular» y cuya eficacia debió mucho a aquellos conversos —Pablo de Santa María, Alonso de Espina, Jerónimo de Santa Fe y tantos otros «tránsfugas de Israel»— que, acaso impulsados por la necesidad de redimir su conciencia, «no vacilaron en traicionar a los judíos» (2004: 573)<sup>8</sup>. Mundo de antagonismos, de

---

<sup>8</sup> Hecho en consonancia con el señalado por Domínguez Ortiz (1988: 17): «Casi todas las obras de polémica antijudía que aparecieron en el siglo xv, el *Fortalitium Fidei*, de fray Alonso de Espina, el *Mostrador de Justicia*, de Alfonso de Valladolid, *Zelus Christi contra Judaeos, Sarracenos et Infedeleles*, de Pedro de la Caballería, el *Scrutinium Scripturarum*, de Pablo de Santa María y otras semejantes, salieron de plumas conversas, y estaban escritas en un tono agresivo, con frecuencia muy poco evangélico».

almas enemigas y valores tan inasimilables como mutuamente dependientes; cuando la casta dominante se imponga y, persuadida de su autosuficiencia, resuelva liberarse de las otras, abrirá paso a la reconstrucción de un ilusorio pasado y acabará sumida en el vacío de su propia realidad inerte. En esta descripción de la especificidad española, separada con quirúrgico corte de lo europeo, el conflicto doctrinario ensombrece cualquier factor económico, político o social del proceso histórico para que el lóbrego cuadro vaya así configurándose. Fanatismo e intolerancia son los elementos constitutivos que con el tiempo lo teñirán todo de un casi absoluto nihilismo que, al decir de Castro, en vano buscaríamos en Francia o Italia. Se consolidará así «aquella forma única de vida española en que religión y nación confundieron sus límites, un antecedente de los Estados totalitarios con un partido único impuesto por la violencia» (2004: 565). Y del otro lado de la balanza, la obra admirable de Fernando de Rojas, la de fray Luis de León, la intensidad expresiva de Sem Tob de Carrión, de Rodrigo de Cota o Mateo Alemán y la de tantos otros nombres excelsos que irán luego sumándose, impensables en el extrarradio de la angustia hispánica.

El juicio del pasado colinda en Castro con el del presente; el historiador se mueve en un ámbito en que toda artificiosa parcelación en grandes épocas cede ante la particularidad, bien definida siempre en esa corriente que es el tiempo continuo de la historia. Para Castro ha de partirse de la propia circunstancia, nunca de presupuestos generales o preconcepciones: cualquier otro modo llevará a tergiversar la realidad o bien a inventar la tradición en ejercicio de romo patriotismo. *España en su historia*, obra en zona aledaña al pensamiento nacionalista, pero ajena a las vehemencias y las simplezas de esa postura ideológica, explora una vía más inteligente, y más eficaz también. Asume el riesgo de error y exige del lector ser tomada por lo que es: no una historia en el común sentido del término, sino el ensayo de nueva interpretación «que haga posible escribirla algún día» (2004: 642). Panorama crítico, no apología ni vituperio: las exploradas zonas de sombra de la tradición española, sus miserias expuestas sin remilgos son el telón de fondo sobre el que Castro quiere dar resalte a unos valores diversos, no inferiores, a los de la Europa racionalista y pragmática, sin los cuales tampoco esa Europa sería inteligible.

## Refundiciones. Continuidad

En *La realidad histórica de España* de 1954, cuyas diferencias con *España en su historia* no bastan para hablar de obra diversa, el primero de los nuevos capítulos, «Enfoque de la historia», establece con mayor nitidez las premisas teóricas del libro: la idea de historia como red articuladora de los valores privativos de un pueblo, entendido este como ente diferenciado y empeñado en la tarea de afrontar su destino, y la imposibilidad de comprender la historia si no se parte de esos

valores, asequibles solo por vía intuitiva. Para Castro, lo esencial en todo proceso histórico son las dinámicas internas, porque se vive siempre dentro de un horizonte de posibilidades, o *morada vital*, y siempre de una específica manera, o *vividura*. El primero de estos conceptos ya lo ha empleado, sin adjetivarlo pero con igual sentido, en la primera versión de su libro; el segundo no aparece formulado en modo sintético hasta 1954. Con ambos quiere sustituir otros más rígidos (como *carácter* o *psicología* de un pueblo), pero Castro conjuga su *morada* con la idea de una *invariante*, que si de un lado concibe para eludir el riesgo de potencial caos que resultaría de un acopio de materia histórica sin dirección, de otro comporta fuerte determinismo. Este es, quizá, el aspecto más problemático de su argumentación, porque de determinismo histórico se trata aunque Castro proteste, y si quiere considerarse aquí la sugerida analogía con un vivir humano entendido como «creación imprevisible e incalculable según leyes naturales» (2021: 52), convendrá observar que tal invariante, sujeta a los «cataclismos» históricos a que se alude en estas páginas, caería del lado de la imprevisible creación humana, no del de una presunta ley de la historia. En suma, aunque Castro prodiga ejemplos para afinar su idea de *vividura*, el verdadero escollo es la rigidez de su invariante, sin la que una tesis histórica tan compacta como la suya no dispondría del necesario sustentamiento. Por lo demás, la base ideológica de todo esto parece clara:

Mientras el hombre sea muy joven podrá interrumpir su amoldamiento a una disposición para ingresar en otra; llegado a la edad adulta, se situará en la vida como individuo estante en la mansión histórica correspondiente a un pueblo, a una tradición colectiva. Cualquiera vía que emprenda será iniciada desde su modo de hallarse situado en la vida de un grupo humano. Si rechazamos esta idea de la ineludible estancia en un vivir por miedo a incurrir en el determinismo naturalista, daremos por fuerza en una concepción abstracta o caótica de la historia. La estancia estructurada de que hablo no está determinada por nada exterior o trascendente a ella, pues consiste en la realidad misma del existir de las gentes. A esto llamó Dilthey la «conciencia de la copertenencia» (*Zusammengehörigkeit*) «conciencia nacional, sentimiento nacional» (Castro, 2021: 58).

Y es significativo que el desacuerdo de Castro con Dilthey radique en su rechazo de la tesis del filósofo alemán sobre el olvido en las generaciones sucesivas de las experiencias hechas por las anteriores. Para Castro «hay una latente continuidad en la manera de estar el hombre en su lengua, en sus costumbres o en sus estimaciones» (2021: 59), y en ello no se aleja tanto de la convicción de Menéndez Pidal, reiterada por las fechas en que apareciera *España en su historia*, de que «los hechos de la Historia no se repiten, pero el hombre que realiza la Historia es siempre el mismo» (1991: 79). No sorprende que Francisco Ayala, con muy distinta percepción de la realidad española, advirtiera que

[...] establece Castro un corte en el pretérito, más radical y menos justificado que el hito establecido por la historiografía clásica en la terminación de la Reconquista y unidad nacional bajo los Reyes Católicos; y a partir del momento elegido por él, su «vividura» viene a funcionar de manera análoga a la del «alma nacional» o «espíritu territorial» de Ganivet, persistiendo, inmutable, a través de las más diversas vicisitudes históricas y subyaciendo bajo las actitudes colectivas más contradictorias —resultado indeseable y opuesto al principio historicista del que había arrancado (Ayala, 1968: 130).

Cuando en 1962 Castro decide fijar la versión definitiva de *La realidad histórica de España*, las numerosas adiciones y supresiones de la parte publicada no afectarán a los conceptos esenciales de su «obra de demolición y reconstrucción» (1965: 3). Su principal objetivo sigue siendo, dice en páginas introductorias fechadas en 1965, comprender el carácter del pueblo español y explicar el contraste entre la desoladora imagen de una España desgarrada por los conflictos que desde el siglo x surgieron entre sus tres castas y el valor de su aporte a la cultura occidental. Tras liquidar despectivamente las objeciones de sus contradictores como cuestión ya superada, alude a las expectativas suscitadas en algún lector: «Hay quien considera incompleta el área de mi “realidad” histórica por no incluirse en ella el vaticinio, e incluso la organización, del futuro de los españoles» (1965: 4-5). Claro está que un programa semejante situaría al libro en el agitado terreno del ensayo político y a distancia de toda órbita historiográfica, pero no es menos cierto que la historiografía es ámbito en que nunca parece haberse sentido del todo cómodo su autor, y que al propósito formativo de su trabajo no renunciará nunca.

Ese propósito exige reflexionar sobre hechos tan poco gratos como el desinterés por la vida meditativa o la mediocridad cultural de la casta que con el tiempo se revelará dominante en la constitución de lo español, casta en que el descuido de la ciencia será constante, la contribución al conocimiento, nula, y sus estilos artísticos, cuando no de importación extranjera o llegados con las peregrinaciones, sin valor comparable al de otros de la cristiandad. Debe asumirse que el saber medieval español es musulmán y se difunde por intermediación judía en el momento de mayor coexistencia religiosa. En los siglos xv y xvi, fase ascendente de la historia de España, no hay otro pensamiento que el generado por el hebreo en el contexto de una cultura cristiana donde el saber va volviéndose cada vez más sospechoso, como en preludio del distanciamiento de Europa que se producirá más tarde, de la «tibetanización» de que habla Ortega. Ya en el xvii, «el predominio exclusivo de la casta de los cristianos viejos corre pareja con el marasmo cultural y con la desintegración de la voluntad colectiva» (1965: 78); los españoles de casta cristiana, reforzados en su creencia por haber absorbido «la forma de religión totalitaria propia de los moros y de los judíos» (1965: 392) hacen «voto de ignorancia» para que no se ponga en duda su limpieza de sangre o, como se dice en *De la edad conflictiva* (1963: 16), para no «empañar su honra castiza». Sobre las tareas



humanas prevalecerá el pensar teológico; sobre la ciencia, lo literario y lo artístico. Ninguna iniciativa posterior, ni siquiera los esfuerzos ilustrados, darán como resultado actividad científica o filosófica válida. España se afirma en su parálisis mientras contempla impertérrita la desintegración de su imperio ultramarino. Neoclasicismo y Romanticismo no crean nuevos modos de convivencia, la emigración intelectual nada absorbe de Europa y no se produce, ni en tiempo de Carlos III ni en ningún otro, reacción al mantenimiento de los hábitos inveterados: inseguridad, desconfianza del saber, defensivo sentimiento de pertenencia, inmovilismo. No habrá ya —afirma Castro— voluntad de cambio, ni entre mentalidades presuntamente progresistas ni en medio de la trifulca revolucionaria: «En España se ha creído hacer gran cosa con armar tumultos, motines, griterías y sangrientos alborotos que dejan intacta la raíz del problema» (1965: 21). No habrá sometimiento a normas o ideas, sino un tendencial anarquismo consistente «más que en ideologías expresadas en libros, en su enlace con una continuidad de situaciones y reacciones anímicas» (1965: 303), ni habrá posibilidad de cultura organizada en el «inmenso archipiélago de grandes figuras» que, sin poder apoyarse en una tradición (también esta es idea de matriz orteguiana), «emergen de un fondo colectivo quieto» (1965: 261). Y no habrá, cómo sorprenderse, conciencia alguna de comunidad:

Hemos de abrir sendas a través de la selva oscura de esta historia, suelo y perspectiva para cuanto hoy acontece. ¿Por qué, por ejemplo, fueron tan imperfectos los cosidos que ligaban unas a otras las piezas del tejido nacional de los españoles? Cuando parecía abrirse ante todos ellos la tarea de labrarse un común y maravilloso imperio —muy necesitado de inteligencia, de voluntades concordes y de manos hacendosas—, Isabel de Castilla dice en su testamento que todo aquello será solo pertenencia de Castilla y León. [...] A tono con ello, la empresa de las Indias fue asunto de religión y de *personas*, no de *quehaceres planeados*. Y tuvo que ser así por rigurosa exigencia de la estructura castiza de la sociedad española (Castro, 1965: 25).

Con todo, Castro ha visto en la gesta de la Reconquista un *proyecto* común cristiano, realizado por los destinados a adueñarse un día de la entera Península. Y ello porque la unión, cuando la hubo, fue «de índole regio-religiosa»; surgió frente al islam invasor y mantuvo hasta mediado el siglo XIII a los cristianos en continuo estado de guerra contra los musulmanes, enalteciendo al fin el reinado de los Reyes Católicos. En cuanto esos «halos mágicos» dejaron de actuar, el personalismo y la ausencia de tarea común volvieron a imponerse como *modo de vida*. A esto último, sostiene Castro (1965: 28), es a lo que se ha llamado «decaendencia», fenómeno que arranca de la coyuntura del siglo XVI y llega irresoluto hasta el presente:

Todo cuanto suele decirse de los males pretéritos (decadencia, los problemas quedaron sin resolver, los Austrias, los Borbones) queda en realidad reducido a esto: la posibilidad de una cultura de tipo intelectual y económico fue intencionadamente hecha añicos en la primera mitad del siglo xvi. Al mismo tiempo es inútil lanzar protestas y proferir gemidos sobre el pasado que fue, irreversible. España se quedó sin propia solera cultural (Nebrija, Vives, Pedro Núñez, el Brocense y otros), y tendrá que crearse una, todo lo tenue que se quiera al comienzo, pero suya, y suficientemente amplia para penetrar la masa social en toda su extensión, a fin de hacer imposible en el futuro —por lo pronto— el asesinato a mansalva de los españoles por los españoles, suicidamente (Castro, 1965: 34).

El proceso, penoso cuanto se quiera, es reversible; la historia de España «no está invertida» (1965: 98) y nuevos hechos pueden modificar el sentido de cuanto les precede y a la vez proyectar su acción en lo venidero, pues «en la morada vital de los españoles siguen habitando la voluntad de antaño y el ansia de futuros» (1965: 266). A la visión histórica de Castro, la misma en 1948 y en 1962, la anima un fervor: aspira a poner en evidencia que en la propia índole de lo español está la clave de su salvación, que «en ese combate entre el ayer y el mañana yace la posibilidad de crearse alguna vez un hoy, un hoy de paz fecunda» (1965: 39). Este constructivo empeño en exponer la desnuda verdad histórica de España difiere de toda actitud nacionalista en la superior inteligencia con que se concibe el examen crítico del pasado. Desde un mismo rechazo del dogmático ensalzamiento de lo ilusorio han escrito algunas de sus mejores páginas los dos grandes autores españoles más escuchados y discutidos por don Américo: Unamuno y Ortega. Castro declara aprecio por sus tentativas, pero afirma haber advertido también su esterilidad. Esto le ha impulsado a una diversa exploración en las raíces del descontento, es decir, en lo que por desesperación, más que por error o ignorancia, mueve a los españoles a mitificar sus orígenes renegando de su verdadero elemento constitutivo. La versión de *La realidad...* que fija Castro en 1962 volverá sobre el problema identitario con renovado ímpetu, y si mucho difiere de la precedente en los matices, nada hay en su enfoque esencial que pueda considerarse nuevo:

Algún lector dirá que ya sabe todo esto por haberlo leído en otras obras mías. Sé que es así, pero estas elementales verdades han de ser divulgadas en volúmenes gruesos, medianos y mínimos, porque ese y no otro es el problema central de la historia y del futuro de España. [...] *Si el español no se decide a convivir con su propia historia, ¿cómo se pondrá de acuerdo con sus prójimos españoles? ¿Cómo sabrá eludir la opresión, la anarquía o el caos? O quizá algo todavía peor: la insignificancia* (Castro, 1965: XXIV).

«Convivir con la propia historia»: sustituir tanto gesticulante personalismo por una serena aceptación del pasado que permita al fin reconocer «cuanto hubo de

grande en las tres ramas del árbol de la auténtica vida española, *viviendo sin desvivirlo* su pasado».

## La responsabilidad y la culpa

La historia desventurada de un país poco propenso a darse «a la compostura de razonar» —por decirlo con las palabras de Alonso de Palencia que don Américo gustaba de repetir—, al que favorables circunstancias pudieron haberlo llevado a situarse a la cabeza de los de su entorno europeo y sin embargo acabó por resignarse a la irrelevancia y abandonarse al desastre (pérdida colonial, irresponsabilidad política, guerra fratricida), dejaron en la promoción a que Castro pertenece, nacida bajo signo regeneracionista y en apariencia dotada de las capacidades para afrontar sus retos, muy amargo sabor de boca. Como tantos otros intelectuales de entonces, Castro se preguntó por las razones de la catástrofe y sintió la necesidad de ensayar su propia explicación. Con válidos argumentos identificó en primer término el sujeto del drama: sostuvo que los pueblos peninsulares habían adquirido su identidad española solo tras la irrupción en su geografía de un mundo de creencias inasimilables a las del orbe occidental. El choque había sido, pues, de orden religioso, y tan fuerte que bastaba para explicar la singularidad española sin recurrir a interpretaciones de orden económico, político, geográfico o psicológico, de las que Castro descreyó siempre por juzgarlas fácilmente engañosas. La gesta de una interminable Reconquista, motivo de orgullo patrio en las filas del tradicionalismo, fue para Castro angustiada confrontación en torno a la que cristalizó aquella conciencia común española que a partir de entonces persistiría invariada para que todo pudiera organizarse en un mundo de perdurable enfrentamiento. La idiosincrasia de las dos intransigentes etnias que en la Edad Media coexistieron con la cristiana en suelo peninsular influyó en el proceso estructurador de esta, intelectualmente más mediocre y por tanto sensible al influjo de radicalidades y exclusivismos. Toda la posterior historia española fue consecuencia de estas premisas.

Castro apenas consideró otros aspectos históricos; más bien tendió a eludirlos, y cuando no lo hizo los subordinó al conflicto religioso, inmejorable sustento de su tesis sobre lo hispánico. Esto le impidió ponderar el peso en la vida española de la «concepción visigótica de la estructura social» (Caro Baroja, 1961: 153) o advertir que el proceso que lleva al predominio cristiano es el mismo que propicia la creación de un Estado moderno, que ya en tiempo de Isabel y Fernando las intransigencias son mucho menos sustanciales que funcionales a una política de fortalecimiento de la precaria unidad nacional y que, en definitiva, la clave religiosa es, en ese momento álgido, instrumento unificador al servicio de un proyecto político, tal como luego sucederá en Inglaterra, Alemania o Francia. El control del converso y las expulsiones —la de los judíos ordenada a poquísimos meses de la

poderosamente simbólica toma de Granada— son para Castro prueba de una desazón consustancial al mundo hispánico, de un imperio de la intolerancia capaz de determinar hasta las decisiones políticas de los Reyes Católicos, y no lo que con toda probabilidad fueron: estrategias de supresión de focos autónomos irreductibles a la unidad, concebidas por unos monarcas que sabían muy bien cómo concentrar en sus manos el poder absoluto. En modo análogo, ve Castro en los estatutos de limpieza de sangre el producto de esa subordinación de lo político a lo religioso, en lugar de una maniobra con vistas a la cohesión social y al eficaz reforzamiento de la identidad común, aún muy débil. El progresivo apaciguarse en España del conflicto en el plano religioso, que no en el político y social, a partir del siglo XVI (Domínguez Ortiz, 1988: 56), no lo registra Castro, interesado en enfatizar solo cuanto permite ver España como producto de una aciaga intolerancia.

A uno de sus últimos libros, *De la España que aún no conocía*, antepone Castro un prólogo (en realidad un largo ensayo antes publicado en la revista *Estudios Filológicos* de la Universidad de Chile en 1969) cuyo interés radica en ser la más cumplida síntesis de su visión del presente y el porvenir español. Cierta aire de inquietud se advierte en estas reflexiones centradas una vez más en la situación «vivencial» de los españoles e influidas en buena medida por la crítica recepción de sus ideas (Llorens, 1971: 301). Castro reconoce su alarma ante la resistencia demostrada por sus compatriotas a asumir la verdad del propio pasado; insiste en que un mundo de vencedores y vencidos —no otra cosa ha sido y sigue siendo, a su juicio, España— estará siempre abocado al desastre, a seguir creyendo que en la sustitución de unos por otros radica la solución del mal. Su «triste y esperanzado diagnóstico» no busca responsabilidades; poco pueden pesar las recientes banderías en el error secular, y ningún sentido tendría seguir azuzando venenosos odios cuyas consecuencias ya se vieron en la delicada coyuntura de los años treinta. A la tristeza se suma una muy seria inquietud:

Lo que sí es evidente, y flota por encima de estas páginas, es el miedo —más claramente, el terror— a que los españoles se enzarzen de nuevo en otra contienda ciega. Ya sé que nadie posee ni medios ni facultades para detener las riadas ni las avalanchas provocadas por odios latentes (Castro, 1972: 95).

Inútil, pues, alzar el dedo acusador cuando demasiado bien se sabe que ha sido todo un pueblo el culpable del conflicto que en cualquier momento podrá reavivarse con su potencial capacidad destructiva. No una errada ideología, no una concreta generación: la culpa queda diluida, con pesar, pero acaso también con cierto secreto alivio, en el vasto e impreciso *nosotros* responsable que su obra histórica ha ido construyendo. Con todo, la angustia y el interiorizado temor persisten como herencia que la guerra civil dejó entre quienes la permitieron, la padecieron y no pudieron olvidarla nunca. Sentía don Américo la necesidad imperiosa de exorcizar el pasado tormentoso, resistiendo a toda tentación nihilista,

para que pudieran los españoles —*sus* españoles— afrontar con serenidad los retos del porvenir.

Y sobre estas inquietudes tan vivamente sentidas, la fe de Castro en la perenne capacidad de resurgimiento de una realidad vital «varia, angustiada, *conflictiva*, fecunda y rebosante de humanidad» (1963: 241); su reticente, pero en fin de cuentas sincera, admiración ante un mundo cuyas turbulencias generaron tanta extraordinaria originalidad. «A mí me encanta esa España —reconocía en 1959—. Si otros quieren otra, que se la hagan».

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARAYA, G. (1983): *El pensamiento de Américo Castro*, Alianza Editorial, Madrid.
- ASENSIO, E. (1992): *La España imaginada de Américo Castro*, Crítica, Barcelona.
- AYALA, F. (1968): *España y la cultura germánica. España a la fecha*, Finisterre, México.
- CARO BAROJA, J. (1961): *Los judíos en la España moderna y contemporánea* (I), Ediciones Arión, Madrid.
- (1970): *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*, Seminarios y Ediciones, Madrid.
- CASTRO, A. (1959): *Origen, ser y existir de los españoles*, Taurus, Madrid.
- (1963): *De la edad conflictiva*, Taurus, Madrid.
- (1965): *La realidad histórica de España*, Porrúa, México.
- (1972): *De la España que aún no conocía* (1), Finisterre, México.
- (2004): *España en su historia. Obra reunida*, 3, Trotta, Madrid.
- (2021): *La realidad histórica de España y otros ensayos. Obra reunida*, 4, Trotta, Madrid.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1988): *Los judeoconvertos en España y América*, Istmo, Madrid.
- (2007): *España. Tres milenios de historia*, Marcial Pons, Madrid.
- GARCÍA MORENTE, M. (1961): *Idea de la hispanidad*, Espasa-Calpe, Madrid.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. L. (1975): *Américo Castro y el origen de los españoles. Historia de una polémica*, Gredos, Madrid.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2024): *Américo Castro y la historia de España*, Almuzara, Córdoba.
- LÉVI-PROVENÇAL, É. (1953): *La civilización árabe en España*, Espasa-Calpe, Madrid.
- LLORENS, V. (1971): «Los años de Princeton», en P. Laín Entralgo (coord.), *Estudios sobre la obra de Américo Castro*, Taurus, Madrid, pp. 285-302.

- MARAVALL, J. A. (1997): *El concepto de España en la Edad Media*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid.
- MARICHAL, J. (1984): *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Alianza Editorial, Madrid.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1971): «El encuentro con la obra de Américo Castro», en P. Laín Entralgo (coord.), *Estudios sobre la obra de Américo Castro*, Taurus, Madrid, pp. 157-169.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991): *Los españoles en la historia*, Espasa Calpe, Madrid.
- MONROE, J. T. (1971): «Américo Castro y los estudios arabistas», en P. Laín Entralgo (coord.), *Estudios sobre la obra de Américo Castro*, Taurus, Madrid, pp. 349-364.
- PEÑA, A. (1975): *Américo Castro y su visión de España y de Cervantes*, Gredos, Madrid.
- PÉREZ, J. (2013): *Historia de una tragedia. La expulsión de los judíos de España*, Crítica, Barcelona.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, C. (1958): *Espanoles ante la historia*, Losada, Buenos Aires.
- (1976): *España, un enigma histórico* (I), Edhasa, Barcelona.
- WATT, W. M. (1970): *Historia de la España islámica*, Alianza Editorial, Madrid.

## EL TIRANICIDIO EN LA OBRA PEDAGÓGICA DEL PADRE MARIANA Y SU RESPUESTA EN EL *ANTIMARIANA*

FRANCISCO SÁNCHEZ TORRES  
Universidad de Córdoba

Recepción: 22 de diciembre de 2023 / Aceptación: 30 de marzo de 2024

**Resumen:** En el siguiente trabajo se analiza la teoría del tiranicidio propuesta por el padre Juan de Mariana en *De Rege et Regis institutione* desde una perspectiva filológica. Este texto estableció uno de los debates modernos más intensos en torno a los límites del poder real y la soberanía popular, sufriendo juicios en Francia y numerosas persecuciones y críticas en los siglos posteriores. Si bien esta obra ha sido estudiada desde otras disciplinas, un enfoque filológico nos arroja una serie de datos que dan pie a nuevas preguntas así como ofrece respuestas a cuestiones que la bibliografía sobre Mariana ya trata.

**Palabras clave:** Juan de Mariana, tiranicidio, humanismo, *De Rege et Regis institutione*.

**Abstract:** The following paper analyses the theory of tyrannicide by the Jesuit Juan de Mariana in his *De Rege et Regis institutione* from a philological perspective. Mariana's text articulated one of the most intense debates in the early modern period about royal authority and people's sovereignty, as well as it underwent trial in France and was criticised in later centuries. Although this work has been thoroughly studied by many disciplines, our philological approach brings data which will not only pose new questions but also offer new answers and arguments to the main issues handled in the literature about Mariana.

**Keywords:** Juan de Mariana, tyrannicide, Humanism, *De Rege et Regis institutione*.

Que Juan de Mariana suscita el mayor de los intereses a la hora de estudiar el período que abarca los últimos años de la España de Felipe II y el reinado de Felipe III no ha de ponerse en duda. Pues el padre Mariana no padece, en ningún caso, la invisibilidad de tantos humanistas ibéricos, que ha llevado al desconocimiento del abundante caudal de conocimiento generado en un par de siglos en lengua latina y en sus descendientes romances. Ya desde el siglo XIX existen estudios sobre Mariana y su influencia en la política de la Compañía de Jesús, especialmente en vista de la oleada de rechazo y expulsiones que se dieron por toda Europa.

### Apuntes sobre la recepción de la obra de Juan de Mariana

En 1840, Johann Otto Ellendorf dedica un extenso capítulo a Mariana en su *Die Moral und Politik der Jesuiten*, cuyo objetivo es contextualizar al padre jesuita dentro de la Compañía que fundara Loyola. El propósito de la obra en general es alertar acerca de los peligros del conocimiento político generado por esta orden, que hace tambalear la estabilidad de los Estados monárquicos. Ellendorf (1840: 372) califica a Mariana de «jacobino francés» y lo acusa de justificar los magnicidios de Enrique III (que Mariana ciertamente justifica en *De Rege et Regis institutione*) y de Enrique IV (sobre el que Mariana no se pronunció, o al menos no tenemos constancia de ello), entre otras acusaciones ciertamente carentes de fundamento<sup>1</sup>. El capítulo acaba con el estudioso alemán (1840: 374) preguntando al lector si sería propio de alguien dotado de sentido común permitir la existencia de una orden que lleva la teoría de la soberanía del pueblo a sus más «aterradoras consecuencias», vinculando estas ideas de la Compañía a la Revolución Francesa.

El testimonio de Ellendorf sirve para comprender la desigual fama que ha rodeado a la figura del pensador talaverano, cuya apreciación ha dependido más del contexto social, político y cultural de la época que de la verdadera contextualización de sus aportaciones al mundo humanístico español y europeo de los siglos XVI y XVII. El primer gran estudio sobre Mariana que intenta, en la medida de lo posible, evitar los prejuicios vertidos en torno al jesuita viene de la mano de Cirot y su *Mariana historien*, recogido dentro de las *Études sur l'historiographie espagnole*, publicado en 1904. El trabajo de Cirot, encomiable tanto por su exhaustividad como por su rigor, representa la base a partir de la cual todo estudioso contemporáneo

---

<sup>1</sup> En la misma página 372, el alemán incluso llega a responsabilizar a Mariana de la inestabilidad española durante el Trienio Liberal y carga contra la Constitución Española de 1812: «Wären nach dieser Ansicht die Spanier oder die Portugiesen nicht berechtigt, ihre Königinnen vom Throne zu stürzen und hinzurichten, weil sie die ihnen aufgezwungenen Constitutionen von 1812 und 1822 nicht gelten lassen wollen?» (¿No estarían, de acuerdo con esta postura, legitimados los españoles o los portugueses para derribar a sus reinas del trono y ejecutarlas, porque ellas no quisieran permitir que funcionaran las impuestas Constituciones de 1812 y 1822?).



de Mariana debe partir, pues recoge documentación clave sobre el padre jesuita, así como plantea los puntos principales que todavía el debate científico trata con respecto a su obra<sup>2</sup>.

A partir de entonces los estudios sobre Mariana o las menciones al *De Rege* han tenido relativa afluencia a lo largo del siglo xx y xxi, lo que ha llevado a una mayor indagación en torno a la vida del talaverano, con el fin de despejar la oscuridad de los innúmeros opúsculos cuya crítica nace más de la exaltación que de la meditación y racionalidad científicas. Sobre todo ha cautivado interés el proceso que sufrió el padre Mariana, que ha sido tratado tanto en la traducción contemporánea (1981) del *De Rege* de Luis Sánchez Agesta, como en el luengo trabajo de 1993 de Gonzalo Fernández de la Mora «El proceso contra el padre Mariana». Sin embargo, aparte de la breve mención en 1978 de Mariana por parte del estudioso Quentin Skinner en su celebrado trabajo sobre los fundamentos del pensamiento político, es ya en las primeras décadas de este siglo cuando los estudios de Mariana han ganado cierta popularidad. Estudios como *Juan de Mariana and Early Modern Spanish Political Thought* (2007), del experto británico en Mariana Harald Braun, abren el camino a otros trabajos interdisciplinarios como los publicados en el dossier *De l'éducation du prince à la critique du pouvoir: le jésuite Juan de Mariana (1536-1624) ou l'art de la composition* (2018), dirigido por Renaud Malavialle, cuyos trabajos se han orientado brillantemente hacia el estudio del pensamiento histórico de Mariana, centrandolo en la investigación sobre el jesuita de Talavera en torno a las líneas de las disciplinas humanísticas (Malavialle, 2012; 2024).

Cabe mencionar la frecuencia con la que su nombre se ha asociado a la Escuela de Salamanca, si bien algunos de los trabajos más frecuentemente citados, como el de Marjorie Grice-Hutchinson (1952) o el de Juan Belda Plans (2000), no lo mencionan, como sí hacen en el caso de los compañeros del talaverano, Juan Maldonado y Francisco Suárez. Así, Jesús Huerta de Soto (2013) prefiere asociar a Mariana a los escolásticos españoles, si bien a lo largo del citado trabajo emplea el concepto de «Escuela de Salamanca» de forma operativa y sin demasiada discusión al respecto. Por otro lado, recientemente Luis Perdiges de Blas y José Luis Ramos Gorostiza (2023) han ahondado en lo problemático de la denominación por la disparidad de los autores agrupados, cuyo denominador común es poco más que su *alma mater* y algunas concordancias. No obstante, sigue siendo igual de problemático caracterizar a Mariana, como ocurre en estos trabajos, como un escolástico, pues su inserción en el Humanismo ibérico cristiano es insoslayable. La

---

<sup>2</sup> Lo expuesto no está exento de controversia, puesto que la atribución de la cualidad de «historiador» a Mariana es actualmente objeto de debate, ya que tampoco podemos afirmar que el padre Mariana sea un historiador en el sentido más estricto y contemporáneo de la palabra. En cualquier caso, su labor como historiógrafo al publicar los *Historiae de rebus Hispaniae libri xxx* reside en su voluntad de presentar un texto con fuentes más concretas y un pensamiento articulado y reflexivo tras él, no creencias sin contexto.

forma en que Mariana aborda su esfuerzo intelectual, su interiorización de corrientes de pensamiento heredadas del Humanismo cívico italiano y del Humanismo cristiano de corte erasmiano, su corte filológico-histórico que bebe de Nebrija y su profundo interés por el estudio de los antiguos no pueden adjudicarse a la formación escolástica pura, sino a la influencia del pensamiento humanístico renacentista.

Existen también en el territorio hispánico trabajos como la semblanza del padre talaverano que escribe el académico Jaime Olmedo Ramos (2011), así como diversas investigaciones relacionadas con aspectos como la doctrina económica y monetaria o el trabajo del padre Mariana como censor en el caso del juicio a la *Biblia políglota* de Amberes, realizada por el conocido humanista Benito Arias Montano<sup>3</sup>. Fue de hecho la intervención del padre jesuita, que ya contaba con cierta fama, en esta cuestión la que propulsó su imagen de teólogo e intelectual humanista. Estas últimas investigaciones, además, aportan un enfoque ciertamente infrecuente hasta este momento en las investigaciones sobre el padre Mariana, pues abordan su figura y obra desde la perspectiva filológica, que es como nosotros mismos nos acercaremos a su doctrina acerca de la monarquía, la soberanía popular y la resistencia a la tiranía.

### **El nacimiento del *De Rege***

No nos detendremos aquí en los pormenores biográficos del padre Mariana, puesto que existen óptimos trabajos acerca de su vida por parte de los ya citados Cirot (1904) y Olmedo Ramos (2011). En lo que respecta al nacimiento de los libros de *De Rege*, existe una cierta tendencia a dar por sentada la fecha de su publicación en 1599; nosotros, por otro lado, consideramos 1599 la punta visible de un proceso de escritura anterior, algo *per se* evidente, pero que plantea numerosos interrogantes. Aquí seguimos las propuestas de Cirot (1904: 31-41) acerca de la génesis de la obra, que se basan en los mismos datos que hay en la obra, así como en la correspondencia de Mariana. En el prefacio de la obra Mariana indica que el motivo del nacimiento de su obra es doble: en primer lugar unas cartas enviadas por el preceptor del futuro rey Felipe III, García Loaysa y Girón, y después por los ejemplos ilustrativos que su trabajo histórico sobre España le estaba descubriendo. Por tanto, Mariana resuelve compendiarlos a través de una nueva obra.

---

<sup>3</sup> El transcurso de estas investigaciones, cuyos resultados están progresivamente viendo la luz, ha sido de gran utilidad a la hora de resolver cuestiones metodológicas de gran relevancia en la investigación sobre la figura de Juan de Mariana, la composición del *De Rege* y los avatares de sus ediciones posteriores. Sin duda, resulta en este punto necesario agradecer las eruditas conversaciones con el profesor José María Maestre Maestre y los siempre prudentes consejos del profesor Antonio Dávila Pérez.

Los primeros veinte libros de las *Historiae de rebus Hispaniae* fueron publicados en 1592, y hay que suponerles un largo proceso de escritura, especialmente por la densidad y longitud de la obra. Por otra parte, fue en 1585 cuando García Loaysa empezó su cometido como preceptor del hijo del rey Felipe II. Esto nos deja, sin duda, una horquilla que va desde 1585 hasta 1599, fecha de la publicación. Cirot entra en este período aportando dos valiosos datos que pueden encontrarse dentro de la obra: el primero, el famoso capítulo VI del primer libro del *De Rege*; el segundo, el epitafio que interrumpe abruptamente el capítulo XI (o XII, dependiendo de la edición) del libro tercero. El capítulo VI del libro primero trata la posibilidad de resistirse a la tiranía a través del tiranicidio, y Mariana considera de gran utilidad aportar un ejemplo ilustrativo recentísimo: el magnicidio del rey Enrique III de Francia a manos del dominico Jacques Clément. Este notorio episodio de la historia francesa ocurre en agosto de 1589, y el padre Mariana, al hablar de estos hechos, empieza diciendo «*nuperque in Gallia monimentum est constitutum*», término que resulta de una enorme ambigüedad. Si bien *nuper* indica un tiempo reciente, es preciso tener en cuenta que Mariana opera con numerosos episodios de gran antigüedad, por lo que el uso de esa palabra no es fiable en cuanto a discernir si el jesuita talaverano escribe un año o varios años después. Cirot (1904: 35) aporta un testimonio textual donde Mariana indica que escribe el año después del suceso, pero parece tratarse de una primera redacción del capítulo, presente en uno de los volúmenes de manuscritos de Mariana<sup>4</sup>. En cualquier caso, la propuesta de Cirot parece mostrar que Mariana modifica la indicación temporal, probablemente debido a que comenzó a escribir el capítulo con posterioridad al suceso de 1589 pero el proceso le llevó considerablemente más tiempo. Este dato nos indica que en 1590 Mariana estaba componiendo el capítulo VI del libro primero.

El siguiente dato lo encontramos en el capítulo XI del libro tercero del *De Rege*, donde Mariana interrumpe su discurso para narrar el fallecimiento de su compañero, el teólogo José Calderón. A este episodio, el padre jesuita añade un epitafio en honor del fallecido, que data la muerte de este en 1591, por lo que es plausible, y esto ya lo avisa Cirot, entender que Mariana estaba cerca del final de la composición del *De Rege* en 1591. Esto no deja de ser problemático, puesto que tenemos datos más o menos fiables para localizar el capítulo VI del libro primero y el XI del tercero. Sin embargo, el libro segundo queda en una suerte de limbo cronológico que nos permite, por otro lado, establecer una serie de conjeturas que pueden ser muy fructíferas para comprender la problemática acerca del nacimiento del *De Rege*.

---

<sup>4</sup> Nosotros contamos con el MS Egerton 1874, donde parece recogerse una versión manuscrita de la obra, que coincide con lo que sería después la primera edición de 1599 de la obra. Sin embargo, Cirot hace uso del volumen Egerton 1875, donde dice encontrar una primera redacción del capítulo. A falta de la documentación necesaria, por el momento solo podemos dar la validez al testimonio de Cirot en base a la misma pericia del investigador francés.

La primera conjetura sería acerca del orden de la obra. ¿Escribió el padre Mariana la obra en el orden presentado? El mismo Mariana parece indicarlo, en tanto que algunos capítulos presentan enlaces y continuación, así como los datos cronológicos aportados (ese período desde 1590 hasta 1591). Sin embargo, la versión manuscrita del *De Rege* perteneciente a la British Library, con signatura MS Egerton 1874, presenta una serie de peculiaridades que podrían aportar claves para contextualizar esta conjetura. El texto presenta los libros primero y segundo íntegros, mientras que el tercero aparece de forma desigual. El orden de los capítulos no está dispuesto de forma coherente con el orden en el que después aparecerían en la edición impresa de 1599:

MS EGERTON 1874	EDICIÓN DE 1599
1. <i>De magistratibus</i>	1. <i>De magistratibus</i>
2. <i>De episcopis</i>	2. <i>De episcopis</i>
3. <i>De honoribus et praemiis</i> / 3. <i>Num viri flagitiosi a republica removeri penitus debeant</i>	3. <i>Num viri flagitiosi a republica gerenda removeri penitus debeant</i>
4. <i>De vectigalibus</i>	4. <i>De honoribus et praemiis</i>
5. —	5. <i>De re militari</i>
6. <i>De annona</i> / 6. <i>Princeps bellum ipse gerat</i>	6. <i>Princeps bellum ipse per se gerat</i>
7. —	7. <i>De vectigalibus</i>
8. † [sic] <i>De pauperibus</i>	8. <i>De annona</i>
9. <i>De aedificiis</i> / 9. <i>De iustitia</i> / 9. <i>De prudentia</i>	9. <i>De aedificiis</i>
10. <i>De fide</i>	10. <i>De iudiciis</i>
11. —	11. <i>De iustitia</i>
12. —	12. <i>De fide</i>
13. <i>De iustitia</i> – <i>De prudentia</i>	13. <i>De pauperibus</i>
14. —	14. <i>De prudentia</i>
15. —	15. <i>De spectaculis</i>
16. —	16. <i>Multas in una provincia esse religiones non est verum</i>

Tabla 1. Relación de capítulos entre la versión manuscrita y la edición de 1599

Como puede observarse, el manuscrito repite números de capítulos en varias ocasiones, así como muestra varias redacciones de un mismo capítulo (caso del capítulo sobre la prudencia o el capítulo sobre la justicia), a veces sin número. El mismo Mariana, como ocurre en el capítulo *De pauperibus*, tenía un orden que cambió en el mismo manuscrito, y después volvió a cambiar en la edición impresa.

Solo es en el capítulo *De iustitia* que el manuscrito numera como 13 donde encontramos la referencia cronológica del fallecimiento de José Calderón en 1591, mas dicho capítulo ya estaba casi redactado antes del fallecimiento, y hay capítulos escritos con posterioridad. Esto podría indicarnos que el hecho de que el capítulo sobre la justicia se interrumpa abruptamente para narrar el deceso del compañero del padre Mariana podría ser más bien una coincidencia en la corrección de un capítulo que ya estaba redactado. En cualquier caso, sigue indicando que para 1591, el libro tercero estaba a falta de cuatro capítulos para ser terminado, pero no nos indica en qué momento empieza su composición.

Nuevamente, el libro segundo permanece en una cronología incierta. La versión manuscrita con la que contamos ofrece los libros primero y segundo como productos terminados. Si bien cuentan con numerosas correcciones y tachaduras, el orden está fijado y completo de acuerdo con la que después sería la edición impresa. Esto no nos invita necesariamente a pensar que ese orden es el mismo en el que Mariana habría compuesto la obra, pues las circunstancias anteriormente descritas en el caso del libro tercero pueden haberse dado con cierta probabilidad en el caso de estos dos primeros. Es muy posible que esta redacción sea la final de los libros primero y segundo, y el volumen con los papeles de Mariana incluya uno de los borradores del libro tercero.

Esto no despeja si el libro segundo no fue compuesto en primer lugar para después pasar a ocupar su lugar actual. Mariana, en su prefacio, indica que la idea le vino a partir de las misivas de García Loaysa. Aunque el jesuita talaverano presta su ayuda al preceptor del rey, él mismo indica que reservó tiempo para escribir el *De Rege* de manera más pausada. Es muy posible que Mariana escribiera a García Loaysa tan pronto como 1585 para atender las cuestiones más urgentes que un preceptor real pudiera solicitar, algo que se corresponde más con el libro segundo, cuyo contenido es verdaderamente el de un *speculum principis*.

La posible cronología que nos plantea este escenario sería la siguiente: el padre Mariana empieza a contemplar la posibilidad de escribir una obra de carácter político-moral, basado en su estudio de la Historia de España, así como en las peticiones de carácter humanístico de su colega García Loaysa. Tras resolver las dudas de su compañero, Mariana se enfrasca en la tarea, mientras, como sabemos, termina sus *Historiae de rebus Hispaniae* y ya redacta algunos de sus *Tractatus septem*. El magnicidio del rey Enrique III de Francia en 1589, que sacude en gran medida al tejido religioso europeo por causa del perpetrador del crimen, invita a Mariana a razonar acerca de la naturaleza del poder real, excusa además para refutar las ideas maquiavélicas, que encontraron fuerte resistencia entre algunos humanistas españoles como el mismo talaverano o Pedro de Ribadeneyra. Mariana escribe entonces el libro primero, y continúa posteriormente con la labor que hacen de la obra un espejo de príncipe, dando pues génesis al libro tercero que en 1591 (posible fecha del manuscrito que examinamos) estaba prácticamente completo. Esto no se

puede probar, hasta donde sabemos, pero no sería irrazonable argumentarlo, pues la incoherencia del libro primero con respecto al libro segundo y al tercero nos parece excesiva como para no intentar establecer una hipótesis en torno al nacimiento de la obra.

## El tiranicidio y la doctrina de Mariana

El nacimiento y la vida de los libros de *De Rege* resultan difícilmente disociables del tiranicidio, la resistencia al poder y la soberanía de la nación con respecto a sus gobernantes, pues en ellos influye el peso de la historia reciente y la antigua. Los capítulos centrales del libro primero, aquellos que hablan de estas cuestiones, han sido examinados exhaustivamente, como ya indicábamos al principio de este trabajo, por numerosos especialistas de las disciplinas histórica y de la ciencia política, así como desde la económica. Sin embargo, creemos que un análisis filológico de estos capítulos podría expandir el interesante debate científico en torno a estos notorios pasajes.

A partir del capítulo quinto (*Discrimen Regis et tyranni*) empieza una serie de pasajes que alcanzan hasta casi el final del libro primero, en los que el padre Mariana aborda la posibilidad de acabar con la tiranía. Para ello, el jesuita distingue al tirano del rey a través del abuso del primero de la ley y de los derechos de los pueblos que gobierna. A partir de ahí, Mariana va progresivamente afirmando el derecho del conjunto del Estado a amonestar al regente y exigirle su dimisión del cargo. En caso de que esto llevara a una resistencia por parte del gobernante, Mariana considera que la nación está legitimada para apartarlo de forma violenta del poder, en la medida en que la inestabilidad que cause aquello no sea más perjudicial que la razón para acometer tal empresa.

El padre talaverano afirma, pues, que el rey, por razón de su cargo, no está exento de cumplir las leyes, el decoro y la honestidad. También concluye que el poder del Estado es necesariamente superior al del rey, y que el primero no puede permitir que este último lo socave y reduzca, pues eso supondría el fin de la libertad. Para apoyar este discurso Juan de Mariana emplea tres recursos discursivos fundamentales: las fuentes antiguas y medievales, el *exemplum* histórico y la exégesis bíblica.

Cuando Mariana afirma que «*sex sunt genera principatuum formaeque respublicas gubernandi*» su origen es claramente Aristóteles. La *Política* del estagirita supone una de las fuentes principales de la Antigüedad para la teoría acerca del tiranicidio que establece, junto con los textos de los escritores de la Historia Augusta (especialmente la vida de Severo) y los grandes historiadores Tácito y Livio. Para Mariana los antiguos sirven para aportar un mayor peso a sus argumentos, pues modela la tiranía en la caracterización que hacen los textos antiguos de Nerón

y otros tiranos (Dioniso, Clearco...). Otro de sus fundamentos, como no podía ser de otra manera en un espejo de príncipe, es la *Ciropedia* de Jenofonte.

El padre Mariana también hace uso de fuentes medievales y coetáneas, especialmente se basa en Tomás de Aquino, San Agustín, Juan de Salisbury y otros humanistas como Jerónimo de Osório<sup>5</sup>, o fuentes italianas y francesas muy variadas (historias, crónicas, otros espejos de príncipe...). En general, el uso de estas fuentes, como es propio en la literatura humanística, es sutil, puesto que no se atribuyen las referencias y las citas son infrecuentes y no suelen anotarse en los casos de autores que no sean clásicos. Sin embargo, Mariana, como historiógrafo, acude a fuentes dispares, como los concilios eclesiásticos, para dotar a su discusión en la materia de una mayor consistencia intelectual.

El caso del padre Mariana no dista de lo ya estudiado sobre los eruditos formados en Salamanca, que, como ya se ha indicado en este trabajo, se han agrupado desde una perspectiva historiográfica en torno al concepto debatido de Escuela de Salamanca. Belda Plans (2000), que no recoge a Mariana entre los discípulos de tal escuela de pensamiento, lo expone con agudeza: estos pensadores ibéricos son el producto de la confluencia de varios modelos formativos y de pensamiento del momento, con la independencia de pensamiento como garante de su visión crítica. Su principal vena escolástica proviene de la llamada escuela tomista, si bien no se nutren exclusivamente del pensamiento y método escolásticos. Siguiendo las tendencias humanistas, supieron desgajarse de las imprácticas abstracciones de los escolásticos, de su latinidad espinosa y excesivamente apegada al neologismo, y beber de las caudalosas corrientes del saber antiguo grecolatino. Así se comprende el interés profundo y humanístico de Mariana por las fuentes primarias paganas y cristianas, y su giro filológico-historicista, pues el talaverano destacó por su trabajo historiográfico, que le sirvió de fuente para su estudio político y moral.

Como el uso de las fuentes en el Humanismo ha sido extensamente estudiado, no nos centraremos en tal cuestión, y pasaremos al *exemplum*, donde el padre Mariana sobresale. Este recurso, de grandísima tradición —especialmente gracias a los libros dedicados exclusivamente a recopilar *exempla* con un objetivo didáctico moral—, se presenta de forma extensa en todos los libros del *De Rege*. En el caso de los capítulos centrados en el tiranicidio, el jesuita, además de incluir *exempla* de la Historia medieval, da un paso más allá e incluye un *exemplum* ocurrido hacía una década cuando se publica el *De Rege* en 1599. El capítulo sexto se inicia con el relato

---

<sup>5</sup> Osório escribió los ocho libros de *De rege et regis disciplina*, que el padre Mariana leyó con total seguridad, pues existen numerosas concordancias entre estas obras. Además, Osório fue muy cercano a Ignacio de Loyola y tuvo un papel fundamental en la entrada de los jesuitas en Portugal. A diferencia de la obra de Mariana, las propuestas de Osório no fueron por los mismos derroteros en lo que respecta a la resistencia al poder, y sus libros no recibieron la misma atención que los del jesuita talaverano.

del magnicidio de Enrique III de Francia, y Mariana ya explicita cuál es el propósito de esta narración:

*Henricus eo nomine tertius Galliae Rex iaceat manu monachi peremptus, medicato cultro in uiscera adacto, foedum spectaculum in paucis memorabile; sed quo Principes doceantur, impios ausus haud impune cadere, Principum potentiam imbecillem esse si reuerentia ab animis subditorum semel abscesserit* (Mariana, *De Rege*, lib. 1, cap. 6).

El padre Mariana, si bien cualquier lector del momento ya sabría de antemano qué esperar de un *exemplum*, decide aclarar su intención con la narración que ocupa gran parte del capítulo. En este caso, resulta interesante observar cómo los testimonios del texto presentan variaciones sutiles pero significativas. En el caso del principio del capítulo, las ediciones impresas ofrecen:

*Tale est tyranni ingenium moresque coelo aequae ac hominibus inuisi. Vt maxime felix esse uideatur, flagitia in supplicium uertuntur. Vt corpora uerberibus, ita saeuitia, libidine, metu prauus animus et conscientia laceratur. Quos coelestis uindicta premit, in exitium urget, mentem, consiliumque eripit* (Mariana, *De Rege*, lib. 1, cap. 6).

La edición manuscrita, por su lado, ofrece: «*Tale est tyranni ingenium moresque profligati coelo aequae ac hominibus inuisi. [...] Quos uindicta premit...*». La diferencia entre el manuscrito y las ediciones impresas es sutil, pero refleja considerablemente la actitud del padre Mariana ante la cuestión. Mientras que ese *profligati* ya tachado en la versión manuscrita sería un adjetivo excesivamente subjetivo por parte de Mariana, el calificar la venganza como *caelestis* sí sería coherente con la doctrina de Mariana, que defiende la superioridad del poder y la ley religiosos ante sus contrapartidas seculares. El mismo padre Mariana sabe que trata una cuestión resbaladiza, como él mismo dice en capítulos anteriores, y eso se refleja en la evolución textual, puesto que existe una matización del contenido.

Esta matización se ve especialmente en la alabanza a Jacques Clément. Tanto el manuscrito como la primera edición de 1599 ofrecen el siguiente texto en el ya citado capítulo sexto del libro primero: «*sic Clemens periit aeternum Galliae decus, ut plerisque uisum est, uiginti quattuor natus annos simplici iuuenis ingenio neque robusto corpore, sed maior uis uires et animum confirmabat*». No es de extrañar, en vista del contexto cultural donde se originan y la configuración política de los tiempos venideros, que por estas afirmaciones Mariana se granjeara la reputación de temerario ideólogo de revoluciones que muchos de sus contemporáneos y otros tantos durante los siglos venideros le adjudicaron. El jesuita talaverano se posiciona claramente en una posición favorable con respecto al joven dominico, y asocia sus



actos a que estaba guiado por una fuerza superior, que no es más que asumir el papel de las órdenes religiosas como guardianas de la libertad en el Estado.

Tal razonamiento no fue exclusivo de Mariana, sino que puede adscribirse a su formación tanto en Salamanca como en la orden jesuita. Así, años después, en 1610, Bellarmino publicaría su *Tractatus de potestate summi Pontificis in rebus temporalibus* contra William Barclay y su póstuma obra *De potestate Papae*, publicada en 1609. En la primera parte de esta obra el jesuita recoge los testimonios de *illustres scriptores* de Italia, Francia, España, Alemania, Inglaterra y Escocia, así como las sentencias conciliares acerca de la sumisión de las potestades temporales, a saber, las de los reyes y los príncipes, al poder papal, único capaz de revocar tales títulos. La segunda parte se entrega a rebatir los argumentos de Barclay, y sirva como ejemplo de la tesis de Bellarmino su contraargumento a la afirmación del primero acerca de la equiparación del poder eclesiástico y del poder político, de suerte que el primero no pudiera someter al segundo:

*At qui hoc principium, sive fundamentum in ultima particula falsum omnino esse contendimus, in illis videlicet ultimis verbis, Neutrique in alteram imperium sit. Siquidem affirmamus, Ecclesiasticam potestatem, distinctam quidem esse a Política, sed ea non modo longe nobiliorem, verum etiam ita superiorem esse, ut eam dirigere, et corrigere, et in certis casibus, in ordine videlicet ad finem spiritualem, et vitam aeternam, eidem imperare possit* (1610: 31).

Cabe recordar aquí la cariñosa relación que existió entre Bellarmino y Mariana, que le dedicó su última obra, los *Scholia in Vetus et Novum Testamentum*, llamándolo en su prefacio «*eximie et humanissime Cardinalis*» (1619: f. 4r). El mismo razonamiento de Bellarmino habría de utilizar Francisco Suárez en su *Defensio fidei Catholicae et Apostolicae adversus Anglicanae sectae errores*, publicada en Coimbra en 1613, en el capítulo segundo del libro tercero, donde declara que la «*sententiam Illustris. Bellarmini antiquam, receptam, veram ac necessariam esse censemus*» (1613: 217). Especialmente ilustrativos son los capítulos que siguen al vigésimo primero, a partir del que Suárez afirma y ratifica la sujeción de los reyes y príncipes a la potestad papal, hasta el final del libro tercero. Así, en el capítulo vigésimo tercero Suárez reafirma el poder directivo y coactivo del Sumo Pontífice católico:

*[E]rgo si Pontifex habet potestatem directivam in Principes temporales, etiam habet coactivam, si iustae directioni per legem, vel praeceptum obedire noluerint. Probatur consequentia, nam quae a Deo sunt, ordinata sunt, et optime instituta; ergo si pontifici dedit potestatem directivam, dedit coactivam, quoniam institutio aliter facta esset imperfecta, et inefficax* (1613: 333).

Y entronca directamente con el relato que hiciera Mariana sobre el magnicidio de Enrique III de Francia por parte de un dominico en ciernes. Esta defensa, por parte de Mariana, de una injerencia de considerable peso por parte de la Iglesia en la estructura política de los Estados queda, sin embargo, matizada en las ediciones posteriores, que recogen: «*Sic Clemens ille periit, uiginti quattuor natus annos, simplici iuuenis ingenio, neque robusto corpore sed maior uis uires et animum confirmabat*». El único resto de admiración queda a través del *ille*, sin la evidente carga semántica que proviene de llamar a Jacques Clément *aeternum Galliae decus*. Este cambio, que Cirot recoge en su trabajo, podría tal vez contextualizarse sin demasiadas conjeturas. Las ediciones en las que esta afirmación aparece matizada son las de 1605 y 1611. Para entonces, el padre Mariana ya había recibido las primeras críticas por este tratado y había sido juzgado por su tratado sobre la moneda entre septiembre de 1609 y enero de 1610, el mismo año en que el *De Rege* había recibido durísimas críticas tras el magnicidio de otro rey francés, Enrique IV, perpetrado por François Ravaillac. No resulta descabellado pensar que, ya fuera Mariana o fueran los editores, las nuevas ediciones podrían haber sido expurgadas o estas declaraciones matizadas, y más habida cuenta de que en estas se incluye el capítulo *De moneta*, basado en el tratado que tantos sinsabores habría de traerle al jesuita talaverano.

El último recurso con el que cuenta Mariana para reforzar sus argumentos es el de la exégesis bíblica. Es muy parecido al *exemplum*, con la salvedad de que mientras el *exemplum* tiene un tinte de ilustración histórica, la exégesis bíblica requiere, como su nombre bien indica, una interpretación del pasaje bíblico por parte del autor. Así, el padre Mariana acude a las escrituras sagradas del cristianismo para establecer la actitud, en general, de los textos bíblicos ante la cuestión, el tiranicidio en este caso. El jesuita talaverano utiliza un episodio extraído de los libros de *Samuel*: el conflicto entre Saúl y David. Sin embargo, Mariana hace una interpretación del pasaje sagrado que lo escuda ante las posteriores acusaciones de favorecer la retirada de un gobernante corrupto a través de la violencia: «*Neque enim tanta morum prauitate Saul fuit, ut subditos tyrannide opprimeret, diuinas et humanas leges inuerteret, ciues praedae haberet*». De esta manera el talaverano justifica que en el episodio bíblico David castigara también al soldado que acabó con Saúl. No deja de ser interesante, no obstante, que el padre Mariana incluya estos pasajes en este punto, puesto que sí le interesa crear una controversia en torno a la calificación de los gobernantes de la tradición veterotestamentaria.

En cualquier caso, resulta más que evidente el dominio retórico-discursivo del jesuita, puesto que adapta las fuentes a sus necesidades argumentativas con una plasticidad acusada. Esto resulta crucial para comprender el *De Rege* y, en general, la doctrina del padre Mariana; pues se ha de procurar un manejo óptimo y riguroso de las fuentes literarias, así como de los entresijos retóricos del discurso del

humanista para detectar manipulaciones en las fuentes y, más importante aún, dilucidar qué objetivo tienen dichas alteraciones del sentido de las fuentes.

### Las reacciones a Mariana: sobre el *Antimariana* y otras respuestas

Los escritos del jesuita talaverano ganaron notoriedad en la esfera humanística europea, y fueron recibidos con abundantes críticas, positivas y negativas, si bien es cierto que las últimas acabaron por superar a las primeras. Ya en 1611 se publicaron en España las *Aduertencias a la historia del padre Iuan de Mariana* firmadas por Pedro Mantuano, donde se hacían numerosas correcciones a la obra del jesuita talaverano. Fue, sin embargo, un año antes cuando el *De Rege* recibió una de las críticas más duras, pues en 1610 se publicó el *Antimariana ou réfutation des propositions de Mariana* del puño de Michel Roussel, que escribiría también una historia eclesiástica en las décadas posteriores.

*L'antimariana* es un texto que suscita un gran interés por el debate que establece contra la obra de Mariana, además de por el hecho de que recoge los detalles del proceso que el libro sufrió en Francia. Ya desde su nombre se hace patente la hostilidad del autor con respecto a las ideas del jesuita, que se manifiesta en numerosas descalificaciones a lo largo de su tratado de alabanza a la figura inviolable del monarca absoluto. La posición ideológica del *Antimariana* se encuentra, lógicamente, en las antípodas de su contrincante, y defiende que la monarquía es inviolable, independientemente de su desempeño<sup>6</sup>. Esto se recrudece especialmente en el capítulo veintinueve, donde Roussel responde a Mariana en lo tocante al episodio del capítulo sexto del libro primero de *De Rege*, donde se narra el asesinato del monarca Enrique III. Si bien Roussel contraargumenta al jesuita talaverano desde sus propios argumentos, acusando, por ejemplo, al jesuita de justificar al rey bíblico Saúl (*uid. supra*) y no igualmente justificar al rey Enrique III, no entra a discutirle a Mariana ninguno de los hechos probados que este incluye en su relato. Así, Roussel presenta más bien una especie de panegírico en defensa del

---

<sup>6</sup> El núcleo de las ideas de Michel Roussel se condensa en los capítulos 18 (*Qu'il faut contre la tyrannie et les adversitez apporter la patience: et que les adversitez sont necessaires*) y 19 (*Qu'il n'est loisible de resister au Prince tyran, ny d'auctorité publique, ny d'auctorité privee, d'autant qu'il est par dessus les estats*), así como los capítulos 24 (*Des remedes Chrestiens contre les Princes tyrans: le premier, la priere, le second, les remonstrances, et comment elles doivent estre faites*), 25 (*Le troiesime remede, qui est la fuite*) y 26 (*Advertissement aux Princes qu'encore qu'ils soient inviolables, ils ne doivent pourtant estre tyrans: mais craindre la justice de Dieu et avoir compassion de leus peuples*). Como puede verse en los títulos de los capítulos, la posición de Roussel entra en directo conflicto con uno de los conceptos centrales de Mariana como es la soberanía popular. Además, resulta interesante observar cómo el discurso de Roussel sigue el mismo hilo del libro primero de los de *De Rege*, y replica la estructura del padre Mariana para generar una respuesta.

monarca, sin verdaderamente entrar en la materia tal y como el jesuita la trata, cosa que sí ocurre en otros capítulos del *Antimariana*.

Las últimas páginas de este tratado sí resultan de gran interés para los estudiosos del *De Rege*, especialmente desde la perspectiva filológica. En estas se nos acerca el contenido de las reuniones que se celebraron en la Sorbona en la primera semana de junio de 1610, con motivo del asesinato del rey Enrique IV en mayo de ese mismo año. La Sorbona condena el crimen como parricidio y asimismo incluye una mención especial al *De Rege et Regis institutione*. Paradójicamente, la Sorbona, laudada institución y en gran medida estimada por Mariana —pues el talaverano la elogia en el mismo *De Rege*—, condena su libro a la quema pública bajo la misma doctrina del Concilio de Constanza que el jesuita critica al final del capítulo sexto, indicando que se trató más bien de una maniobra política contra los husitas y dudando de su validez<sup>7</sup>. Apartando las paradojas que rodean a las circunstancias del juicio al *De Rege*, es necesario fijar la atención en que el texto indica en la página 232 que el libro fue impreso «tant à Majence que autres lieux». Se refieren a la edición de Maguncia en 1605, que incluye las modificaciones que mencionábamos *supra* con respecto a la de 1599.

Es lícito considerar que, al ser la primera que mencionan, las autoridades de la Sorbona tuvieron acceso solo a esa edición, mientras que solo tuvieron constancia de la existencia de una edición con sello de Toledo. Si contemplamos este escenario, debemos ser pues, conscientes, de que en este juicio no constó que en una edición anterior el padre Mariana había llamado a Jacques Clément *aeternum Galliae decus*. Además, nos permite observar que las ediciones de mayor difusión por Europa serían las realizadas en aquellos lugares cercanos a los mayores centros de actividad y mercadeo libresco, considerablemente más matizadas que la primera edición de Toledo en 1599.

## Conclusiones

La cuestión del tiranicidio no es simplemente uno de los contenidos más destacados de un libro polémico durante la Modernidad en Europa, sino un contexto muy amplio donde se genera el texto, al tiempo que este genera conocimiento acerca de la cuestión. Creemos que sería desacertado descontextualizar la génesis de la obra, puesto que los sucesos relevantes en esa horquilla que podríamos establecer para la escritura de los tres libros (el magnicidio de Enrique III, la entrada de García Loaysa como preceptor del futuro rey Felipe III...) son fundamentales para entender qué ocupaba la mente del jesuita talaverano mientras se entregaba a su obra.

---

<sup>7</sup> El padre Mariana duda de su validez al no encontrarlo aprobado ni por el Pontífice Martín v ni por sus sucesores, y considera que la escasa fiabilidad del Concilio radica en el contexto turbulento para la Iglesia Católica en el que se celebró.

Tampoco podemos obviar los avatares textuales que rodean al texto, puesto que su sentido y contenido viene configurado por su existencia como escrito. Esto quiere decir que contrastar los distintos testimonios de la obra permitirá establecer una crítica textual crucial para analizar el devenir del *De Rege*. Su devenir está fuertemente ligado a la evolución personal del mismo padre Mariana, a sus procesos judiciales, al progreso de su pensamiento (y de su pesimismo y desencanto), y a sus otras obras. Esto se nos antoja básico para entender a Mariana: toda su obra parece ser una sola y varias al tiempo, puesto que existe una relación simbiótica y dialógica entre ellas. Los libros de *De Rege* parecen situarse en una encrucijada entre sus *Historiae*, sus *Tractatus* y sus discursos en torno a la Compañía de Jesús.

A través de este trabajo hemos pretendido acercarnos a uno de los textos más estudiados del padre Mariana desde una perspectiva filológica. Como ya decíamos, los *De Rege* han sido un objeto de estudio desde multitud de disciplinas, que han lanzado abundantes preguntas y han establecido un fructífero debate. Por ello, consideramos que acercarnos al texto como texto sirve de punto partida para aportar tanto respuestas como preguntas nuevas a este debate científico. Pues, en definitiva, el escrito del padre Mariana que nos ocupa supone una clave para entender la importancia del mundo humanístico en la configuración de la actualidad, especialmente en materia de soberanía popular y de los límites del poder.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BELDA PLANS, J. (2000): *La Escuela de Salamanca y la renovación de la teología en el siglo XVI*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- BELLARMINO, R. (1610): *Tractatus de potestate summi Pontificis in rebus Temporalibus adversus Gulielmum Barclaium*, ex Typographia Bartholomaei Zannetti, Romae.
- BRAUN, H. E. (2007): *Juan de Mariana and Early Modern Spanish Political Thought*, Ashgate, Hampshire.
- CIROT, G. (1904): *Mariana historien*, Feret et fils, Burdeos.
- ELLENDORF, J. (1840): *Die Moral und Politik der Jesuiten, nach den Schriften der vorzüglichsten theologischen Autoren dieses Ordens*, Druck und Verlag von G. W. Leske, Darmstadt.
- FERNÁNDEZ DE LA MORA, G. (1993): «El proceso contra el padre Mariana», *Revista de Estudios Políticos*, 79, pp. 47-99.
- GRICE-HUTCHINSON, M. (1952): *The School of Salamanca. Readings in Spanish Monetary Theory 1544-1605*, Clarendon Press, Oxford.
- HUERTA DE SOTO, J. (2013): «Juan de Mariana y los escolásticos españoles», *Dendra Médica. Revista de Humanidades*, 12, 1, pp. 32-45.

- MALAVIALLE, R. (2012): «L’histoire et le roi dans la monarchie catholique: une refondation humaniste par le jésuite Juan de Mariana», en G. Martin, A. Guillaume-Alonso y J. P. Duviols (dirs.), *Le monde hispanique, histoire des fondations, Hommage au professeur Annie Molinié-Bertrand*, Presses de l’Université Paris-Sorbonne-Iberica, 25, pp. 85-100.
- (2018): «De l’éducation du prince à la critique du pouvoir: le jésuite Juan de Mariana (1536-1624) ou l’art de la composition», *E-Spania*, 31. En línea: <https://doi.org/10.4000/e-spania.28466>.
- (2024): «El momento Juan de Mariana en las concepciones de la historia del primer Siglo de Oro español: apuntes sobre un arte de la composición historiográfica», *e-Spania*, 47. En línea: <https://doi.org/10.4000/e-spania.49822>.
- MARIANA, J. de (1599): *De Rege et Regis institutione libri tres*, apud Petrum Rodericum, Toleti.
- (1605): *De Rege et Regis institutione libri tres*, typis Balthasaris Lippii Moguntiae.
- (1611): *De Rege et Regis institutione libri tres editio secunda*, apud haeredes Iohannis Aubri, Francfort.
- (1619): *Scholia in Vetus et Novum Testamentum*, Ludovicus Sanctius Typographus Regius suis et Hieronymi de Courbes Bibliopolae expensis, Matriti.
- MERLE, A. (2014): «El *De rege* de Juan de Mariana (1599) y la cuestión del tiranicidio: ¿un discurso de ruptura?», *Criticón*, 120-121, pp. 89-102. En línea: <https://doi.org/10.4000/criticon.779>.
- OLMEDO RAMOS, J. (2011): «Semblanza y andanza del padre Mariana», *Cabeza encantada, Humanism e-review*. En línea: <http://www.proyectos.cchs.csic.es/>.
- OSÓRIO, J. de (1582): *De Regis institutione et disciplina libri octo*, officina Birckmannica, Colonia.
- PERDICES DE BLAS, L. y J. L. RAMOS GOROSTIZA (2023): «¿Existió una Escuela de Salamanca en asuntos económicos?», *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 54, pp. 519-541. En línea: <https://dx.doi.org/10.12795/araucaria.2023.i54.25>.
- ROUSSEL, M. (1610): *L’antimariana ou réfutation des propositions de Mariana*, chez P. Mettayer, Paris.
- SKINNER, Q. (1993): *Los fundamentos del pensamiento político moderno*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- SUÁREZ, F. (1613): *Defensio fidei Catholicae, et Apostolicae adversus Anglicanae sectae errores*, apud Didacum Gomez de Loureyro Academiae Typographum, Conimbricae.

## LAS NOVELAS IDEOLÓGICAS Y COSTUMBRISTAS DE EMILIO CASTELAR

DAVIDE MOMBELLI  
Universidad de Alicante

Recepción: 1 de agosto de 2024 / Aceptación: 3 de diciembre de 2024

**Resumen:** El objeto de esta contribución es el estudio y clasificación de una serie de novelas de Emilio Castelar que tienen elementos en común con la narrativa ideológica y costumbrista decimonónica. Tras una necesaria contextualización de las obras del autor en el marco de la historia y la crítica literarias españolas, se procede a la presentación y enjuiciamiento de las novelas seleccionadas (*Ernesto*, 1855; *La hermana de la caridad*, 1857; *Historia de un corazón*, 1874; *Ricardo*, 1877), a fin de especificar en última instancia unas características generales de las obras tomadas por objeto. Todo ello permitirá establecer la ubicación de la olvidada obra novelística de Castelar en la historia literaria española del siglo XIX.

**Palabras clave:** Novela ideológica, Costumbrismo, Emilio Castelar, Novela del siglo XIX.

**Abstract:** The aim of this contribution is the study and classification of a series of novels by Emilio Castelar which have elements in common with nineteenth-century ideological and *costumbrista* narrative. After a necessary contextualisation of the author's works within the framework of Spanish literary history and criticism, the selected novels (*Ernesto*, 1855; *La hermana de la caridad*, 1857; *Historia de un corazón*, 1874; *Ricardo*, 1877) are presented and judged in order to specify some general characteristics of the works taken as an object. All this will allow us to establish the place of Castelar's forgotten novelistic work in the Spanish literary history of the 19<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Ideological novel, Costumbrismo, Emilio Castelar, 19<sup>th</sup> century novel.

El estudio de la novela española del siglo XIX, iniciado ya en los primeros años de la pasada centuria por la extensa monografía de Andrés González-Blanco (1909) y con posterioridad desarrollado especialmente a partir de los años 50 en la estela de los grandes trabajos sobre el género de Amado Alonso (1942), Lukács (1966), Goldmann (1967), Baquero Goyanes (1961) y otros (Bajtín, 1988, es reconocido más tarde), ha estado caracterizado por una serie de monografías sobre diferentes aspectos. Ciertamente, el ensayo pionero de Amado Alonso hizo de la novela histórica uno de los subgéneros narrativos que a fin de cuentas más especial atención ha acaparado en lengua española. Décadas más tarde, cabe recordar que Juan Ignacio Ferreras, uno de los estudiosos más señalados y a quien se le debe también un catálogo forzosamente incompleto pero imprescindible de la novela española del XIX, imprimió a sus investigaciones un sesgo decididamente sociológico, que, si en parte limita el estudio de otros aspectos más propiamente textuales, favoreció notablemente el análisis de todas esas obras populares, folletinescas o por entregas, necesarias para proceder a la reconstrucción de los gustos y modas de lectura real del Ochocientos español.

En lo referido a periodización es de notar que la investigación disponible adolece de algunas arbitrariedades, acaso impuestas por necesidades didácticas, lo cual habremos de reconsiderar. La realidad histórico-literaria es siempre e inevitablemente más compleja que la simplificación periodológica de la historiografía literaria. La producción del autor que nos ocupa, Emilio Castelar, es prueba de ello, pues, como veremos, es difícilmente encuadrable en los moldes cronológicos habituales: Castelar empieza a publicar novela histórica cuando el género había dejado supuestamente de estar en boga, y continúa una prosa sentimentalista y costumbrista en época que ya asiste a la aparición, si bien con retraso respecto a otras partes de Europa, de la gran novela realista. La crítica coincide en que, para hablar de realismo como corriente literaria consciente de sí, en Europa hay que esperar a los años 50 y en España a la década de 1870, con la publicación de los primeros libros de Pérez Galdós. Este «retraso», frecuente en la literatura española de la época, se vio compensado sin embargo por una madurez, alcance y finura excelentes.

Los derroteros de la novela, en los últimos años del siglo, virarían hacia el naturalismo o, como se ha venido en decir, un realismo espiritualista que, en cierto modo y a la postre, serviría de inicial preparación de la futura novela vanguardista o novela-ensayo de comienzos del siglo XX. Desde un punto de vista generacional, Castelar, nacido en 1832, debiera ser incluido en la conocida como «generación del 68», siendo prácticamente contemporáneo de novelistas realistas como Pedro Antonio de Alarcón (1833) y José María de Pereda (1833). Una década más joven es Galdós (1843), mientras que veinte años separan a Castelar de la segunda generación realista de Clarín, Pardo Bazán o Palacio Valdés. Ahora bien, ¿dónde ubicar



la producción novelística de Castelar dentro de este esquema periodológico, generalmente asumido por la crítica especializada?

Desde un criterio de género la producción novelística de Castelar es clasificable en tres bloques: a) una serie de tendencia costumbrista, ideológica y sentimental (*Ernesto*, 1855; *La hermana de la caridad*, 1857; *Historia de un corazón*, 1874; *Ricardo*, 1877)<sup>1</sup>; b) una serie histórica (*Don Alfonso el Sabio Rey de Castilla*, 1853; *El ocaso de la libertad*, 1877; *Fra Filippo Lippi*, 1877-1878; *Santiago el Posadero*, 1883; *El Suspiro del Moro*, 1885; *Nerón*, 1891-1893); y c) una novela desgajada que podríamos definir de «alegórica» (*La redención del esclavo*, 1859 y 1875, 2.<sup>a</sup> ed.). Desde criterios estilísticos y temáticos, en el conjunto de la obra novelística de Castelar es preciso discriminar que los relatos, *grosso modo*, están dispuestos en una primera etapa realista-costumbrista, que se cerraría en 1877 con *Ricardo*: si bien la primera novela histórica se publica en 1853, Castelar volvería a la narración de temática histórica solo en 1877, publicando a partir de ese año una serie de obras ambientadas en la antigua Roma, la España de la Reconquista o la Alemania de las guerras de religión.

Es de subrayar este interés del autor por la novela histórica, condicionado por su labor académica, en un momento en que el gusto literario se dirigía más bien hacia la novela de argumento contemporáneo o sucesos históricos recientes (la fórmula galdosiana de los Episodios Nacionales). Desde luego, la novela histórica se sigue publicando también en la segunda mitad de la centuria, pero no estando ya tan de moda, y se trata más bien de una novela arqueológica, de reconstrucción cuasi científica del pasado pretérito, así las novelas de Francisco Navarro Villoslada o José Ramón Mélida y Alinari, entre otros. Sea como fuere, la serie histórica castelarina requiere una consideración específica que esperamos poder ofrecer en breve.

Nuestra actual contribución acerca de las novelas costumbristas de Castelar, contempladas por vez primera en su conjunto, se propone la averiguación de ciertas constantes y tópicos fundamentales de esta serie narrativa.

La serie formada por *Ernesto*, *La hermana de la caridad*, *Historia de un corazón* y *Ricardo* puede ser definida en principio como de «novela costumbrista», en virtud de que el argumento narrativo es contemporáneo del autor y se atiene a ciertos rasgos temáticos: todos los relatos se sitúan cronológicamente a mediados del siglo XIX y en un espacio más o menos conocido por Castelar (Madrid e Italia; única excepción, la Nueva Orleans de *Historia de un corazón*). Pero el realismo de Castelar es todavía un «prerrealismo», categoría que suele emplearse para describir

---

<sup>1</sup> No consideramos aquí a *Un hijo del pueblo* por ser un relato breve, publicado en *La discusión* los días 8, 11 y 15 de noviembre de 1856, y no una novela. Es la trágica historia de un joven militar que mata accidentalmente en las barricadas a su padre. El relato se presenta pues como un alegato contra el reclutamiento de las quintas, vigente, de manera discontinua, desde la primera mitad del siglo XVIII hasta 1912: se consideraba un reclutamiento injusto porque las clases pudientes podían evitar que sus hijos fuesen alistados, gracias a la rendición en metálico o la sustitución.

la novela de Fernán Caballero, cuya producción literaria es bisagra entre el Romanticismo de los años 30 y el Realismo posterior (con algunas novelas de Cecilia Böhl de Faber, las de Castelar tienen muchos puntos en común, también argumentales). En otras palabras, no podemos hablar de un realismo «canónico», incluso por razones cronológicas, tal y como hemos venido a recordar. La verosimilitud realista de Castelar se encuentra aún demasiado condicionada por un costumbrismo descriptivo que entorpece la trama y un pintoresquismo demasiado acentuado. Además, el lirismo del estilo narrativo de Castelar es vinculable a un romanticismo exacerbado y, durante los años 60 y 70 del siglo, ya *demodé*. Sus novelas costumbristas son deudoras también del estilo folletinesco y popular: se puede percibir en el maniqueísmo de la construcción de los personajes, en el melodramatismo de las escenas y en la inserción de pesados sermones moralizantes. Son novelas, pues, que podemos acercar a las de Fernández y González, Ayguals de Izco<sup>2</sup> o Pérez Escrich, por mencionar algunos ejemplos señeros de entre los escritores de mediados del siglo XIX.

También se podría hablar de «novela sentimental», matizando el término y adaptándolo a ese relato «lacrimoso», prosificación del drama *larmoyante* de tradición dieciochesca y muy influido por el *romance novel* inglés, antecedente de la «novela rosa», género popular que comenzó a difundirse precisamente a partir del último tercio del siglo XIX, y que bien se asimila al gusto tardorromántico de Castelar (Benjamín Jarnés, en la conocida biografía que dedicó a nuestro autor, comenta que Castelar quiso ser el Byron español). Nuestro autor busca insistentemente conmover a sus lectores hasta las lágrimas, en ocasiones mediante la exaltación de los caracteres y la construcción de escenas dramáticas verosímiles pero improbables. Lejos está de la invención narrativa castelarina el naturalismo de los años 80 del siglo. Sin embargo, podemos acercar las novelas de Castelar, sobre todo *La hermana de la caridad* o *Ricardo* a cierto «realismo idealista» encarnado por Juan Valera, escritor con el que nuestro autor tuvo una intensa y complicada relación de amistad (cabe recordar que el estreno de Valera como novelista es tardío, en 1874). Más distante queda el «realismo espiritualista» que caracterizó ciertas novelas de finales del siglo XIX.

Ahora bien, la actualidad política, como veremos, está constantemente presente en las novelas de Castelar, considerando que quien escribe es en primer lugar un tribuno e incluso panfletista. De ahí que sus obras tengan muchos elementos en común con ese subgénero conocido como «novela de tesis» (o «de ideas», según la clasificación de Baquero Goyanes, 1961: 33), que sería practicado también por autores de la generación realista, como el Galdós de *Doña Perfecta* (1876). Por esta razón, hemos decidido definir la serie de novelas aquí comentadas como «ideológica»,

---

<sup>2</sup> Cabe recordar que R. P. Sebold publicó un libro titulado *En el principio del movimiento realista. Credo y novelística de Ayguals de Izco* (2007), en el que se considera al autor de *Los pobres de Madrid* como precursor del movimiento realista español.

puesto que el drama que viven los personajes se convierte a menudo en pretexto y vehículo para difundir determinadas ideas políticas y morales. Se comprobará en cualquier caso que la intención moralizante y doctrinal subyace en todos los relatos de Castelar.

## 1. Las novelas de Castelar en la historia y la crítica literaria españolas

No hay casi rastro de la obra novelística de Castelar en las principales historias literarias del siglo xx. Francisco Blanco García afirmó que su *Fra Filippo Lippi*, biografía novelada del conocido pintor italiano, «habla muy mal de sus aptitudes como novelista», por ser muestra de su habitual «estilo amplificador y lujuriente»; casi todos sus libros son «farragosos» y «de difícil lectura» (es excepción honrosa, para Blanco García, *El suspiro del moro*; 1891: 178-279). Por su parte, Andrés González Blanco, en su *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, no cree que se deba considerar como novelista a Castelar, «genio universal y polimórfico» (1909: 934).

Menciones a las obras de Castelar se pueden encontrar en las historias literarias de Cejador y Frauca (que lo define «orador asiático», autor de «brillantísimos floripondios», de una prosa que derrocha musicalidad y metáforas, pero enfiada con los años; 1918: 154-155), Díez Borque, Alborg, Pedraza Jiménez, Fitzmaurice-Kelly (quien habla de «antítesis ditirámicas que únicamente podía hacer tolerables la maravillosa elocución del gran orador» y sostiene que «la deslumbradora fraseología de aquel orgulloso tribuno se apaga al pasar a la página escrita»; 1914: 456-457). Un tratamiento un poco más extenso se halla en la *Historia de la literatura española* de Valbuena Prat (1968: 342).

Hemos rastreado algunos juicios críticos de otros novelistas y escritores sobre la prosa castelarina. Tras una primera etapa crítica con Castelar, Leopoldo Alas compartió con el político republicano, a partir de 1882, militancia en el Partido Posibilista (Rubio Jiménez y Deaño Gamallo, 2011-2012). Los dos entablaron con los años una relación de amistad sólida, a pesar de algunas desavenencias políticas. En el «folleto literario» *Un viaje a Madrid*, Clarín nos dice que Castelar, «olvidado de la crítica», no es novelista de «observación contemporánea», sino más bien «poeta épico en prosa» cuando «traza síntesis luminosas de épocas determinadas o de todo un ciclo de civilización»; Castelar es artista y, a la vez, pensador y político: «las narraciones y descripciones de Castelar iban impregnadas de ciencia; cada personaje trazado era una idea; todo tenía allí el simbolismo de una intención filosófica profunda» (Alas, 1886: 38-39).

De ideas políticas bastante diferentes es otro amigo de Castelar, Marcelino Meléndez Pelayo. Castelar publicó una reseña de la *Historia de los heterodoxos en El día* (21 de marzo de 1882): en ella alaba la erudición del autor, pero reprueba

los «irremediables defectos de su escuela», la ultramontana. Por su parte, Menéndez Pelayo, precisamente en los *Heterodoxos*, traza un breve perfil intelectual de Castelar, tan sagaz como severo: lo tacha de retórico «afluente y brillantísimo», habla del «forzoso barroquismo» de su «arquitectura literaria», caracterizada por una suerte de «monstruosa efloración», llama la atención sobre su «desbordada imaginativa»; lo define «poeta en prosa», «lírico desenfrenado, de un lujo tropical y exuberante». Conocido es el juicio sobre su obra oratoria: «en cada discurso del Sr. Castelar se recorre dos o tres veces, sintéticamente, la universal historia humana, y el lector, cual otro judío errante, ve pasar a su atónita contemplación todos los siglos, desfilar todas las generaciones, hundirse los imperios...» (Menéndez Pelayo, 1948: 393). Sin embargo, Menéndez Pelayo no puede evitar, como la mayoría del público lector de su época, quedarse fascinado por la musicalidad y la fuerza de la palabra castelarina.

El que más espacio dedicó a Castelar quizás sea Azorín. El escritor noventayochista no habla prácticamente de sus novelas, sino que se centra sobre todo en su oratoria en una serie de artículos luego recogidos en *De Granada a Castelar*. Sostiene Azorín que «Castelar es un artista expansionador, exterior; acaso —y sin acaso— no ha llegado a percibir la poesía de lo íntimo, de lo recogido, de lo silencioso»; «falta en Castelar la hondura trágica de las cosas»; «faltas de gusto no son raras en Castelar. No son raras en cuanto al énfasis, a la hipérbole, al poner lo brillante y enfático sobre el matiz discreto e íntimo» (Azorín, 1944: 130). Ahora bien, Azorín no se limita, por supuesto, a destacar las máculas de la exuberante prosa castelarina. Más bien lo contrario: cierra su breve excursión sobre la «poética» castelarina afirmando que Castelar, «por su musicalidad, ha hecho caminar un gran trecho la prosa castellana» (Azorín, 1944: 131).

También Gregorio Marañón intervino sobre la literatura de Castelar. Lo hizo con ocasión del cincuenta aniversario de la muerte del expresidente de la Primera República (Marañón, 1973: 588):

Tal vez no nos entretiene ya leer a Castelar. Pero tampoco nos entretiene leer a muchos de los que declamaron, o declaman aún, despectivamente, contra él. El tiempo devora los estilos [...]. Pero en los discursos de Castelar hay algo más que las pompas externas del estilo castelarino: [...] se adivina, por debajo de la literatura circunstancial, una emoción arrebatada o contenida que impresiona al espectador de hoy, tan lejano, por tantas razones, de los que pudieron escucharle.

Juan Valera, crítico militante y cronista de la actualidad literaria, mantuvo una constante polémica con Castelar. Les unió una amistad interrumpida definitivamente con la muerte de Antonio Alcalá Galiano, tío de Valera. Ambos entablaron varias querellas, siendo la más conocida la disputa acerca del cristianismo, suscitada por las lecciones de Castelar impartidas en el Ateneo madrileño. Valera atacó

el contenido y la técnica de la oratoria castelarina («más lírico que didáctico, más arrebatador que persuasivo, más que ordenado florido y grandilocuente») y obligó a Castelar a demostrar que el catolicismo, en lugar de oponerse al progreso, era su agente más eficaz (Valera, 1864: 48).

Benito Pérez Galdós, el máximo novelista del XIX español, ofrece un retrato del gran orador en el episodio nacional *Prim* (el personaje de Castelar aparece también en casi todos los episodios nacionales de la quinta serie: *España sin rey*, *La primera República*, *De Cartago a Sagunto* y *Cánovas*). Habla de «su oratoria opulenta, de lozanía plateresca, exuberante de formas paganas enlazadas graciosamente con formas góticas», que «enloquecía los cerebros juveniles» (Pérez Galdós, 1906: 116-117).

Benjamín Jarnés es autor de una muy conocida biografía de Castelar, que ya en el umbral del título da la medida del estilo del biógrafo: *Castelar, el hombre del Sinaí* (1935). Sostiene Jarnés que Castelar creyó ser el Byron de España, o quizás el Byron latino. «Castelar, hombre de melenas sólo interiores, fue prendiendo en su espléndido bigote las miradas policiacas de casi toda Europa» (Jarnés, 1971: 144). En cuanto a su producción novelística, trata por extenso solamente a *Ernesto*. Habla de «dramática elocuencia» a lo Lamennais (el teólogo católico liberal autor de *Palabras de un creyente*) y de «patetismo agudo»: obra en la que vierte su amargura juvenil, define el libro como «ingenuo arranque de un aprendiz de novelista» (Jarnés, 1971: 65). Jarnés sostiene que, en sus libros, Castelar no muestra su intimidad: son magníficas piezas de oratoria, declamación y gesto. Un defecto del escritor pero también del siglo: «el histrionismo español no conoció jamás época tan propicia para desplegar el abanico de sus gestos» (Jarnés, 1971: 66). Castelar romántico, pero un «romántico rococó».

Por último, recordaremos la opinión de otro gran novelista del siglo XX: Pío Baroja. El escritor vasco afirmó en una ocasión que «Castelar, como escritor, es muy poco legible. Ese párrafo largo, con los mismos incisos y cláusulas, con el mismo ritmo aparatoso y la misma clase de comparaciones y las mismas hipérbolas, no es fácilmente soportable. Ha pasado su época de prestigio. En el tiempo, seguramente esa retórica entonada produciría entusiasmo; hoy [es decir, 1945] creo que ninguno» (Baroja, 1945: 32).

## 2. El costumbrismo ideológico de Castelar

La primera de las novelas de la serie costumbrista es *Ernesto*, libro publicado en 1855 (Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig), un año después del famoso discurso que leyó en el Teatro Real. Es uno de los primeros ensayos de Castelar con la novela (le precede de dos años *Don Alfonso el Sabio*, escrita a cuatro manos con Francisco de Paula Canalejas). Así se publicita el libro del «distinguido joven»

Castelar en el *Diario oficial de avisos de Madrid* del 2 de junio de 1855: «Esta novela tiene por objeto mostrar la lucha que existe entre la sociedad y el pensamiento, entre las nobles aspiraciones del espíritu y las tristes realidades del mundo».

En los 165 capítulos que forman el libro, Castelar desarrolla la historia de un amor trágico, protagonizada por un joven poeta, Ernesto, que busca fortuna y fama literaria en Madrid, y su amada, la angelical y cándida María. Es un amor romántico por imposible, pues el azar y ciertos comportamientos de los personajes, censurados por responder a la ambición y el egoísmo, impedirán su realización. La historia de amor principal entre María y Ernesto se ve intersecada por otros lances o relaciones que dificultan o imposibilitan el amor entre los dos jóvenes. El amor que une María a Ernesto es malogrado y fatalmente no correspondido: Ernesto no puede amar a María porque ella está casada con el usurero don Braulio, tío de Ernesto, personaje mezquino, deforme tanto anímica como físicamente; cuando María queda viuda, tras el fallecimiento de Braulio a manos de su amante Antonio, Ernesto fallece.

Castelar titula su libro «novela original de costumbres», usando una fórmula habitual en la época, e insertando programáticamente su obra en el género de la novela costumbrista y de corte «realista». *Ernesto* es novela costumbrista, pero también puede definirse, como casi todas las obras castelarinas de asunto contemporáneo, en tanto que «moralizante», por la crítica implícita a ciertos tipos sociales; «romántica», por la atormentada relación amorosa entre los protagonistas; «lírica», por el empleo de una prosa manifiestamente poética; y, desde luego, «intelectual» o «de tesis», por la inserción de largas digresiones filosóficas y políticas. La novela ha recibido cierta atención por parte de la crítica especializada (Díaz Boix, 2001; Requena Sáez, 2001; Coca Ramírez, 2004).

Obra de difícil clasificación genérica, *Ernesto* mezcla distintas tipologías textuales: lírico-descriptiva, narrativo-dialogada y argumentativa. Significativo es el comienzo de la novela, de carácter descriptivo: se pinta un nocturno con una paleta lexical y un tono exquisitamente románticos (no falta mención directa a Byron, autor querido y biografado por Castelar). Además, a lo largo de la obra se insertan artículos y fragmentos del diario de Ernesto, pretextos para describir la vida social del Madrid de la época. El Duque de Canalejas, en el prólogo que escribió para la edición de 1929 (Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones), pudo decir que *Ernesto* ofrece el interés de «reflejar una época espiritual que a medida que se aleja [en 1929] comenzamos a ver menos estúpida y más amable; hay en ellas ecos de Bellini, descripciones a lo Chateaubriand, disquisiciones filosóficas a lo Renan, personajes-gárgolas a lo Hugo. Ernesto es psicológicamente un tenor lírico; María Ana, una tiple ligera...» (Castelar, 1929: VIII).

*Ernesto* es vehículo a través del cual Castelar propaga sus ideas políticas, lo cual, pese a un estilo exasperadamente romántico, marca cierta modernidad de la

obra, acercándola, salvando las distancias, a la novela-ensayo o novela de tesis contemporánea. Castelar se lanza contra la usura (cap. XI), la censura (cap. XXIX), la corrupta sociedad literaria madrileña (caps. XLIII y XLIV), la «manía del suicidio» (cap. XLIX), la corrupción política, encarnada en Eusebio (cap. LXXVIII), la educación de la mujer (cap. LXXXIV), la corrupción periodística (cap. LXXXVI), la pérdida de los antiguos valores como el honor, la pena de muerte... Por otra parte, *Ernesto* es también vehículo de las ideas literarias y estéticas del joven Castelar, permeadas por un neoplatonismo y un idealismo candorosos: no existe arte sin amor, como no existe Dios sin belleza; hay identidad entre Dios, belleza, fe y esperanza; el «verdadero fin del arte» es dar forma a lo infinito (Castelar, 1947: 199); expone sus ideas sobre el teatro, con ocasión del estreno y fracaso de la obra teatral de Ernesto (Castelar, 1947: 202-203); define el deber del crítico, a saber, «alzarse al cielo en alas de la inspiración, contemplar frente a frente la idea [...] y desde el alto asiento de la filosofía, superior a las preocupaciones y a toda suerte de pasión ajeno, mostrar las maravillas del arte» (Castelar, 1947: 203); critica el materialismo, responsable de haber secado las fuentes de la vida (Castelar, 1947: 211).

El narrador es omnisciente y es testigo de los hechos narrados. La tercera persona cede el paso en muchas ocasiones a la primera persona plural, siendo frecuentes las interpelaciones al lector, recurso muy habitual en la época, y las digresiones y reflexiones de la voz narradora.

La intención moralizante es evidente a lo largo de toda la novela, y se agudiza en el desenlace. Según María, Dios castigó la desmesurada ambición de Ernesto, es decir, en cierta medida hay justicia en la tragedia final. La corrupción moral de Ernesto se refleja también en una corrupción física, pasando de la belleza juvenil a la tisis del final de la novela. Además, Castelar plantea en la novela algunos dilemas morales, como el que surge a raíz del crimen cometido por Antonio, amante de María, que mata accidentalmente al usurero Braulio. Se pregunta Antonio si ha cometido realmente un crimen al matar a una persona mezquina, fuente de dolor ajeno, una reflexión que evoca la obra maestra de Dostoyevski.

Más allá de los triángulos y conflictos amorosos descritos, Castelar intercala otras historias, como es el caso del también desgraciado amor entre Amelia y el cazafortunas Alberto, oída y transcrita por Ernesto en su diario, o el de Luisa, la madre de Ernesto que le abandonó de niño y que logró conocer en Madrid, en su lecho de muerte, después de haber sido envenenada por su celoso y homicida amante Edgardo.

Los personajes son muy tipificados, encorsetados y maniqueos en su presentación, a pesar de la evolución psicológica que experimentan algunos de ellos, sobre todo Ernesto. Braulio, el principal antagonista, es un usurero jorobado, pequeño, deforme, grotesco, moral y físicamente feo; Eusebio, el primo de Ernesto, es el reflejo del joven hedonista y materialista; María es la mujer angelical, y su retrato es fuertemente idealizado. Otros personajes simbolizan determinados oficios, siendo

su presentación verdaderas estampas costumbristas: don Pedro, el padre de María, es la figura del comerciante; la casta política está representada por Eusebio; los periodistas, en su mayoría fácilmente corrompibles, por Ramón y Ricardo; los actores y demás personajes del espectáculo por Federico...

En cuanto al espacio diegético, los ambientes que acogen las acciones son bien conocidos por Castelar: la isla de Tabarca, la costa alicantina y la capital madrileña con su corte. Son varios, pues, los elementos que reflejan aspectos de la biografía del joven Castelar.

*La hermana de la caridad* se publica por primera vez en 1857 (Madrid, Imprenta de Marín y Laviña). En la portada leemos *Leyendas populares* y, como subtítulo, *La hermana de la caridad* («leyenda» hace referencia al exitoso género narrativo romántico, visitado por Zorrilla y revitalizado por Bécquer en los años 60 del siglo). En 1862, en su segunda edición (Madrid, Imprenta de J. A. García), se conserva solo este último marbete y se mantiene el mismo texto de 1857, pero ahora dividido en 58 capítulos numerados. En la primera edición podemos leer un prólogo, en el que Castelar confiesa que su obra tiene un fin práctico: escribe para que el «dolorido» busque y encuentre consuelo en «en la vida purísima del pensamiento, y esperanza en el amigo y consolador seno de Dios» (Castelar, 1857: VI); el autor quiere pues inculcar dos grandes verdades: la revelación religiosa en la conciencia y el sentimiento de libertad moral. El arte por el arte es un error: «Si el artista al pulsar su lira no se propone un gran fin, vale más que rompa sus cuerdas y enmudezca» (Castelar, 1857: IX). Habla, además, de «estas leyendas», dando a entender que *La hermana de la caridad* sería la primera de una serie de cuentos que no llegaron a publicarse.

La obra está dedicada a Terenzio Mamiani della Rovere, poeta y filósofo italiano, primo de Giacomo Leopardi y una de las figuras relevantes del *Risorgimento*. Tiene sucesivas ediciones (nosotros hemos consultado la tercera de 1873) y fue traducida al italiano (por Nicola Semmole, en 1882) y al portugués (por L. Quirino Chaves, en 1857).

*La hermana de la caridad* narra las vicisitudes amorosas de varios personajes: Ángela, mujer idealizada y que «canta como los ángeles» (son muchos los parecidos que tiene con el personaje de Marisalada de Fernán Caballero, aunque los dos protagonistas tienen un carácter fundamentalmente diferente); Eduardo, joven de alta alcurnia amado por Ángela; Genaro, joven pescador enamorado de la protagonista; y Margarita, la «cortesana» amada por Eduardo, a quien tiene psicológicamente sojuzgado. La historia se ambienta en Italia, en la costa mediterránea partenopea (hermosa es la descripción de la ciudad de Nápoles que se da en el cap. V).

*La hermana de la caridad* es una novela con un fuerte carácter moralizante, que escenifica la lucha entre la virtud, representada por Ángela, y el vicio, encarnado este último en Margarita, quien obligará a Eduardo a cometer un crimen como



«prueba de amor». A lo largo de la novela se encadena una serie de situaciones azarosas. Es el caso de la escena en la mansión de Margarita, cuando aparece Ángela en calidad de cantante para amenizar la velada, una presencia fortuita que provoca que Eduardo no cometa el asesinato del conde Asthur, examante de Margarita.

Otra escena significativa ocurre más tarde, durante el estreno de Ángela como soprano en *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, en el teatro San Carlo de Nápoles. Ángela también canta en la boda de Margarita y Eduardo, un evento que marca el preludio de la desgracia social de Margarita, ya que el rey, quien estaba invitado, finalmente no asiste al convite. En busca de venganza, Margarita se une a una sociedad secreta de enemigos del rey, lo que permite a Castelar criticar a la masonería. La descripción de la entrada de Margarita al lugar de la reunión de la secta es casi un descenso al averno: «Estas sociedades secretas, son de la peor índole posible. Se reúne la camarilla vencida para destronar a la camarilla vencedora» (Castelar, 1873: I, 256). Eduardo y su mujer terminan siendo descubiertos y presos por las guardias reales, pero son salvados por el mismo conde al que debían asesinar, gracias a la intercesión de Ángela, que se casó con Asthur precisamente para facilitar la salvación de Eduardo. Este le confiesa a Ángela haber estado siempre enamorado de ella, aunque su relación ya es imposible: «Dios me ha destinado siempre a ser víctima. Amada por ti, y amándote, y de ti separada; amada por el conde, y no pudiendo apagar ese amor, me he decidido a un gran sacrificio, a separarme del mundo, a refugiarme en el seno de Dios. Para mí ya no puede haber ni dicha ni alegría» (Castelar, 1873: II, 44-45). Ángela decide por lo tanto convertirse en hermana de la caridad y dedicar su vida a servir a Dios. Eduardo, lleno de resentimiento, quiere vengarse de Margarita y la hiere, en una irónica justicia poética: si ella había educado para el crimen a Eduardo, este finalmente lo acaba ejerciendo sobre su esposa. La cortesana, caída en desgracia, es rescatada y cuidada por Ángela, ahora una hermana de la caridad, quien intenta redimirla moralmente. Margarita parece encontrar la redención gracias al ejemplo de Ángela («El esclavo del deber es libre. La libertad consiste en sujetarnos a nuestra propia razón», Castelar, 1873: II, 215). Mientras tanto, Eduardo, alistado en el ejército francés, se encuentra en África, donde Ángela también estaba en misión. Tras una batalla, Ángela acude a salvar a un Eduardo malherido. En una última prueba de su virtud, la hermana de la caridad quiere que Eduardo regrese con su esposa, a pesar de amarlo con toda su alma, porque siente que es su «deber» (Castelar, 1873: II, 354). Finalmente, Margarita y Eduardo se reúnen y viven felices en su virtud restablecida, gracias al ejemplo de Ángela.

El episodio de Ángela con el filósofo-ermitaño es algo postizo, pero la conversación entre los dos permite a Castelar presentar algunas ideas políticas y estético-literarias. El filósofo-ermitaño, tras buscar en vano a Dios en la ciencia, había huido al retiro solitario del campo, en las afueras de Nápoles. Hablando del arte, el filósofo, que es portavoz del idealismo estético de Castelar, le dice a Ángela:

«Pues bien; mira, hija mía, el artista, que debe ejercer en el mundo un gran sacerdocio; que debe abrir a la esperanza las almas cerradas a todo sentimiento; que debe alentar al bien los corazones indecisos; el artista debe ser puro, debe ser inmaculado, debe ser virtuoso» (Castelar, 1873: I, 237).

Como es habitual, no faltan en *La hermana de la caridad* digresiones sobre ideas políticas. Significativo es el discurso sobre la libertad, proferido por el mismo narrador, que ilustra uno de los conceptos cardinales de la concepción política de Castelar: «la libertad es el hombre; la libertad es toda su naturaleza; la libertad es su vida» (Castelar, 1873: II, 302). Una libertad, «gran atributo moral del hombre», que es guiada por la providencia: «los pueblos esclavos son rémoras a la obra de la Providencia, y los pueblos libres son los obreros de la Providencia» (Castelar, 1873: II, 302).

En definitiva, la novela tiene una evidente carga moralizadora y puede definirse como un relato *ejemplar*. De manera explícita, Castelar cierra el libro con un epílogo en el que se cifra la moraleja del relato: la virtud debe amarse no solo por ser virtud, sino porque ilumina las conciencias; una persona virtuosa puede llevar hacia la virtud al prójimo, incluso si ha caído en el más profundo vicio. Es lo que Ángela logra, mediante su sacrificio personal, con Eduardo y Margarita.

La primera edición de *Historia de un corazón* es de 1874 (Madrid, Leocadio López, 2 vols.). Le siguieron varias reimpressiones y ediciones, hasta 1942 (Buenos Aires, Sopena). Existe una traducción al italiano, realizada por Giulio Piccini: *Storia di un cuore* (1875).

El narrador de la novela es un testigo que habla en primera persona, confesando ser compañero en el destierro parisino de Ricardo, personaje aquí secundario y que será protagonista de la obra epónima que comentaremos más adelante. *Historia de un corazón* es fundamentalmente una novela de tesis sobre el esclavismo, una de las principales preocupaciones políticas del autor, y tema también abordado en otras obras como *El ocaso de la libertad* y *La redención del esclavo*.

Ricardo es un joven hermoso, agraciado y caritativo, con una personalidad inteligente y una clara predisposición para la oratoria. Es hijo único de Carolina, esposa del senador esclavista Jura. Carolina, casada a los trece años, fue encerrada en la lujosa finca americana de su marido Jura, en Nueva Orleans, Luisiana, donde su única compañía eran los esclavos afroamericanos que trabajaban en el campo. Antonio, un joven cubano que despierta la pasión de Carolina, fue educado junto al hijo del dueño al que servía anteriormente, recibiendo así una educación exquisita. Llega al servicio de la familia Jura por casualidad.

Los acontecimientos se desarrollan a mediados del siglo XIX, durante el enfrentamiento entre los estados americanos del Norte y del Sur. Antonio desea conquistar el corazón de su nueva dueña, Carolina. Este dilema moral lo lleva a cuestionar la conveniencia y licitud de enamorar a una mujer casada, mientras que Carolina

se lamenta silenciosamente por haber contraído matrimonio tan joven y sin amor. Carolina cultiva un espíritu romántico, influenciada por la lectura de grandes autores del Romanticismo europeo como Byron, Chateaubriand, Espronceda y Ugo Foscolo. Antonio, también erudito y culto, mantiene conversaciones con Carolina sobre literatura francesa y europea en general (en una de ellas llega a plantearse el parangón Cervantes-Shakespeare), así como sobre arte, política y estética.

Carolina, «víctima inocente del destino», se debate entre el amor por Antonio y su deber como mujer casada. Finalmente, se entrega a la pasión, y de su unión nace Elena, su hija mulata, suceso que hace enloquecer al esclavista Jura. Antonio, tras abandonar la finca, logra alcanzar la libertad gracias a su hermano de leche, llevándose consigo a Elena.

Carolina es portavoz de las ideas antiesclavistas del autor. En una carta a su marido Jura, defiende su «raza española» y el sentimiento de igualdad que la anima. Antes del trágico desenlace, Jura decide emancipar o vender a Antonio para alejarlo de su esposa. El administrador de la finca le comunica la noticia a Carolina, quien entonces lanza un alegato contra el esclavismo estadounidense y en defensa del gobierno español en América (Castelar, 1874: II, 53).

Hemos tenido ocasión de estudiar en otro artículo el tipo del esclavo en *Historia de un corazón* y en el costumbrismo decimonónico. Son evidentes las semejanzas entre el relato castelarino y *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1841), el gran antecedente de la novela antiesclavista, género que en lengua castellana tuvo un desarrollo notable gracias a una serie de escritores e intelectuales que gravitaron en torno a la figura del literato y crítico cubano Domingo del Monte (el escritor más conocido quizás sea Cirilo Villaverde, autor de *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*). Elemento común a estos relatos antiesclavistas es que sus protagonistas no aparentan ser esclavos. El esclavo (Antonio, Cecilia o Sab) se confunde con el blanco, siendo sublimado o embellecido tanto en carácter como en apariencia física, lo que contrasta con la exaltación del negrismo autóctono típico de ciertas narrativas y discursos políticos poscoloniales que surgieron a finales del siglo XIX y se consolidaron en el siglo XX. Otro aspecto que tienen en común estas novelas es el juego entre la metafORIZACIÓN de la «cárcel de amor» y la condición de esclavo real. Todo ello se vincula, sobre todo en la novela de Castelar, al tema de la libertad.

Es evidente, por otra parte, la relación que tiene *Historia de un corazón* con la realidad política de la época. La novela se publica en 1874. La abolición de la esclavitud en Norteamérica se sancionaría en 1865, año en el que se crea en Madrid la Sociedad Abolicionista Española. En 1872, Manuel Ruiz Zorrilla elaboró un proyecto de ley para abolir la esclavitud en Puerto Rico, que finalmente fue aprobado el 22 de marzo de 1873. Ese mismo año se publicó la novela de Manuel Fernández y González, *Los negreros. Memorias de un esclavo*, novela de costumbres, y el historiador cubano José Antonio Saco aprovechó la ocasión para publicar una exhaustiva *Historia de la esclavitud*, que abarca desde los albores de la humanidad

hasta el último tercio del siglo XIX. En Cuba, el primer paso hacia la abolición de la esclavitud se dio en febrero de 1880 con la creación de la condición del liberto. La abolición definitiva se lograría en octubre de 1886.

Es conocido el activismo político antiesclavista de Castelar. Además de las citadas novelas sobre el tema, pronunció una serie de discursos en el Parlamento (junio de 1865, junio de 1870, diciembre de 1872), publicó un opúsculo titulado *Los crímenes de la esclavitud* (1866) y prologó la *Historia de las clases trabajadoras* de Fernando Garrido. En la novela, Carolina se hace portavoz de las ideas políticas de Castelar, defendiendo la «raza española» y el diferente proceso de dominio hispano frente al sajón: «En aquellos pueblos de origen español que el americano del Norte suele despreciar, y creer condenados a inferioridad perpetua; allí, donde llegó más tarde que aquí la luz y el calor de las nuevas ideas, no hay un esclavo; sus cadenas se han fundido al fuego de los corazones libres, y muchos propietarios no han querido indemnización alguna por este sublime sacrificio de sus bárbaros derechos» (Castelar, 1874: II, 53). El discurso antiesclavista se inserta también en varias escenas y cuadros, como es la descripción del mercado de esclavos (cap. IX del segundo tomo), donde estos son tratados como bestias y enfrentan todo tipo de injurias y vejaciones.

*Ricardo* es la segunda parte de *Historia de un corazón*, subtítulo que aparece en la portada de la primera edición de 1877 (Madrid, Leocadio López, 2 vols.). La acción se desplaza unos quince o veinte años, situándose en la segunda mitad de la década de los 60, en un Madrid sacudido por motines y revoluciones. La historia comienza la noche del 21 de junio de 1866. Tres jóvenes se encuentran en la fonda de Farrugia. Son personajes tipificados que representan conceptos o actitudes morales: Arturo es el optimista decidido, Federico el desdichado pesimista y Jaime García el político. Hablan de un joven piadoso, misericordioso y rico: Ricardo.

El narrador describe con mucho detalle la trágica jornada del 22 de junio. Ricardo está en las barricadas y salva a un joven soldado. Descubrimos que Ricardo renunció a su fortuna, construida sobre la explotación esclavista, y emancipó a los esclavos de su finca americana. Su madre, Carolina, quedó atrapada en un luto inagotable. Ricardo es incapaz de amar: no está casado ni tiene novia. Sabemos, además, que Antonio, ya libre, se juntó con su hermano de leche, el rico Federico y se dedicó a la educación de su hija Elena, quien desconocía la identidad de su madre.

Una noche, en el paseo del Prado, Ricardo se encuentra casualmente con Elena, sin saber que ella es su hermana. Al final del primer tomo, el marqués de Tafalera presenta Elena a Ricardo, y ambos se enamoran. Jaime, amigo de Ricardo, también queda prendido por la joven mulata, sin ser correspondido.

Ricardo necesita el permiso del padre de Elena para pedirle su mano. Llega el día de la presentación: al palacio del marqués acude también Carolina. Antonio y Carolina se reencuentran años después y planean separar a los dos hermanos, profundamente

enamorados. Carolina abraza a Elena, pero esta todavía no sabe que la madre de su amado es, en realidad, su propia madre. El matrimonio se pospone, por la fingida indisposición de Antonio y Carolina. El marqués aconseja a Ricardo raptar a Elena y casarse de todos modos con ella. Finalmente, Carolina revela la verdad a Ricardo. Los padrinos de Elena y el marqués deciden casar a la joven con Jaime, pero entre ellos se interponen dos obstáculos: en Elena, el recuerdo de su amor por Ricardo; en Jaime, el escrúpulo de la amistad. Antonio se lleva a los novios a París, donde se celebran las bodas. Ricardo, visiblemente afectado por este desenlace, y Carolina asisten a la ceremonia. Ricardo se desmaya en la fiesta y fallece. Carolina enloquece, tal como lo hizo su esposo Jura al final de *Historia de un corazón*, y Antonio se retira a un convento en los Alpes. «He ahí cómo ha sido castigado nuestro crimen horrible en ese inocente», pudo decir Carolina antes de quedar enmudecida para siempre en su locura.

En *Ricardo* historia y ficción se entremezclan. La parte histórica sirve a Castelar para describir la situación de España entre 1866 y 1868; en la parte más ficcional, el autor se permite largos excursos costumbristas, como el capítulo VII de la primera parte, que describe una corrida de toros.

El tema central de esta novela es el matrimonio sin amor, un argumento recurrente en la narrativa castelarina. Carolina llega a decir a su hijo Ricardo que «el matrimonio sin amor es el mayor de los crímenes». Si el destino imposibilita el matrimonio entre dos personas realmente enamoradas, las imposiciones sociales impidieron la unión entre Antonio y Carolina (dice la protagonista de *Historia de un corazón*: «como no sabemos por qué misterio se juntan los átomos, no sabemos por qué afinidad secreta se encuentran las almas», Castelar, 1877: II, 180).

El personaje del marqués, que se acerca a la figura del «gracioso» muy presente también en varias novelas de Galdós, es también vehículo de ciertas ideas literarias y reflexiones irónicas sobre la literatura de la época y la relación entre realidad y ficción:

¡En qué mal hora atacaron los románticos, decía, las unidades clásicas, a las cuales prestaba nuestro buen Moratín su fervoroso culto! En estos días, con los ferrocarriles y los telégrafos eléctricos, las más embrolladas comedias, las más terribles tragedias, se desenlazan con facilidad en veinticuatro horas. [...] Y ya veis cómo el romanticismo, pretextando culto a la verdad, resulta inverosímil. Un alumno de la escuela huguesa ya hubiera matado con puñal o con veneno a Ricardo, a Elena, a Jaime, a cualquiera de los personajes. La realidad viviente es mucho más clásica (Castelar, 1877: II, 301).

### 3. Conclusiones

La constante más señalada de las novelas de Castelar es, sin duda, la evidente intención moralizante que subyace a todas ellas. El escritor de ficción oculta apenas al político y al moralista, y las largas digresiones aleccionadoras entorpecen el desarrollo de la trama. La moral que se promueve es la cristiana: se condena cualquier comportamiento que contradiga los preceptos religiosos. En este sentido, *La hermana de la caridad* es quizás paradigmática. De entre los temas tratados, llama la atención cierta insistencia en el matrimonio contraído sin amor, una temática con una larga tradición tanto en la comedia aurisecular como en el teatro neoclásico de costumbres. Las referencias a esta cuestión abundan en sus obras, como en *Historia de un corazón* y *Ricardo*, pero también en los relatos históricos *Don Alfonso el Sabio* y *Nerón*. En las novelas de Castelar, el amor es trágico, romántico y tratado con un tono lacrimoso, hasta lacrimógeno.

Las peripecias y fracasos amorosos de los protagonistas se atribuyen siempre al desvío del camino recto de la virtud, que a menudo coincide con el respeto del *status quo* y de las convenciones sociales. Es decir, en Castelar, escritor tardorromántico, el amor no se resuelve de manera romántica, porque la pasión no logra su total y libre expresión. La acción controladora y preventiva de la moral es constante e implacable, e influye considerablemente también en la construcción de los personajes. Las acciones y conductas de los personajes de las novelas de Castelar están condicionadas por el mensaje moralizador final, que a menudo se explicita a través del epílogo, como en el caso de *La hermana de la caridad*. Prácticamente todos los protagonistas, a pesar de sus malas decisiones, son «buenos», y en ocasiones, como Ángela (*omen nomen*), candorosos. El trasfondo de todas las novelas comentadas es el amor, un amor obstaculizado y nunca gozado en su plenitud, en el que puede haber cierto autobiografismo, al igual que en la construcción de casi todos los protagonistas masculinos, como Ricardo o Ernesto. Los antagonistas suelen ser maniqueamente «malos», como el usurero don Braulio, personaje-tipo símbolo de la avaricia, aunque algunos alcanzan una redención final, como Margarita.

La realidad social y política de la época está siempre presente en las novelas de argumento contemporáneo de Castelar. Las referencias a acontecimientos tanto nacionales como internacionales son constantes, y su literaturización es un claro recurso narrativo que Castelar emplea para difundir sus ideas políticas. Esto es evidente en el antiesclavismo de *Historia de un corazón*. Pero el gran concepto que subyace en todos sus relatos es la libertad. La coerción de un matrimonio dictado por la necesidad o por instancias superiores es una declinación del gran tema de la libertad, concepto clave de toda su ideología política. En su discurso titulado precisamente «Libertad», de 1858, leemos que «toda la historia del mundo es la historia de los esfuerzos hechos por el hombre para alcanzar su libertad y realizarla cumplidamente en el espacio» (Castelar, 2022: 69). Los personajes de

Castelar no son libres, sino que su conducta responde a un destino predeterminado, casi siempre fatal y trágico. El gusto romántico, casi melodramático, de nuestro autor es aquí harto evidente. Por otra parte, la reflexión sobre la libertad es el trasfondo ideológico de sus novelas históricas, como *El ocaso de la libertad*, *Nerón* y *La redención del esclavo*.

Sus ideas y opiniones sobre literatura las hemos analizado con detalle en el estudio que precede la reciente edición de sus escritos filológicos e historiográficos (Castelar, 2022). Castelar, idealista irredento y eclécticamente hegeliano, repite en más de una ocasión que la obra de arte es libre, porque lleva sus propias leyes y su propio fin: no tiene finalidad ajena, ni siquiera el bien. La obra de arte cumple su esencia cuando «ha realizado la hermosura». Esta postura podría contradecir lo afirmado anteriormente acerca de la finalidad moralizadora del arte. Sin embargo, esa concepción idealista, platonizante, del arte y la literatura se refleja sobre todo en el estilo, más que en el contenido y el mensaje. Sí que hay una finalidad en el arte: aleccionar, moralizar, censurar y criticar. Pero, para conseguir una mayor eficacia, la forma debe iluminarse mediante belleza verbal: es la exuberancia lírica del estilo castelarino. Este planteamiento tradicional y clasicista se manifiesta en la práctica literaria de un escritor en cuya alma conviven el estilista y el político. Novela lírica y de tesis, sentimental y costumbrista: el intento de armonizar las dos facetas del Castelar novelista cuaja en una prosa que, si bien es en parte hija de su tiempo y, en cierta medida, incluso anacrónica por lo que tiene de costumbrismo lacrimoso, puede considerarse también un tímido antecedente de la novela-ensayo del noventayochismo.

En definitiva, tanto la novela histórica de Castelar como la de argumentos contemporáneos despliega una prosa cuya finalidad es explicar la realidad de su época, una interpretación mediada por el sesgo ideológico de un novelista cuya faceta de creador literario no puede separarse de la de tribuno e ideólogo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L. (1886): *Un viaje a Madrid*, Librería de Fernando Fé, Madrid.
- AMADO, A. (1942): *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en la Gloria de Don Ramiro*, Instituto de Filología, Buenos Aires.
- AZORÍN (1944): *De Granada a Castelar*, Espasa-Calpe, Madrid.
- BAJTÍN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- BAQUERO GOYANES, M. (1961): *¿Qué es la novela?*, Editorial Columba, Buenos Aires.
- BAROJA, P. (1945): *Final del siglo XIX y principios del XX*, Biblioteca Nueva, Madrid.

- BLANCO GARCÍA, F. (1891): *La literatura española del siglo XIX*, Sáenz de Jubera, Madrid.
- CASTELAR, E. (1857): *La hermana de la caridad. Leyendas populares*, Imprenta de Marín y Laviña, Madrid.
- (1870): *Cuestiones políticas y sociales*, A. de San Martín y A. Jubera, Madrid.
- (1873): *La hermana de la caridad*, Carlos Bailly-Bailliere, Madrid.
- (1874): *Historia de un corazón*, Leocadio López, Madrid.
- (1877): *Ricardo*, Leocadio López, Madrid.
- (1929): *Ernesto (Novela de costumbres)*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid.
- (1947): *Ernesto*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- (2022): *Escritos sobre literatura*, Verbum, Madrid, Edición de D. Mombelli.
- CEJADOR Y FRAUCA, J. (1918): *Historia de la lengua y Literatura castellana. Comprendidos los autores hispano-americanos (primer período de la época realista: 1850-1869)*, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibl. y Museos», Madrid.
- COCA RAMÍREZ, F. (2004): «*Ernesto*. Oratoria e Ideología en la Literatura», en J. A. Hernández Guerrero, M. del C. García Tejera, M. I. Morales Sánchez y F. Coca Ramírez (coord.), *Oratoria y literatura. Actas del IV Seminario Emilio Castelar*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 73-82.
- DÍAZ BOIX, V. M. (2001): «Ernesto: novela de intelectual», en G. Sánchez Recio (coord.), *Castelar y su tiempo. Actas del Congreso celebrado en Petrer*, Ayuntamiento de Petrer, pp. 205-212.
- FITZMAURICE-KELLY, J. (1914): *Historia de la Literatura Española*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid.
- GOLDMANN, L. (1967): *Para una sociología de la novela* (1956), Ciencia Nueva, Madrid.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (1909): *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Hermanos Sáenz de Jubera, Madrid.
- JARNÉS, B. (1971): *Castelar, hombre del Sinaí*, Espasa-Calpe, Madrid.
- LUKÁCS, G. (1966): *Teoría de la novela* (1920), Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires.
- MARAÑÓN, G. (1973): *Obras completas*, vol. IX, Espasa-Calpe, Madrid.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1948): *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. 6, CSIC, Santander.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1906): *Prim*, Perlado, Páez y Compañía, Madrid.
- RAMÓN Y CAJAL, S. (1923): *Recuerdos de mi vida*, Imprenta de Juan Pueyo, Madrid.



- REQUENA SÁEZ, M. del C. (2001): «Aproximación a Ernesto. (Novela original de costumbres)», en G. Sánchez Recio (coord.), *Castelar y su tiempo. Actas del Congreso celebrado en Petrer*, Ayuntamiento de Petrer, pp. 195-204.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. y A. DEAÑO GAMALLO (2011-2012): «Emilio Castelar y Leopoldo Alas, *Clarín*: entre la política y la literatura», *Archivum*, LXI-LXII, pp. 377-426.
- SEBOLD, R. P. (2007): *En el principio del movimiento realista. Credo y novelística de Ayguals de Izco*, Cátedra, Madrid.
- VALBUENA PRAT, Á. (1968): *Historia de la literatura española*, vol. 3, Gustavo Gili, Barcelona.
- VALERA, J. (1864): *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Librerías de A. Durán, Madrid.



## LEOPOLDO DE LUIS Y JORGE URRUTIA: UN DIÁLOGO POÉTICO (Con siete poemas inéditos de Leopoldo de Luis)

VALENTÍN NAVARRO VIGUERA  
Universidad de Sevilla

Recepción: 24 de mayo de 2024 / Aceptación: 2 de julio de 2024

**Resumen:** Jorge Urrutia escribe *Cabeza de lobo para un pasavante* entre los años 1992 y 1996. Su padre, el poeta Leopoldo de Luis, selecciona siete poemas de este poemario y establece un diálogo intertextual y metapoético escribiendo otros tantos poemas como respuesta, que son presentados ahora como inéditos. Ambos interlocutores se expresan en clave simbólica para profundizar en la aventura de la escritura poética y en el itinerario metafísico del ser humano.

**Palabras clave:** Jorge Urrutia, Leopoldo de Luis, metapoésía, intertextualidad, simbolismo.

**Abstract:** Jorge Urrutia wrote *Cabeza de lobo para un pasovante* between 1992 and 1996. His father, the poet Leopoldo de Luis, selected seven poems from this collection of poems and established an intertextual and metapoetic dialogue by writing as many poems in response, which are now presented as unpublished. Both interlocutors express themselves in a symbolic key to delve deeper into the adventure of poetic writing and the metaphysical itinerary of the human being.

**Keywords:** Jorge Urrutia, Leopoldo de Luis, metapoetry, intertextuality, symbolism.

Ya entre los clásicos era frecuente que un autor escribiera una obra como respuesta a las palabras de otro. Así, los diálogos platónicos o las epístolas de Séneca, quien escribió desde el ostracismo sus *Cartas a Lucilio*. Mucho tiempo después

tuvo lugar otro diálogo literario entre dos de los más elevados de nuestros poetas en la más alta época de nuestra literatura. En el xvii español, Quevedo y Góngora protagonizaron un conocidísimo intercambio de sonetos para zaherir con la puya de sus versos a su adversario. La escritura literaria se establece, en estos casos, como un particular modo de diálogo y como una forma muy concreta de respuesta que se inserta en el ámbito de la intertextualidad y la metaliteratura. Un texto siempre se nutre de otros textos, habla con otros, de otros, conversa dialécticamente con sus predecesores y anticipa futuros textos posibles. El hilo literario no se corta, sino que zurce una red tan amplia como un inmenso telar que atraviesa épocas y espacios diversos, tan largamente como los caprichos de la fortuna lo ha permitido.

En el siglo xx se produjo uno de estos encuentros literarios, más especial si cabe al tener lugar entre dos generaciones de poetas, padre e hijo: Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. A principios de los años noventa, Jorge Urrutia fue componiendo el poemario *Cabeza de lobo para un pasavante* (1996). Por su parte, Leopoldo de Luis, a partir de otros tantos poemas de este libro, escribió siete sonetos, inéditos hasta la fecha<sup>1</sup>, como réplica a ideas que aparecían en aquellos. Esta manera metaliteraria de proceder por parte de Leopoldo de Luis era habitual en él. Muchos jóvenes poetas le enviaban sus libros, buscando la aprobación, el reconocimiento o la posible reseña del que llegó a ser uno de los críticos más prolíficos en las revistas culturales de posguerra (Rubio, 2004). A veces, como respuesta a esos libros recibidos, el poeta consagrado, el amigo, contestaba con un soneto. Por educación y respeto a sus interlocutores, De Luis respondía a todos y a cada uno de esos envíos, consciente de que llegaban a él cargados de sueños; por bondad, siempre ensalzaba algún aspecto positivo, algún verso digno de elogio, algún giro o algún concepto, pues entendía, como Lázaro de Tormes, que, por muy malo que fuera un libro, siempre había algo entre sus páginas que mereciera la pena. Era la condición natural de aquel que, en el machadiano buen sentido de la palabra, era bueno. Esta bonhomía deluisiana era fruto de una sencillez innata y de un respeto máximo por el oficio de poeta.

La réplica de Leopoldo de Luis está hecha desde el humanismo existencialista que caracteriza su abundante producción poética. En este diálogo intertextual, el padre escribe desde su lugar en el mundo —no puede ser de otra forma—, emplazado en un aquí y un ahora distintos, pero no distantes, a los de su hijo. Son dos poéticas o modos de vivir una época determinada, pues la lectura (escritura) de la realidad se desliza inevitablemente por la pendiente de sus versos. Cada poeta es el eco donde resuenan las voces de otros poetas. En este diálogo —digámoslo de una vez para siempre— metapoético y metafísico, la comunicación intertextual es explícita y no deducida a partir de la competencia literaria de cada lector, pues así

---

<sup>1</sup> Los manuscritos han sido cedidos por gentileza de Jorge Urrutia.

lo ponen de manifiesto las citas que introducen cada uno de los poemas de Leopoldo de Luis, procedentes de *Cabeza de lobo para un pasavante*. En este caso, los sonetos son la lectura que el padre realiza sobre el tema concreto de los poemas del hijo; ese contenido se limita al concepto de las partes citadas como paratextos en cada poema. La poesía, si es que alguna vez no ha dejado de serlo, se vuelve argumentación.

Los siete poemas inéditos de Leopoldo de Luis se asoman al espejo de la obra de Jorge Urrutia. En ellos, aquel ve, como en los espejos de las atracciones de feria, no la realidad, sino la particular visión de la realidad de su hijo y, por ende, la reconstrucción de la suya propia. Allí dará fe del paso del tiempo, reflejado en el cristal como un resplandor que limita entre la angustia y la esperanza. Allí verá cómo la noche se alarga por los arrabales del sueño; allí oteará los mares del olvido batiendo contra las quevedescas murallas de las costas del recuerdo, en un continuo ir y venir de las olas, pues «todo es un devenir»; allí, desde la atalaya de la madurez, el padre le recuerda al hijo que lo importante son las galerías del alma, que el mundo es un escenario y que la función más importante se representa sobre la escena de las moradas interiores, «entre las paredes de la casa» —dice—; allí concluirá recordándose que la poesía es una labor de silencio y amor que crece en la cotidianeidad de cada día. Para Leopoldo de Luis, la poesía nos espeja, más que nos retrata, si bien la realidad no es única e inamovible, sino que es múltiple y cambiante, y construida no por un individuo, sino por la totalidad de miradas que se vuelcan sobre ella. Jorge Urrutia, por su parte, hablaba de «la verdad convenida» (Urrutia, 1997). De ahí que, más que un espejo, la realidad sea un espejismo platónico, y el poeta, aquel que emprende la titánica tarea de decir con sus versos —como en Bécquer— lo inefable de la poesía y, a través de sus palabras, discernir —como en el último Vicente Aleixandre— entre *saber* y *conocer*: «No conoce de ti, sólo palabras / eres», dice Urrutia en el poema «Discípulo de Sócrates», introducido por la cita de *La república* de Platón («El que hace una apariencia, el imitador [...] no entiende nada del ser, sino de lo aparente»), que arroja luz al sentido del poema.

A veces los poemas del padre restringen, a veces asienten y otras amplían el significado de los del hijo, pero todos matizan y demuestran, así, su implicación como lector o constructor de sentido. A pesar de Freud, no siempre el hijo desea devorar al padre. En este contexto, los poemas de Jorge Urrutia no presuponen el deseo de superación de los del padre, sino una visión particular de su realidad dentro de un proceso de madurez poética que le lleva a valorar, a principios de la década de los noventa, el símbolo del viaje como aventura personal y literaria, la experiencia cotidiana como materia *poetizable* y la continua interrogación por el lenguaje poético. Y viceversa. El compendio de poemas de Leopoldo de Luis sobre *Cabeza de lobo para un pasavante* supone un enriquecimiento dialéctico intertextual o un cruce de caminos (cruce de textos, en terminología de G. Genette) que necesita de los poemas de este último libro para su completa y adecuada recepción y para, así,

a partir de una lectura paralela, poder levantar las referencias textuales explícitas o encubiertas, puesto que leer también significa reescribir. El lector Leopoldo de Luis, desde su privilegiada competencia literaria, activa los códigos textuales de los poemas de *Cabeza de lobo para un pasavante*, los que evidentemente activan a su vez otros códigos intertextuales que, en algunos poemas, están signados por las alusiones a Bécquer, Machado, Juan Ramón Jiménez o Aleixandre, más allá de las citas paratextuales. Al respecto, puede leerse el poema «Poema que coincide con otros poemas», cuyos título y cita («Abril florecía / frente a mi ventana», indicando como autor —con la intención de hacer notar que el mito de Proserpina llega a la poesía del siglo xx tras haber recorrido largos ríos de tradición cultural— a «Antonio Machado, etc ...»), con ese *etcétera* que basta por sí mismo para explicar la teoría de la recepción literaria en clave de intertextualidad.

Jorge Urrutia escribe en 1996 desde la emoción siempre controlada y lejos de cualquier exabrupto sentimentalista, tras haber superado una fase de experimentación poética que tiene en el barthesiano *El grado fiero de la escritura* (1977) su máximo exponente. Al mismo ciclo poético de *Cabeza de lobo para un pasavante* pertenece *Invención del enigma* (1991). Por su parte, Leopoldo de Luis publica en ese mismo año de 1996 *Casisonetos de la última tuerca*, un opúsculo en el que puede leerse un soneto titulado metaliterariamente «Consideraciones sobre la muerte, a partir de un verso de Baudelaire y con apoyos en un verso de Machado y otro de Lorca»; he aquí un nuevo cortador de cabezas de lobo que también ofrece las tripas o entresijos de su poema, un metafísico soneto sobre un viejo capitán que navega hacia el mar de la muerte, metáfora fundamental, esta del mar y del viajero, en la obra de Jorge Urrutia. Son los años noventa para Leopoldo de Luis colmados de poesía. En esta década escribe libros dedicados a la reflexión meta-poética e intertextual a partir de sus lecturas —que ya lo habían condicionado como poeta— de san Juan de la Cruz y de los autores del 98, del 27 y de posguerra<sup>2</sup> (*Elegías de Struga*, 1990; *Aquí se está llamando*, 1992; *Poesía de posguerra*, 1997; *Generación del 98*, 2000); son años en los que la memoria o el sueño permiten recrear la intrahistoria a partir de instantes sedimentados en el limo del tiempo (*Sonetos familiares*, 1995), o bien ahonda en el omnipresente tema de la muerte (*Tríptico de la materia humana*, 1991; *El viejo llamador*, 1996). Desde este prisma, De Luis realizará su particular lectura de los siete poemas de *Cabeza de lobo para un pasavante* y ofrecerá su propia cosmovisión en otros tantos poemas paralelos. Consciente o inconscientemente, el lenguaje nunca es inocente. Arrastra sedimentos de otras fuentes, inunda y es desbordado por el tiempo y el espacio presentes, muestra el fluir de lo que somos y el caudal de lo que fuimos. El lenguaje siempre viene cargado de sentidos. En este sentido, la lectura que ofrecemos está parcialmente condicionada —y así lo haremos notar— por la presencia de mitemas que en la

---

<sup>2</sup> El concepto de generación es usado aquí por comodidad deíctica, por ser fácilmente reconocible el grupo de poetas recogidos tradicionalmente bajo esos marbetes.

obra de Urrutia posibilitan la equiparación antropológica del mito del viajero con el proceso de la creación poética. Héroe y poeta se embarcan en una similar aventura iniciática de alumbramiento, desarrollando esquemas cíclicos para expresar el contenido dramático de la existencia.

En definitiva, los poemas aquí recogidos de Leopoldo de Luis se nutren de los versos de Jorge Urrutia, se filtran por el tamiz de su poética y lucen otros, distintos, transformados, interpretados. Los propios versos citados y los títulos de los poemas, tomados en este caso de *Cabeza de lobo para un pasavante*, son una práctica recurrente en la poesía de Leopoldo de Luis. De ahí que lo más interesante en la lectura de estos poemas no sea señalar su más que evidente intertextualidad, sino indagar en los códigos estructurales a partir de los cuales De Luis reescribe las propias estructuras discursivas presentes en los poemas de Jorge Urrutia.

*Cabeza de lobo* construye una historia narrativa sobre un héroe humanizado, inmerso en la cotidianeidad de los instantes rutinarios de todo mortal. Tras la aventura, el héroe descansa, medita, duda y, por qué no, se aburre; disfruta de no hacer nada, de contemplar la entrada de la luz a primera hora de la mañana o ve crecer el insomnio como una inmensa niebla que difumina el brillo de su heroicidad. En ese ser humano que a veces es épico y, otras, las más de las veces, humano, demasiado humano, no todo es carne de estatua. Porque en él habita una larga tradición hispánica que se remonta hasta el «De los sos ojos tan fuertementre llorando» del *Cantar de Mio Cid*; se trata de un humanismo que ha modernizado en sucesivas épocas la literatura española. Ese narrador en tercera persona es el interlocutor de la voz poética de los poemas deluisianos, los que insisten en la condición efímera de la existencia.

El héroe exhibe su triunfo: muestra orgulloso las *cabezas de los lobos* que ya no diezmarán el número de reses. El poeta es aquel que enseña igualmente su capacidad poética ante la mirada atenta de... ¿ante quién muestra nuestro particular Perseo su cabeza de Medusa, ese amuleto que exhibe tras haber regresado de su viaje poético? Ante el lector autorizado a seguir adelante en la aventura poética, el único que puede disfrutar de una autorización o un *pasavante* en esa ardua tarea de convertirse en un lector competente de poesía. Y tengamos en cuenta que el primer lector de todo poema es el propio poeta. Ya Juan Ramón Jiménez —también *cazador de lobos*— había dedicado la *Segunda Antología Poética* «a la inmensa minoría», es decir, al lector capaz, al lector individual que podía avanzar en su personal evolución antropológica con la lectura de su libro. Es decir, escribir —o leer— un libro es un acto de entrega plena del yo.

La aventura poética de *Cabeza de lobo para un pasavante* es la aventura de la poesía; es un viaje metapoético por el mar de la palabra, al que se arroja el *homo viator* o poeta en clave amorosa. Amor y poesía son inseparables, pues, como decía Leopoldo de Luis, se puede vivir sin amor, pero sería perderse la mitad de la vida, y se puede vivir sin poesía, pero sería perderse la otra mitad. «Es el vivir amándose

diario», en palabras de Jorge Urrutia, la cotidianeidad del amor, que es la cotidianeidad del vivir, fundidos, confundidos en mar y en aire, en aire y cielo, en cielo y tierra: «ola de aire», concluye en el programático poema inicial «Arborescencia».

Las citas del libro son cuidadosamente seleccionadas para arrojar luz al sentido de los poemas, como la de este último «Arborescencia», que el lector tendrá que leer al amparo de las palabras de Gilbert Durand en *Estructuras antropológicas del imaginario* (2005: 136): «[...] puede ser ascensión o erección hacia un más allá del tiempo, hacia un espacio metafísico cuyo símbolo más corriente es la verticalidad [...] en este estadio hay conquista de una seguridad metafísica y olímpica». Ya el lector queda posicionado, a partir de esta cita, en el plano de lo simbólico, para iniciar junto al poeta su singular aventura poética, como búsqueda de un «espacio metafísico» en una tentativa infinita e inacabada de constructor de sentido.

Como a todo héroe, la duda le asaltará y la poesía se convertirá en cauce para expresar la angustia ante el tiempo —cíclico, en cualquier caso— por parte del que «contempla día a día cómo crece la muerte». El tiempo heracliteano se detiene en la fugacidad del instante; mas ese instante, —único, irrepetible— es la plenitud de todo cuanto existe, de lo que es y de lo que parece ser. La realidad del héroe se construye con los actos cotidianos, con las acciones del día a día que lo encumbran en la rutina. Entre esas labores diarias se encuentra la tarea de ser poeta, es decir, la de enfrentarse al vacío de la página en blanco para satisfacer el que, para él, es el necesario proceso vital de escritura. Un poeta, más que escribir, se escribe en «la historia que le hace». Leopoldo de Luis recogió en el poema «Será sencillamente»<sup>3</sup> las mismas conclusiones sobre el amor, la poesía y el tiempo que aparecen en los poemas aquí transcritos.

En ambos poetas, no obstante, el conocimiento último de la realidad pasa por la poesía. Lo desconocido del destino, el misterio de la muerte, lo oscuro de la vida, se hace clarividente a través del poder iluminador de la poesía. Sin embargo, esta es o puede ser una caja vacía, un artefacto creador de sonidos, pero no de sentidos. En uno y otro podrá intuirse la defensa de la utilidad de la poesía, como sanadora de las heridas del alma. No en vano el lema más conocido de Leopoldo de Luis para definir la poesía es «respirar por la herida», esto es, respirar por el costado sangrante de la vida, aceptando todas las contradicciones posibles. Hay

---

<sup>3</sup> «Será sencillamente» apareció en *Huésped de un tiempo sombrío* (1948), si bien en la edición de Visor de *Obra poética* (2003) fue incluido, a modo de poética, como el último poema de *Alba del hijo* (1946): «¿Cómo decirte cómo? Será como las flores / que nievan de blanca un corazón de ramas. / Como el sol / de la tarde, que madura colores / y matiza la sierra de doradas escamas. // Será con esa dulce sencillez de las cosas / que anima la espontánea sucesión de los días. / Será cual los rosales se iluminan de rosas / y las tardes se mueren en guedejas sombrías. // Será con ese arte de la vida diaria, / con esa poesía que hay en lo cotidiano, / esa oscura armonía del alma solitaria, / esa sorda belleza del primer artesano. // Será sencillamente: sin palabras vacías / ni artificios inútiles: como mana la fuente. / Señor, ¡es tan hermoso amar sencillamente! / Como vuelan los pájaros, como pasan los días...».



un continuo viaje de ida y vuelta, de la poesía a la vida; y de esta a aquella. Una pasa por la otra sin solución posible. La poesía es bálsamo que ayuda a mitigar el dolor inherente de ser vivo, mediante la catarsis del proceso de escritura y el poder consolador de la lectura; la poesía es la expresión de la dicha de estar vivo, de comprender el aquí y el ahora del yo que se desplaza, inevitablemente, a un allí y a un después que *otoñiza*, que oscurece, que cosifica.

La aventura del héroe es el desplazamiento poético llevado a cabo por el poder liberador de la metáfora. Etimológicamente, *meta-forein* es ir-más-allá. El diálogo mantenido entre Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia logra dignificar la realidad por el desvelamiento simbólico de la expresión poética, que, en última instancia, es palabra reveladora. A partir del análisis de las estructuras antropológicas del imaginario, podemos realizar los siguientes siete pares de calas poéticas<sup>4</sup>:

1. «Permanencia» - «El insomnio».

La noche representa, en el poema de Jorge Urrutia, un descenso simbólico a los infiernos. La bajada del héroe al infra-mundo, al fuego regenerador del que brotará nueva vida, implica la identificación con la transformación y una aceptación de lo cíclico, de retorno a la tierra. Con ello, el poeta, metaliterariamente, logra narrar su singladura poética. Así, la noche de insomnio ya no es ni un espacio concreto ni un tiempo determinado, sino un no-tiempo y un no-lugar presentes en lo *inabordable*, *inasible* e *inefable* que intenta abordar con la palabra, que no es otra cosa que la poesía misma.

Para Leopoldo de Luis, el insomnio y su antítesis, el sueño, son los metafóricos pájaros de la vida que vuelan por antitéticos espacios inaccesibles. El hábitat de estas aves son los deseos incumplidos que se quedan sobrevolando la inmensidad de la insatisfacción. De Luis se pregunta por la vida (*ubi sunt?*), descrita a través de lo percibido por los sentidos: unos pájaros incapaces, de la misma especie que la de los aleixandrianos pájaros o sueños de «Canción a una muchacha muerta»<sup>5</sup>, que son más huesos que plumas; un cielo que no eleva, pero sí subyuga, que hace sentir el peso insomne de una noche inmensamente oscura; unos pájaros imposibles que quiebran sus alas en el espejo del poema.

2. «Desembarco» - «La memoria».

En «Desembarco» el poeta aparece como artífice de «los muros del poema», usando los ladrillos de las sílabas. El resultado es la construcción de la morada —símbolo de la intimidad (Durand, 2005: 229 y ss.)—, que protege, que cobija —como el retorno, como la muerte, como la integración panteísta en la

---

<sup>4</sup> Analizamos en primer lugar el poema de Jorge Urrutia y a continuación el correspondiente de Leopoldo de Luis. Como se verá, la respuesta metafísica de Leopoldo de Luis a los poemas metaliterarios de Jorge Urrutia no está exenta, como exponemos, de una doble lectura en clave metapoética.

<sup>5</sup> Leopoldo de Luis estudió este poema en «Los pájaros imposibles en la poesía de Vicente Aleixandre» (1986: 81-100).

tierra que se hace cuna—, si bien es la poesía un habitáculo provisional de protección en cuyo interior habita la dicha. El lugar del poema es fronterizo: «Un castillo fugaz de la memoria / casa fortificada fue en la costa». Desde la atalaya levantada con la palabra poética, el viajero otea los límites del tiempo. Al echar la vista atrás, observa que «hubo días infelices, los más felices de mi vida». Estas palabras pertenecen a la cita con la que se abre el poema, de la novela *Diceria dell'untore* de Gesualdo Bufalino. Con el poema, el poeta hunde sus manos en el pasado y de allí, de aquellos días infelices de una época aciaga —como podría ser la posguerra de su infancia—, extrae la alegría de entonces. La memoria es la negación del poder devastador del tiempo. Por ella surge un tiempo-no-tiempo, el mítico tiempo recuperado que se fue y que se hace presente en el poema.

La réplica de Leopoldo de Luis continúa concediendo a la memoria el valor de fortificación y subraya cómo las olas del mar del olvido baten contra las murallas del recuerdo. De la fugacidad temporal se salvan unos pocos restos en las ruinas del poema, expresado en Leopoldo de Luis a partir de una clara intertextualidad con la conocida canción de Rodrigo Caro a las ruinas de Itálica. El poema permite re-construir lo que queda de nuestro yo pasado en nuestro yo presente, como nuestro particular diálogo con nosotros mismos. «La poesía se nutre de la memoria», decía becquerianamente Leopoldo de Luis (1985: 11).

### 3. «El viajero conoce que es inútil un plano» – «El plano».

El poeta se presenta ahora como un *homo viator* pedestre. Ya ha arribado a la costa, construido su casa y habitado en ella. La inutilidad del plano se debe a que el poeta es el que mejor puede explorar el camino de la realidad, que es una travesía interior o hacia el interior, similar al cristiano «el reino de Dios está dentro de vosotros» (Lucas 17, 21), por el abismo de su propia conciencia. El caminante es aquel que logra hallar la salida, cuando en su aventura poética, avanza sin prisas y se demora a encender el fuego, a calentarse con las ascuas de la palabra. Este viajero que se siente confuso y perdido en la selva o en el bosque tiene mucho del peregrino de Dante, del extranjero protagonista de *Enrique de Ofterdingen* de Novalis<sup>6</sup> y del Ulises de Kavafis, pero sobre todo es un prisionero más de la caverna de Platón; de tal modo, el poema es el reflejo «del otro sueño», a veces luz y a veces sombra, pero que le sirve al sujeto poético para narrar su historia. ¿Es la poesía la realidad o una sombra de la realidad? Es la expresión lingüística de la realidad del poeta y ese decir es, a su vez, enseñar, mostrar el mejor medio que tiene el poeta para llegar al conocimiento de la verdad. Como dice G. Bachelard, el primitivo hombre prehistórico de las

---

<sup>6</sup> La imagen del poeta como peregrino que busca la perfección ética y estética en la poesía de Jorge Urrutia ha sido estudiada por Isabel Román Gutiérrez (2001: 615-629) y puesta en relación con la citada obra de Novalis.

cavernas pudo aprender a cantar ante el placer que le provocaba el ritmo sexual del «tierno trabajo» en que consiste encender un fuego, pues «para inflamar un palo deslizándolo por una ranura en la madera seca, hace falta tiempo y paciencia» (Bachelard, 1996: 50-51), el mismo tiempo y la misma paciencia que necesita el poeta para encender la verdad con la poesía.

Por su parte, Leopoldo de Luis insiste en que «desconocer el plano no es el problema», pues el misterio del tiempo se resuelve, con o sin mapa, en el interior de cada ser humano, donde el alma queda anegada por los ríos de la nada. Aquí Leopoldo de Luis hace apología del destino humano, con una defensa protagónica del hombre como medida de todas las cosas. Como ser de tiempo, se va consumiendo y, ante él, el camino va desapareciendo poco a poco.

#### 4. «Estancia en la fortaleza» – «Olor de vida».

La realidad es percibida por los sentidos en «Estancia en la fortaleza». Pero sabemos que la realidad no es una, estática e informe, sino que, múltiple y cambiante, es construida, re-creada, como ficción. De ahí que Jorge Urrutia hable de «la exactitud tribal de la presencia». La fortaleza en la que permanece el aventurero es la memoria, que es la casa segura del ser de la poesía.

En 1970 Leopoldo de Luis publicaba *Con los cinco sentidos*, donde constataba su fe en la realidad, asumida e interiorizada por esos cinco jueces que son los sentidos. La percepción del mundo le servía entonces para denunciar las injusticias. Ahora, metafísicamente, la vida es el olor de la vida, captada a través de uno de los sentidos; la vida huele mientras existe, del mismo modo que intuimos que la ausencia del olor de la vida es la inexistencia. ¿Y a qué huele la vida? A tierra. Y es un «olor profundo» que nos acompaña durante toda la existencia y nos recuerda nuestra condición efímera de barro, de humus, de nada. En última instancia somos a un mismo tiempo semilla que brota de la tierra y fruto maduro que a la tierra vuelve. Además, coincide con Jorge Urrutia en la identificación simbólico-imaginaria de la casa (fortaleza) con lo interior, con la memoria, como albergue de los sueños y de la inocencia, según fue analizada fenomenológicamente por Bachelard en *La poética del espacio* (2000: 120-125).

#### 5. «El poeta aprecia y comprende el carácter de lo invariable» – «Lo invariable».

Jorge Urrutia destaca en este poema la perdurabilidad del eterno retorno de lo mismo en la poesía, esa síntesis de palabras y conceptos que produce la armonía del ritmo. De entre los labios brota la musicalidad, la repetición diluida en «la eternidad del aire». Las estructuras antropológicas de lo circular —de ahí su invariabilidad— es aceptada por De Luis. No obstante, el padre se detiene en la inmutabilidad de lo mutable o la heracliteana permanencia del cambio (*panta rei*): «Todo es un devenir» que armoniza los contrarios, un ir de la vida hacia la muerte, de la luz a la oscuridad o de la palabra al silencio.

## 6. «El poeta se deviene un momento a contemplar el día» – «La mañana».

La monotonía de lo invariable es quebrada por la plenitud del instante. El poeta atiende a lo mínimo y cotidiano en «El poeta se detiene un momento a contemplar el día». Como en «Estancia en la fortaleza», el mundo es visto a través de los sentidos, que le devuelven todo el esplendor de una mañana otoñal que inaugura el mundo. Con técnica cinematográfica, el narrador capta el espacio semioscuro de la estancia; aparece una cortina que lentamente es recorrida —que es la memoria en Leopoldo de Luis— para que podamos ver qué hay tras los cristales: un árbol, un camino, un parque y una pradera a lo lejos; y, finalmente, la cámara vuelve al interior de la casa y capta la inmediatez del desayuno. El espacio y el tiempo circulares, sagrados, juegan con la presencia-ausencia de lo percibido. El cristal del poema marca la frontera, una vez más platónica; en él se refleja el arce, visto por el poeta desde el interior de la casa. La poesía consiste en el desentrañamiento de la realidad y el poema es la luz que entra por la ventana e inunda el mundo, revelándolo, pero ya a través de la luz del conocimiento.

Los símbolos que sustentan el poema de Jorge Urrutia son reinterpretados por Leopoldo de Luis en «La mañana», si bien este va a resaltar el paso del tiempo como esencia de la vida, tras volver a preguntarse por el sentido existencial de la misma mediante el tópico *ubi sunt?*. La vida es un lugar fronterizo, nos dice, entre la *angustia* y la *esperanza*, entre la realidad y la ensoñación, entre lo interior y lo exterior. El arce, rojizo, en armonía con la caducidad anunciadora del otoño, apunta hacia el poder regenerador, cíclico, de las estaciones; aunque el árbol es también símbolo de la síntesis entre lo terrenal y lo trascendental, punto de unión entre el cielo y la tierra que, por su verticalidad, representa la linealidad temporal de la existencia.

## 7. «Poema o rosa» – «La prosa».

Con sutileza —la poesía es el género de la sutileza—, el poeta sigue hilvanando la memoria al poema. Este es «un tenue fulgor» que, aunque sea mínimamente perceptible, va trazando el recuerdo. El poeta es, a través de la palabra mágica de la poesía, el augur de un tiempo mágico. Ya lo hemos dicho: la poesía anula la sucesión lógica del tiempo; y, así, puede aparecer como «la voz de la sibila», pues el poder encantador de la poesía es el mismo que el de las palabras de la pitonisa que embelesa, con su belleza expresiva, a su impaciente receptor, del mismo modo que el poeta crea un mundo posible —idealización o reflejo, Platón o Aristóteles— a través de la belleza de la flor o poema que tendrá su punto de llegada en la emoción del lector. Ya Cicerón hablaba de la *flos orationis* o la flor de la palabra para resaltar la especial naturaleza del discurso poético. Nombrar la flor es aludir al poder perdurable de la belleza de la palabra. Con la flor del

poema, Urrutia rescata la metapoética tradición simbolista<sup>7</sup> de la rosa que va desde Garcilaso, Góngora, Rioja o Ronsard, hasta Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado.

Leopoldo de Luis se pregunta si «la pasión de la rosa es el poema». La escritura es identificada con la labor tejedora, con el oficio, con lo artesano del día a día, con las palabras sencillas. Como en Bécquer. Para De Luis, el hilo de la poesía brota del huso de la prosa y nace del silencio con vocación de flor, es decir, como símbolo. También en el poemario de Urrutia los símbolos tejedores son importantes.

En uno y otro, la palabra arde y se quema, por su pasión, en la poesía. Jorge Urrutia explica lúcidamente el valor connotativo de los distintos momentos del día en un breve párrafo que debería figurar en el pórtico de toda explicación del simbolismo poético:

Sabemos que la poética simbolista camina de la aurora al ocaso. En la aurora está el anuncio de la producción poética, de la escritura, que solo puede llevarse a cabo plenamente cuando el incendio solar de la inspiración lo ha invadido todo, que no es el mediodía, sino en la puesta de sol que invade de rojo el cielo y, después, mantiene, como temblando, una serena claridad. La hora posterior al mediodía, la siesta, es un tiempo de no producción: el poeta está lleno de luz, pero esa luz calurosa no se ha asentado lo suficiente, resulta aún demasiado «romántica» como para producir un poema de valor. Incluso puede suceder que el sol de la inspiración (equivalente por tantas razones al amor, lo que explica la apariencia externa de tantos poemas simbolistas) quemara en exceso la forma poemática, impida la posibilidad de materializar el poema (Urrutia, 2004: 236).

Se trata del mismo recorrido presente en el proceso de escritura de *Cabeza de lobo para un pasavante*: del amanecer al anochecer. El momento de la escritura es el del crepúsculo, cuando la tarde deja de ser luz y la noche no es todavía la ausencia completa de luz. El tiempo de escritura también es un tiempo fronterizo, localizado en la sutil raya del horizonte que desdibuja la realidad. Por añadidura, es el momento en el que las siluetas del mundo se diluyen, los perfiles se deshacen y la palabra goza del instante perfecto para ser voz creadora. De hecho, este poemario de Jorge Urrutia relata el proceso metapoético de la escritura, cuando el propio poeta es descubierto como el que «mira mirando» su cotidiano vivir. La historia del poeta es la historia del hombre que ama, del que encuentra el amor en el instante y en sus circunstancias. Un narrador en tercera persona habla de un sujeto poético que despierta, se viste, desayuna, va al trabajo... y ama; cuenta la

---

<sup>7</sup> Jorge Urrutia ha estudiado el simbolismo en *Las luces del crepúsculo* (2004) y, especialmente, en *Hallar la búsqueda (La construcción del Simbolismo español)* (2013). Leopoldo de Luis estudió también la tradición del valor simbólico de la flor a partir del famoso dístico juanramoniano (1986: 55-75).

vida de un día cualquiera. La primera referencia temporal-metapoética se da en los poemas iniciales: el alba («Botánica»), la mañana («De poética»), la aurora («Lilao»); a continuación, aparece el ardor del mediodía en «Ángulo y bisectriz» o en «Marina», cuando «llueve el sol» o siente «su calor dolido»; el día avanza y atardece en «Exterior, día», cuando «la sombra de la tarde / los tópicos fabrica» («Poema que coincide con otros poemas»), incluso es necesario encender la luz... para, ahora sí, escribir el poema («Demarcación»):

Suprema soledad la de la espera  
ya sí definitiva, escribe lentamente.  
Delineó doce versos sobre un papel rayado,  
costa por la que arriban las olas de tristeza  
hasta combar tu descuidada imagen.  
[...]  
Él escribe el poema. Imperturbable  
la lámpara las sombras delimita.

Pasada la pasión de la escritura, el poeta observa cómo declina el día («Rive droite») y enmudece hasta no ser más que una nueva noche cerrada, «esta noche» de «El poeta aprecia y comprende el carácter de lo invariable», en la que la casa queda a oscuras («Fin de jornada»). Entona su canción en un «sereno atardecer», «cuando la luz decae lentamente» para expresar su viaje poético hacia la libertad. En la belleza del poema reside la libertad del poeta que, como una flor, se abre al lector para regalar el perfume de la emoción y, en el mejor de los casos, su conocimiento.

El poeta-protagonista del relato de *Cabeza de lobo para un pasavante* se adentra en la aventura de la escritura, que tiene la condición de ser una esfera mágica, según ha sabido ver Joseph Campbell en el imprescindible *El héroe de las mil caras*. El viajero, caminante, aún no se ha echado a la mar, aún no es la nave que surca los mares de la poesía en «Panorama desde el puente». Allí, en tierra firme, espera la llamada a la aventura de una fuerza sobrenatural: la invitación por parte de un ángel que lo «descubra» como el héroe que es. Es el rito de iniciación. Luego, la poesía ha de relatar la aventura de ascenso y descenso (*kathodos* y *anodos*) —de la aurora al ocaso— de la vida, a través de una travesía interior por la memoria («el viaje profundo del recuerdo») o un viaje hacia el alma («el poeta transita de continuo en sí mismo»), donde vivirá múltiples acontecimientos. El espacio que atraviesa nuestro héroe —insistamos— no es un lugar, es un estado. Se embarca, machadianamente, ligero de equipaje, porque solo el mar le mostrará «soledad y galería» («Gallardete»). En esta segunda etapa, tendrá que superar múltiples obstáculos: «matar la fiera de la costa» y mostrar «las cabezas de lobo por los puertos» («Lilao»); escapar de «nubes de avispas y de moscas», protegerse de «gusanos borrachos» y «atravesar el camino más salvaje y profundo»; como

Ulises, se deleitará en la tierra de los comedores de loto, la hoja de olvido («Lotófago»). Muchas son las hazañas que ha de superar si desea «convertir las ansias en hijas del recuerdo» («*Enarratio auctoris* o materiales para el poema»), es decir, si desea decir con palabras su experiencia de la vida, la constancia del paso del tiempo que ininterrumpidamente va hacia la muerte.

Mas no hay héroe sin amada o Penélope tejedora («Poema que coincide con otros poemas»), sin amor («Tu playa es el amor»), sin cuerpo amado («Corporeidad»). No en vano Jorge Urrutia coloca en el frontispicio del libro la cita del *Arte de amar* de Ovidio, que anuncia al lector la clave metapoética que lo sostiene: «Por el arte se guía la ligera nao con vela y remos; por el arte se rigen los voladores caros, y por el arte ha de ser rigido el amor».

Finalmente, superada las múltiples pruebas, se produce el regreso del héroe en «Viaje definitivo». Es de noche y vuelve a su cama, «regresa hacia su cama con un cansancio dulce». El poema está escrito. Ha pasado el tiempo y ha contemplado el mundo. Toca descansar, aunque siempre alerta, por si hubiera que reiniciar el viaje, por si fuera necesario esgrimir la memoria, soñar despierto, dialogar con la mar espejada de nuevo. La última palabra del poeta la tiene el silencio, que en este juanramoniano «viaje definitivo» es la reconciliación con la muerte o la llegada al punto de partida. El carácter ritual queda reforzado por la estructura cíclica del libro:

Bórrase de mí —dice— la imagen del recuerdo.  
Tal vez esa ceguera sea la mejor amiga  
para acabar la noche despierto frente al mar.

Introducir la escritura en el ámbito del iniciático «rito suave» de la poesía conlleva trazar la trayectoria del proceso de creación poética, recorrer de la mano del poeta, como guía a modo de Virgilio, el descenso a las múltiples esferas del infierno, ser otro Dante que deambule por la conciencia, punto de partida de la poesía, si bien, nos advierte irónicamente Urrutia, «el poeta / confunde muchas veces más que guía», desmitificando la concepción romántica del vate; en los versos de *Cabeza de lobo para un pasavante* también fondeamos el mar de la poesía junto a los amores imposibles del *Omeros* de Walcott, ese extenso poema narrativo que cuenta los sueños frustrados de dos pescadores ante la belleza exuberante de la criada Helena; otras veces, es el Ulises homérico de la *Odisea* quien, por sus prisas de llegar a Ítaca, no se detiene a contemplar la belleza del instante y, consecuentemente, desempeña el papel de antagonista, pues el verdadero protagonista de *Cabeza de lobo para un pasavante* sí encuentra reposo a lo largo del transcurso del día en la contemplación de un paisaje o en la persona amada al otro lado de la mesa. En el mar de la poesía, el poeta es guía o personificación del destino. Recordemos que se establece una correlación entre este y la sibila. Una vez que llegue al umbral de la escritura debe traspasar las fronteras de lo conocido para andar el sendero de lo inefable, hacia «lo oscuro» de la voz poética, por el camino del misterio

(«Permanencia»). La palabra poética se hace farol, luz, antorcha o tea encendida para adentrarse en lo desconocido. La poesía se hace desvelamiento y, alcanzado el encuentro con el conocimiento y la verdad, el mundo deja de ser un lugar inhóspito para convertirse en sede siempre segura de la dicha. Tras el hallazgo poético, goza de la serenidad de su particular *locus amoenus*, intuido en la plácida contemplación del paisaje o en el desempeño de los acontecimientos diarios; es la templanza propia del héroe, del santo o, en nuestro caso, del poeta. Ya superados todos los obstáculos, toma conciencia de la revelación última de su ser: el vacío destructor que crece en él («Paisaje») o que crecerá en todas las noches de cristales rotos de todos los tiempos y de todos los lugares («Reichskristallnacht»). Es el vacío de la muerte, que es el pogromo del tiempo. Finalmente, de aquel mundo explorado y misterioso, el viajero vuelve —ya lo dijimos— con un objeto mágico o elixir que ayude a los otros miembros de su comunidad. Nuestro poeta regresa, para entregársela al lector, con una cabeza de lobo o poema, que es dar «lo mejor de sí», aunque sea consciente de la inutilidad de la poesía —la utilidad de lo inútil del arte que defendió el Simbolismo frente a la burguesía— («Bandeja de Salomé»), y espera la aceptación de los demás, de los no iniciados que encontrarán invitación a la aventura y redención en los versos que les cede el poeta.

Sin embargo, no siempre es así. Las palabras del poeta son constantemente normalizadas, perdiendo su poder reparador y la fuerza del mensaje, por lo que debe estar atento, en una constante vigilia, a comenzar de nuevo, tanto él («El marinero duda al escribir la carta de despedida») como otros posibles héroes-poetas («Observación») que, como dice la cita de Derek Walcott («When he left the beach the sea was still going on»), tendrán que echarse nuevamente a la mar de la palabra<sup>8</sup>.

Hemos llegado al final del viaje. Ahora es el momento en el que invito al lector a que vuelva a la cita inicial de Gilbert Durand que figura en el paratexto de «Arborescencia», cerrando así el círculo perfecto del héroe. Ahora comprenderá que en ella estaba encerrado el sentido último del simbolismo de *Cabeza de lobo para un pasavante*: la travesía poética del vigía hacia la luz. Decía así:

[...] puede ser ascensión o erección hacia un más allá del tiempo, hacia un espacio metafísico cuyo símbolo más corriente es la verticalidad [...] en este estadio hay conquista de una seguridad metafísica y olímpica.

---

<sup>8</sup> *El mar de la palabra* es el acertado título con el que se han reunido trabajos en torno a la poesía de Jorge Urrutia por importantes especialistas, críticos y profesores (Estévez y Román Gutiérrez, 2011).



I

Estancia en la fortaleza<sup>9</sup>

Si abre los ojos sabe.  
Habrá luz y las líneas  
dibujarán los límites fijados.

Levantarán una mano,  
encontrará su cuerpo,  
el cuerpo.  
Es seguro su cuerpo.

Respirará el olor  
sabido de la casa  
que llega.  
El olor de una vida.

Es la seguridad. Es la constancia,  
la exactitud tribal de la presencia.

Jorge Urrutia

---

<sup>9</sup> En primer lugar aparecen, en cada uno de los siete textos, los poemas de Jorge Urrutia seguidos de los de Leopoldo de Luis, para facilitar al lector la lectura intertextual entre ellos.

---

*OLOR DE VIDA**El olor de una vida*

J. Urrutia

El olor de la vida permanece  
aquí, entre las paredes de la casa.  
Pasa el tiempo, el amor... pero no pasa  
el olor de la vida que nos mece.

Quizá la vida es un olor profundo,  
un olor que nos llega de la tierra,  
es un olor que con nosotros yerra,  
que con nosotros se hace vagabundo.

Por este olor de la vida nos sentimos  
envueltos en las lamas y los limos  
que enredan el fluir de la existencia.

Somos por este olor siempre pequeños,  
siempre sujetos de increíbles sueños,  
siempre al pie de una mágica inocencia.

Leopoldo de Luis

## II

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.  
Se consuman de amor los arcos mágicos  
y limitan el parque.  
Se ofrece el día como un sendero abierto  
y una pradera al fondo que promete  
acogida. Tal vez el aire fresco  
lo retenga algo más junto a la mesa  
después del desayuno, pero nada  
pudiera esta mañana repetirse  
en que el croisán incluso  
aún sabe más a almendra.  
Sonríe. Le sonrío. Vuelve el fuego.  
El arce reflejado en el cristal.  
El rostro. La mirada. La pradera.

Deposita la taza sobre el platito blanco.

Jorge Urrutia

## LA MAÑANA

*El arce reflejado en el cristal*

J. Urrutia

La mañana que empieza es como un arce  
dorado. ¿Dónde el árbol? ¿En qué umbela  
pone su gota el sol? La luz que vuela  
su mágico blancor de vida esparce.

¡Qué pequeño milagro el desayuno!  
Todo está a punto de empezar. Acaso  
un poeta de Castilla sale al paso,  
su claro verso trae, tan oportuno...

La ciudad que ahora espera, ¿será un parque?  
¿Será la vida un resplandor que marque  
los límites de angustia y esperanza?

Detrás de los cristales, ¿qué me espera?  
¿En dónde está la vida, dentro o fuera?  
La luz de otoño en el cristal avanza.

Leopoldo de Luis

### III

El poeta aprecia y comprende  
el carácter de lo invariable

Corren sobre esta mesa las palabras.  
Podría correr el tiempo  
o el espacio,  
ser éste cualquier sitio y esta noche  
aquella que pasó, que otros pasaron.

Las palabras, las mismas, y el concepto,  
una música fiel que, repetida,  
reparte entre los labios la eternidad del aire.

Jorge Urrutia

## LO INVARIABLE

*El poeta aprecia y comprende  
el carácter de lo invariable.*

J. Urrutia

¿Hay algo invariable? Las palabras. La vida.  
Todo parece igual, y sin embargo  
no permanece siempre en su letargo,  
aunque todo parezca repetida

historia sin ayer y sin futuro.  
Pero todo está siempre en movimiento  
y va con paso sucesivo y lento  
al infinito abismo de lo oscuro.

¿No varía mi mano en el papel?  
¿Mis ojos no varían en aquel  
punto de mira, que también se mueve?

Todo es un devenir. Todo un suceso.  
Aun cuando vuela el ala y pesa el hueso,  
todo se torna blanco con la nieve.

Leopoldo de Luis

#### IV

El viajero conoce que es inútil un plano

Que de ti poco sabe si su mano  
no es la que explora el croquis  
si no es su pie el que pisa su terreno.

En tanta confusión, en tanta selva,  
sólo tiene certeza de lo que toca o pisa,  
de lo que palpa.

Poco de ti conoce  
el viajero perdido entre los árboles,  
buscador de los bosques,  
ansioso de acabar pronto el camino,  
de escribir un poema  
ante el fuego apagado.

Sólo comprende ya del otro sueño  
aquel terreno blando que le ofrece  
esta canción que escucha,  
la historia que le hace.  
O esa luz. O esa sombra.

Jorge Urrutia

## EL PLANO

*El viajero conoce que es inútil  
un plano.*

Porque el viajero no conoce el plano  
todo se le presenta misterioso,  
todo se alza con extraño acoso,  
todo lo mueve una invisible mano.

Mas reconoce en cambio lo que llega  
desde el oscuro, el insondable abismo  
de la vida nacida de sí mismo,  
de ese río que el alma ahora le anega.

No hay más paisaje real que el escondido,  
no hay más croquis que aquel que está esculpido  
en la pequeña roca de tu pecho.

Desconocer el plano no es problema,  
problema es del de dentro, el que nos quema  
y el camino nos hace más estrecho.

Leopoldo de Luis



V

Permanencia

Noche de insomnio. Arde  
el cuerpo  
como si compartiera el suero  
lechoso de la tierra.  
Funde el tiempo y los ojos  
duelen de penetrar lo inabordable,  
lo inasible de la vigilia,  
el vocablo inefable del silencio.  
Noche de insomnio. Vida  
más acá de la vida.

Jorge Urrutia

## EL INSOMNIO

*Noche de insomnio...*

*...los ojos*

*duelen de penetrar lo inabordable*

J. Urrutia

El insomnio es un pájaro pequeño  
que se posa en un árbol que no existe.  
Vuelves a ver aquello que no viste  
y desgarras las páginas del sueño.

Pero el pájaro vuela bajo tierra,  
es un cielo hacia dentro, un cielo espeso.  
Las alas más que pluma tienen hueso,  
más que abrirse la luz, la luz se cierra.

¿En dónde está la vida? ¿Quién la acuna?  
La noche no conoce ya a la luna  
y el sol si es que existió, está muy lejos.

Y el sueño, también pájaro, aunque herido,  
busca en vano el espacio de su nido  
y quiebra su ala en gélidos espejos.

Leopoldo de Luis

## VI

### Poema o prosa

Es un tenue fulgor y, sin embargo,  
resalta los perfiles del recuerdo.  
La suavidad del pétalo retorna  
la voz de la sibila,  
la emoción del jardín que el templo adorna.

Es un tenue fulgor, un roce apenas,  
labios finos, profundos, de la rosa  
que asciende desde el tallo y que sublevan  
la pasión de la prosa.

Jorge Urrutia

## LA PROSA

*La pasión de la prosa*

J. Urrutia

¿La pasión de la prosa es el poema?  
La palabra en silencio se madura  
y se hace flor con la conciencia oscura  
de que su vocación es ser emblema.

Reúne en su taller a tejedores  
que tejen los tapices de la prosa.  
La aguja se subleva virtuosa  
y borda un laberinto en los estores.

Pero el fervor de la palabra crece.  
Una amorosa tela que merece  
el encaje sutil de la poesía.

¿La palabra poética ha nacido  
primero? En todo caso siempre ha ardido  
en la prosa menor de cada día.

Leopoldo de Luis

## VII

### Desembarco

*Fuoromo giorni infelici, i pú felici della mia vita.*  
Gesualdo Bufalino: *Diceria dell'untore*

Ancló en la tierra el pie y en el agua la mano,  
colocó los ladrillos uno a uno,  
levantaron las sílabas los muros del poema.  
Un castillo fugaz de la memoria  
casa fortificada fue en la costa.  
Y entonces pretendió  
elevarse feliz sobre el acantilado.

Jorge Urrutia

## LA MEMORIA

*Desembarco: un castillo fugaz  
es la memoria  
J. Urrutia*

Es la memoria ese castillo fuerte  
donde se fortifican viejos restos.  
Estos que veis aquí silentes, estos  
despojos, se salvaron de la muerte.

Con ellos me defiando del olvido  
y dejo que un mar hondo me combata.  
El olvido es un mar que arrecia y mata  
la huella rojiazul de lo vivido.

¿Fue el llegar hasta aquí un desembarco?  
Todo tiene una clave, todo arco  
soporta su vacío en la dovela.

Para el recuerdo siempre hay un castillo  
aunque detrás su cruel rastrillo  
la pobre historia recluida duela.

Leopoldo de Luis

## BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G. (1996 [1938]): *Psicoanálisis del fuego*, Alianza Editorial, Madrid. Trad. de R. G. Redondo.
- (2000 [1957]): *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. Trad. de E. de Champourcin.
- CÁCERES PEÑA, J. A. (1970): *La poesía de Leopoldo de Luis*, El Guadalhorce, Málaga.
- CAMPELL, J. (2020 [1949]): *El héroe de las mil caras*, Atalanta, Girona.
- DURAND, G. (2005 [1960]): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- ESTÉVEZ, F. e I. ROMÁN GUTIÉRREZ (eds.) (2011): *El mar de la palabra. La poesía de Jorge Urrutia*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- FORTUÑO LLORENS, S. (1992): *Primera Generación Poética de Postguerra. Estudio y antología*, Libertarias, Madrid. Prólogo de L. de Luis.
- JIMÉNEZ, J. R. (1996 [1922]): *Segunda Antología Poética*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid. Ed. de J. Urrutia.
- LUIS, L. de (1975): *La poesía aprendida 1 (Poetas españoles contemporáneos)*, Ediciones Bello, Valencia.
- (1985): *Reflexiones sobre mi poesía*, Universidad Autónoma, Madrid.
- (1986): *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo xx*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Sevilla.
- (1993): *Los pájaros en Aleixandre*, Diputación de Huelva.
- (1996): *Casisonetos de la última tuerca*, Colección Iria Flavia, Madrid.
- (2000 [1965]): *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Biblioteca Nueva, Madrid. Ed. de F. Rubio y J. Urrutia.
- (2003): *Obra poética* (2 vols.), Visor, Madrid.
- (2019): *Libre voz. Antología poética (1941-2005)*, Cátedra, Madrid. Ed. de S. Arlandis.
- NAVARRO VIGUERA, V. (2010): «La primera poética de Leopoldo de Luis», *Salina: revista de lletres*, 24, pp. 57-62.
- (2015): «Leopoldo de Luis, el poeta», *Semiosfera. Segunda Época*, 3, pp. 50-51.
- (2018): «Leopoldo de Luis en el espejo del poema», en *Leopoldo de Luis en un tiempo sombrío*, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes.
- (2019a): «Teatro real, poesía de la existencia», en L. de Luis, *Teatro real*, Mirada Malva, Granada.

- (2019b): *El pensamiento poético de Leopoldo de Luis*, Editorial Universidad de Sevilla.
- (2022-10-01): «Entre el deseo y la memoria: Leopoldo de Luis, según Juan Ignacio Trillo», *Europa Sur*, p. 34.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, I. (2001): «Jorge Urrutia: Himno», en *Cien años de poesía: 72 poemas españoles del siglo xx: estructuras poéticas y pautas críticas*, Verlag Peter Lang, pp. 615-629.
- (2004): «La obra poética de Leopoldo de Luis (1940-1960)», en J. Urrutia (ed.), *Será sencillamente*, Ayuntamiento de Ávila, Colección Castillo Interior, pp. 45-103.
- RUBIO, F. (2004): *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Universidad de Alicante.
- SENABRE, R. (2003): «El fecundo itinerario de Leopoldo de Luis», en L. de Luis, *Obra poética (1946-2003)*, Visor, Madrid, pp. 7-34.
- SOBRINO, Á. L. (2018): «Leopoldo de Luis. Poeta en un tiempo sombrío», en *Leopoldo de Luis. Poeta en un tiempo sombrío*, Instituto Cervantes, Madrid.
- URRUTIA, J. (1996): *Cabeza de lobo para un pasavante*, Palas Atenea, Madrid.
- (1997): *La verdad convenida: literatura y comunicación*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- (2004a): *Será sencillamente*, Ayuntamiento de Ávila, Colección Castillo Interior. Ed. de L. de Luis.
- (2004b): *Las luces del crepúsculo*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- (2013): *Hallar la búsqueda (La construcción del Simbolismo español)*, Universidad de Valladolid.
- (2015): *Cabeza de lobo para un pasavante*, Aurora Boreal, Copenhague. 2.<sup>a</sup> ed.
- (2018): «Dos o tres cosas que sé de él», en *Leopoldo de Luis. Poeta en un tiempo sombrío*, Instituto Cervantes, Madrid.
- (2023): *De la naturaleza de las cosas (más o menos una antología)*, Fundación Jorge Guillén, Valladolid.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (2000): «Leopoldo de Luis: poesía contra la muerte», en *Leopoldo de Luis: Contra la muerte. Breve Antología*, Cuadernos Literarios La Placeta, Fundación El Monte, pp. 7-17.
- (2004): «Leopoldo de Luis: la poesía meditativa de los 80», en J. Urrutia (ed.), *Será sencillamente*, Ayuntamiento de Ávila, Colección Castillo Interior, pp. 129-170.



## JUAN LUIS ALBORG, SU AMISTAD CON JORGE CAMPOS Y LA EDICIÓN DE *HORA ACTUAL DE LA NOVELA ESPAÑOLA*

PASQUAL MAS I USÓ  
Universitat Jaume I

Recepción: 11 de diciembre de 2023 / Aceptación: 18 de marzo de 2024

**Resumen:** La relación entre Juan Luis Alborg y Jorge Campos se centró alrededor de la edición de *Hora actual de la novela española* del primero por la editorial Taurus, en la que trabajaba el segundo. Así mismo, como prueba de amistad, las cartas de este periodo inciden en el empeño de Juan Luis Alborg en la posible incorporación de Jorge Campos a la University of Washington en la que este trabajaba.

**Palabras clave:** Juan Luis Alborg, Jorge Campos, Max Aub, exilio, epistolario, literatura, novela.

**Abstract:** The relationship between Juan Luis Alborg and Jorge Campos is centered around the edition of *Hora actual de la novela española* by Taurus publishing house, where the latter worked. Likewise, as proof of their friendship, the letters from this period influence the efforts of Juan Luis Alborg in the possible incorporation of Jorge Campos to the University of Washington where he worked.

**Keywords:** Juan Luis Alborg, Jorge Campos, Max Aub, exile, correspondence, literature, novel.

El presente artículo se centra en la redacción de los dos volúmenes de *Hora actual de la novela española* (1958 y 1962) de Juan Luis Alborg y en su relación con los encargados de la editorial Taurus: Francisco García Pavón, director, y Jorge Campos, cuyo epistolario reproducimos por resultar clarificador tanto de

[97]

cómo se llevó a cabo la composición de la obra, como para señalar el talante benefactor y amical de Juan Luis Alborg, un carácter que refrendan el profesor Christopher L. Anderson y el Embajador de España Javier Rupérez en sendos artículos del volumen *El legado de Juan Luis Alborg: semblanzas y estudios en torno a un historiador y crítico literario* (Lara y Molina, 2023: 143-152 y 153-196).

Trazar el proceso de conformación de la obra *Hora actual de la novela española* resulta de especial interés historiográfico en tanto que evidencia la estimación crítica de los autores involucrados, tanto de los que intervinieron en la composición de la obra como de los que fueron seleccionados para formar parte de ella.

Con anterioridad al presente artículo, la importancia de la aparición de *Hora actual de la novela española* de Juan Luis Alborg ha sido abordada en los intentos de José María Martínez Cachero en *Novelistas españoles* (1945), de Francisco Ynduráin en «Novelas y novelistas españoles (1936-1952)» (1952) y de Mariano Baquero Goyanes en «La novela española de 1939 a 1953» (1965). Entre las «se-cuelas» de este libro pueden citarse los estudios de Eugenio de Nora en *La novela española contemporánea (1927-1960)* (1963), de José María Martínez Cachero en *La novela española entre 1939 y 1969: Historia de una aventura* (1973) y de José Domingo en *La novela española del siglo xx (de la postguerra a nuestros días)* (1973). Actualmente, a la recepción de esta obra se ha dedicado Ángeles Encinar en «De crítica literaria y autores: algunas reflexiones sobre *Hora actual de la novela española*, de Juan Luis Alborg» (Lara y Molina, 2023: 213-227), que se ocupa de dos autores tratados en el volumen primero: Ignacio Aldecoa y Ana María Matute; y María del Mar Mañas Martínez en «Narradoras de postguerra en *Hora actual de la novela española*» (Lara y Molina, 2023: 229-264), que se ocupa de Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga del primer volumen, y de Dolores Medio, Elena Soriano y Mercedes Salisachs del segundo.

Juan Luis Alborg Escartí (1914-2010) fue un crítico e historiador literario autor de la conocida *Historia de la literatura española* (1966). Licenciado en Historia en la universidad de su ciudad natal, Valencia, y doctorado en Filosofía y Letras en la de Madrid, fue profesor universitario en Valencia, en Madrid y en los Estados Unidos de América.

La biografía de este valenciano resulta interesante por cómo hubo de sortear la guerra, la postguerra y su posterior marcha a América. A la muerte de su padre en 1923, con nueve años fue inscrito en el colegio jesuita de Santo Tomás de Villanueva en Valencia, pero abandonó su formación religiosa y se centró en los estudios universitarios que hubo de interrumpir durante la Guerra Civil para combatir en los frentes de Valdepeñas, Andújar, Arjona y Casas de Utiel, desde donde regresó a casa en 1939 no sin un inteligente deambular pues, en efecto, según cuenta su hija Concha Alborg Carles en su aportación a *El legado de Juan Luis Alborg: semblanzas y estudios en torno a un historiador y crítico literario* (Lara y Molina,

2023: 49-88), cuando se encontraba en ese último pueblo —tal vez Torrent, apunta su hija (Alborg Carles, 2023: 275)—, el joven Alborg, convencido de que el bando republicano iba a ser anulado, saltó del camión que le llevaba a Valencia y se escondió hasta que por la noche, vestido de civil, anduvo hasta su domicilio. Caminaba por las noches y se escondía por el día hasta llegar a Valencia ya de noche, pero se guardó de llamar al sereno, como era costumbre en la época si se llegaba tarde a casa, y esperó a hacerse de día para subir a su piso con toda naturalidad y llamar a la puerta, con lo que consiguió no ser juzgado al no ser detenido como el resto de sus antiguos colegas militares (Alborg Carles, 2023: 275-276).

Instalado de nuevo en Valencia, al terminar sus estudios se casó con Concepción Carles Abelló en 1942 y diez años después se trasladó a Madrid, donde ejerció en colegios y en la universidad como profesor de latín, hasta su partida a Estados Unidos en 1961 tras conseguir su doctorado en la Universidad Central de Madrid —hoy Complutense— y ser becado dentro del programa Fulbright. Al principio, ejerció como profesor visitante en la Universidad de Washington de Seattle durante los cursos 1961-1962 y 1962-1963, hasta que en 1966 fue nombrado profesor titular en la Universidad de Purdue. Años más tarde, cuando contaba con 63 años, ejerció como catedrático en la Universidad de Indiana, en Bloomington, donde no era obligado jubilarse a los 65 (Lara y Molina, 2023: 143).

Antes de marcharse a América había comenzado la redacción de *Hora actual de la novela española* —cuyo título provisional era «*Novelistas españoles de hoy*»— y publicado su primer volumen en 1958 en el seno de la editorial Taurus. Es en esta editorial donde entrará en contacto con Jorge Campos, seudónimo de Jorge Renales, con el que mantendrá una relación epistolar durante bastantes años no solo referente a la edición y difusión de sus obras desde 1961.

Cuando en 1952 Juan Luis Alborg y familia se instalaron en Madrid, Jorge Campos —Jorge José Renales Fernández (Madrid, 1916-El Espinar, 1983)—, tras ser liberado del campo de concentración de Albufera (Alicante) y esconderse en Valencia en casa de amigos como Ricardo Juan Blasco y compartir pensión con José Luis Hidalgo (Martínez-Cachero, 1991-1992: 278) ya vivía en la capital. Anteriormente, en Valencia, en contacto con José Hierro y con algunos impresores, trabajó como corrector en Gráficas Bernés y en Tipografía Moderna y promovió diversas revistas, pues había sido incapacitado para ejercer de maestro (BOE, 19-5-1941: 5) y no podía trabajar en la docencia. En efecto, ya se encontraba en Madrid desde 1943, año en el que, además de una prensa receptiva con las colaboraciones literarias —*Escorial*, *Arriba*, *La Estafeta Literaria*, *Fantasia*, *El Español...*— comenzó a editarse *Garcilaso* y la colección Adonáis, y se mantenían tertulias como la del café Gijón o la del Lyon d'Or. Los dos autores, con una etapa en Valencia y otra en Madrid, coincidieron en diversas ocasiones y tienen una trayectoria bastante pareja como investigadores de la literatura española, pues también Jorge Campos fue galardonado con el Premio Nacional, pero en este caso

de Literatura —en 1955—, por la colección de cuentos *Tiempo pasado* (1956) que editó Aurelio García Cantalapiedra, en vez de en *Ágora*, que se lo había solicitado (Martínez-Cachero, 1991-1992: 275).

Establecido en Madrid, Jorge Campos, representante del «exilio interior», tras acabar sus estudios de Filosofía y Letras, comenzó su extensa trayectoria como editor de textos clásicos, se prodigó en las tertulias de la capital (Las Sabatinas del Ateneo, la de Concha Lagos —alma de la revista *Ágora*—), y colaboró en numerosas revistas. Además, como becario del instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, investigó en el estudio de Hispanoamérica, y fruto de ello fue la *Antología de la literatura hispanoamericana* (1950), que siguió a su *Historia de la literatura universal* (1946), ambas encargadas por la editorial Pegaso, y a algunas colaboraciones en la *Revista de Indias*. Más tarde, además de desarrollar una importante labor docente, completó su trayectoria investigadora en ediciones e introducciones y con los estudios *Cervantes y el Quijote* (1959), *Conversaciones con Azorín* (1964), y *Teatro y sociedad en España. 1970-1980* (1968). No obstante, Jorge Campos no abandonó su vertiente creativa y reunió sus relatos en libros como *El hombre y lo demás* (1953), *Tiempo pasado* (1956), *Cuentos en varios tiempos* (1971) y *Elección de sepultura* (1979).

También desde su llegada colaboró en la clandestina Unión de Intelectuales Libres, fundada a su llegada a Madrid, donde ayudaba en la edición de unas hojas en las que se publicó «Nanas de la cebolla» de Miguel Hernández y, a pesar de estar inhabilitado para ejercer de maestro, daba clases particulares y fue contratado por Guillermo Díaz-Plaja, director de la Escuela Superior de Arte Dramático, para un par de cursos.

Por otra parte, tras la muerte de Franco, Jorge Campos fue convirtiendo sus vivencias como prisionero del Campo de Albufera en relatos, pero estos no vieron la luz hasta unos años después de su muerte. Fue a partir de 1978 cuando consiguió la redacción final de los que fueron los *Cuentos de Alicante y Albufera*, sin duda su mejor libro.

En 1959, el primer volumen de *Hora actual de la novela española* fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura Menéndez Pelayo de ensayo literario, y en él se aborda la obra de Camilo José Cela, Ignacio Agustí, Carmen Laforet, José María Gironella, Miguel Delibes, Pedro de Lorenzo, Ana María Matute, Elena Quiroga, Ricardo Fernández de la Reguera, Tomás Salvador, Alejandro Núñez Alonso, Ignacio Aldecoa, José Luis Castillo-Puche, Rafael Sánchez Ferlosio y Antonio Prieto; no sin antes dedicar un prólogo que, según Ángeles Encinar, puede considerarse un homenaje a los críticos y a la manera de ejercer la crítica (Lara y Molina, 2023: 219), basado en tres apartados: sobre la «novela y su ser» (donde analiza la falta de ambición de trascender de la novela), la «monotonía y personalidad» (donde persigue la novelística de interés en una sucesión indefinida de obras con un mundo peculiar y una concepción moral o filosófica capaz de ser

encarnada por personajes) y la fluctuación entre «el subjetivismo y la objetividad» en la novela del momento centrándose en la expresión de su propio yo. El libro fue recibido favorablemente y José Ramón Marra-López señaló en *Ínsula* que se trataba de

[...] un libro justo y profundo, valiente y sincero al que no le duelen prendas en atacar y elogiar —crítica completa—, y que será acogido con deleite por todo lector que siga de cerca de la novela, porque lo merece de veras. Es nada menos que todo un libro de crítica (Marra-López, 1959: 7).

En el primer volumen, Juan Luis Alborg deja claro que con «actual» se refiere a «los que inician su producción en los años posteriores a nuestra guerra» (Alborg, 1958: 11), dejando atrás a la Generación del 98 y sin abordar a los más recientes de los que en aquel momento se carecía de trayectoria evaluable. La idea de abordar el estudio de estos novelistas se la había planteado con anterioridad a Juan Fernández Figueroa, vinculado a la revista *Índice de las letras* —antes *Índice*— pero fructificó en forma de libro en la editorial Taurus, y de ahí la estrecha relación con Jorge Campos y con Francisco García Pavón. De hecho, Juan Luis Alborg comenzó en 1956 a publicar en *Índice*, dentro de la sección «Los novelistas», las semblanzas de Carmen Laforet e Ignacio Agustí (*Índice*, año 10, n.º 90, junio de 1956), Elena Quiroga y Tomás Salvador (*Índice*, año 10, n.º 92, septiembre de 1956), y Luis Romero y Ana María Matute (*Índice*, año 10, n.º 94, enero de 1957), pero aquel espacio se le quedaba corto para sus propósitos, ya que incluso a veces le recortaban sus colaboraciones por cuestiones de «encaje tipográfico» (Alborg, 1958: 14).

El epistolario de Juan Luis Alborg, custodiado por la Universidad de Málaga, es de unas 6000 cartas con colegas y amigos, incluidas las 800 que se intercambiaron J. L. Alborg y su futura esposa Concepción Carles durante la Guerra Civil<sup>1</sup>. En el conjunto general de correspondencias se encuentran una docena de documentos que relacionan a Juan Luis Alborg con Jorge Campos y con *Hora actual de la novela española*.

El legado ha comenzado a estudiarse en la Universidad de Málaga en el marco de un proyecto de investigación con financiación autonómica FEDER titulado: «Andalucía literaria y crítica: Fondos documentales para una historia inédita de la literatura española y su estudio. Los legados Juan Luis Alborg y Alfonso Canales de la Universidad de Málaga» (UMA18-FEDERJA-260) y los resultados se están dando a conocer en diversas publicaciones, si bien las más relevantes son los dos

---

<sup>1</sup> Estas 800 cartas familiares permanecían bajo llave en un altillo de su residencia de verano en El Escorial. Tras ser vaciada, la hija de Juan Luis Alborg —Concha Alborg Carles— acudió a la casa y el portero la informó de la existencia del altillo en el que, debajo de una caja de notas de antiguos alumnos de la Universidad de Madrid, se encontraban las cartas que se llevó a Philadelphia, en cuya universidad, la Saint Joseph University, daba clases. A partir de estas cartas, Concha Alborg escribió *My mother, That Stranger: Letters from Spanish Civil War* (2019) y *Retrato de un joven escritor* (2023).

libros de Concha Alborg sobre correspondencia de la guerra civil entre sus padres (2019 y 2023) y el libro coordinado por B. Molina y J. Lara Garrido (2023) presentadas en el «Encuentro sobre el legado de Juan Luis Alborg y la presentación de la última obra de Concha Alborg»<sup>2</sup>.

La correspondencia entre Juan Luis Alborg y Jorge Campos comienza en febrero de 1961, cuando el primero se encuentra ya en la Universidad de Washington de Estados Unidos en Seattle y necesita tener noticias de cómo va la edición del segundo volumen de *Hora actual de la novela española*. Además, aprovecha la ocasión para convencer a Jorge Campos de que ejerza de profesor en Washington, pero este, al principio, se excusa porque no ha podido escribirle antes a causa de tener un familiar enfermo y esta es también la primera vez que se tiene constancia de que Jorge Campos rechaza la invitación de Juan Luis Alborg para dar clases en América. Otra de las excusas consiste en mostrarse atareado, en concreto con la edición de las obras de Juan Arolas en la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, pero estas no se publicaron hasta mucho más tarde, en 1982, con edición y estudio preliminar a cargo de F. Díaz Larios, por lo que la intervención de Jorge Campos debió ser meramente técnica o quizá se trate de una evasiva. Y también arguye que se encuentra demasiado ocupado atendiendo a la «fama» de sus *Conversaciones con Azorín* (1964), así como por estar pendiente de la edición del diccionario de Joseph T. Shippey, cuya traducción corrió a cargo de Rafael Vázquez Zamora y, además, insiste en no poder desatender su compromiso de colaboración mensual en la revista *Ínsula*, que había iniciado en 1954. Jorge Campos también presenta su dedicación al terreno creativo como obstáculo para viajar al continente americano, pues afirma que «aún produzco algún cuento que otro» que, por las fechas debe tratarse de los que escribía y editaba, ilustrados por Estrada, para felicitar el año nuevo y que posteriormente incluiría en *Cuentos en varios tiempos* (1971), *Elección de sepultura* (1979) y en otros posteriores.

Meses después, en noviembre del mismo año, en una carta de Francisco García Pavón a Juan Luis Alborg, este acusa recibo del original del segundo tomo de *Hora actual de la novela española*, y le pide que no se extienda demasiado en la redacción del prólogo, al tiempo que rechaza la idea de preparar una antología, a causa de la falta de plomo para componer las galeradas, y le informa del envío de unos ejemplares que le había pedido a los que añade otro de Max Aub. En esa misma carta en papel de la editorial Taurus, Jorge Campos, en el margen izquierdo, le envía saludos y le informa de que acaba de leer una novela de Manuel Andújar —probablemente *El destino de Lázaro* (Tezontle, México, 1959), por ser esta la última que había publicado este autor— y le asegura que es mejor que «otra» de Elena Soriano. Y, en efecto, en una carta de Juan Luis Alborg de diciembre de

---

<sup>2</sup> Véase [Encuentro sobre el legado de Juan Luis Alborg y presentación de la última obra de Concha Alborg](#) (Centro de Estudios Iberoamericanos y Transatlánticos-Fundación General de la Universidad), 10 de octubre de 2023 (consulta: 10 noviembre 2023).

1961 a Max Aub se corrobora este hecho, pues le comenta que «escribí hace poco una carta a Jorge Campos (creo que le conoce usted) y me dijo que había leído una novela de [Manuel] Andújar muy buena» (FMA —Fundación Max Aub—: C 1-11/5. 14-12-1961). Manuel Andújar, a la muerte de Jorge Campos, le dedicó en *Ínsula* un recuerdo en el que resalta «el vigilante interés por la producción ajena» (1982, 433: 4).

Ese mismo mes de diciembre de 1961, Juan Luis Alborg dice haber encontrado un momento para escribirle a su amigo Jorge Campos para comunicarle que su estancia en la Universidad de Washington le parece formidable y pretende convencerle, esgrimiendo razones como la docencia a grupos pequeños y, cómo no, el sueldo, de que una vida así le iría muy bien para seguir con sus investigaciones y con sus incursiones literarias. Juan Luis Alborg le compara las apenas dos horas de enseñanza diarias frente a la carga docente de cualquier catedrático de la Universidad Central de Madrid, aunque le confiesa que echa de menos las tertulias, el vino y los amigos. De todas maneras, en sus regresos a España Juan Luis Alborg no se prodiga demasiado en la asistencia a estas reuniones, y él mismo se lo asegurará a Max Aub años más tarde en una carta conservada en la Fundación Max Aub de Segorbe (FMA):

Le aseguro que no me ilusiona encontrarme de nuevo en el terrible avispero literario —y del otro— de la villa, aunque según mi costumbre, pienso en mi rabiosa independencia, muy poco cómoda, por cierto, pero que me enorgullece (FMA: C 1-11/15. 24-22-1964).

No obstante, tanto envolverle en celofán la vida en América, como resulta patente en la carta de Juan Luis Alborg a Jorge Campos, esconde la propuesta de seducirle para que le acompañe en su odisea universitaria:

Pensando en todo esto quería escribirte para saber si en el caso de que se presentase la oportunidad de lanzar tu nombre, te parecería bien que yo hiciese la gestión. Esto, naturalmente, no es más que una pura hipótesis. Pero resulta que hace un par de horas nos ha dado nuestro jefe una nota a todos los profesores del Departamento diciéndonos que para el curso próximo se piensa ampliar la plantilla y que propusiéramos nombres que estimáramos interesantes (UMA-AJLA: 1961-11-28 Alborg-Jorge Campos, 1r).

Al parecer, en el campus predominaban los profesores hispanoamericanos y le asegura que falta un «español de verdad» conocedor de la cultura y literatura españolas. Ahora bien, le sugiere que para que pueda convencer al jefe del Departamento of Romance Languages and Literature le convendría realizar la tesis doctoral, ya que a la hora de sopesar las publicaciones no tendría ningún problema, pues Jorge Campos ya había publicado varios libros y, además, había sido galardonado con el Premio Nacional de Literatura tres años antes.

Así mismo, le sugiere que estudie inglés porque la estancia le valdrá la pena y, siguiendo con endulzarle la permanencia en el «paraíso» americano, le confiesa que se siente incómodo por tener que regresar a España pues está desempeñando un puesto de profesor invitado, subvencionado por la beca Fulbrighth, que le obliga a ello, pero lo que a él le gustaría es quedarse permanentemente, cosa que logró al conseguir un puesto en otra universidad. Del mismo modo, una veintena de años atrás, Juan Luis Alborg había empezado a estudiar inglés, según una carta enviada a su mujer Concha el 28-29 de septiembre de 1937, consciente de que el dominio de ese idioma le serviría más adelante (Alborg Carles, 2023: 74).

En esa misma carta, informa a Jorge Campos de que le enviará a Francisco García Pavón, director de publicaciones de Taurus, algunos capítulos del nuevo libro y también le comunica que Max Aub le ha hecho llegar «once libros suyos y voy a incluirlo en el volumen: creo que tendrá interés» (UMA-AJLA: 1961-11-28 Alborg-Jorge Campos, 1v). Previamente, Juan Luis Alborg le había escrito al propio Max Aub, gracias a Marcelino C. Peñuelas, comunicándole que había editado el primer número de *Hora actual de la novela española* y le confiesa que «no he conseguido leer una sola línea suya» (FMA: C-11/1. 23-X-1961), y se lamenta porque le hubiera gustado incluirle en el segundo tomo, pero como está en imprenta quizá sea demasiado tarde. No obstante, le sugiere que mientras se esté maquetando quizá haya tiempo si se da prisa en mandarle algunos libros. Por ello, Max Aub le contesta inmediatamente que le manda a través de Fondo de Cultura Económica, *Campo Cerrado*, *Campo abierto*, *Campo de sangre*, *Las buenas intenciones*, *No son cuentos* y *Jusep Torres Campalans*; a través de la Universidad Veracruzana *La calle de Valverde*, *Cuentos ciertos*, *Ciertos cuentos*, *Cuentos mexicanos* y *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, «ya que únicamente le interesa mi labor novelesca» (FMA: C 1-11/2. 30-10-1961). Al mismo tiempo, Max Aub se lamenta por la dispersión y falta de comunicación de los intelectuales exiliados y por cómo le entristece saber que «en los sótanos de la Universidad de Valencia todavía está amontonada mi biblioteca» (FMA: C 1-11/2. 30-10-1961). Juan Luis Alborg da acuse de recibo de los libros y de que al editor le parece bien que le incluya en el libro (FMA: C 1-11/3. 4-11-1961). Poco tiempo después (FMA: C 1-11/6. 3-1-1962), Juan Luis Alborg informa a Max Aub de que el editor está de acuerdo en esperar a que redacte un capítulo dedicado a él.

En el terreno personal, en esta larga carta a Jorge Campos, Juan Luis Alborg no se resiste a decirle que se ha comprado un coche, «un “Mercury” de ocho cilindros, de cambio automático, a los dos días de llegar» (UMA-AJLA: 1961-11-28 Alborg-Jorge Campos, 1v) con el que puede descubrir paisajes «de película». No cabe duda de que Juan Luis Alborg pretende seducirlo para que se reúna con él en tierras estadounidenses como colega del departamento y le hace una oferta en exclusividad: «Te tiendo esta posible mano a ti solo, pero a nadie más» (UMA-AJLA: 1961-11-28 Alborg-Jorge Campos, 1v).



Dos semanas después, Juan Luis Alborg vuelve a escribir a Jorge Campos para informarle de cómo estaba el asunto de su posible incorporación a la universidad americana, tarea de la que no está nada convencido el madrileño. Así que, continuando con la persuasión, le informa de que ha hablado con su director sobre el caso y, por supuesto, de la indecisión que le atenaza, y que este le había comunicado que, cuando estuviera decidido avanzaría con la petición. Por ello, Juan Luis Alborg insiste en que elabore un currículum para poder presentarlo cuanto antes.

Tras tocar el tema del posible trabajo en Washington y de informarle de que ha pasado un resfriado, le señala que Ramón J. Sender le ha enviado cuatro libros y que, como consecuencia, ha tenido que reelaborar el capítulo que le había dedicado. Así mismo, Max Aub también le había enviado la trilogía de Manuel Andújar —*Cristal herido* (1945), *Llanura* (1947) y *El vencido* (1949)—, que tenía pendiente de lectura y le informa de que también incluirá a Francisco Ayala. Como se observa, entre comentarios familiares y de amistad se entremezcla la génesis de lo que será el segundo volumen de *Hora actual de la novela española*.

Respecto a Max Aub, apela a la amistad de este con Jorge Campos para que le escriba una semblanza del exiliado en México, además de pedirle algún trabajo sobre él publicado en alguna revista española, pues estas tardan demasiado en llegar a Estados Unidos. Juan Luis Alborg, que ya conoce la obra de Max Aub porque, como hemos visto, este se la ha enviado, pretende conocer algunos datos de su semblante para completar su visión del autor.

Por otra parte, Juan Luis Alborg se muestra contrariado porque Francisco García Pavón le ha enviado una lista incompleta de los autores que había incluido en su *Antología*. Tres meses más tarde, en una carta del 15 de marzo, Francisco García Pavón, tras agradecerle la difusión de un libro suyo en la Universidad de Washington y de la oferta para ir de profesor a esa universidad —lo que desvela que no solo le ofreció a Jorge Campos esa posibilidad— le asegurará que le interesa la propuesta de un «Manual de literatura española», que más tarde publicaría Gredos como *Historia de la literatura española*. Además, Francisco García Pavón le cede la palabra a Jorge Campos que, al final de la carta, añade información de cómo se va componiendo su libro, en el que ha quedado incluida Mercedes Salisachs y el prólogo, y le propone la inclusión de *El premio* de Juan Antonio de Zunzunegui. Respecto a las hojas que dice Juan Luis Alborg que faltan en su *Antología*, Jorge Campos le asegura que no las encuentra y que le parece bien que incluya a Max Aub en *Hora actual de la novela española*. Precisamente le escribe a este autor y le comenta el desaguizado con su *Antología*:

He dado la última mano a una *Antología* sobre la novela española de este siglo, que dejé casi terminada en España. Pero resulta que algún bobo de la editorial [Taurus] perdió las notas que yo había entregado y durante varios meses había renunciado al libro, pues aquí no tengo todos los libros necesarios para rehacer la selección y además no podía perder de nuevo varios

meses en cosa que ya hice. Pero hace unos días aparecieron mis cuartillas y la cosa va de nuevo en marcha. Me parecería indispensable que apareciera usted en esta Antología y hoy mismo voy a proponérselo al editor (hay que contar con él porque es cosa de páginas, y de números, etc., etc.) [a mano: y la extensión estaba ya decidida]. Si es posible meterle a usted, me gustaría que fuera usted mismo quien escogiera su parte; unas treinta páginas de texto impreso. Si usted es tan amable, envíeme la indicación de lo seleccionado y yo lo retransmitiré en caso afirmativo. Quizá sería conveniente un relato breve completo, y un fragmento de una novela larga. Salvo su mejor parecer (FMA: C 1-11-10. 13-3-1962).

En marzo del mismo año, en una carta de Juan Luis Alborg a Vicente Gaos en la que le agradece que le envíe noticias suyas y de España, le traslada algunas preguntas de sus compañeros de Facultad, en concreto sobre Julián Marías y Carlos Clavería Lizama. Lo sorprendente es el comentario sobre su amigo Jorge Campos, al que tiene por muerto:

En cuanto a Jorge Campos me ha causado una enorme extrañeza su inclusión, porque tenía la absoluta seguridad de que había fallecido; suposición fundadísima, porque tan solo en este caso puede explicarse que no haya contestado en absoluto a ninguna de las dos cartas —del 14 de diciembre y del 17 de enero pasados— que, para que no se trasapelaran en la editorial, le dirigí a su propia casa; y no por ser más —pues esto importaría menos— sino por las especiales circunstancias de que se trata allí (UMA-AJLA: 1962-03-17 Alborg-Vicente Gaos, 1r).

Juan Luis Alborg se muestra irónico al tratar este asunto, pues la tardanza en contestar en unos meses, habitual en Jorge Campos, no era nada excepcional. De todas maneras, Juan Luis Alborg también había escrito poco antes a Francisco García Pavón y le había manifestado la misma preocupación por el silencio de Jorge Campos:

Escribí a Jorge dos cartas sobre un importante asunto y por lo tanto con urgencia: una a mediados de diciembre y otra mediados de enero [...] Sospecho fundamentalmente que ha fallecido o se ha marchado al Tercio. Si continúa viviendo [...] (UMA-AJLA: 1962-02-10 Alborg-García Pavón).

A pesar del cierto sarcasmo, en la próxima carta que escribirá Juan Luis Alborg a Jorge Campos no le ocultará su enfado.

Por otra parte, Juan Luis Alborg, igual que hiciera en las cartas a otros amigos, le describe lo bien que está, lo provechoso de los estudios de Ingeniería Electrónica que ha comenzado a estudiar en Washington su primogénito, y los proyectos que tiene para el verano —que también le comunica por carta a Max Aub (FMA: C

1-11/12. 26-12-1962)—: dar un cursillo en la Universidad de Purdue (Indiana), en la que recalaría más tarde. Sin embargo, había rechazado las invitaciones de las universidades de Washington y de Berkeley, en el segundo caso por tener pensado ir allí más adelante (UMA-AJLA: 1962-03-17 Alborg-Vicente Gaos, 1r).

Juan Luis Alborg aprovecha para describirle cómo es el curso académico, en el que se ocupa en «el primer trimestre de la novela actual; durante el segundo, que acaba de concluir, de los ensayistas; y para el próximo vamos a hablar del teatro —la poesía tiene un especialista—» (UMA-AJLA: 1962-03-17 Alborg-Vicente Gaos, 1r).

No tardó más que dos días en escribirle a Jorge Campos y lo primero que hace en la carta es manifestarle su indignación por el silencio que le había hecho pensar que estaba muerto. Juan Luis Alborg se lamenta porque Campos haya dejado pasar la oportunidad de viajar a Washington como profesor, ya que en las cartas del 14 de diciembre de 1961 y del 17 de enero de 1960 le informaba de que había conseguido diferir el nombramiento de un nuevo profesor esperando a que el madrileño le contestara. Juan Luis Alborg le expone que se «había trabajado» uno a uno a los que habían de influir en la provisión de la plaza. Debido al silencio de Jorge Campos, el valenciano les había ofrecido la plaza a José Luis Cano, a Rafael Morales y, por último, a Francisco García Pavón, pero ninguno aceptó. El disgusto de Juan Luis Alborg se ve acentuado porque, de existir una nueva posibilidad, esta sería más compleja, pues en la Facultad dominan los que prefieren el estudio de la lengua al de la literatura; lo cual no es óbice para que esté cerrado el camino para Jorge Campos si es que este se muestra decidido a desempeñar la tarea docente en América y, para ello, le sugiere que mande una carta de excusa, diciendo que no se encontraba en casa y que sí está interesado; al menos podrá exhibirla ante sus colegas y quedar bien ante ellos, cosa que le preocupa bastante al valenciano.

Tras el rapapolvo, Juan Luis Alborg deja el tema por zanjado y le informa de la carta de Vicente Gaos y de cómo había decidido desenfadarse al comprobar que, en una carta de Francisco García Pavón, Jorge Campos había añadido unos comentarios —«una microcarta» (UMA-AJLA: 1961-03-19 Alborg-Jorge Campos, 1v)— dirigidos a él.

En la postdata, Juan Luis Alborg le informa de que ha tenido un accidente de automóvil y que ha dejado la máquina inservible; tan solo su mujer había acabado algo lesionada y con una pierna enyesada.

Jorge Campos envió inmediatamente la carta solicitada por Juan Luis Alborg, y este, el 21 de abril, le da las gracias por ello; pero no renuncia a «venderle» otra vez las ventajas de trabajar en los Estados Unidos de América donde, le asegura, hubiera podido trabajar en todos los proyectos que llevaba a cabo y, encima, con la ayuda que él le prestaría para resolverle los trámites administrativos, además de que podría ahorrar un buen dinero.

¿Cómo es posible que no tengas curiosidad por ver un poco «el otro mundo»? no lo comprendo. Además, no sé si has valorado suficientemente

el hecho de que esté yo aquí ahora, que te hubiera allanado todas las dificultades que yo he tenido que solventarme por mi cuenta. Yo no tenía aquí un solo conocido, pero tú me tenías aquí, que era como tener un hermano esperándote. Finalmente, en el caso de que no te guste quedarte, tan solo con permanecer tres años podrías ahorrar siete u ocho mil dólares tirando por lo bajo, lo que supone cerca de medio millón de pesetas: excelente reserva para trabajar luego ahí sin agobios durante mucho tiempo y hacer cosas entretanto (UMA-AJLB: 1962-04-21 Alborg-Jorge Campos, 1r).

Como despedida de esta carta, después de informarle de que en verano iba a dar un cursillo en la Universidad de Purdue (de la que sería profesor titular a partir de 1966), le pide una lista de todas sus publicaciones para que su Facultad pueda adquirirlas. Pero añade un párrafo más en el que le pide un pequeño favor, que ya le ha comentado a Francisco García Pavón anteriormente, consistente en que se preocupe por su *Antología* y, además, les haga un informe de dos novelas de Juan Antonio Zunzunegui, *La vida como es* y *Una mujer sobre la tierra*, a pesar de saber que a Jorge Campos no le gustaba ese autor. El favor tenía como destino el añadido de Juan Antonio Zunzunegui a *Hora actual de la novela española*, que había quedado fuera, como desde un principio Miguel Delibes.

Al parecer, Jorge Campos también envió la carta de disculpa al profesor uruguayo de la Universidad de Washington Hugo Rodríguez-Alcalá, pues este acusa recibo en una epístola del 3 de abril de «su carta del 28 de marzo relacionada al ofrecimiento de la cátedra en Washington» (AFJC —Archivo Familiar Jorge Campos—: Rodríguez Alcalá-Campos-3-4-1962), en la que también alude a la excusa de estar atareado que Jorge Campos ofreció en su día a Juan Luis Alborg, de ahí que le desee que:

[...] ojalá que en un futuro no muy lejano se libere usted de los compromisos actuales y pueda venirse. En ese caso le rogaría que lo hiciese saber con tiempo [...] y en la esperanza que algún día podamos verle en Seattle, le saluda muy atentamente su servidor y amigo devoto (AFJC: Rodríguez Alcalá-Campos-3-4-1962).

Más tarde, en octubre de 1962, Juan Luis Alborg le cuenta el viaje veraniego, pero no entra en detalles porque sabe por una carta anterior de Francisco García Pavón que Jorge Campos ya está enterado. A Juan Luis Alborg le sorprende la grandiosidad del paisaje americano, los cañones, los ríos, los árboles y los desiertos y todo ello le hace pensar en una novela del colombiano José Eustasio Rivera titulada *La vorágine*, cuyo argumento se centra en la explotación de la selva amazónica por los caucheros y en la búsqueda de la libertad a cualquier precio, lo que lleva, irremediamente, a la perdición.

Tras la introducción, Juan Luis Alborg retoma la polémica que, al parecer, ha levantado el prólogo y la dedicatoria de la segunda parte de *Hora actual de la*

*novela española*. Francisco García Pavón no parecía convencido de lo que proponía Juan Luis Alborg, pero este se sale con la suya.

[Francisco García] Pavón me escribió diciendo que había algo oscuro en la dedicatoria, y le escribí explicándoselo. Espero que no haya dudas ya. No quisiera que saliera con errores, y te agradeceré cuanto hagas por evitarlos. Ya sé que algunos se picarán con estas páginas, pero creo que son cosas que había que decir alguna vez, aunque sea de forma tan concisa. Porque la verdad es que me hubiera gustado ponerle un poco más de música al asunto (UMA-AJLA: 1962-10-01 Alborg-Jorge Campos, 1r).

En el prólogo, Juan Luis Alborg informa al lector de que no pretende trazar un panorama de la novela española actual, sino centrarse en algunos autores que ha podido estudiar hasta el momento, y se disculpa porque Bartolomé Soler y Alvaro Cunqueiro no hayan sido incluidos porque la edición del libro se adelantó al proyecto. Respecto a las críticas recibidas por el tomo primero, se impone tirar adelante con su idea de presentar a los autores centrándose en sus novelas con el fin de eliminar la aridez de una crítica meramente «profesional». Su actitud se ha visto recompensada con el interés que ha levantado el estudio de los quince autores tratados en el primer volumen entre sus alumnos de español. Y, además, se lamenta de que algunos autores sean desacreditados por muchos críticos que quizá ni los han leído, a juzgar por la corta edición y difusión de sus libros. No obstante, no pretende ensañarse con estos críticos y deja esta tarea para otra ocasión, pues en esta prefiere centrarse en los catorce autores, estudiados por orden de publicación más antigua. Sin embargo, no pierde la ocasión Alborg de recriminar a los autores estudiados el hecho de que manifiesten su animadversión hacia los críticos literarios que no les tienen en cuenta o que les dedican pocas páginas en sus reseñas.

Francisco García Pavón pretendía disuadir a Juan Luis Alborg de reprochar a los críticos los comentarios vejatorios, pues este se centra en el prólogo en algunos autores directamente. García Pavón pensaba que las palabras de Alborg podían perjudicar las ventas del libro, algo que, como director de publicaciones, le interesaba sobremanera. Pero Juan Luis Alborg le hace poco caso, pues revela hasta anécdotas de un escritor que forma parte del primer volumen al que le pasó el capítulo antes de publicarlo y arremetió contra él en público y en privado. He aquí el jugoso comentario:

Pues bien: el protagonista de esta vez [Camilo José Cela] —a quien invité a mi propia casa, señal de la más benévola disposición— me obsequió con una de las escenas más desagradables que nunca he soportado, interrumpió la lectura repetidas veces para ofenderme con atribuciones calumniosas y me asignó las intenciones más mezquinas, no sin hacer constantes alusiones a su origen regional para acogotar con su supuesta superioridad física mi ligera anatomía de personaje a lo Greco. La paciencia y prudente comedimiento

con que aguanté sus palabras, gestos y actitudes de aquel formidable energúmeno, sin arrojarlo expeditivamente a la calle, espero me sean tenidos en cuenta, como méritos especiales, en el valle de Josafat. Dos días después, cuando ya ni siquiera podía aducirse la excusa de una posible obcecación, me llamó por teléfono desde un restaurante (la urgencia del caso no admitía demora) para decirme, con voz que restallaba en el micrófono y que pudieron oír todos los personajes, que, si yo publicaba aquel capítulo, él se reservaba el derecho de hacer y decir cuanto le viniese en gana y, por supuesto, con las del Beri (no sé si esta última palabra se escribe de este modo, por mi falta de relación con ese misterioso personaje). Quiere decirse, pues, que desde el momento en que se publique este volumen seré objeto de agresiones verbales a cargo de ese escritor de tan fecundo pico como pluma, y que a mi regreso al suelo patrio corro el riesgo inminente de ser físicamente agredido, contra toda norma pugilística, pues son manifiestas las desigualdades físicas, nacidas de nuestro diferente origen regional (Alborg, 1962: 14-15).

Expuestas las razones de su enfado con algunos autores y críticos, en el caso anteriormente señalado decide dejar el capítulo dedicado a este autor tal y como se lo leyó el día del gran enfado, para que no se crea, afirma Juan Luis Alborg, que al retocararlo hubiera hecho caso a las amenazas sufridas.

En cuanto a la dedicatoria, Juan Luis Alborg continúa por los mismos derroteros, sin apartarse del punto irónico de sus comentarios:

A todos los críticos españoles de la prensa, de las revistas, del libro, a todos los críticos conocidos y desconocidos, a los amigos y a los que no lo son, a los que combaten batallas en las que solo pueden perder, les dedica entrañablemente estas páginas el autor (Alborg, 1962: 19).

Como se observa, debido al carácter crítico y punzante con el que escribe Juan Luis Alborg, la editorial Taurus se muestra preocupada y había sido su director general Francisco García Pavón quien pretendía hacerle ver que el tono, con «algo oscuro», no era el adecuado. Por ese motivo, Juan Luis Alborg le pide a Jorge Campos que ponga todo su interés en que tanto el prólogo como la dedicatoria se publiquen tal y como los ha mandado, consciente, eso sí, de que «algunos se picarán con estas páginas, pero creo que son cosas que había que decir alguna vez» (UMA-AJLA: 1962-10-01 Alborg-Jorge Campos, 1r). En puridad, la actitud de Juan Luis Alborg no es nueva, pues ya de joven se sentía más intérprete de textos literarios con sentido crítico que pasional y ello lo puntualiza en una carta del 21 de febrero de 1938 en la que le dice a su futura esposa que se ha emocionado con la lectura de un libro:

Esta mañana he terminado la lectura de *Arrowsmith*, y seducido como te dije por mis puntos de contacto con el protagonista y por los de su mujer

contigo, por primera vez en mi vida me he dejado llevar de la emoción ante las varias incidencias de los personajes. Acostumbrado como estoy a mirar fríamente las obras únicamente bajo el prisma artístico, no podía explicarme aquel fenómeno si no fuese porque la nostalgia de ti y el afán al mismo tiempo de ver cumplidas mis ilusiones me está convirtiendo en un romántico (Alborg Carles, 2023: 130-131).

En la misma carta a Jorge Campos, Juan Luis Alborg, que ya es conocedor de que el primer tomo del libro *La novela española contemporánea (1927-1960)* de Eugenio de Nora (Gredos, Madrid, 1958) está en el mercado, aconseja a Taurus que no se demore demasiado la aparición del segundo tomo de *Hora actual de la novela española*. Además, le pide su opinión comparativa respecto a los autores que coinciden en ambos críticos e historiadores literarios. Respecto a la demora, Juan Luis Alborg se muestra sorprendido porque le hayan informado de que su libro todavía está siendo valorado por la censura, ente que, quizá con su habitual retranca, creía suprimido. Y precisamente Jorge Campos fue uno de los firmantes de la carta dirigida al ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado, pidiendo la regulación del funcionamiento de la censura y, en 1963, apareció en la llamada «Carta de los 102 intelectuales», encabezada por José Bergamín, dirigida esta vez al ministro de la misma cartera, Manuel Fraga Iribarne (Martínez-Cachero, 1992: 22).

No obstante, el libro apareció a finales de ese año con estudios dedicados a Ramón J. Sender, Max Aub, Juan Antonio Zunzunegui, Manuel Halcón, Arturo Barea, Gonzalo Torrente Ballester, Sebastián Juan Arbó, Darío Fernández Flórez, Luis Romero, Dolores Medio, Elena Soriano, Jesús Fernández Santos, Mercedes Salisachs y José María Castillo Navarro.

El crítico José Ramón Marra-López no se mostró tan elogioso con el segundo tomo, pero sí hace referencia a la atención dedicada por Juan Luis Alborg a la narrativa española, y señala «la mezcla confusa, abigarrada y un tanto arbitraria de los escritores examinados en ambos volúmenes, sobre todo como primera selección» (Marra-López, 1963: 8.). Además, Marra-López echa en falta el estudio de autores como Juan García Hortelano y Armando López Salinas. Del mismo modo, Jacobo Pereira le dedicó unas líneas a este tomo en *Blanco y negro* en las que señala que «no se limita, y hace bien, a examinar el aspecto puramente estilístico de las novelas, sino que contempla a los novelistas, con mirada abarcadora, en diversas facetas, y lo hace con espíritu sosegado y ecuánime» (Pereira, 1963: 91).

Como colofón de esta carta, Juan Luis Alborg, antes de pedirle a Jorge Campos si resultaba interesante que escribiera para *Ínsula* un artículo o dos sobre Ramón J. Sender, le menciona una entrevista con Germán Bleiberg, que le había escrito desde Chicago elogiándole por el primer tomo de *Hora actual de la novela española*. Germán Bleiberg, que ya había publicado diversos libros de poesía antes y después de la guerra, ejercía como profesor invitado en la Universidad de Notre

Dame du Lac (Indiana), pero se iba a incorporar a la Universidad de Vanderbilt (Nashville-Tennessee) «con un sueldo muy gordo» (UMA-AJLA: 1962-10-01 Alborg-Jorge Campos, 1v), como afirma Juan Luis Alborg.

Por esos días, en las cartas cruzadas entre Juan Luis Alborg y Francisco García Pavón se valora la posibilidad de reeditar el primer tomo de *Hora actual de la novela española*. El primero opina que quizá habría que eliminar a un par de autores e introducir correcciones, con lo que casi esperar y reescribir la obra junto al tomo segundo. Al editor no le parece bien la propuesta, pues que no haya libros en la editorial no significa que no los haya en las librerías y, además, le confiesa que la gente «lo coge mal» (UMA-AJLA: 1962-11-19 García Pavón-Alborg, 1), por lo que, en una carta posterior, Juan Luis Alborg se muestra favorable a la reimpresión (UMA-AJLA: 1962-11-26 Alborg-García Pavón, 1).

Pocos días después, en la carta del 18 de diciembre, lo primero que hace Juan Luis Alborg es felicitar a Jorge Campos por su cambio de domicilio. Sin embargo, tampoco en esta ocasión se privará de recriminarle por no haber hecho caso de unos comentarios previos sobre otros inmuebles que él consideraba más convenientes.

Juan Luis Alborg, que insiste en el posible interés de los dos artículos sobre Ramón J. Sender mencionados, le pide que le mande algunas críticas sobre su libro, pues Francisco García Pavón tan solo le ha dicho que «responden bien» (UMA-AJLA: 1962-12-18 Alborg-Jorge Campos, 1r). Por otra parte, le informa de que está trabajando en el «Manual», lo que será la obra magna *Historia de la literatura española*. Años más tarde, en 1967, cuando esté a punto de tratar a Max Aub en la redacción de un proyecto para la editorial Finisterre, titulado *Postdata en 1968* (López Cobo y Molina Huete, 2023), le pedirá a este autor permiso para incluir sobre él lo mismo que había redactado para el segundo volumen de *Hora actual de la novela española* «y añadir, a continuación, como segunda parte, “6 años después” el comentario de los otros libros» (FMA: C 1-11/22. 20-12-1967). Aunque le advierte de que convendría «poner al pie unas palabras más o menos como estas: “las páginas que siguen constituyen el capítulo dedicado a Max Aub en *Hora actual de la novela española*, vol. II, Madrid, 1962”; o algo por el estilo, según a usted le parezca bien» (FMA: C 1-11/29. 22-7-1968). A Max Aub le pareció bien, y también a la editorial como se puede constatar en el siguiente comentario: «lo de Taurus quedó solventado, pues [Francisco] García Pavón me escribió dando permiso» (FMA: C 1-11/31. 10-10-1968).

Como despedida, antes de felicitarle las Pascuas y el año nuevo, le pide revistas científicas para su hijo, que había comenzado a estudiar en la Universidad de Washington.

Al año siguiente, en 1963, Jorge Campos le manda una felicitación navideña consistente en un pliego en el que está el relato *Cobalto*, cosa que hará en años sucesivos; por ejemplo, en 1969 le envía el relato *Los extraños visitantes de más allá del cielo*; en 1971, *La nube*; en 1972, *Descontaminación*; y en 1974, *El todo*.



Pero solo añade comentarios al margen en 1963, cuando retoma el tema de las revistas científicas para el hijo mayor de Juan Luis Alborg —Juan Luis Alborg Carles—, le manifiesta interés por su propuesta de escribir un par de artículos sobre Ramón J. Sender y le informa de que su amigo Basilio Gassent —periodista de Radio Madrid de la época de Joaquín Peláez, Matías Prats, Vicente Marco, Ángel Soler, José Luis Pécker y Manuel Amado— se está haciendo «famoso» por haber escrito «un cursilísimo soneto a Lope de Vega». A partir de 1963, con *Hora actual de la novela española* en el mercado, el epistolario entre Juan Luis Alborg y Jorge Campos se interrumpe, aunque el segundo sigue felicitándole el año nuevo enviándole un pliego con un cuento y, a veces, unas letras personales.

En resumen, como se observa, las cartas cruzadas entre Juan Luis Alborg y Jorge Campos desvelan una breve amistad focalizada en la edición del segundo volumen de *Hora actual de la novela española* y en el empecinamiento del primero en que el segundo viajara a Estados Unidos para ejercer la docencia en la Universidad de Washington. Con *Hora actual de la novela española* en las librerías, el hecho de que Jorge Campos no contemplara ejercer la docencia en América, de que se desbaratara la edición de la *Antología* que había preparado Juan Luis Alborg y de que el proyecto para su manual *Historia de la Literatura Española* fuera aceptado por Gredos determinó la interrupción de la correspondencia entre ambos «amigos». Tan solo continuaron cruzando el Atlántico las felicitaciones de año nuevo de Jorge Campos, pero no hay noticia de que Juan Luis Alborg, que tanto interés había manifestado en vincularse con el madrileño, continuara con la relación.

EPISTOLARIO JORGE CAMPOS-JUAN LUIS ALBORG<sup>3</sup>[1]<sup>4</sup>

[Membrete de Taurus Ediciones, S. A.]  
Madrid, 23 de febrero de 1961.

Sr. D.  
Juan Luis Alborg.  
University of Washington.  
Washington.

Querido amigo Alborg:

Contesto ahora, con evidente retraso, a tus últimas cartas. Las razones, un poco largas, han sido una ausencia de casa, un familiar enfermo y todos los retrasos que eso trae consigo. Me apresuro a responderte ahora para que no dilates más la espera a mis noticias. Agradeciéndote mucho tu interés y aun con la ilusión que tiene para todo español la estancia en Estados Unidos me es imposible pensar en moverme, por ahora.

Ya sabes cómo es mi plan de trabajo, siempre con dos o tres cosas entre manos: ahora la edición de [Juan] Arolas [Bonet], para la Biblioteca de Autores Españoles, las ya cacareadas y anunciadas *Conversaciones con Azorín*<sup>5</sup>, de las que hay pedidos... la edición española del diccionario de [Joseph T.] Shippey<sup>6</sup>... Si a eso añades la página mensual de *Ínsula*<sup>7</sup> y que aún produzco algún cuento que otro... Reconozco que ahí podría atender mejor a mi obra personal, pero antes tendría que descubrir el medio de ponerme a nivel en todo lo demás.

---

<sup>3</sup> **Criterios de edición:** Las cartas aquí trascritas en las que aparecen mensajes entre Jorge Campos y Juan Luis Alborg son cartas cruzadas entre ambos, pero también entre Juan Luis Alborg y Vicente Gaos y Francisco García Pavón. En las cartas de Juan Luis Alborg, debido a la máquina de escribir que utilizaba, no se usan acentos, ni diéresis, ni la letra eñe, pero en la transcripción se subsana esta interferencia; tal y como se puede constatar en dos cartas que él mismo sí corrigió en bolígrafo azul. Además de actualizar la ortografía, se añaden o se desarrollan entre paréntesis cuadrados [] letras o nombres que ayudan a completar la información correctamente, así como el mensaje de los membretes.

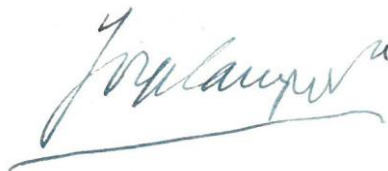
<sup>4</sup> UMA-AJLA: 1961-02-23 Jorge Campos-Alborg.

<sup>5</sup> CAMPOS, J. (1964): *Conversaciones con Azorín*, Taurus, Madrid. Colección Diálogos. Como se dice más adelante, «hay pedidos», pero el libro todavía tardó tres años en publicarse.

<sup>6</sup> SHIPLEY, J. T. (1962): *Diccionario de la literatura mundial. Crítica, formas, técnicas*, Destino, Barcelona. La traducción del inglés al castellano corrió a cargo de Rafael Vázquez Zamora. En el texto, Jorge campos escribe «Shippey».

<sup>7</sup> Jorge Campos colaboró en *Ínsula* desde el número 103 (1954) al 433 (1982).

En fin, te repito mi agradecimiento y la pena con que, en el fondo, respondo con una negativa. Escríbeme, de todas formas.



Un abrazo.

[Firma autógrafa] Jorge Campos.

[2]<sup>8</sup>

[27 de noviembre de 1961]

[En nota al margen de la carta que se transcribe en la nota<sup>9</sup>]

Saludos a todo el gran [Juan Luis] Alborg.

---

<sup>8</sup> UMA-AJLA: 1961-11-27 García Pavón-Alborg.

<sup>9</sup> 27

Noviembre

1961

Sr. D. Juan Luis Alborg  
4073 Union Bay circle  
Seattle 5, Washington.

Querido amigo:

Le acuso, con satisfacción, el oportuno recibo del original del segundo tomo. Espero, con las misma «eficiencia» y sin mucho retraso, los restantes. La colección «Persiles», tras el recientemente publicado, de Guillermo de Torre, quedaría muy bien con un autor español, y más aún con el segundo volumen de la *Novela española*. Le ruego no se extienda demasiado en el prólogo, teniendo en cuenta es un segundo volumen.

Su propuesta de componer los textos de la *Antología* no resulta viable por la detención de plomo en la imprenta. Le adjunto el Índice o sumario de los originales entregados por Vd., con lo que creo podrá redactar los prólogos. No hace falta decirle la diferencia de tono entre este trabajo y los ensayos críticos del otro libro; más concisos y expositivos, estos.

Doy orden para que le envíen los seis ejemplares que me pide, y le cargamos en cuenta, así como el de Max Aub.

Le enviaremos las pruebas, como de costumbre. Me aseguran en la editorial que las del primer tomo también las vio Vd.

[Firma autógrafa] F[rancisco] García Pavón.

[Postdata autógrafa] Me alegro de que todo vaya bien.

Acabo de leer una novela de Manuel Andújar<sup>10</sup> muy buena. O por lo menos mejor que mi dilecta amiga Elena Soriano<sup>11</sup>.

No sé las demás. Un abrazo.

Jorge [Campos].

[3]<sup>12</sup>

Noviembre 28 de 1961.

Sr. Don Jorge Campos.

Madrid.

Querido amigo: me había propuesto escribirte hace mucho tiempo, pero los días se me van de la mano por una serie de causas que no importan ahora. Voy a escribirte hoy dejándome una cantidad de cosas que hacer, pero no quiero demorar la carta un día más. Temo que te voy a escribir un poco a trompicones, pero lo que me importa es lo que te diga.

Y lo que quería decirte desde poco tiempo después de llegar aquí es que esto me parece formidable solución para un hombre como tú (y desde luego como yo). Ya sé que por ahí hay muchos prejuicios, pero en general necios y absurdos, y sobre todo (claro que por eso son prejuicios) sin base de ninguna especie. Aquí la vida en la Universidad es estupenda. Se trabaja en pequeños grupos —de no más de veinticinco alumnos—, interesados en lo que hacen, disciplinados al máximo y con verdadero deseo de aprender. El núcleo de alumnos que estudian español es crecidísimo, y muy grande naturalmente el de los que tratan de especializarse en su enseñanza y hacer tesis o trabajos sobre temas españoles. Esto por lo que atañe al aspecto intelectual. En cuanto al práctico, un profesor da un par de horas de clase diarias, de lunes a viernes, y vive como un señor, riéndose de cualquier catedrático de la [universidad] Central. Quiere decirse, pues, que tiene tiempo más que sobrado para vivir, descansar, pasear, trabajar en lo que le apetezca y escribir hasta cansarse si quiere. Claro que estando aquí tiene uno que renunciar a todas esas cositas que hacen agradable la vida en Madrid para el aficionado a las letras:

---

<sup>10</sup> Manuel Andújar Muñoz (1913-1994), autor de *Cristal herido* (Isla, México, 1945), *Llanura* (Centauro, México, 1947), *El vencido* (Almendros, México, 1949) y *El destino de Lázaro* (Fondo de Cultura Económica, México, 1959).

<sup>11</sup> Elena Soriano (1917-1996) había publicado hasta el momento de la redacción de la presente carta *Caza menor* (La Nave, Madrid, 1951), *La playa de los locos* (Calleja, Madrid, 1951), *Espejismos* y *Medea* (Calleja, Madrid, 1995). Sin duda, el comentario de Jorge campos no se refiere a *La playa de los locos*, que fue prohibida por la censura y no se volvió a publicar hasta 1984.

<sup>12</sup> UMA-AJLA: 1961-11-28 Alborg-Jorge Campos y AFJC: 1961-11-28 Alborg-Jorge Campos. Esta última firmada y corregidas con bolígrafo azul las deficiencias ortográficas de su máquina de escribir.

hay que renunciar a las tertulias y a los amigos de ahí, a las penitas habituales, a la [calle] Gran Vía, al [Café] Gijón, etc., etc.; cosas todas que se gozan más de oídas que en la realidad, porque cuando se tienen que trabajar diez horas para vivir, no queda tiempo para nada, y solo están disponibles para los enchufados, los vagos y los vivales. Pero a costa de dejar todo esto se puede asegurar la vida y hacer una obra importante para la que ahí no queda tiempo. El balance a favor es tan enorme, que solo gracias a la petulancia, al desconocimiento de la realidad y a la presunción de nuestras gentes, se oyen las cosas que se oye. Los americanos en su propia salsa ganan además en un mil por diez; teniendo en cuenta por otra parte que aquí no vive uno entre sargentos del ejército sino entre universitarios.

Pues bien: pensando en todo esto quería escribirte para saber si en el caso de que se presentase la oportunidad de lanzar tu nombre, te parecería bien que yo hiciese la gestión. Esto, naturalmente, no es más que una pura hipótesis. Pero resulta que hace un par de horas nos ha dado nuestro jefe una nota a todos los profesores del Departamento diciéndonos que para el curso próximo se piensa ampliar la plantilla y que propusiéramos nombres que estimáramos interesantes. La cosa sigue siendo hipotética, naturalmente, porque los demás propondrán nombres también: pero sospecho que me harán algún caso. Aquí en el Oeste predomina el profesor hispanoamericano, y precisamente por eso lo que se está echando de menos es el español de verdad, que venga de allí, y conozca la literatura y la cultura españolas de primera mano y tenga vinculaciones directas con nuestra gente.

La cosa, repito, no quiere decir nada de momento, pero si te interesa venir, puede surgir un día la oportunidad, y lo que es preciso tener en cuenta es que las cosas no se improvisan en dos días. Sería indispensable que hicieras la tesis por la posta. Aquí al doctorado le dan una importancia enorme, y sin ese título no se puede ser profesor de universidad. Las publicaciones pesan, sobre todo, y tú tienes varios libros publicados aparte de otros muchos trabajos, cuya lista quisiera que me enviaras para darle concretamente, si quieres que hable de ti. Puedes matricular tu tesis a partir del pasado octubre —si no le tienes solicitada, que no lo sé— y tenerla lista para junio; no importa de qué sea ni cuán extensa, porque eso después no lo ve nadie. Y debes ponerte a estudiar inglés, aunque tengas que dejarte cualquier cosa que no te sea indispensable para vivir. En el peor de los casos, si uno se cansa de esto, siempre puede volverse después de unos años, y siempre es una experiencia importantísima. Para hacer lo que hacemos ahí, más o menos, siempre estamos a tiempo. Por mi parte, lo que siento de veras, es que como yo me he venido con la [beca] Fulbrigh, estoy obligado a regresar, a no ser que consiga variar mi situación, cosa bastante difícil porque esta gente es muy exacta; pero haré lo posible, porque después de vivir aquí, la vida en España me parece una vida de perros. Y, además, nuestra permanente inseguridad, a no ser que consigas calzarte una cátedra de privilegiados, y tú verás lo que es eso; y aun con eso. Si yo tuviera este puesto como permanente en lugar de ser un profesor visitante, me

iba a reír como un loco de mucha gente nuestra que presume. Te repito, pues, que, si se presentara la oportunidad de quedarse aquí de plantilla, firmaba antes de respirar.

Contéstame rápido y otro día con más calma te daré nuevos detalles. Una sola cosa te digo: estoy muy desengañado de mucha gente y no comprometo un solo pelo por nadie. Te tiendo esta posible mano a ti solo, pero a nadie más. Si a ti no te interesa, echa esta carta a un pozo bien hondo y no hagas más comentarios. Creo que está bien claro.

Mañana le enviaré seguramente a [Francisco García] Pavón tres o cuatro capítulos más de los novelistas que estoy acabando de copiar. Le envié cuatro hace unos días. Escribí a Max Aub<sup>13</sup> que me ha enviado once libros suyos y voy a incluirlo en el volumen: creo que tendrá interés. Estoy leyendo ahora y voy a escribir su capítulo enseguida. Quisiera que te interesaras por mi segundo volumen a fin de que salga bien. Aquí conocen el primero mucho mejor que ahí: he recibido muchas cartas de profesores de español de otras universidades que han utilizado el libro. Si yo fuera un tío hueco, me sentiría halagado y todo.

Estudia el asunto con tu mujer. Todo es cuestión de decidirse. De los valientes es el reino de los cielos. Aquí puedes hacer todo lo que haces ahí, e infinitas cosas que nunca harás ahí. Bien se puede renunciar a alguna.

Mi mujer y mis chicos están encantados. La ciudad es estupenda. Se come por cuatro perras lo mejor que se pueda pedir (lo único malo es que no hay vino de España). Yo me compré un coche (un «Mercury» de ocho cilindros, de cambio automático, a los dos días de llegar). Aquí hay unos paisajes de película. Y, sobre todo —permítame que insista— hay tiempo para todo, que es lo principal para quien tiene deseos de hacer cosas, y no puede hacerlas porque tiene que ir apereado tras la cochina peseta de cada día. Yo he perdido bastante tiempo en estos primeros meses (no perdido propiamente, sino gastado, porque uno quiere ver cosas, lugares y personas), pero una vez me «sediente» (supongo que una vez pase Navidad) voy a ponerme a trabajar.

Basta por hoy, amigo. Muchos recuerdos de todos los míos para ti y tu esposa<sup>14</sup>. Y un fuerte abrazo para ti de tu buen amigo.

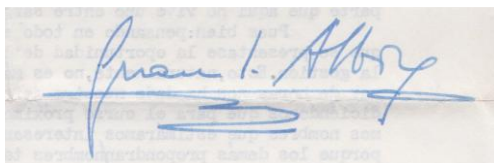
Mi domicilio particular:  
4073 Union Bay Circle.  
Setatle 5, Washington.

---

<sup>13</sup> Alborg le había escrito a Max Aub el 23 de octubre de 1961 (FMA: C 1-11/1) pidiéndole sus libros, pues le confiesa que «no he conseguido leer una sola línea suya». Aub le contestó el 30 del mismo mes (FMA: C 1-11/2) diciéndole le enviará sus libros a través del Fondo de Cultura Económica. El 4 de noviembre (FMA: C 1-11/3), Alborg le escribe a Aub comunicándole que le han llegado los ejemplares y le informa de que lo incluirá en el libro.

<sup>14</sup> Su esposa se llamaba María Victoria Cortés y sus hijos Jorge y Juan. Su otra hija, María Teresa, aún no había nacido.

[Firma de Juan Luis Alborg]<sup>15</sup>



Dime tu dirección que no me acuerdo<sup>16</sup>.

[4]<sup>17</sup>

14 de diciembre de 1961.

Sr. Don Jorge Campos.

Juan de la Hoz, 15.

Madrid (2).

Mi querido amigo: Recibí tu «indecisa» respuesta; y por mor de la prisa vamos al grano. Hablé con mi *chairman* y creo que le causó cierta impresión la semblanza que hice de ti. Ya te dije que él no decide por su cuenta para proveer un puesto, pero naturalmente su opinión es la de más peso. Le conté que tú no estabas del todo decidido a venir, y me dijo que tan pronto como tuviera tu decisión definitiva se la comunicara. Creo que debes pensarlo bien y que podemos aprovechar estos días de vacaciones en que yo no lo veré seguramente; y cuando pasen, le puedo dar la respuesta concreta. Yo creo que, si dices que no ahora, se ha cerrado la puerta definitivamente. En cambio, si el venirse entra en tus planes, deberíamos entregar tu ficha y venir ver. A lo mejor no resulta nada, pero por lo menos existe la posibilidad y la cosa va haciendo su camino. Si te decides, me debes enviar lo más pronto posible tu *record*: lista de publicaciones, trabajos, etc.,<sup>18</sup> actividades docentes que has desempeñado en la universidad, Escuela de Arte Dramático, etc., etc.; colaboraciones y demás. Me envías una lista completa pero concisa. Si no quieres dejar tu Madrid, nada; pero creo que debes pensarlo seriamente. Madrid siempre lo tienes.

Me he retrasado un poco estos días en mi trabajo porque pesqué una gripe que quise pasar de pie y al final cogí una congestión pulmonar que me han cortado en

---

<sup>15</sup> Solo en la versión de AFJC.

<sup>16</sup> Solo en la versión de AFJC.

<sup>17</sup> UMA-AJLA: 1961-12-14 Alborg-Jorge Campos y AFJC. En esta versión de AFJC: «Juan Luis Alborg», y también corrige, como en la misiva anterior, con bolígrafo las deficiencias tipográficas de su máquina de escribir con alfabeto inglés.

<sup>18</sup> En la versión AFJC, a mano: «1)» y, al margen: «Premio Nacional de Literatura».

seco, pero que me ha hecho perder bastante tiempo. Apenas si guardé cama, pero no me encontraba en “forma”. Ahora estoy ya perfectamente bien. [Ramon J.] Sender<sup>19</sup> me ha enviado otros cuatro libros y he tenido que rehacer su capítulo. Os lo enviaré, junto con otros, quizá mañana mismo. Cuando Max Aub me envió sus libros<sup>20</sup>, me incluyó también la trilogía de [Manuel] Andújar<sup>21</sup>. Aún no la he leído, pero visto tu juicio, lo incluiré también. Creo que todo esto mejorará el volumen. Me parece que voy a poner también a [Francisco] Ayala<sup>22</sup>, cuyos libros tengo aquí. Quiere decirse que voy a tener que trabajar duro en estas próximas semanas. Voy a ver si por todo el mes os lo envío todo.

Puesto que tú conoces a Max Aub, ¿no tendrías algún rato para escribirme alguna semblanza o cosas de él que me sirvieran para hacerme una especie de composición de lugar? Claro que lo que importa son sus libros, pero siempre me gusta conocer un poco a la persona. Y si tuvieras algún trabajo a mano que se hubiera publicado sobre él me harías un gran favor si me lo enviaras. Creo que en *Índice [de Artes y Letras]*<sup>23</sup> o *Ínsula*<sup>24</sup> se publicaron cosas; pero naturalmente no tengo a mano números atrasados. Aquí vi en *Ínsula* un trabajo reciente de [José] Corrales Egea<sup>25</sup>, creo, pero no puedo ahora buscar aquí números de años atrás. Pero tendrías que escribirme esto o enviarme lo que fuera pronto.

[Francisco García] Pavón me envió hace unos días la lista de autores de «mi» *Antología*; pero está incompletísima<sup>26</sup>. Falta lo menos el doble. Haz el favor de buscar lo que falta por tus cajones, porque si se ha perdido no sé qué vamos a hacer ahora.

---

<sup>19</sup> Ramón J. Sender (1901-1982). En esa época era profesor en Puerto Rico. Años más tarde recalaría en Washington, cuando Juan Luis Alborg ya no estaba allí.

<sup>20</sup> FMA C 1-11/1 (23-X-1961).

<sup>21</sup> La trilogía a la que se refiere estaba compuesta por los libros citados arriba.

<sup>22</sup> Francisco Ayala (1906-2009) había publicado hasta ese momento *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925), *Historia de un amanecer* (1926), *El boxeador y un ángel* (1929), *Cazador en el alba* (1930), *Los usurpadores* (1949), *La cabeza del cordero* (1949), *Historia de macacos* (1955) y *Muerte de perro* (1958).

<sup>23</sup> «Por qué, para qué, para quién se escribe», *Índice de Artes y Letras*, 111, Madrid, abril 1958: 20. Se trata de un comentario a un artículo de Francisco Fernández Santos (publicado en el número 104) sobre el compromiso y la literatura, seguido de una respuesta a Max Aub de Francisco Fernández Santos.

<sup>24</sup> Hasta ese momento, la única referencia sobre Max Aub en *Ínsula* es el monólogo teatral *María* (172, marzo de 1961) que apareció censurado. Casi al mismo tiempo se publicó en la *Revista de la Universidad de México* (15-9, mayo 1961: 17-19) y luego formó parte de *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (Seix Barral, Barcelona, 1971) como texto atribuido y de *Teatro completo* (Aguilar, Madrid, 1968: 1259 y ss.).

<sup>25</sup> José Corrales Egea (1921-1990). Se refiere al artículo «De un mes a otro. I. Los ríos de España» (n.º 176-177: 20 y 22). En 1973, tras la muerte de Max Aub, José Corrales Egea volvió a publicar un artículo sobre Aub en la misma revista: «Max Aub en el recuerdo» (*Ínsula*, 320-321: 1, 14 y 15).

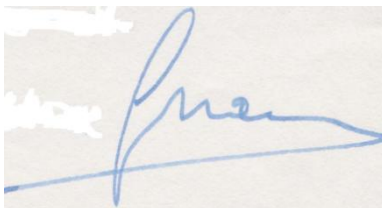
<sup>26</sup> En AFJC esta palabra aparece subrayada.



Dame sin ningún género de restricciones las sugerencias que creas oportunas sobre los capítulos que voy enviando. Aún hay tiempo de aprovecharlas, pero cuando el libro esté impreso, ya no. Gorda pero importante perogrullada.

Hasta pronto. Te felicito ya las Pascuas que te deseo felicísimas así como el año futuro. Muchos saludos a todos los tuyos de todos los míos, y desde luego de mi parte. Un fuerte abrazo de tu buen amigo que desearía verte aquí.

[La tesis al vuelo: hay que sacudirme la inercia ibérica.]<sup>27</sup>



[Firma autógrafa:] [Juan.]<sup>28</sup>

[5]<sup>29</sup>

29

Diciembre

1961

[Carta de Francisco García Pavón a Juan Luis Alborg]

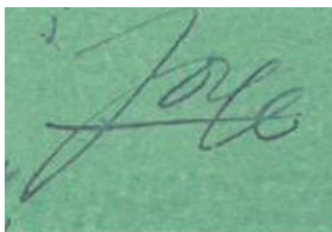
[Añadido al margen izquierdo:]

No recuerdo más lista de novelas que la enviada. Se dará otra batida.

¡Buen año!

Recuerdos.

[Firma autógrafa:] Jorge.



¿¿el electrónico?<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Solo en AFJC.

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> UMA-AJLA: 1961-12-29 García Pavón-Alborg.

<sup>30</sup> El electrónico es el hijo de Juan Luis Alborg.

[6]<sup>31</sup>

10 de febrero de 1962

[Carta a Francisco García Pavón]

[Selección de texto referido a Jorge Campos:]

Escribí a Jorge dos cartas sobre un importante asunto y por lo tanto con urgencia: una a mediados de diciembre y otra mediados de enero. Y no me ha contestado en absoluto. Sospecho fundamente que ha fallecido o se ha marchado al Tercio. Si continúa viviendo, le ruego que me lo comuniquen en su próxima carta, sin necesidad de decirle nada a él, porque ya no vale la pena.

[7]<sup>32</sup>

[Escrita el 15 de marzo de 1962 a continuación de la carta de Francisco García Pavón en el segundo folio<sup>33</sup>.]

---

<sup>31</sup> UMA-AJLA: 1962-02-10 Alborg-García Pavón.

<sup>32</sup> UMA-AJLA: 1962-03-15 García Pavón-Alborg.

<sup>33</sup> La carta de Francisco García Pavón dice lo siguiente:

15

Marzo

1962.

Sr. D. Juan Luis Alborg.

4073 Union Bay Circle.

Seattle 5, Washington.

Mi querido amigo:

He recibido tu carta última y creo sinceramente que llevas razón en todo lo que dices. Por lo que se refiere a [Ramón J.] Sender, lo que te apuntamos fueron sugerencias personales, fruto de una posición, digamos de lector. En definitiva, tú eres el autor del libro y debes enfocarlo a tu gusto.

En cuanto a la crítica de mi libro, lo que ocurre es lo siguiente: aquí se amontona la correspondencia, que hay que contestarla telegráficamente porque pocas veces hay tiempo suficiente para meditarla. Como el amigo Rafael Morales, que me ve cada dos o tres días, siempre se está quejando —posiblemente por pura cortesía— de que no le has mandado la crítica de mi libro, esta petición es una especie de soniquete que llevo en la cabeza y cada vez que escribo, al firmar, mecánicamente pongo la coletilla. Pero bien sabe Dios y todos lo que me conocen, que, en este aspecto de críticas y comentarios a mis libros, siempre he sido descuidadísimo y no he hecho la menor gestión por forzar a nadie. De modo que perdona la pelma y quede el asunto zanjado.

Aunque no lo haya dicho, te estoy enormemente agradecido por la difusión que has dado a mi libro en esa universidad, entre otras razones, porque eres el único profesor de España en el extranjero que se ha preocupado de él, que muchas veces por la dicha precipitación y no sé qué inercia mental. Calla uno lo que más siente y dice lo que menos importa.

Querido [Juan Luis] Alborg:

La carta que te debo se va atrasando, y ahora viene a complicar y aumentar mi vergüenza esta obligación de ponerte unas líneas. Como ya va implícito en tu anterior verás ya tu libro a la imprenta. Ya está el capítulo de la monstrea llamada [Mercedes] Salisachs<sup>34</sup>, el prólogo, etc. Ya se han señalado para cursiva los títulos de autores. Una sugerencia: ¿No te interesaría tratar *El premio* de [Juan Antonio de] Z[un]z[unegui]<sup>35</sup>? Lo que no va, salvo orden en contrario, es la serie de opiniones de críticos. Hasta ahora se ha tenido el criterio de no darlo. Sí se pondrá la nota sobre *El Premio*.

No encuentro más hojas de plan de la *Antología*. No creo que haya inconveniente en que metas también a Max Aub.

Y después de esta telegráfica atención a lo pendiente, te mando recuerdos para todos los tuyos y un abrazo con la promesa de escribirte con el espacio que mereces.

[Firma autógrafa] Jorge.



---

Te agradezco muchísimo también tu oferta para irme de profesor a esa universidad. De momento no tengo tomada una posición muy clara sobre el proyecto de marchar al extranjero, sin embargo, te agradecería me puntualizases un poco condiciones y materia a explicar, a fin de hacer un poco examen de conciencia.

Respecto al *Manual de Literatura Española...* ya te dije en su momento que me parecía interesantísimo. Tú tienes suficiente criterio para estimar la eficacia del profesor que colaboraría contigo. Llevaría una parte proporcional al volumen de su aportación en los derechos de autor. Una vez conocido el original estudiaríamos las posibilidades de edición o coedición. De modo que, adelante y no hay más que hablar del asunto.

Le cedo aquí la pluma a Jorge Campos, para que puntualice sobre una serie de detalles que dejo yo sin contestar.

Un fuerte abrazo de tu buen amigo.

[Sello de la editorial y firma autógrafa] F. García Pavón.

<sup>34</sup> Mercedes Salisachs (1916-2014). En 1961 tenía publicadas nueve novelas y en ocasiones dos por año, de ahí lo de «monstrea»: *San Marcial*, 42 y *Dos mundos* (1940); *Los que se quedan* (1942); *Primera mañana, última mañana* (1955); *Carretera intermedia* y *Una mujer llega al pueblo* (1956); *Más allá de los raíles* y *Adán helicóptero* (1957) y *Vendimia interrumpida* (1960).

<sup>35</sup> Juan Antonio de Zunzunegui (1900-1982) pertenecía a la RAE desde 1947. *El Premio* fue publicado en 1961 en Barcelona por la editorial Noguer.

[8]<sup>36</sup>

17 de marzo de 1962.  
Sr. Don Vicente Gaos.  
Madre Carmen 10 (El Viso).  
Madrid-2.

Mi querido amigo: Acabo de recibir —aún no hace dos horas— el folleto de tu *school* con tu tarjeta, aunque el sello de correos garantiza que salió de Madrid el 10 de febrero pasado; pero no le pusiste el franqueo requerido, y ha debido de venir en un barco de vela (o de la «tras», que más o menos da lo mismo). Te felicito por el buen aspecto de tu «cole» (de cuya existencia tenía noticias en Madrid, pero sin conocer más detalles) y por las trazas de que camina con buen éxito. Lo recomendaré, siempre que tenga ocasión (aquí o donde me encuentre) con el mayor interés; yo suelo siempre tomármelo muy grande por las cosas de mis amigos (y conste que no lo digo por darme coba, porque eso en nuestro país viste muy poco). A pesar de su especialización *for women*, que le resta por lo menos la mitad de la población civil, espero tener ocasión de enviarte alguna alumna. Precisamente han sido varias las que ya me han preguntado por algo semejante en España, y —la verdad— no sabía exactamente qué recomendarles. De haber sabido esto con anterioridad, te les hubiera dirigido, pero creo que aún podré ponerme en contacto con algunas. Tengo ahora una alumna, que debe terminar sus estudios en el próximo junio, que desea ir —o, mejor dicho, volver— a España, pero para hacer allí su doctorado. Supongo que también vosotros podríais ayudarle o dirigirle su trabajo, y en tal caso te agradecería que me informases en detalle.

En cuanto a los miembros de la *Faculty* hay algunos que te quieren preguntar. ¿Está ahora [Julián] Marías en España? Yo tenía entendido que estaba allí. ¿Y [Carlos] Clavería [Lizana]? En cuanto a Jorge Campos me ha causado una enorme extrañeza su inclusión, porque tenía la absoluta seguridad de que había fallecido; suposición fundadísima, porque tan solo en este caso puede explicarse que no haya contestado en absoluto a ninguna de las dos cartas —del 14 de diciembre y del 17 de enero pasados— que, para que no se traspapelaran en la editorial, le dirigí a su propia casa; y no por ser más —pues esto importaría menos— sino por las especiales circunstancias de que se trata allí.

En cuanto a mí —por si conoces los detalles— te diré que estoy como *visiting* en la cátedra de Literatura Española Contemporánea de esta universidad, que bajo todos los conceptos es estupenda. He sido ya invitado —y he aceptado enseguida, por supuesto— para permanecer en el mismo puesto el curso próximo. Y este verano he de dar un cursillo de dos meses sobre la novela española actual en la

---

<sup>36</sup> UMA-AJLA: 1962-03-17 Alborg-Vicente Gaos.

Universidad de Purdue (en Indiana, pero no lejos de Chicago) para el que he sido invitado también. Pienso aprovechar el viaje de ida y vuelta para conocer gran parte del país. Acabo de renunciar —una después de haberla aceptado— a dos invitaciones para sendas conferencias de profesores, una en Washington D. C. y otra en la Universidad de Berkeley, porque como pienso ir por allí en otra ocasión, no tenía ganas de tanto jaleo ni de tantos viajes; además tengo el propósito de hacer alguna cosa, y si comienza uno a aceptar invitaciones está perdido.

Aquí, en mis clases, me ocupo el primer trimestre de la novela actual; durante el segundo, que acaba de concluir, de los ensayistas; y para el próximo vamos a hablar del teatro (la poesía tiene un especialista). De momento eso es todo. Me vine con mi mujer y mis dos hijos<sup>37</sup>. El muchacho, como le da muy bien al inglés y había terminado en junio su Preuniversitario en Madrid, ha comenzado a estudiar aquí en la universidad Ingeniería Electrónica, y está tan satisfecho como el resto de la familia. La niña ha hecho progresos asombrosos con el idioma. Y en cuanto a mi mujer, está poniendo de moda la paella valenciana, la tortilla con patatas y el cocido madrileño entre los elementos intelectuales de la localidad (porque no todo ha de ser hablar de los novelistas, que son los que menos lo agradecen).

¿Piensas volver por estas tierras o ya renunciaste definitivamente a ello? Me gustaría que me hablaras de esta cuestión. ¿Tampoco [Carlos] Bousoño tiene el propósito de regresar?

Desearía tener noticias más amplias tuyas.

Los mejores saludos y un fuerte abrazo de tu buen amigo.

Mejor que me escribas a mi domicilio particular.

4073 Union Bay Circle.

Seattle 5, Washington.

[9]<sup>38</sup>

19 de marzo de 1962.

Sr. Don Jorge Campos.

Madrid.

Querido Jorge: Mentiría si no te dijera que estoy indignado contigo; fíjate bien que no digo enfadado, sino indignado. Porque tu empecinado silencio (no concibo que no hayas tenido momento para responder) no solamente te ha hecho perder un puesto estupendo en ti, sino que me ha dejado a mí como un cochero delante de toda la facultad y —lo que es peor que todo— ha impedido que haya a estas alturas entre nosotros un nuevo profesor español que podría hacer mucho desde aquí.

---

<sup>37</sup> Juan Luis y Concha.

<sup>38</sup> UMA-AJLA: 1961-03-19 Alborg-Jorge Campos.

Como te dije en mis cartas —14 de diciembre y 17 de enero que envié a tu casa para que no se perdieran en la editorial— había conseguido diferir la provisión del puesto con el auxilio de casi todos los profesores de la Facultad a quienes —sea dicho con toda verdad— me he metido en el bolsillo. Los había trabajado uno a uno, y había hecho tal propaganda de ti, que estoy seguro de que te hubiesen votado aun uno a uno sin el doctorado. A mí me parece estupendo que no quieras venir por las razones que sea —aunque no las acabo de comprender, y perdona la intromisión, pero si al menos hubieses contestado, yo hubiera podido mostrar tu carta y quedar como un señor. Así resultó que después de cerrar a tablas varias reuniones de toda la Facultad, prometiéndoles que vendría tu respuesta de un momento a otro, tuve que acabar por confesar que no había respuesta. Todavía, y en vista de tu silencio, escribí a José Luis Cano<sup>39</sup> y a Rafael Morales<sup>40</sup> ofreciéndoles la plaza, y me contestaron enseguida dejándose con determinadas razones, que me parecen muy bien. Incluso se lo sugerí a [Francisco García] Pavón<sup>41</sup> que solamente en la carta que acabo de recibir hoy, acusa recibo. Total: que han acabado por nombrar a un indígena, que vendrá de Carolina o de no sé dónde a enseñar literatura española aquí; y después nos quejaremos encima. Así pues, se ha dado el caso de que teniendo en las mismísimas manos la posibilidad de traer a un compañero, por culpa de las dilaciones tuyas (pues con más tiempo hubiera podido hacer nuevas y más afortunadas gestiones) no he tenido a quién.

A pesar de todo, y pese a esta filípica con la que necesitaba desfogarme, resulta que queda casi abierta una nueva posibilidad; una nueva plaza. Pero para esta hay ahora, por razones de política universitaria, mucho mar de fondo. Hay un grupo, que es el de los «filólogos puros», que quiere traerse a un lingüista científico especializado, y no a un nuevo *literato*. El grupo de los *literatos*, al que pertenezco naturalmente, piensa que, en lugar de traerse a un técnico, que haga dormir o a[h]ujente a los alumnos de clase, “atornillándoles purulentos fonemas”, como

---

<sup>39</sup> José Luis Cano (1911-1999). Escritor y crítico literario. Cofundador en 1947 de la revista *Ínsula*, de la que fue su director.

<sup>40</sup> Rafael Morales Casas (1919-2005), que por esas fechas era asesor de la revista *Poesía Española*. Ese mismo año de 1962 publicó el poemario *La máscara y los dientes*. Rafael Morales y Jorge Campos, que frecuentaban la tertulia de Los viernes del Ágora (en la que también participaban Manuel Alcántara, José García Nieto, Gabriel Celaya, Prado Nogueira, Ángel Crespo, Ramón de Garciasol, Rafael Morales, Leopoldo de Luis y José Hierro), mantuvieron correspondencia entre 1965 y 1982. Rafael Morales es citado en la carta de Francisco Pavón a Juan Luis Alborg. *Vid.* notas 27 y 28.

<sup>41</sup> Francisco García Pavón (1919-1989), escritor y crítico literario famoso por sus novelas protagonizadas por Plinio. Era el director general de la editorial Taurus en la que trabajaba Jorge Campos que, a su vez, tenía a José Luis García, cuando todavía no era director de cine, como subordinado (Martínez-Cachero, 1992: 25n).

diría Dámaso Alonso<sup>42</sup>, importa más un señor que difunda el entusiasmo por los libros y los autores de España, antiguos y modernos, puesto que el idioma también lo enseñamos bastante bien todos los demás (todos tenemos una clase de literatura y otra de idioma). Y en eso andamos. Mañana a las dos hay nueva reunión y nuevamente vamos a dar la batalla. Pero lo peor del caso es que no tenemos un candidato de peso para hacer callar a los lingüistas: ¡fíjate si es lástima! Sin tiempo probablemente ya —pues no sé si acaban por llevarse el gato al agua— he iniciado hace unos días gestiones indirectas acerca de [Carlos] Bousoño, pues yo no tengo trato alguno con este caballero. Con un nombre así que ofrecer —u otro equivalente— tengo la mayoría en la mano. Pero sin “hombre” a la vista no hay nada que hacer. Quiere decirse —mi querido y abúlico amigo— que ¡todavía! habría para ti una posibilidad si fueras de otro modo; habría que dar un golpe enviando un telegrama (que total vale cuarenta duros) diciendo “acepto plaza. Escribo”. Y escribir enseguida diciendo, por ejemplo, que habías estado mes y medio fuera y que no lo habías leído mis cartas pues no había nadie en tu casa para recibirlas. En todo caso, y si no te interesa definitivamente, debías escribir una carta semejante para quitar aquí la mala impresión. Yo la mostraría a mis amigos (aquí todas las cosas de este orden se hacen circular a toda la Facultad) y al menos quedaría bien con ellos.

Anteayer recibí un folleto del Colegio de Vicente Gaos<sup>43</sup> que me había enviado hace mes y medio (con insuficiente franqueo; y después nos quejamos de que

<sup>42</sup> Verso de «En el día de los difuntos» de *Hijos de la ira* (Espasa, Madrid, 1978: 27).

¿Oh, quitadme, alejadme esa pesadilla grotesca, esa broma soturna!  
 Sí, alejadme ese tristísimo pedagogo, más o menos ilustre,  
 ese ridículo y enlevitado señor,  
 subido sobre una tarima en la mañana de primavera,  
 con los dedos manchados de la más bella tiza,  
 ese monstruo, ese jayán pardo,  
 vesánico estrujador de cerebros juveniles,  
 dedicado a *atornillar purulentos fonemas*  
 en las augustas frentes imperforables  
 de adolescentes poetas, posados ante él,  
 como estorninos en los alambres del telégrafo,  
 y en las mejillas en flor  
 de dulces muchachitas con fragancia de narciso,  
 como nubes rosadas  
 que leyeran a Pérez y Pérez (El subrayado es nuestro).

<sup>43</sup> Vicente Gaos González-Pola (1919-1980). Poeta, ensayista y profesor. Trabajó como profesor en diversas universidades de los Estados Unidos de América, pero regresó a España donde ganó una cátedra de Lengua Inglesa en Enseñanzas Medias en 1961. Su primer destino, al que se refiere aquí Juan Luis Alborg, fue Puertollano. Dos años antes, la editorial madrileña Giner había publicado, prologado por Dámaso Alonso, sus *Poesías completas* (1937-1957).

hablen mal de los españoles), y al ver que estabas tú allí, puse unas líneas sobre ti en mi respuesta, que creo te leerá.

Hoy me he decidido a escribirte de nuevo al ver tus letras en la carta de [Francisco García] Pavón, pues tenía resuelto no escribirte más. He luchado aquí para inclinar la mayoría en favor de tu persona —entre señores que no te conocen en absoluto— con una tenacidad que no hubiera utilizado con un hermano, si lo tuviera. Perdona que insista, pero quiero que comprendas por ello que estaba jodidísimo con lo ocurrido. No es que te quiera traer contra tu voluntad ¡qué diablos!, pero con tu respuesta a tiempo tendría asegurado un español aquí. Y a todo esto creo que te equivocas al decir que no. No creo que sugestione la política española actual de casa al americano. Aquí ni se preocupan de eso, y el mundo intelectual está por encima de esas cosas. Lo que sí te digo es que con dos horas de clase al día —o menos; yo tengo menos— tendrías asegurada tu vida, y ganar dinero para marcharte todos los veranos a ver mundo como un señor.

Bien. Me he alegrado muy de veras al recibir tu carta —aunque no sea más que una microcarta— porque estaba convencido de que, para colmo, había perdido el amigo. Por mi parte zanjado todo. Ya lo has visto. Ninguna cosa me alegra tanto —porque aún es posible— que coger un día el coche para ir al aeropuerto a por ti.

Procura cuidar mi libro<sup>44</sup>.

Y nada más por hoy. Como te dije la otra vez, debes guardar discreción sobre todo esto. No quiero que algún tonto imagine que ando pidiendo por favor que venga alguien a hacerme compañía. No lo necesito. Si lo busco, es porque creo sinceramente que soy yo quien se lo hace; y con el más absoluto y total desinterés.

Muchos saludos de toda esta casa para ti y tu mujer, y un fuerte abrazo de tu buen amigo.

Hace ocho días justos me compré un nuevo coche, porque el día 28 de febrero me di una chufa con el otro y lo dejé inservible; y lo he tenido “materialmente” que tirar. No hubiera sido así en España, pero aquí era más caro arreglarlo que comprar otro. Afortunadamente no sucedió nada en absoluto; tan solo mi mujer quedó con un tobillo lesionado, que lleva enyesado, pero no creo que sea nada importante. Dentro de diez o doce días le quitarán la escayola. Lección que hay que aprovechar... y seguir.

Vale.

[10]<sup>45</sup>

21 de abril de 1962.

Sr. Don Jorge Campos.

---

<sup>44</sup> Se refiere a la segunda parte de *Hora actual de la novela española*, que Taurus publicó en 1962.

<sup>45</sup> UMA-AJLB: 1962-04-21 Alborg-Jorge Campos.



Juan de la Hoz 15.  
Madrid (2).

Mi querido amigo: Recibí por fin tu “doble” carta, que me ha permitido dar explicaciones, pero que me ha quitado la última esperanza de tener[te] aquí. Lo he sentido muy de veras porque te tengo mayor estima de lo que quizá tú sospechas. Ya sé que hay muchas cosas que atan en Madrid, pero tampoco eran despreciables las ventajas de este viaje.

Por lo que respecta a los trabajos que tienes entre manos, estoy seguro [de] que los hubieras podido continuar perfectamente (por lo que al tiempo se refiere, muchísimo mejor). Hubieras podido traerte los apuntes o notas necesarios, y si te hacían falta libros que no estuvieran en la biblioteca, se hubieran encargado. Precisamente acaban de concederme dinero para que encargue los libros que quisiera y estoy acabando de confeccionar las listas; lo que quiere decir que hubiera podido encargar lo que hubieras precisado.

Por otra parte, ¿cómo es posible que no tengas curiosidad por ver un poco “el otro mundo”? No lo comprendo. Además, no sé si has valorado suficientemente el hecho de que esté yo aquí ahora, que te hubiera allanado todas las dificultades que yo he tenido que solventarme por mi cuenta. Yo no tenía aquí un solo conocido, pero tú me tenías aquí, que era como tener un hermano esperándote. Finalmente, en el caso de que no te guste quedarte, tan solo con permanecer tres años podrías ahorrar siete u ocho mil dólares tirando por lo bajo, lo que supone cerca de medio millón de pesetas: excelente reserva para trabajar luego ahí sin agobios durante mucho tiempo y hacer cosas entretanto.

No sé si te dije en mis cartas anteriores que seguiré aquí el curso próximo, para el que fui invitado hace ya tiempo. Después ya veremos. Como estoy en calidad de visitante, con pasaporte como “intercambio cultural”, cuando se acaba hay que salir, pues aquí las leyes de inmigración son terribles. Haré todo lo posible, pero veo muy dudoso el éxito. Tú, en cambio, hubieras venido con contrato en firme, y por lo tanto para quedarte el tiempo que hubieras querido. Tampoco sé si te he dicho que este verano estoy invitado para un cursillo de dos meses en la Universidad de Purdue, cerca y al sur de Chicago, a donde vamos a ir todos, naturalmente. Como el viaje es casi de punta a punta, pensamos ver muchas cosas a la ida y a la vuelta. Ya te contaré cosas. Entretanto puedes «hacer penitencia», y, si te arrepientes, aún se podrá aprovechar quizá el tiempo que dure mi estancia aquí.

Envíame la lista, con indicación de editorial, de todas tus publicaciones para incluirlas en las listas que estoy haciendo. Y también la de los libros que te parezcan interesantes o por los que tengas interés. No tengo más que algunos catálogos —no hay tiempo para pedir otros ahora— y sé que se me olvidarán muchas cosas interesantes, aunque tengo bastante buena memoria.

Le dije a [Francisco García] Pavón, y se lo he repetido ahora, que te pida un pequeño favor en pro de mi *Antología*. Se trata de que ojees dos novelas de [Juan Antonio] Zunzunegui: *La vida como es*<sup>46</sup> y *Una mujer sobre la tierra*<sup>47</sup> y escoges dos fragmentos de ellas. Y además el capítulo sobre «La muerte del Niño Cádiz» de *El chiplichandle*<sup>48</sup>. Aquí no hay ni un solo libro de [Juan Antonio] Zunzunegui (cómo le dolería si lo supiera) y no existe medio de que pueda hacer yo la selección. Ya sabes que no ha aparecido el último folio en que estaban él y [Miguel] Delibes. Lo de [Miguel] Delibes ya lo solventé, pero lo de este caballero no veo medio si no me echáis una mano. Ya sé que eres poco zunzuneguista; por eso te lo pido como un favor, ya que no puede ser un placer.

Creo que nada más de momento. ¿Cómo anda la *Hora actual*<sup>49</sup>? ¿Pensáis sacarla para la Feria del Libro? [Francisco García] Pavón no me dice nada de esto en sus últimas cartas.

Muchos saludos a tu mujer, y con los de toda esta casa recibe un fuerte abrazo de tu amigo.

[11]<sup>50</sup>

1 de octubre de 1962.

Sr. Don Jorge Campos.

Madrid.

Querido Jorge [Campos]: dichosa ausencia de [Francisco García] Pavón, que te ha movido a escribir, aunque no haya sido demasiado. Puesto que parece que has leído la carta que le envié, ya conoces en líneas generales nuestro viaje veraniego, que ha sido de veras interesante. Hemos acumulado experiencias de toda índole, pero sobre todo hemos visto paisajes de excepción. En este continente parece que la Naturaleza ha trabajado a lo bruto, y estoy convencido de que lo que ella ha puesto, es muy superior a lo que el hombre le ha colocado encima, que no es moco de pavo, porque la gente de aquí no es manca. Hay afluentes de afluentes del Columbia o del Ohio, que no los encuentras en el mapa, que son como media docena de Ebro. En comparación con cualquiera de los paisajes que la naturaleza derrocha aquí, resultan ridículas muchas de las maravillas que se nos enseñan por esos mundos. Tan solo el Gran Cañón, compensaría ya un viaje desde la otra banda. Es

<sup>46</sup> Noguera, Barcelona, 1954.

<sup>47</sup> Noguera, Barcelona, 1959.

<sup>48</sup> *El chiplichandle (acción picaresca)*, Studios, Madrid, 1940. El término «chiplichandle» es derivación popular del inglés *ship-chandler*, proveedor de buques, y en nuestra novela designa la profesión principal del pícaro protagonista Joséfín.

<sup>49</sup> *Hora actual de la novela española*. Se refiere al segundo volumen.

<sup>50</sup> UMA-AJLA: 1962-10-01 Alborg-Jorge Campos.

algo inconmensurable. Todo el mundo ha visto miles de fotografías y cree conocerlo, pero es algo que no se puede apresar por ese procedimiento. Porque eso que uno ha visto en las fotografías, se repite, se prolonga, se multiplica —con todas las variantes imaginables— a lo largo de más de doscientas millas. Y lo mismo te digo del Desierto Pintado y más aún del Bosque Petrificado. El mismo Niágara, que es impresionante, parece un juguete al lado de esto. En California estuvimos ocho horas de coche —la distancia de Madrid a Valencia— cruzando un bosque de secuoyas, de esas que retratan en las Botánicas con un corte en la base para dejar pasar un coche; cosa rigurosamente cierta según fotos que algún día podré mostrarte (hechas por mí, se entiende). Me acordaba constantemente de *La vorágine*<sup>51</sup>, porque dentro de este bosque —y toda su extensión— era también imposible decir de qué lado quedaba el sol, o si lo había siquiera. Y así en cada jornada. Pero no quiera ahora darte la lata; tan solo darte a entender que hemos pasado el mes más interesante de nuestra vida... por ahora.

Por lo que veo, el libro está avanzado, aunque la verdad es que creía que a estas horas estaría ya en la calle. Supongo que al fin habrá quedado claro lo del prólogo. [Francisco García] Pavón me escribió diciendo que había algo oscuro en la dedicatoria, y le escribí explicándoselo. Espero que no haya dudas ya. No quisiera que saliera con errores, y te agradeceré cuanto hagas por evitarlos. Ya sé que algunos se picarán con estas páginas, pero creo que son cosas que había que decir alguna vez, aunque sea de forma tan concisa. Porque la verdad es que hubiera gustado ponerle un poco más de música al asunto.

Sé que el libro de [Eugenio de] Nora ya ha salido, y no convendría que el nuestro se retrasara demasiado. Si no fueras tan perezoso para escribir te pediría que me dijeras cómo ha quedado esta parte de [Eugenio de] Nora<sup>52</sup>. [Hipólito] Escolar<sup>53</sup>, el de Gredos, me dice que me lo envía, pero por correo normal no llega en tres meses; no sé qué coño pasa.

Me dices que esperarás la devolución de la censura. Pero ¿no habían suprimido al fin la bendita censura? Aquí, por lo menos, había esas noticias. ¿O es que todo ha sido una pamema?

Desde Lafayette (U[niversidad] de Purdue) fui este verano a South Bend, donde está la Universidad de Notre Dame, a ver a Germán Bleiberg<sup>54</sup> (estaba a solo dos horas de coche y aproveché un viaje a Chicago en un fin de semana). Yo no conocía a [Germán] Bleiberg, pero él me escribió hacía ya meses hablándome de mi libro que, según dijo, le gustaba. Este año —o mejor dicho, el curso en que estamos

---

<sup>51</sup> Novela de José Eustasio Rivera publicada en 1924 considerada un clásico de la novela colombiana. El título hace referencia a la lucha del individuo —Arturo Cova— con su ambiente.

<sup>52</sup> Eugenio de Nora (1923-2018), poeta, fundador de la revista *España* y autor de varios tomos de *La novela española contemporánea* en varios volúmenes, el primero de 1958.

<sup>53</sup> Bibliotecario fundador de la editorial Gredos.

<sup>54</sup> Germán Bleiberg (1915-1990). Poeta español de la Generación de 1936.

ya— y después de haber resuelto lo del cambio de su visado, pues también él había venido como *exchange*, va a la U[niversidad] de Vanderbilt con un sueldo muy gordo.

Hablamos de muchas cosas y de mucha gente, y le dije que había intentado traerte, pero no habías querido; y él me dijo que no lo podía comprender. Yo tampoco lo comprendo, esa [es] la verdad (sé que estarás diciendo que soy un pelma, pero no lo sería si no fuera por el aprecio que te tengo). Desde aquí, entre otras cosas, hubieras podido largarte en los veranos —que allí son inviernos— a los países de la América Hispana de cuya literatura tan constantemente te ocupas. Y a propósito: me prometiste hacer tu tesis y no has vuelto a decir nada. Acábala de una vez, aunque te dejes otras cosas, por si todavía cambias algún día de opinión.

Me gustaría hacer alguna cosa sobre [Ramón J.] Sender; un artículo quiero decir. Con una parte «humana», sobre la entrevista y mi contacto personal, y otra tratando de otros dos o tres libros recientes, que me dio, y de los que, por supuesto, no ha tratado en el volumen. ¿Interesaría esto en *Ínsula*?

Y nada más por ahora. El «electrotécnico»<sup>55</sup> está cada día más loco con sus cosas; veremos qué descubre al final. Los demás nos mantenemos más cuerdos, me parece. Tus chavales deben estar ya muy crecidos. Mi nena, que era ya bastante larga cuando nos vinimos, me saca ahora dedo y medio. Se ve que el maíz americano le está sentando demasiado bien.

Muchos saludos para tu mujer y para ti de todos los de casa y fuerte abrazo de tu amigo.

[12]<sup>56</sup>

18 de diciembre de 1962.

Sr. Don Jorge Campos.

Pardiñas 63, 6, A.

Madrid.

Mi querido Jorge: La enhorabuena por tu cambio de domicilio. Supongo que la casa será mucho mejor; y sin duda alguna el barrio y el emplazamiento lo es. (Y ahora me vas a perdonar que aproveche la ocasión —entre paréntesis para que se note menos— de hacerte un reproche. ¿Recuerdas cuando te dije cincuenta veces que te quedaras una casa en mi barrio? Los pisos de cuatro habitaciones —espléndidas— pagan 333 pesetas de amortización al mes; y no voy a explicarte lo ridícula que resulta esa cifra ahora; y la casa sería tuya con doble valor que entonces. Yo pago —con cinco habitaciones— cuatrocientas y pico —ya ni me acuerdo,

---

<sup>55</sup> Su hijo mayor, estudiante de Ingeniería Electrónica en la Universidad de Washington, carrera que abandonó a partir del segundo año.

<sup>56</sup> UMA-AJLA: 1962-12-18 Alborg-Jorge Campos.

¡caramba!—. Pero entonces no te decidiste. Pues lo mismo te va a suceder con el viaje a América. Debías hacer caso a los viejos, mi querido amigo).

Otro reproche: este sin paréntesis. En mi última carta —creo que hace dos meses a lo menos— te pregunté si podía interesar en *Ínsula* un artículo mío sobre [Ramón J.] Sender. No me urge en absoluto, y a lo mejor ni siquiera me ponía a hacerlo, aunque interesara, porque estoy trabajando como un negro en el *Manual*. Pero eres un olvidadizo o un tranquilo. A escoger.

Me das noticias tranquilizadoras sobre mi libro, pero hartó sintéticas. [Francisco García] Pavón, sin embargo, aún te gana. Dice que ya se han publicado algunas «notas», y añade por todo comentario estas palabras que podrían ser el parte de un telegrafista de un bombardero: «Responden bien». ¿No se os ocurre pensar que aquí solito, a diez mil kilómetros de distancia, me interesaría un poquillo saber lo que opina o escribe la gente de esas latitudes de mi libro, sin tener que esperar a que se reúnan quince o veinte «notas»?

A continuación, le voy a ceder el puesto al «electrónico», que todavía anda con la escayola en la pata a los dos meses y cuatro días del percance. Esta mañana hemos ido a la clínica otra vez, con el convencimiento de que el galeno le quitaría el yeso<sup>57</sup>, pero nos han dicho que volvamos mañana a ver. Hasta que no quede esto claro estamos con la natural intranquilidad, aunque él dice que se encuentra bien. De revistas científicas, por lo que se me alcanza, hay aquí verdaderas burradas (a juzgar, al menos, por el dinero que cuesta cada mes las que el chaval transporta a casa). Yo creo —no sé lo que él te dirá— que deberías concretar algo más tus propósitos, para enviarte algo que te conviniera realmente; y cuando pasen estos días de felicitaciones y *christmas* a todo cristo, que me tienen hasta los pelos, te buscaremos lo que deseas.

Felices Pascuas, para ti y todos los tuyos, con los mejores deseos de toda esta casa. De Valencia me enviaron hace unos días una caja de turrón de Jijona y dos botellas de coñac y una de anís. (De portes, por avión, le han costado a mi tío no sé cuántas pesetas; una locura, pero que es de agradecer). Del turrón no me dijeron nada, pero al ver las botellas se echaron las manos a la cabeza. Por fin entre mi hijo y yo camelamos a la señora «que mandaba allí», y nos las dejó sacar bien tapaditas, a escape... y por una sola vez. Aquí con las bebidas sucede lo que ahí con el tabaco: monopolio oficial y tente tieso. Esperamos celebrar las Pascuas casi casi a la española.

Las paellas le salen a mi mujer aquí pero que muy aproximadas. No sé si te dije en una ocasión que nos trajimos una paella de Valencia en el equipaje, que ha contribuido no poco a nuestro éxito social.

Un fuerte abrazo.

---

<sup>57</sup> Su hijo se había roto la pierna jugando al fútbol, según una carta de Juan Luis Alborg a Francisco García Pavón: UMA-AJLA: 1962-11-08 Alborg-García Pavón.

[13]<sup>58</sup>

[1963.]

[Pliego con el relato *Cobalto*.]

[en la página anterior al título.]

Querido amigo:

Recibo la nuestra.

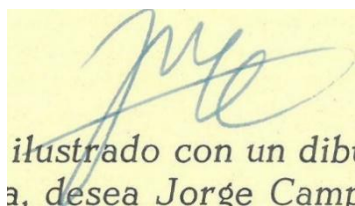
Gracias, especiales, al 2.º Alborg<sup>59</sup>. Ya insistiré en lo de la revista electrónica. Exactamente lo que yo intuía es algo así como ese *Scientific American*. Ya tengo las de aquí, las francesas, etc. Pero me asusto de meterme en lo que no conozco. Ya hablaremos.

Lo de [Ramon J.] Sender: pues sí veo interés. ¡Cómo no! (Sin acento cubano) Mándamelo.

Te preparo las notas sobre tus libros. Ya salió el de [Julián] Marías, rozando el tema (coincides en [Ramon J.] Sender, [Arturo] Barea, Max Aub...)

Bueno, ya me siento desfallecido por el esfuerzo.

[Firma autógrafa:] Jorge [Campos.]



Pd. Tu amigo [Basilio] Gassent<sup>60</sup> es el personaje del día con un cursilísimo soneto a Lope de Vega ¡No somos nadie!

¡¡ Viva la paella, más hispana que la Noña!!

[Al final] A Alborg y los suyos. Buen año.

[Firma autógrafa] Jorge [Campos].

---

<sup>58</sup> UMA-AJLA: 1963-SM-SD Jorge Campos-Alborg. *Cobalto*. El relato está impreso en un pliego con el fin de felicitar un feliz año; de ahí que concluya con la siguiente leyenda: «Con este cuento ilustrado con un dibujo de Adolfo Estrada, desea Jorge Campos a sus amigos un buen 1962».

<sup>59</sup> Se refiere al hijo mayor de Juan Luis Alborg.

<sup>60</sup> Basilio Gassent (1917-1997). Periodista vinculado a la cadena SER. No se encuentra este poema, pero sí hay poemas suyos de este formato laudatorio en *La Justa en honor de san Isidro Labrador*, recogida por Joaquín de Entrambasaguas en 1966 (Artes Gráficas, Madrid, 1967).

**[14]**<sup>61</sup>

[1969.]

[Pliego con el relato «Los extraños visitantes de más allá del cielo»<sup>62</sup>.]

[Sin notas ni firma.]

**[15]**<sup>63</sup>

[1971.]

[Pliego con el relato «La nube»<sup>64</sup>.]

[Sin notas ni firma.]

**[16]**<sup>65</sup>

[1972.]

[Pliego con el relato *Descontaminación*<sup>66</sup>.]

[Sin notas ni firma.]

---

<sup>61</sup> UMA-AJLA: 1969-SM-SD JORGE CAMPOS-ALBORG-Los extraños visitantes. El relato «Los extraños visitantes de más allá del cielo» está impreso en un pliego (Eosgraf, Madrid, 1968) con el fin de felicitar un feliz año; de ahí que esté encabezado con la siguiente leyenda: «Con este cuento ilustrado por Adolfo Estrada, desea Jorge Campos a sus amigos un buen 1969».

<sup>62</sup> El relato fue incluido en su libro póstumo *Bombas...* (Campos, 1992: 99-106).

<sup>63</sup> UMA-AJLA: 1971-SM-SD JORGE CAMPOS-ALBORG-La nube. El relato «La nube» está impreso en un pliego con el fin de felicitar un feliz año; de ahí que concluya con la siguiente leyenda: «Con este cuento ilustrado por Adolfo Estrada, desea Jorge Campos a sus amigos un buen 1971».

<sup>64</sup> El relato fue incluido en *Cuentos en varios tiempos* (Campos, 1971: 49-52) y en su libro póstumo *Bombas...* (Campos, 1992: 143-146).

<sup>65</sup> UMA-AJLA: 1972-SM-SD Jorge Campos-Alborg *Descontaminación*. El relato *Descontaminación* está impreso en un pliego con el fin de felicitar un feliz año; de ahí que concluya con la siguiente leyenda: «Este cuento lo escribió Jorge Campos y lo ilustró Adolfo Estrada, para con él desear un buen 1972 a sus amigos».

<sup>66</sup> El relato fue incluido en su libro póstumo *Bombas...* (Campos, 1992: 157-160).

[17]<sup>67</sup>

[1974.]

[Pliego con el relato *El ser, el Dios, el Todo*<sup>68</sup>]

[Sin notas ni firma.]

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG CARLES, C. (2019): *My mother, That Stranger: Letters from Spanish Civil War*, Sussex Academic Press, Brighton & Eastbourne.
- (2023): *Retrato de un joven escritor. Juan Luis Alborg. Epistolario durante la Guerra Civil*, Universidad de Málaga / Universitat de València.
- ALBORG ESCARTÍ, J. L. (1958): *Hora actual de la novela española*, Taurus, Madrid.
- (1962): *Hora actual de la novela española*, Taurus, Madrid.
- (1966): *Historia de la literatura española II*, Gredos, Madrid.
- BAQUERO GOYANES, M. (1965): «La novela española de 1939 a 1953», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 67, pp. 81-95.
- CAMPOS, J. (1946): *Historia de la literatura universal*, Pegaso, Madrid.
- (1950): *Antología de la literatura hispanoamericana*, Pegaso, Madrid.
- (1953): *El hombre y lo demás*, Castalia, Valencia.
- (1956): *Tiempo pasado*, Ediciones Cantalapiedra, Santander. Prólogo de E. García Luengo.
- (1959): *Cervantes y el Quijote*, La ballesta, Madrid.
- (1964): *Conversaciones con Azorín*, Taurus, Madrid.
- (1968): *Teatro y sociedad en España. 1970-1980*, Moneda y crédito, Madrid.
- (1971): *Cuentos en varios tiempos*, Bedia, Santander.
- (1979): *Elección de sepultura*, Sedmay, Madrid.
- (1985): *Cuentos sobre Alicante y Albufera*, Anthropos, Barcelona.
- (1992): *Bombas, astros y otras lejanías*, Universidad Popular, San Sebastián de los Reyes.
- DOMINGO, J. (1973): *La novela española del siglo xx (de la postguerra a nuestros días)*, Labor, Barcelona.

<sup>67</sup> UMA-AJLA: 1974-SM-SD Jorge Campos-Alborg *El Todo*. El relato *El todo* está impreso en un pliego con el fin de felicitar un feliz año; de ahí que concluya con la siguiente leyenda: «Este cuento lo escribió Jorge Campos y lo ilustró Adolfo Estrada, para con él desear un buen 1974 a sus amigos».

<sup>68</sup> El relato fue incluido en su libro póstumo *Bombas...* (Campos, 1992: 177-178).



- LARA-GARRIDO, J. y B. MOLINA HUETE (eds.) (2023): *El legado de Juan Luis Alborg: semblanzas y estudios en torno a un historiador y crítico literario*, Pórtico / Iberoamericana / Vervuert, Zaragoza.
- LÓPEZ COBO, A. y B. MOLINA HUETE (2023): «Un inédito de Juan Luis Alborg sobre Max Aub: “Postdata en 1968”», en A. López Cobo, V. L. Mora y A. Quiles Faz (coords.), *Raíz nebulosa: una mirada a la Filología Hispánica*, Dykinson, Madrid, pp. 143-164.
- MARRA-LÓPEZ, J. R. (1959): «*Hora actual de la novela española*», *Ínsula*, 148, p. 7.  
——— (1963): «*Hora actual de la novela española II*», *Ínsula*, 195, p. 8.
- MARTÍNEZ-CACHERO, J. M. (1945): *Novelistas españoles*, Sindicato Español Universitario, Oviedo.  
——— (1973): *La novela española entre 1939 y 1969: Historia de una aventura*, Castalia, Madrid.  
——— (1991-1992): «Análisis de “Tiempo pasado” (1956): Cuentos de Jorge Campos», *Archivum, Revista de la Facultad de Filología*, XLI-XLII, pp. 275-295.  
——— (1992): *Vida, obra y tiempo literario de Jorge Campos (1916-1983)*, Universidad de Oviedo. Tesis doctoral.
- NORA, E. de (1963): *La novela española contemporánea (1927-1960)*, Gredos, Madrid.
- PEREIRA, J. (1963-06-01): «Hora actual de la novela española de Juan Luis Alborg, vol. II, Taurus, 1962», *Blanco y negro*, pp. 90-91. En línea: <http://hemeroteca.abc.es> [consulta: 4 diciembre 2023].
- YNDURÁIN, F. (1952): «Novelas y novelistas españoles (1936-1952)», *Rivista de Letterature Moderne*, III, 4, pp. 279-284.



# CIRCULARIDAD Y LINEALIDAD EN LA EXÉGESIS DEL POEMA EXTENSO: *Piedra de sol* de Octavio Paz y *Gran fuga* de Alfonso Canales<sup>1</sup>

ANTONIO DÍAZ MOLA  
Universidad de Málaga

Recepción: 3 de julio de 2024 / Aceptación: 15 de octubre de 2024

**Resumen:** Con el presente trabajo pretendemos exponer desde un enfoque metodológico comparatista las caracterizaciones que configuran la entidad del poema extenso, atendiendo, sobre todo, a la especial relevancia estructural que opera tanto en *Piedra de sol* de Octavio Paz, como en *Gran fuga* de Alfonso Canales. Así, nuestro principal objetivo es subrayar que la proyección circular del amor en Paz y la proyección lineal de la existencia en Canales constituyen dos formas de adaptar la argumentación temática al cauce expresivo que la contiene. Por tanto, queremos fijar la fenomenología del poema extenso como un formato óptimo que posibilita una compleja red de pensamiento y simultaneidades. Finalmente, habida cuenta de que *Gran fuga* cumple con los parámetros genéricos del poema extenso, resulta razonable vincularla al corpus diseñado por Rastrollo Torres (2016) al tiempo que reconocemos el valor de una obra indispensable del Patrimonio Literario Andaluz.

**Palabras clave:** Estructura circular, estructura lineal, Octavio Paz, Alfonso Canales, poema extenso.

**Abstract:** This work intends to expose, from a comparative methodological approach, the characterisations that configure the entity of the long poem, paying attention above all, to the special structural relevance that operates both in Octavio Paz's *Piedra de sol* and in Alfonso Canales' *Gran fuga*. Thus, its main aim is to highlight that the circular

---

<sup>1</sup> Este artículo emana como resultado de la concesión de la Ayuda de Iniciación a la Investigación del Plan Propio de la Universidad de Málaga (2024).

projection of love in Paz and the linear projection of existence in Canales constitute two ways of adapting the thematic argumentation to the linguistic and expressive channel that contains it. Therefore, this work tries to establish the phenomenology of the long poem as an ideal format that makes possible the creation of a complex network of thought and simultaneities. Finally, given that *Gran fuga* meets the generic parameters of the long poem, it is reasonable to link it to the corpus designed by Rastrollo Torres (2016) while recognising its value as an indispensable work of Andalusian literary heritage.

**Keywords:** Circularity, linearity, Octavio Paz, Alfonso Canales, long poem.

## Introducción

El presente trabajo quiere contribuir con una aproximación descriptiva y teórica del poema extenso al corpus diseñado por Rastrollo Torres (2016) acerca de tal subgénero poético. Para ello hemos acudido a dos textos clave, uno presente en el corpus referido, como es *Piedra de sol* de Octavio Paz, y otro no presente, como es *Gran fuga* de Alfonso Canales. Respecto a este último, habida cuenta de que cumple los parámetros genéricos del poema extenso, cabe decir que nos motiva enérgicamente su origen malagueño, pues como colaboradores con el Grupo de Investigación Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones (ANLIT-C), dirigido por Belén Molina Huete, deseamos reivindicar y contribuir a aportar valor a las figuras destacadas del Patrimonio Literario Andaluz.

Asimismo, se pretende dar cuenta desde un enfoque metodológico comparatista como el propugnado por Coutinho (2019) de cómo dos poemas extensos adaptan su amplia estructura al tema y argumento que se objetiva en ellos, y cómo sus respectivas cadencias se caracterizan por una hondura conceptual de pensamiento. Así, se tratará de demostrar las implicaciones que presenta el hecho de que la poesía dialogue con otras disciplinas como la filosofía o la religión, para concluir, fijada la relevancia temática y argumental, que la estructura circular de *Piedra de sol* responde al deseo de un amor proyectado al infinito; mientras que, por otra parte, la linealidad de *Gran fuga* guarda relación con la inexorable consumación de la fugaz vida humana.

Finalmente, teniendo en cuenta el similar trasfondo filosófico que caracteriza a ambas obras, el abordaje interpretativo que vamos a desarrollar se sustantiva como eje operatorio y dinámico de la exégesis que se propone como aproximación general del estudio del poema extenso. Y, además, teniendo en cuenta el contraste existente entre la cantidad de versos que conforman un poema y otro (584 de *Piedra de sol* frente a los 300 de *Gran fuga*), el análisis será más extenso en el poema del mexicano, cuya potencia filosófica se volcará también, por similitudes conceptuales, a *Gran fuga*.

## Estado de la cuestión

En términos generales, el poema largo como subgénero no ha sido un tema estudiado en profundidad desde una perspectiva académica. No obstante, pese a la tradicional escasa atención en nuestro ámbito hispánico, es posible rastrear algunos valiosos aportes en los cuales, además, se inspira este trabajo. Así, dentro de la esfera de la literatura peninsular destacan principalmente los estudios de Juan José Rastrollo Torres (2011, 2016 y 2017), quien ha centrado sus esfuerzos en desentrañar las caracterizaciones que operan en la composición del poema extenso moderno: «es algo más que un texto escrito en cien versos o más; es una composición con una estructura o armazón que alcanza la unidad dentro de la dispersión que representan los fragmentos que la componen» (2011: 105). También ha tratado de exponer la genericidad del poema extenso a partir de una amplia taxonomía de modos de expresión, y ante la observación de Kamboureli, cuando señala que «the long poem has been read as a lyric, as an epic, as a discursive narrative, as a post-modern text», afirma Rastrollo Torres que «esta definición es toda una piedra de toque para constatar la indefinición del género que tratamos y la dificultad de abordarlo desde un punto de vista genérico, ya que, por lo general, se revela como una modalidad textual mutante» (2016: 587).

Esta complejidad de trazar un método para definir los múltiples atributos estéticos, estilísticos y temáticos que integran el poema extenso se hace patente, asimismo, al observar estudios como los de, por ejemplo, el poeta peruano Eduardo Chirinos (2013) o Clara Isabel Martínez Cantón (2014), quienes vienen a concluir que la amplitud no es el único rasgo identitario, pues existen otros aspectos igual de relevantes para el análisis del poema extenso tales como la fragmentación, la pretensión de ofrecer una visión personal del mundo, la fijación de recurrencias y sorpresas, y la simultaneidad. En concreto, llegará a indicar Martínez Cantón al hilo de lo expuesto por Rastrollo Torres que «el poema largo o poema extenso contemporáneo es un concepto de difícil definición y sobre el que no ha habido, en el ámbito hispánico, una reflexión teórica sistemática» (2014: 124). Creemos que el carácter poliédrico de este tipo de composición se relaciona, entonces, con las diferentes formas del decir y con la continua sucesión de imágenes que van conectando distintos significados entre sí para instaurar, finalmente, unidades de sentido bien definidas. De ahí que exista un mayor grado de libertad de interpretación y transversalidad en el poema extenso que en el breve. Se aprecia, otra vez, que la complejidad a la hora de definir este subgénero es palmaria y, entre los estudios disponibles sobre la naturaleza del poema extenso, solo los de Rastrollo Torres (2016) proponen una clasificación tipológica que podemos resumir de la siguiente manera, atendiendo, sobre todo, a cuatro niveles esenciales: (i) el semántico, (ii) el enunciativo, el (iii) estructural y el (iv) expresivo.

Cuando advertimos el carácter poliédrico del poema extenso, planteamos como hipótesis que también se ve potenciado por las profundas manifestaciones del pensamiento que se dan en él, ya que durante la larga tirada de versos que lo conforman hay lugar para excursos y digresiones de fuerte hondura conceptual. Nuevamente Rastrollo Torres, a propósito de tales parámetros, señala sobre *Espacio* de Juan Ramón Jiménez que «la arquitectura íntima [...] responde a una lógica deductiva basada en un arranque poemático o elemento generador del poema que es la sucesiva respuesta a todos los interrogantes que planteará el texto» (2017: 502). De lo que se infiere que este tipo de poema se adentra en una reflexión ontológica acerca de las sentencias que se van distribuyendo a lo largo de su extensión total. Así, en tanto que se objetiva la plasmación de inquietudes personales ancladas en la fenomenología de la experiencia, hay estudiosos que han querido ver en el poema largo el sustrato biográfico como superficie sobre la que se cimienta todo el conjunto (nivel semántico-autobiográfico):

[...] la autobiografía extensa en verso conserva, entonces, esta capacidad del poema breve de referir figurativamente, pero no solo gracias a la «deformación» de la realidad de que hablaba Caballero Bonald, sino que también su mayor complejidad lingüística (heredada de su carácter lírico) implica el acceso a unos estratos de la realidad a los que no llega la autobiografía en prosa (Luján Atienza, 2022: 28).

Por tanto, vemos que el poema extenso es concebido por la crítica mejor calificada como una senda óptima para reflexionar en un tiempo simultáneo al de la escritura, y esta reflexión poética no solo se enuncia de diferentes modos, sino que además se presenta visualmente desde un amplio espectro de posibilidades que transita desde lo fragmentario y escurridizo a lo compacto y lineal. En la inercia de una cadencia rítmica y extensa es dable suponer, por consiguiente, que el pensamiento se adentra en los intersticios que oxigenan la estructura de un cauce de largo aliento, como si el pensamiento fuese el motor de un dispositivo poético que exige su anclaje en las ideas para materializar una tensión que sostenga en equilibrio el conjunto completo. Se trata de un desafío intelectual y técnico que ha tenido en los últimos tiempos un gran predicamento, tal y como recoge el corpus de obras diseñado por Rastrollo Torres (2016): *Espacio* de Jiménez, *Metropolitano* de Barral o *El libro, tras la duna* de Sánchez Robayna; [...] *El Contemplado* de Pedro Salinas; *Más Allá* de Jorge Guillén; *Drop a star* de León Felipe; *Elegías de Bierville* de Carles Riba; *Anagnórisis* de Tomas Segovia; *Descripción de la mentira* de Antonio Gamoneda; *En busca de Cordelia* de Clara Janés; *Rapsodia* de Pere Gimferrer; *El río* de Miguel Ángel Bernat; *El río de agua* de Álvaro García; *Tiempo* de Vicente Luis Mora; *Matar a Platón* de Chantal Maillard; *Entreguerras* de José Manuel Caballero Bonald; *Elegía en Portbou* de Antonio Crespo Massieu; *Camp de Mar* de Andreu Jaume; o *La tumba de Keats* de Juan Carlos Mestre.

Nos parece sumamente útil este corpus de obras porque pone de manifiesto el desajuste que se da entre la gran cantidad de poemas extensos disponibles y la falta de estudios teóricos y críticos que los aborden. Y esta realidad se ve más acusada aún en los poemas extensos escritos por mujeres, asunto que ha estudiado con atención Shaaron Keefe Ugalde (1994), pionera en el tratamiento del poema extenso como objeto de estudio que merece una sistematización clarificadora. Según esta crítica uno de los elementos distintivos del poema extenso es su autonomía plena como libro, no perteneciendo como sección o bloque a una totalidad mayor que lo contiene. Y nuevamente, en consonancia con lo expresado por Rastrollo Torres o Martínez Cantón, declara que «aunque los críticos literarios no se ponen de acuerdo en una definición exacta del poema largo contemporáneo, sí reconocen que tales poemas contienen elementos épicos y que estos forman una de las características definidoras (Keefe Ugalde, 1994: 173).

De modo que la indefinición parece un hecho consustancial al carácter cambiante y dinámico de una composición que alberga en su eje operatorio lo simultáneo y lo múltiple, y a raíz de ahí se oscurece, a nuestro juicio, la pretensión de instaurar una categoría que sirva de molde a tan variado subgénero poético. Para Keefe Ugalde «las poetas españolas de la actualidad utilizan el poema largo para la inscripción de la subjetividad femenina» (1994: 124), lo cual remite a la ya citada ontología del pensamiento, pues la extensión de la estructura posibilita que se incorporen las inquietudes del yo en un torrente de expresión poética universal donde se conjuga lo individual y lo colectivo. Son muchas las poetas que se han sometido al reto de la larga duración poemática, y en el catálogo de obras generado por Keefe Ugalde encontramos *En busca de Cordelia* de Clara Janés; *Odisea definitiva* de Luisa Castro; *Narcisia* de Juana Castro; *Usted* de Almudena Guzmán; *El libro de Ainakls* de Carmen Borja; *El don de Lilith* de Andrea Luca; y *Un nombre para Laila* de Carmen Albert. Conviene subrayar que «el poema largo femenino de la actualidad logra la revisión de la historia universal al narrar la historia silenciada de la mujer» (Keefe Ugalde, 1994: 174), de forma que la experiencia ya no va a ser reprimida como en anteriores siglos, sino articulada en el propio yo para situar el contexto femenino en el devenir de la humanidad a la que pertenece. Esta fuerza de la subjetividad fue vista, antes, por Octavio Paz, quien observó que el yo del poeta como asunto ofrece componentes subjetivos fértiles al poema, que se convierte en expresión identitaria y totalizadora (García Florindo, 2016).

Por otra parte, las representaciones en prosa poética también han sido estudiadas como variantes del poema extenso (en su nivel expresivo). Es lo que sucede, entre otros casos, con el ya citado *Espacio* de Juan Ramón Jiménez (Rastrollo Torres, 2017) y *Aquí en la tierra* de Juan Bernier (García Florindo, 2016). Sobre este último título se ha resaltado que el desarrollo continuado de su prosa es testimonial, configurando un poema extenso donde la escritura se caracteriza por ser híbrida y transgredir con espíritu romántico y moderno los corsés genéricos de la

tradición y el canon ortodoxo. Precisamente, para Octavio Paz se funda con el Romanticismo una ruptura que evolucionará en un novedoso formato de composición poética, que él mismo denominó poema extenso moderno (García Florindo, 2016), y donde, como se ha precisado anteriormente, cobra vital trascendencia la subjetividad del yo poético.

Es justamente Paz quien ha escrito uno de los poemas extensos que mayores comentarios y anotaciones ha suscitado a lo largo del tiempo: *Piedra de sol*. En efecto, María Victoria Pineda González (2020), Gabriel Ortiz Armas (2021) y Luis Alberto López Soto (2023), por solo citar los estudios más recientes, han explorado diversas significaciones de lo que supone un texto total y universal, como señaló Enrico Mario Santí (en Paz, 1988). A decir de Pineda González, *Piedra de sol* se caracteriza por la versatilidad de su dinámica expresiva, pues en él encontramos «la circularidad, el instante, la temporalidad, la universalidad, el erotismo, la feminidad, la divinidad, el mito, el caminar, las notas autobiográficas, los detalles históricos, los componentes románticos, las reminiscencias surrealistas, la combinación de las tradiciones culturales prehispánica y europea [...]» (2020: 166). Y esta ristra de categorías la focaliza Pineda González en el marbete de la sublimidad, pues añade que «lo sublime se revela en *Piedra de sol* al menos de tres formas complementarias: en la concepción general del texto, en las imágenes que sostienen la carnadura de los diversos temas que conforman el todo y en el estilo» (2020: 169).

Por otro lado, Ortiz Armas ha puesto la atención sobre la estructura de *Piedra de sol* expresando que «el poema puede categorizarse como surrealista y existencial, y se construye como una frase circular» (2021: 20), pero lo fundamental, según su enfoque filosófico, es que *Piedra de sol*, amén de la circularidad que vehicula su significación, es, ante todo, el territorio de una ardiente emocionalidad como estado anímico idóneo para la escritura y, en función de lo expresado por Ortiz, parte de ahí la apertura gnoseológica del amor y la existencia como problemáticas que derivan de la emotividad inexpugnable de querer instaurar un significado práctico al infinito. Respecto a la postura del abordaje literario adoptada por López Soto (2023) frente a *Piedra de sol*, sobresale el pormenorizado análisis rítmico que realiza del texto, convencido de que la constante cadencia del poema extenso condiciona la interpretación de este, ya que, citando a Beristáin (1985), expondrá que la implicación del ritmo, en tanto que figura retórica, «afecta al nivel fónico-fonológico de la lengua, aunque también informa y permea los otros niveles, pues existe una interdependencia entre ritmo y sintaxis por una parte y, por otra, en la poesía el ritmo influye sobre el sentido» (2023: 8).

A este volumen de glosas y ejercicios hermenéuticos nos sumamos modestamente para acercar *Piedra de sol* a *Gran fuga*. Tal como hemos ya precisado, la relación de comentarios sobre *Piedra de sol* es abundante y prolija, y podríamos rastrear el alcance de las características que lo conforman como un hito universal de las letras hispánicas. Ni que decir tiene que, por supuesto, también aparece en



el corpus sobre poemas extensos fijado por Rastrollo Torres (2016) en el nivel estructural-circular. No corre la misma suerte la obra del poeta malagueño Alfonso Canales, de forma que esto constituye el motivo nuclear que justifica el presente trabajo, donde se quiere establecer un cotejo entre *Piedra de sol* y *Gran fuga* para mostrar la diferente concepción estructural de ambos poemas largos, uno orientado hacia lo circular y otro hacia lo lineal. Tal configuración, como trataremos de justificar minuciosamente, tiene sus orígenes en la temática abordada por cada poema; así, si Octavio Paz aborda el concepto del ser y del amor como identidad universal sublime que aspira circularmente a siempre renacer y no acabarse, Alfonso Canales realiza un recorrido lineal que, por impositivo lógico y con tono escéptico, se extiende desde el nacimiento a la muerte, sin posibilidad de redención. Nuestro propósito consiste en tratar de arrojar luz sobre las concatenaciones que configuran un poema extenso y en ver de qué modo se pueden establecer convergencias y divergencias en el planteamiento de lo circular y de lo lineal como cauce expresivo de sus significaciones.

### Una noción comparatista de la literatura

El análisis descriptivo y la exégesis tanto de *Piedra de sol* como de *Gran fuga*, puestos en común mediante el cotejo temático en sus dinámicas constituyentes como entidad de texto (Gadamer, 1977), se va a poner al servicio del método comparatista, es decir, se quiere caracterizar la circularidad y la linealidad de uno y otro poema mediante el comentario por extenso de ambas obras. Y para tal fin resulta imprescindible acudir al plano simbólico, esto es, «el de la literatura como “espacio” para el imaginario, o mejor dicho como “paisaje” o “terreno”, palabras gratas a Jean-Pierre Richard cuando habla del texto como espacio o campo de lectura» (Pegeaux, 2023: 28). Así, desde una lectura pormenorizada de una y otra obra es como se desea presentar el conjunto de ideas centrales que constituyen y potencian la entidad de sus respectivas simbologías, pues la estrategia temática va a ser la que determine, según justificaremos, la estructura circular en *Piedra de sol* y lineal en *Gran fuga*.

Asimismo, dado que el estudio comparatista permite un diálogo que alcanza dimensiones de diversa índole, desde manifestaciones folclóricas a expresiones eruditas (Coutinho, 2018), se puede aspirar a eliminar la noción de «literatura periférica» para basar la entidad o nivel de un texto en función de los contenidos que en él se sustentan. De este modo, pese a la distancia espaciotemporal que media entre Paz y Canales, será posible observar qué registros revitalizan en cada caso los tratamientos específicos que enfatizan las tematizaciones que un autor y otro pretenden importar a la conciencia literaria lectora, ya sean mitológicas, religiosas, filosóficas o de cualesquiera continentes que admitan su poetización. Hay en

lo transversal, por tanto, una apertura de interpretación que no constriñe el texto a la biografía concreta de quien lo compone, y ahí radica la riqueza de significar de un modo íntimo la pluralidad que procura un comparatismo como el ideado por Coutinho o Pageaux. De hecho, según este último, «la creación poética o artística es mediadora entre el hombre que la inventa y el mundo en que vive. Es lo que me atrevo a llamar la mediación simbólica» (2023: 30).

Que el cotejo entre dos poemas extensos da como resultado una aproximación global al tratamiento que tal subgénero supone en las representaciones de lo que objetivan parece evidente, y es por ello que la comparación entre lo circular y lo lineal también da buena cuenta de cómo se articula la flexibilidad de un tipo de composición que habilita en su cauce un mundo propio, el del autor, pero también el del receptor, en tanto que atribuye simbologías emanadas de su saber enciclopédico al conjunto del poema. Así, para Damrosch (2003), era posible y necesario hablar de literatura-mundo. Este concepto, que aboga por la universalización del espíritu humanista, recientemente ha sido definido como «conjunto de obras clásicas [...] como un canon evolutivo compuesto de obras-maestras, y [...] como “ventanas hacia el mundo” (Coutinho, 2019: 21). Esta apertura consolida la noción de los estudios culturales en detrimento de la tradicional filología ortodoxa, representada, verbigracia, por Pottier (1970), y reacia a desvincular el análisis literario de lo puramente formal. Así, contra estas doctrinas estancas, el comparatismo fija la fundamentación de que el texto, como artefacto interdisciplinar, asume las diversas contribuciones extratextuales que se le puedan asignar; reforzando, por ende, que la categoría de circularidad y linealidad que aquí atribuimos a uno y otro texto se justifican, además, por la ontología temática que se vehicula en ellos.

Si la Literatura comparada persigue el encuentro de ideas literarias con el objeto de individuar los procesos de desarrollo que conlleva la originalidad de la escritura (Croce, 1966: 72), es asumible querer ver en el cotejo de *Piedra de sol* y *Gran fuga* los estilos poéticos con que se conduce la idea del amor como justificación de la existencia (en Paz) y la de la fragilidad efímera de la vida (en Canales) en relación con los argumentos retóricos persuasivos que, desde la citada transversalidad, proyectan en la literatura un dominio antropológico (Mombelli, 2019). Creemos que la problemática filosófica que uno y otro autor objetivan en sus extensos poemas ha de ser comparada por apreciar cómo el quehacer creador se asimila a un temperamento que se traduce, en el caso de Paz, en la circularidad de siempre renacer o, en el caso de Canales, en la linealidad de resignarse a la deriva última de la muerte.

Por razón de la transversalidad «se abandona la exclusividad del texto literario como objeto único del estudio de la literatura» (Mombelli, 2019: 104). Y como propósito último, al hilo de lo anterior, tenemos que advertir la necesidad de hacer efectivo un abordaje plural de los materiales literarios, sin el prurito terreneño como constitución de un análisis exaltado y nacionalista. Es decir, que la universalización comparada de, en este contexto, obras poéticas, habilita el intercambio de

expresiones que enriquecen el paradigma de un subgénero concreto: el poema extenso. Con el comparatismo, entonces, pretendemos sumarnos no a una subordinación de obras para establecer un *ranking* de prestigio, sino a una dinámica democratizadora que alberga como consigna un método de lectura de obras por separado para, a la postre, con perspectiva global, unir interpretaciones para construir multiculturalmente un espacio sin hegemonías nacionales. A este respecto pensamos que el comparatismo, en el tiempo de globalización que vivimos, posibilita precisamente «la necesidad de complementar el modelo instaurado por los estudios de las literaturas en su contexto estrictamente nacional» (Abeledo, 2016: 31).

Insistimos en que la idea de apertura nos resulta sumamente fructífera para conservar, por otro lado, el carácter particular tanto de *Piedra de sol* como de *Gran fuga*, sin detectar jerarquías de ningún orden ni ligar el impulso creador a caracterizaciones históricas de mayor o menor tendencia, aun sin perjuicio de las influencias que cada texto pueda disponer en su proceso de creación. Con relación a la noción de influencia, Jerónimo Ledesma ha observado, muy agudamente, que se trata de una metáfora «que predominó en los estudios literarios de sesgo comparatista durante largo tiempo [...]. Se empleaba en sentido astrológico para referirse a las energías de las estrellas que fluían en los cuerpos sublunares afectando su modo de actuar» (2004: 155). Así, «lo que fluye en» suele ligarse a la influencia literaria patente en una determinada obra, pero no atendemos en este trabajo, desde las coordenadas del comparatismo, a aquellos elementos que son deudores de un hito literario concreto, sino que vistos los textos por separado los queremos posicionar como subgénero del poema extenso, sobre todo en la interesante trabazón que se produce entre la estructura (circular y lineal) y la temática que aflora en la cadencia de tales geometrías discursivas.

Fijadas las fronteras de la comparación como espejos que comunican contrapuntos creemos que evitamos el fatal juego de las fagocitaciones, de tal forma que ni *Gran fuga* queda subsumida en *Piedra de sol* ni viceversa. De esta forma, la realidad literaria de ambas obras conforma un propio arsenal de encuentros entre las diferentes influencias que en ellas se suceden, y, por otro lado, la caracterización del poema extenso queda abierta de un modo en que las claves hermenéuticas se desprenden de lo que irradia como eje de transversalidad el propio texto. Estamos, pues, en la línea de Amado Alonso cuando sugería que la obra literaria ha de ser estudiada desde una intuición estilística pura, «como producto creado y como actividad creadora» (1977: 89), pero siempre respetando en grado sumo la preservación de sus valores y potencias inherentes.

## La concepción poética circular y amorosa de Octavio Paz a la luz de un diálogo entre *Piedra de sol* y *El arco y la lira*

Con la publicación de *Piedra de sol* (Fondo de Cultura Económica, 1957), contenido en el volumen *Libertad bajo palabra* (Cátedra, 1988, que reúne obra escrita entre 1935 y 1957), Octavio Paz logra la concreción de un cosmos personal a partir de imágenes de amor esparcidas durante el largo aliento del poema para establecer un sentido de circularidad que simboliza el infinito del sentimiento objetivado. El motivo del amor se ampara en la exaltación patriótica de México, la mitología o la mujer desde un prisma de simultaneidades que aglutina conceptos como cuerpo, transparencia y escritura (Silvestre Manuel, 2012: 66), de forma que la circularidad cumple un propósito de perpetuo ir y venir, de nacer y renacer en el origen creador de la palabra. Palabra poética que, en *Piedra de sol*, fluye durante 584 endecasílabos para unir la circularidad a la hipnosis mística de una cadencia de alto vuelo, porque la «voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción» (Paz, 1986: 53) posibilita que en la poesía domine una emoción ajena, que instaure una voluntad de conocimiento al servicio del mundo.

Este fluir en la circularidad aludida se trifurca en pasado, presente y futuro, es decir, en una simultaneidad temporal y abarcadora donde el poema se convierte en simulacro de vida real, puesto que en él se registran los acontecimientos que influyen y condicionan el desarrollo del sentimiento amoroso como un conocimiento dado por la visión amante: «el mundo ya es visible por tu cuerpo, / es transparente por tu transparencia» (Paz, 1988: 335). La citada circularidad que contiene el tiempo como problema filosófico funda en *Piedra de sol* una de las tesis octavianas acerca de la función poética, y esta guarda relación con que «el poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre» (Paz, 1986: 14). Así el texto poético propiciaría la realidad de una conciencia colectiva, un lugar donde ha de concretarse —por fuerza de deducción lógica— la experiencia humana como salto hacia el encuentro comunicativo y solidario del poema. Pero también se produce un encuentro de orden inverso que transita desde lo colectivo a lo individual, cimentado en la subjetividad lírica de la primera persona rodeada de pluralidades que lo atestiguan: «voy entre galerías de sonidos, / fluyo entre las presencias resonantes, / voy por las transparencias como un ciego» (Paz, 1988: 335). Para Paz, entonces, la poesía (en realidad, la literatura en general) opera en unas coordenadas de interacción funcional en tanto que cree que el poder evocador de la palabra es suficiente para integrar una atmósfera íntima en un mundo compartido.

De hecho, sobre México señala que «es uno de los pocos países que aún posee eso que llaman color local [...]. El mexicano necesita de la fiesta, de la Revolución o de cualquier otro excitante para mostrarse tal cual es» (1982: 50). Parece que en el caso de *Piedra de sol*, Paz requiere del amor para mostrarse poéticamente

abierto a la consideración de pensar el infinito como un lugar posible, idea que iremos desarrollando a lo largo del artículo. Se concibe, por tanto, la palabra como signo de ofrenda y ceremonia. Y para el efectivo desarrollo del ejercicio poético dirá Paz que «el poeta siempre intenta comulgar, unirse (reunirse, mejor dicho) con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza», esto es, que precisamente «la poesía mueve al poeta a lo desconocido» (1982: 97). Este adentrarse en territorios inhóspitos para explorar la imagen de un asombro o una celebración podría sugerir, a nuestro juicio, la pátina de misterio asociada al amor y a la naturaleza que se refleja por momentos a lo largo de *Piedra de sol*: «toda la noche llueves, todo el día / abres mi pecho con tus dedos de agua, / cierras mis ojos con tu boca de agua, / sobre mis huesos llueves, en mi pecho / hunde sus raíces de agua un árbol líquido» (Paz, 1988: 336).

El pensamiento literario y ensayístico de Paz es coherente con su acción poética, pues, en efecto, culmina con el anhelo del encuentro humano. La esperanza de fijar en el sentido mágico de la palabra la apertura de un mundo propio no es baladí, supone, de entrada, la voluntad de entregarse a un hipotético lector con una voz desnuda, confiada en discurrir por un tiempo vivo, y en esa vida, después, se fundamenta la concreción de lo que Paz llama «pluralidad de lo real» (1986: 99). Con la acuñación de imágenes que revelan dicha diversidad, se puede reducir lo abundante a cierta unidad icónica, y así surge el emblema de *Piedra de sol*, que constituye el canto de amor de una mitología personal donde cabe la mirada convergente y divergente.

Cuando el poeta mexicano expresa que «la poesía la podemos hacer entre todos porque el acto poético es, por naturaleza, involuntario y se produce siempre como negación del sujeto» (1986: 171), se descubre que la concepción de Paz acerca de la inspiración poética se entiende en la categoría de espíritu solidario. A la vez, la idea de que el poeta sea un demiurgo o un médium cuya voz intercede entre una pulsión colectiva y un mensaje unitario la reafirma Paz al indicar directamente que

[...] la misión del poeta consiste en atraer esa fuerza poética y convertirse en un cable de alta tensión que permita la descarga de imágenes. Sujeto y objeto se disuelven en beneficio de la inspiración [...]. Y al imaginar disolvemos sujeto y objeto, nos disolvemos nosotros mismos y suprimimos la contradicción (1986: 171-172).

De tal forma podemos inferir que la excesiva presencia del poeta en un poema de largo aliento ahogaría la fluidez lírica por una sobrecarga de subjetividad; entonces, la aspiración al equilibrio mediante el contrapunto y la técnica de la exactitud es un requisito urgente para consolidar la construcción de imágenes parlantes. Además, con esta sucesión visual se abre un oxígeno en el lector que, entregado a la hipnosis rítmica de un poema largo, se recrea en las conexiones de sentido que se derivan de la exégesis de un texto literario. Sin duda, tanto por la

precisión expresiva lograda en *Piedra de sol*, como por la lucidez del pensamiento ensayístico de *El arco y la lira* (mostrando coherencia Paz en su ejecución poética), tenemos condiciones suficientes para hablar de un intento de sublimar el amor desde la propia corporeidad convertida en *locus amoenus* para decorar y ensalzar la fusión amante: «voy por tu talle como por un río, / voy por tu cuerpo como por un bosque, / como por un sendero en la montaña» (Paz, 1988: 336-337). Así, como declara López Eire (2002) recordando el pensamiento de Longino, lo sublime conduce al éxtasis de los receptores, imbuidos por la configuración visual y conceptual de lo concebido convencionalmente como bello.

Por otro lado, cuando Pineda incide en que «lo sublime se revela en *Piedra de sol* al menos en tres formas complementarias: en la concepción general del texto, en las imágenes que sostienen la carnadura de los diversos temas que conforman el todo y en el estilo» (2020: 169), realza, a su vez, el pensamiento literario de Paz, que para dar continuidad a la extensión del poema (práctica tan compleja y malabarista) expone que «la operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia» (1986: 100), y así late la combustión verbal: en una hoguera de significados y significantes que crepitan en el calor primitivo de la expresión poética. Parece que el mexicano confía en el milagro de la palabra para crear una fuerza purificadora. Tal noción teórica, como se ha señalado, se orienta a un ámbito de sublimación amorosa, pues efectivamente hay una conjugación entre dimensión textual, amplio catálogo de imágenes temáticas, y estilo. Asimismo, y teniendo muy en cuenta todos estos componentes técnicos, podría considerarse que en *Piedra de sol* se convoca el aura de lo divino, en línea con lo apreciado por Elsa Gross:

Tanto a través de su poesía como de sus ensayos, Octavio Paz se acercó a un erotismo de lo divino que disolvía el conflicto y la dualidad que en Occidente han separado de modo sistemático al espíritu y al cuerpo. Cuerpo y espíritu, erotismo y misticismo — que Paz vio como formas de una misma pasión (2023: 54).

Pero conviene aclarar que esta divinidad, sobre todo, está emparentada con el misticismo literario y el concepto mágico en Paz, como se tratará de especificar más adelante. Creemos que no se trata en modo alguno de una religiosidad dogmática que afirma en sus condiciones su propia exclusión de libertad, sino más bien, como bien subraya Elsa Gross, de un erotismo de lo divino, y a dicha seducción divina pertenecen ambos dominios: el de la carne y el del alma. Lo cual, por cierto, engarza con el proceso de creación poética tal como lo expresa Paz en relación con el ya referido concepto del poeta como médium. Asumiendo la revelación mística que para Paz supone la escritura, dirá el poeta mexicano que «religión y poesía tienden a realizar de una vez y para siempre esa posibilidad de ser que somos y que constituye nuestra propia manera de ser» (1986: 137). Que la esencia del ser

se ubique en una poética revelada permite hablar de un orden irracional que subyace en la tematología y el simbolismo de *Piedra de sol*. Porque, ¿cómo se atreve uno a asumir la responsabilidad de dar voz a un ente —mágico, superior, fantástico— que canta la sublimación de aquello que nos sucede y nos contiene? Dirá Paz que «la experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también regresar a nuestra naturaleza original» (1986: 137). Y ese origen, quizá, se localizaría en una piedra que actúa como retroceso a un paleolítico conceptual; y se localizaría también en un sol, estrella que posibilita la vida, pero también, en un sentido platónico, como símbolo del conocimiento y el progreso. De hecho, en *Piedra de sol* hay un intento de implantar un cierto conocimiento mítico sobre el ser humano y su desenvoltura en la relación con la naturaleza. Por tanto, desde una postura poética que busca vincular la belleza a la razón, declarará Paz que «la poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono» (1986: 13). Consideración afín a la óptica de la malagueña María Zambrano, quien considera que pensamiento y poesía constituyen «las dos formas de la palabra» (1993:15).

Efectivamente, creemos que en *Piedra de sol* se encarna la misma vida desde sus fronteras enigmáticas, así como su compleja geometría de relaciones intrahistóricas y sus numerosos pliegues, sus horizontes de simultaneidades, sus evaporaciones sin respuesta: «busco el sol de las cinco de la tarde / templado por los muros de tezontle: la hora maduraba sus racimos / y al abrirse salían las muchachas» (Paz, 1988: 337-338) o «escritura de fuego sobre el jade, / [...] nieve en agosto, luna del patíbulo, escritura del mar sobre el basalto» (Paz, 1988: 339). Abundancia de escenarios que convocan la ilusión de haberlos recorrido. Tal pluralidad, como se advirtió anteriormente, también recorre el orden inverso que transita hacia lo individual, y así se contempla la siguiente reducción: «todos los rostros son un solo rostro, / todos los siglos son un solo instante» (Paz, 1988: 389). Hay, entonces, un afán de unanimidad en los pasajes donde el amor se atomiza cotidianamente. Todo ello regido por el raciocinio poético que, como venimos sosteniendo, posibilita un cauce expresivo idóneo en la tipología del poema extenso, donde la presencia de la existencia se articula como una necesidad de celebración individual y colectiva.

Esta colectividad hunde sus raíces en las coincidencias palpables de textos entre distintos espacios y tiempos; por ejemplo, cuando «la lectura de Confucio, *mutatis mutandis*, encuentra su reflejo en las ideas de Sócrates en el otro orbe; o cuando [...] en Lao Tse encontramos unos ecos que nos recuerdan a las mismas ideas platónicas» (Baena, 2021: 211) asistimos a la celebración humana del encuentro literario. Tal fenómeno, nombrado por Baena como «conciencia literaria» (2021: 211), se adentra en el poema como un rasgo civilizatorio, y Paz, en función de las concatenaciones de imágenes y símbolos que nutren *Piedra de sol* participa de la conciencia literaria de un modo apasionado, abarcador, acechando la plenitud.

Con razón, entonces, la idea de sublimación impregna la atmósfera lírica que respira Paz, quien, por su parte, no se abandona al alto vuelo poético en un simple

alarde de hermosura bajo la consigna parnasiana de que tal preciosismo se basta por sí mismo, sino que contextualiza la sublimación del amor en la historia y en sus numerosos vericuetos, de modo que el sentir mexicano se colectiviza en *Piedra de sol* y trasciende generacionalmente entre sus lectores: «¿comimos uvas en Bidart? ¿compramos / gardenias en Perote?, nombres, sitios, / calles y calles, rostros, plazas, calles, / estaciones, parques, un cuarto solo» (Paz, 1988: 344). Incluso, como se detallará más adelante, la alusión a Moctezuma significa a nuestro juicio que la soberanía de lo primigenio funda sobre el presente un recuerdo vivo del origen como reinado del amor que aún perdura. De alguna forma, el poeta «no escapa a la historia, incluso cuando la niega o la ignora. Sus experiencias más secretas o personales se transforman en palabras sociales, históricas, [...] y con esas mismas palabras, el poeta dice otra cosa: revela al hombre» (Paz, 1986: 189). Con la revelación de la humanidad se afianza el sentido civilizatorio de *Piedra de sol*, en cuyo desarrollo se potencia el tiempo, la vida, el amor, la muerte, y cualesquiera elementos que irradian una luz universal atendida por todos. El vigor de la conciencia literaria se reafirma, así, en lo que podríamos llamar significado de múltiples revelaciones, es decir, una palabra poética que aspira a ofrecer en su reveladora semántica espacios de coexistencia. Y es como, según entendemos, lo simultáneo propicia «la posibilidad de comunión poética (Paz, 1986: 189).

A decir verdad, el encuentro literario y civilizatorio propuesto por Paz, donde hombre y poesía adquieren una identidad única y compartida, fue ya enunciado antes por Walt Whitman cuando desde su muy aguda visión humanista expresó: «I am less the reminder of property or qualities, and / more the reminder of life, / And go on the square for my own sake and for others' / sake» (2012: 126). De lo que, por cierto, se puede inferir una teorización sobre la función integradora de la poesía para salvar del olvido cualquier causa humana y, por tanto, desencadenar acumulaciones de instantes a los que cualquier ser humano puede adherirse emocionalmente. Resulta razonable pensar que en el fluir de un poema extenso se necesita la implicación lectora desde una sensibilidad dispuesta al temblor de la palabra poética, porque «la poesía nace en el silencio y el balbuceo [del lector]», aunque «aspira irresistiblemente a recuperar el lenguaje como una realidad total, [la del poeta]» (Paz, 1986: 283). El detonante de la naturaleza es lo que pone en funcionamiento los mecanismos de *Piedra de sol*, en cuya estructura circular se regresa continuamente al origen de partida, al nacimiento de la palabra y del hombre y del universo, como refleja la estampa del paisaje que abre y cierra el poema: «un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea, / un árbol bien plantado mas danzante, / un caminar de río que se curva, avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre» (Paz, 1988: 333-334).

Esa inercia del movimiento justifica la implicación lectora de quien queda sacudido en su conciencia individual por la expresión sublimada de la interacción con la naturaleza donde los amantes encuentran su camino: «y tú me llevas ciego



de la mano / por esas galerías obstinadas» (Paz, 1988: 341). Y dicho lenguaje de amor es autónomo porque «la designación y la manifestación no fundan el lenguaje, es él quien las hace posibles. Suponen la expresión. La expresión se funda sobre el acontecimiento como entidad de lo expresable o expresado. [...] el lenguaje es el acontecimiento» (Deleuze, 2005: 217). En la inercia de lo que acontece se sostienen entonces las proposiciones que justifican en *Piedra de sol* el amor como lenguaje trascendente y distinguido.

Es a lo largo de los 584 endecasílabos como se presenta esta sublimación divina de la palabra, que, como se ha señalado, remite a una circularidad eterna a partir de la apertura y clausura del texto. Creemos que «la inferencia de que lo circular, en tanto emblema de lo infinito, representa la sublimidad» (Pineda, 2020: 173), hecho que parece lógico en el lenguaje poético de Paz, cuya voluntad estética genera un efecto paradójico de tiempo ilimitado en el pretendido nacer y renacer del amor proyectado al infinito en compañía: «bien mirado no somos, nunca somos / a solas sino vértigo y vacío» (Paz, 1988: 353), y añade: «nunca la vida es nuestra, es la de otros» (Paz, 1988: 353), verso que refuerza el encuentro colectivo del amor en la otredad, en un tiempo que «se desboca / y golpea las puertas de mi alma» (Paz, 1988: 340). El tiempo en el poema transcurre como «días circulares» (Paz, 1988: 339), de modo que el infinito se fragmenta en otros infinitos reducidos a la escala de los amores cotidianos «que dan al mismo patio» (Paz, 1988: 339).

Realmente, esta disposición circular macrotextual y microtextual entraña nuevamente un eco de divinidad, de poder absoluto para reiniciar (o rebobinar) las secuencias que conforman *Piedra de sol*, en lo que podría considerarse una arquitectura de refugio. Sobre todo porque «el ser no es algo dado, sobre lo cual se apoya nuestro existir, sino algo que se hace. En nada puede apoyarse el ser, porque la nada es su fundamento» (Paz, 1986: 154), y ante el vacío inmenso de la nada, la inmortalidad es un ideal que se concreta en la creación poética. Ahí sí hay trincheras contra la nada, ahí sí que se admite pensar «sin temor a incurrir en contradicción, que el poeta crea al ser» (Paz, 1986: 154). Lo divino, pues, se liga a una vertiente creadora de vida y poesía fundidas en un crisol existencial, en cuya actividad emerge «un instante y para siempre. Instante en el que somos y seremos. Nacer y morir: un instante. En ese instante somos vida y muerte, esto y aquello» (Paz, 1986: 155). Es decir, que como se señaló anteriormente, «todos los siglos son un solo instante» (Paz, 1988: 339).

Se configura de tal modo un afán libertador en la creación poética propugnada en *El arco y la lira*. Según Roland Forgues «el mejor ejemplo del papel redentor de la poesía nos lo ofrece sin duda alguna *Piedra de sol*, cuyo título se refiere al calendario azteca y remite implícitamente a la fusión del tiempo y del espacio dentro de la categoría de lo sagrado» (1992: 77). Pero conviene apuntar que «Octavio Paz es un poeta, no un yogui, y que no hay en su obra una búsqueda espiritual sino una búsqueda de la poesía» (Gross, 2023: 56), de forma que la religión de Paz

se sustenta en la fe poética, en la rica combinación sintáctica que posibilita el hallazgo de un asombro, en el nervio de una palabra que quiere disponer el tránsito hacia la belleza como ideal absoluto, porque «cuando un poeta encuentra su palabra: la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra» (Paz, 1986: 45).

Ahí, en el presentimiento de haber nacido en la palabra es como, a nuestro juicio, se genera una genealogía poética, un lazo sanguíneo con la poesía; sin embargo, esta relación estrecha entre poeta y palabra, basada en un lenguaje íntimo, solitario y personal, no excluye la ceremonia del encuentro literario colectivo (ni, por extensión, de la conciencia literaria), pues, en efecto

[...] las palabras del poeta son también las de su comunidad. De otro modo no serían palabras. Toda palabra implica dos: el que habla y el que oye. El universo verbal del poema no está hecho de los vocablos del diccionario, sino de los de la comunidad. El poeta no es un hombre rico en palabras muertas, sino en voces vivas. Lenguaje personal quiere decir lenguaje común revelado o transfigurado por el poeta. [...] Las palabras del poeta son también las de la tribu o lo serán un día. El poeta transforma, recrea y purifica el idioma; y después, lo comparte (Paz, 1986: 46).

Interpretamos entonces que para Paz lo fortuito es ser poeta, y no tanto el ser parte de una comunidad guiada por la poesía. De nuevo, el nimbo de lo sagrado se dibuja sobre la cabeza del mexicano, quien, de un modo misterioso, asocia el lenguaje a un arrastre rítmico y divino porque, en efecto, «sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo» (Paz, 1986: 57). Lo que parece obvio es que la concepción poética de Paz se fundamenta en el eco de lo divino y en la aspiración a sublimar la cotidianidad del universo de *Piedra de sol* a partir de trozos de vida que dan paso al amor como tema principal. Si bien es cierto que México significa el escenario de fondo, también lo es que el amor a la mujer, el deseo erótico, o la implantación de un clima femenino constituyen resortes que cimientan la extensión circular del poema: así, el objetivo prioritario es a nuestro juicio la exaltación del amor como una reintegración completa en el ánimo primigenio de los dos primeros pobladores del mundo: la procreación. Dice Paz: «eres una ciudad que el mar asedia, una muralla que la luz divide en dos mitades de color durazno, un paraje de sal, rocas y pájaros bajo la ley del medio día absorto» (1988: 336). La definición de la mujer amada (en un dominio singular proyectado a lo universal) queda caracterizada por contener en su esencia dinámicas de la naturaleza que activan en el poeta un mirar enamorado, en línea con la poesía romántica.

A tal respecto observa Lucrecio Pérez Blanco que «el poeta romántico se plantea también como problema la propia existencia —¿qué es el hombre?; ¿qué es la vida?—. Y es que el romanticismo es semilla del existencialismo» (1976: 95). El

espacio autónomo femenino romantizado, en consecuencia, es el ámbito existencial de exploración del poeta. La temática amorosa queda esparcida por México, por la circularidad de los orígenes, por la mitología, pero sin verse nunca ensombrecida por ninguno de estos núcleos temáticos, de forma que la emocionalidad latente en *Piedra de sol* se vive como un intento de combatir con el amor el desamparo y la melancolía, pues según Paz:

Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. La soledad es el fondo de la condición humana. El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro [...]. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión (1997: 341).

Para José Emilio Pacheco, «la actividad de la búsqueda se cumple a través del acto de escritura» (1979: 113), y en el avance de Paz a través de su discurso poético encontramos la confusión que se cierne sobre la identidad de la amada, que, como señalamos antes, es singular proyectada a lo universal, y así se extiende a múltiples opciones: «he olvidado tu nombre, Melusina, / Laura, Isabel, Perséfone, María, / tienes todos los rostros y ninguno» (Paz, 1988: 338). Esta cualidad ambivalente desvela la condición universal del amor, el todo y nada que simultáneamente conviven como el simulacro de vida práctica referida antes. En la concepción poética de Paz sobre el amor en *Piedra de sol* existe un clima movible, un protagonismo de la memoria para ir y venir entre recuerdos, es decir, para recorrer otra circularidad estructural que se compone de referencias cifradas en la significación de aquello que evocan. Resulta crucial entonces la disposición y la puntuación para que el constante empuje de *Piedra de sol*, en su condición de poema extenso, pueda abarcar una expresión totalizadora de la inercia simultánea que quiere reflejar el poeta.

Pacheco señala que «en su estructura circular no hay puntos finales sino comas y dos puntos; un doble espacio nos da de trecho en trecho la pausa equivalente al cambio de estrofa» (1979: 112). El poema comienza con una minúscula inicial que podría sugerir que el primer verso pertenece a una marcha ya iniciada, esto es, podría pensarse que existe un comienzo *in media res*, dado el movimiento de circularidad que se trata de implantar como continuación de los versos finales del poema. Concebida la configuración del texto desde tales parámetros es dable identificar, a nuestro entender, una equivalencia entre la disposición y puntuación de *Piedra de sol* con la fluidez del amor como experiencia humana que aspira al ideal de un absoluto, de una continuidad sin trabazones. Es por ello que Paz insiste en la importancia del ritmo y del lenguaje para acuñar una cadencia que transforme el poema en música celebratoria, lo cual se ajusta al binomio *res-verba*, y, a su vez, propicia una tensión emotiva que circula libre de rémoras, porque «el ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un

choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición del ánimo» (Paz, 1986: 57).

Para Verani resulta destacable el hecho de que en *Piedra de sol* se produzca «la adecuación del ritmo verbal a la representación conceptual y [que ello culmine en] una voluntad creadora que ordena palabras e ideas» (2007: 27). Desde luego que la fluidez del poema de Paz armoniza con la exposición de reflexiones complejas, solucionadas hábilmente con numerosas enumeraciones que tejen el concepto que se trata de representar por medio de un nódulo solidario que imbrica a cada una de las cláusulas que se suceden en la enumeración. Por ejemplo, en el abordaje del amor trágico, Paz expone lo siguiente: «[...] mejor el crimen, / los amantes suicidas, el incesto / de los hermanos como dos espejos / enamorados de su semejanza, / mejor comer el pan envenenado, / el adulterio en lechos de ceniza, / los amores feroces, el delirio» (1988: 347).

Al tratar la naturaleza funesta del amor truncado por un *fatum* adverso, Paz reflexiona como más conveniente seguir el impulso vital pese al presentimiento de un evento trágico, pero no hay que refrenarse, conviene actuar hasta las últimas consecuencias y, así, «mejor el crimen» o «comer el pan envenenado». El pensamiento literario de Paz, en este sentido, se podría corresponder con el de María Zambrano, quien comentó a propósito de la función social del poeta que este «se desentiende de la reminiscencia que despierta a la razón» (1993: 35). Incluso llega a formular un sugerente interrogante antes de concluir que el poeta se erige como ser absorto en los márgenes del dictado racional: «¿Es que el poeta, poseído por el entusiasmo, ha sido [...] dejado de la mano de los dioses? ¿O es acaso que está poseído enteramente por lo divino de este mundo y, por ello, no quiere por nada abandonarlo?» (1993: 35).

Lo cierto es que Paz descarga la tragedia del amor con el ensueño utópico de una circularidad poética en la que es posible vencer la moral, la injusticia, el dolor; y donde, en paralelo, se puede fundar un nuevo ciclo de aspiraciones amoratorias, un origen, un paraíso doméstico: «todo se transfigura y es sagrado, / es el centro del mundo cada cuarto, / es la primera noche, el primer día, / el mundo nace cuando dos se besan» (Paz, 1988: 345). Y a partir del continuo renacer en *Piedra de Sol* es como creemos que se diseñan las trampas contra el destino para que el amor no concluya en catástrofe. La relevancia del lenguaje en sus distintas vertientes es insoslayable, pues, como sugiere López Soto, «se puede trazar, además, una relación metro-ritmo-significado, de modo que la experiencia lectora del poema resulte de una simbiosis entre los elementos compositivos del texto y las imágenes (léase, mujer, mundo, historia, instante)» (2023: 11). La aristotélica triada metro-ritmo-significado aporta, entonces, un equilibrio para objetivar el amor como experiencia universal, donde cada palabra puede contener la idea de mujer a partir de traslaciones metafóricas de imágenes superpuestas que generan una estampa determinada, nítidas en conjunto, con lo que el poeta aspira a que una

realidad hipotética (la soñada como ideal absoluto), pueda contemplarse como operatoria. Respecto a la creación de imágenes poéticas resulta muy estimulante lo que el propio Paz manifiesta:

El poeta nombra las cosas [...] y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del «imposible verosímil» de Aristóteles (1986: 99).

Luego si se acepta la premisa octaviana en lo tocante a la configuración de imágenes, habría que aceptar que el poema se caracteriza por presentarse atomizado y disperso, y ello permite el itinerario ilusorio (pero verídico) del amor como orbe personal: «voy por tu cuerpo como por el mundo» (Paz, 1988: 336), y gracias al ferviente deseo de inspeccionar el territorio femenino en plenitud, las atribuciones imaginadas en el cuerpo de la mujer se asumen como una verdad fantasiosa que nos abisma por cuanto rinde el delirio a su magnitud paisajística: «tu vientre es una plaza soleada, / tus pechos dos iglesias donde oficia / la sangre sus misterios paralelos, / [...] voy por tus ojos como por el agua, / [...] voy por tu frente como por la luna» (Paz, 1988: 336). En realidad, «al ser el amor la forma de furor más elevado, la inspiración poética que causa también resulta ser superior» (Galicia Lechuga, 2021: 90). De esta exaltación (aunque contenida en el esquema métrico) emergen los arrebatos líricos en forma de largas tiradas de enumeraciones, dando la impresión de que, por momentos, en Piedra de sol se articula un catálogo de imágenes amorosas que proceden del sentido último del texto: la belleza como antídoto contra la realidad histórica.

Es decir, que si el enamoramiento nubla la capacidad memorística y anula la opción de reconstruir racionalmente retazos del pasado (Galicia Lechuga, 2021: 91) se comprenderá entonces que Paz disponga en su extenso poema un eco de turbación y un arsenal de referentes que conectan con la idealización del mundo, desvirtuado a causa de un amor que hace temblar el alma y penetra en laberínticos espacios cognitivos, tal como indicamos con anterioridad: «he olvidado tu nombre, Melusina, / Laura, Isabel, Perséfone, María, / tienes todos los nombres y ninguno, / eres todas las horas y ninguna, / eres todos los pájaros y un astro» (Paz, 1988: 338). Nuevamente las imágenes configuran un libérrimo mosaico de interacciones en la persecución misteriosa de un rastro o una corazonada. Y así creemos que se moldea la estructura circular en *Piedra de sol*, en base a la identificación de una

conciencia que funde en su elemento abarcador el afán de que el paisaje sea absorbido por el propio estado de enamoramiento. La concepción poética de Paz, por otro lado, se enmarca en valiosas miradas que hacen de la imagen poética un instrumento puesto al servicio de la sublimación del amor. De esta forma el plano visual también redundante en la circularidad textual, pues generalmente las imágenes se nutren de elementos compartidos, como los ya identificados con relación a la intemperie nocturna de un paisaje íntimo: astros, estrellas, luna. Además, el plano visual, atendiendo a consignas formalistas, significa una captación del instante con el objeto de trascender el infinito. En la quietud inmóvil podría pensarse que hay posibilidad de eternidad. Que la imagen marca su ritmo y potencia la semántica poética, entonces, parece incontestable. Más aún si atendemos a Paz cuando dice que:

El principio de contradicción complementaria absuelve algunas imágenes, pero no todas. lo mismo, acaso, debe decirse de otros sistemas lógicos. Ahora bien, el poema no sólo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad. Y esta reconciliación, que no implica reducción ni transmutación de la singularidad de cada término, sí es un muro que hasta ahora el pensamiento occidental se ha rehusado a saltar o a perforar. Desde Parménides nuestro mundo ha sido el de la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es. El ser no es el no-ser [...]. El desgarramiento ha sido indecible y constante. Las consecuencias de ese exilio de la poesía son cada día más evidentes y aterradoras: el hombre es un desterrado del fluir cósmico y de sí mismo (1986: 101).

De modo que el mexicano pretende el regreso al fluir ingrátido y al encuentro de sí mismo, y tal vez podría inferirse que la circularidad estructural de *Piedra de sol* responde a una poética del ser, de su trascendencia, de su incorporación al paraíso arrebatado. Un lugar donde el amor puede ocupar sus horizontes contrarios y alcanzar tanto el reverso como el anverso de la materia, un amor, en definitiva, que provoca que se entrelacen «sustancias enamoradas» (Paz, 1986: 104) y, a raíz de estas, abarquen la palabra poética en el esforzado intento de sublimar la existencia del amor como experiencia que nos perfecciona. Los planteamientos ensayísticos y teóricos de Paz discurren por un carril expresivo con tintes filosóficos. Aunque el poeta no tenga método (Zambrano, 1993: 29), la sistematización de Paz para elaborar una forma de acuñar imágenes en poesía le sitúa como poeta reflexivo de su propia escritura: «poesía y pensamiento se entretejen (Paz, 1986: 105). De forma que, según estos supuestos, la imagen no puede ser negada pese a fijar relaciones interactivas entre contrarios, puesto que en la antítesis evocadora de una imagen poética resalta, verdaderamente, la proposición de emplear el cauce visual como elemento auxiliar a la semántica que se verbaliza.

Así, tomando en consideración la perspectiva de Paz, su concepción poética admite ser pensada como «visión de mundo cíclica en la cual las fronteras entre filosofía, antropología y religión son indistinguibles» (López Soto, 2023: 12), pero sin ápice de dogmatismo, sino en el sentido antes aludido, es decir, como mística literaria y magia poética que posibilita el asombro y la conmoción. Esta visión mediante concatenación de imágenes habilita en *Piedra de sol* la justificación de que entendamos la poesía como productora de «conocimiento y *estesis*» (Márquez Máximo, 2020: 69). Se observa, en efecto, que la complejidad del diseño del poema extenso de Paz reside también en la pericia para urdir imágenes y palabras en busca de dar una impronta del reflejo de amor con que todo individuo, en un momento determinado, puede adherirse emocionalmente a lo que se proclama. Y en tal identificación estalla, a nuestro juicio, la liberación emocional del poema: «amar es combatir, si dos se besan / el mundo cambia, encarnan los deseos, / el pensamiento encarna, brotan alas, / en las espaldas del esclavo [...]» (Paz, 1988: 346).

Los gestos de amor metamorfosean la realidad que contiene a los amantes, que no quedan cautivos del fervoroso sentimiento que los conecta porque ya pueden volar y descubrir la pureza en el estado de las cosas que comparten: «[...] el vino es vino, / el pan vuelve a saber, el agua es agua, / amar es combatir, es abrir puertas» (Paz, 1988: 346-347). El tópico *militia amoris* funciona así como recurso de conquista, reconocimiento y apertura del prístino amor universal. Lo que persigue *Piedra de sol* es que la humanidad, en su circularidad simultánea, quede rescatada en el final de los tiempos para revivir la pasión de un ideal. Quizá por eso Paz finalice el poema con dos puntos, porque este signo implica continuidad, y esta se retoma al inicio del texto como símbolo de victoria, de vida ganada en vidas sucesivas para que la experiencia, a la postre, ponga en práctica el aprendizaje acumulado universalmente. De tal manera, los idénticos versos que aparecen al inicio y al cierre de *Piedra de sol* constituyen la coda o término formal del poema, [pero] regresan formando un círculo completo al inicio, y repostulan la metáfora que controla la extensa red de signos y símbolos a lo largo de las 584 líneas del texto (Valdés, 1983).

El amor, a su modo, es otra forma de aprender en el otro cuánta pluralidad hay en el mundo. Lo simultáneo es un caos que Paz idealiza con la asunción de que el erotismo contiene el espíritu torrencial amante en doble dirección: él y el otro, explicitado en un «ella», con el ya citado aquí valor universal, proyectado en infinitas referencias. Al hilo de lo anterior, explica Roland Forgues lo que sigue:

Plenitud y armonía marcan el regreso a los originarios tiempos de la creación. Y el poeta refiere este cambio que se da por la magia del amor, a la historia universal —porque, dentro de la visión circular del tiempo y de la historia, los crímenes o las hazañas de ayer son también los de hoy y serán los de mañana— para presentar precisamente la poesía como redención de la humanidad (1992: 83).

Con todo, el cauce del ser y del amor, con valor gnoseológico, dada la hondura conceptual que maneja Paz, se adentra en un ritmo poemático donde destacan las ausencias de conjunciones en favor de una abultada presencia de comas, como queriendo fijar las ideas a la importancia que exige su explicación parsimoniosa. Para el poeta mexicano

[...] el poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y su célula: la frase. Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o un conjunto de frases que forman un todo. Como el resto de los hombres, el poeta no se expresa en vocablos sueltos, sino en unidades compactas e inseparables. La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y se hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo (1986: 51).

Octavio Paz coincide con lo que, sobre ese asunto, había anotado anteriormente Gili Gaya (1993), sin necesidad de que el mexicano conociera la obra del reputado filólogo, quien entendiendo el rol de significación desempeñado por el ritmo, expresa que más allá de la mera distribución silábica, gramatical y sintáctica sea la propia cadencia lo que, en verdad, provoca en el texto poético una impregnación de sentidos que fluyen junto a entonaciones y velocidades dentro del poema. Además, esto condiciona en especial a los poemas de larga extensión, como es el caso de *Piedra de sol*. Incluso en las esferas cotidianas del acto comunicativo «el diálogo es más que un acuerdo: es un acorde» (Paz, 1986: 53). A tal extremo llevaba el poeta mexicano la importancia de cuidar el ritmo. La concepción poética de Paz también se gobierna por alusiones mitológicas. De modo que en su pensamiento literario es posible identificar un imaginario mitológico en sintonía con el tratamiento del amor. Así, mitología y amor entablan una relación fecunda: dentro de la esfera circular del poema, un hemisferio nutre al otro, y viceversa. Entre ambos conceptos conforman una sociedad sin intermediarios, riquísima en imágenes donde los protagonistas amortiguan el peso de la historia real, la no soñada, con el fin de romantizar el canto circular de *Piedra de sol*, sin escatimar en el empleo de «eternos femeninos» (Forgues, 1992: 81), lo cual, a su vez, nos remite a la riqueza estética del planteamiento argumental con que se articula la extensión propia del poema.

Así, la presencia de Laura o Isabel corresponde a las mujeres amadas por Petrarca y Garcilaso, respectivamente; y si bien no son mitológicas, sí mantienen una estela casi mítica debido a la dimensión idealizada de ser inalcanzables y lejanas (Mario Santí en Paz, 1988: 338). Por otro lado, Melusina, Perséfone y María sí conforman plenamente un triángulo mitológico. Perséfone representa la germinación de las plantas y de la primavera, heredera de los atributos de su madre Deméter, de forma que se instala en la simbología cíclica del eterno retorno. Y no



solo como hija, sino por derecho propio, pues cuando fue apresada por Hades con el consentimiento de su padre Zeus, Deméter confió a Hermes la misión de rescatarla. Pero cuando Perséfone regresó (en un paralelismo circular de ida y vuelta con *Piedra de sol*) ya había ingerido una porción de granada que la obligaba a retornar al Hades durante una temporada cada año. Es decir, que ella es la representación de ese círculo sin fin, del eterno regreso. Por otro lado, María constituye el valor de la castidad virginal del amor que se sitúa por encima de lo mundano, a diferencia de Melusina, que, en su metamorfosis en serpiente, participa del amor monstruoso y calculado para engañar a pretendientes y poder experimentar el impúdico antojo del deseo caprichoso.

Por tanto, nos parece apropiado establecer un esquema con las cuatro tipologías que conforman el amor en *Piedra de sol*, recordando siempre que, en última instancia, este amor se concreta en el ideal de mujer singular proyectada al universal. Esto es, una mujer que —en su caleidoscópica esencia— incluye a todas las mujeres. Forgues opina que durante el desarrollo de *Piedra de sol* «el acto de amor se presenta [...] como un acto creador de una nueva realidad superior, una repetición [...] de la cosmogonía universal» (1992: 82), idea que, por supuesto, compartimos; de ahí que, quizá, se ensaye en la poética de Paz una confrontación y coexistencia de amores que concluye en la obtención de un ideal, el del amor soñado y sublimado. Como bien apunta Márquez Máximo, «el amor es [...] la construcción de una imagen que responde a la necesidad de cubrir una ausencia. Esa imagen [...] se opone al mundo material» (2020: 76). En efecto, constituye la acuñación (ilusoria si se quiere) de una posibilidad que se tiene por cierta y que se persigue hasta la concreción del referido ideal, absoluto y posible en el eje radial del ámbito poético. El esquema que proponemos a partir de los nombres femeninos enumerados en una misma secuencia de *Piedra de sol* (y justificado por las reflexiones que del propio Paz venimos recogiendo a lo largo de este trabajo) es el que sigue:

- i. Amor fatídico (alusión a Melusina): se ajustaría a la experiencia del amor dentro de desenlaces funestos y precarios. Como no puede reafirmarse en engaño para saciar, eventualmente, un arrebatado de amor que no se cimienta sobre la igualdad de condiciones entre los amantes, tiende a la decadencia. Una de las partes queda reducida al interés de la otra y, sometido a la mentira, el amor cobraría categoría de posesión, que, por no ser real, se inclinaría a la evaporización de su existencia, esto es, al vacío, a la nada.
- ii. Amor idealizado (alusiones a Laura e Isabel): se basaría en la construcción irracional de una imagen sobre la que se proyecta un deseo firme. Esta imagen exigiría una suerte de culto contemplativo y meditativo sin la advertencia de que es una impostura la que constata la magnitud de su representación. El alcance del amor, inmolado en el deseo firme e

irracional por el que se conduce su experiencia, no concluye en su materialización, sino en un sinfín de tentativas que logren la experiencia vivida de dicho amor.

- iii. Amor eterno (alusión a Perséfone): sería el más proclive a la felicidad, debido, precisamente, a saberse repetido el ciclo del amor ya experimentado. En la marcha infinita de nacer y renacer, este amor podría interpretarse como sustancia estructural de *Piedra de sol*, y, asimismo, se salva de quedar constreñido y truncado por condicionantes histórico-políticos (por ejemplo, por la Guerra Cristera<sup>2</sup>), ya que está predestinado a cumplirse repetidamente por inercia temporal para reestablecer la vida en el origen. En su condición de eterno, esta tipología significaría la renovación y el aprendizaje que vinculan el amor a la sabiduría acumulada en su infinita trayectoria, de forma que es un tipo de amor que, sin llegar a idealizarse, se orientaría hacia la perfección.
- iv. Amor puro (alusión a María): se relacionaría con lo casto, lo virginal, lo indoloro. Dentro de su desencadenamiento, probablemente importa la idea de belleza. No obstante, no se idealiza su concreción carnal, pues lo que trasciende es el pensamiento de sentirlo así: incorruptible y autosuficiente. Entonces, sin la exaltación del idealizado, el puro se caracteriza por una satisfacción dada en el hecho de no necesitar la experiencia amorosa para sentir la plenitud. En este sentido, la idea gnoseológica del ser cobra su máxima expresión en la medida en que la identidad no viene definida por fagocitar a la otredad, sino por la asimilación de dicha otredad como la libertad del ser mismo.

Esta gradación y ordenación de figuras femeninas vira desde el amor fatídico al amor puro, en una suerte de viacrucis amoroso que podría significar un anhelo de divinidad en el amor universal propugnado por Paz. Se aprecia que en el tratamiento del amor hay también una simultaneidad operatoria, nota común en *Piedra de sol*, y ello habilita, en palabras lúcidas del mexicano, «una escritura de fundación y profecía: lo que fue, será y está siendo desde toda la eternidad» (1986: 238), de modo que al poner en juego numerosos componentes que se interrelacionan entre sí se puede aspirar a dar un sentido verosímil de vida traída al texto, esto es, como si el poema fuese un organismo activo con un funcionamiento real de avatares en donde nos vemos reconocidos. Y la variada tipología del ideal femenino da cuenta del carácter poliédrico del amor, de su experiencia ontológica y de cómo su concreción demanda la voluntad consciente de adentrarse en él para conocerlo

---

<sup>2</sup> Guerra civil mexicana sostenida entre el Gobierno y milicias religiosas contrarias al carácter laicista que iba impregnando al Estado mexicano, y que se extendió desde el 3 de agosto de 1926 al 21 de junio de 1929.

a fondo: «aprende a ser también, labra tu cara, / trabaja tus facciones, ten un rostro, / para mirar mi rostro y que te mire, / para mirar la vida hasta la muerte» (Paz, 1988: 354). Es decir, se pretende la creación de una identidad reconocible en el otro para trascendernos a nosotros mismos. Se trata de una geometría amatoria que en el pensamiento literario de Paz parece hacer justicia con aquella premisa clave: «la poesía entra en acción» (1986: 238). ¿Se podría considerar, hermenéuticamente, que a través de la tupida red de relaciones que subyace en el poema existe un Eros organizador de orquesta? ¿Y que esta fuerza arrolladora, este Dios, dirige el amor como canto sublimado y atomizado en *Piedra de sol*? Creemos, siguiendo la línea de Carlos H. Soto, que «la mención de Dios se hace desde la perspectiva del tema del rostro» (1984: 118), en línea con lo que expresa Paz: «lo que llamamos Dios, el ser sin nombre, / se contempla en la nada, el ser sin rostro / emerge de sí mismo, sol de soles, / plenitud de presencias y de nombres» (1988: 348). Integrado en su potencia profética, este Dios-Eros sin nombre y sin rostro, que emerge por sí mismo, proyecta la identidad divina en los nombres femeninos ya citados. De alguna forma el arquetipo divino y sublimado del deseo (o idealizado y eterno) proclama una fusión universal de las distintas casuísticas que operan en los procesos del amor.

Como poema extenso, *Piedra de sol* también significa un peregrinar turístico, es decir, que es posible identificar el tópico del *homo viator* donde el camino hacia el amor puro supone la vía para la trascendencia humana en tanto que experiencia colectiva. Este recorrido se caracteriza por la simultaneidad que ofrece Paz: «Madrid, 1937, / en la plaza del Ángel las mujeres, / cosían y cantaban a sus hijos» (1988: 344); o «en Christopher Street, hace diez años» (1988: 343); o «¿por la Reforma Carmen me decía / “no pesa el aire, aquí siempre es octubre”, / o se lo dijo a otro que he perdido / o yo me lo invento y nadie me lo ha dicho? (1988: 343); o también: «¿caminé por la noche de Oaxaca / inmensa y verdinegra como un árbol [...]?» (1988: 343); o «¿desde el hotel Vernet vimos al alba / [...] manchas en la pared, sin decir nada?» (1988: 343); o el paisaje civil parodiado en su inoperancia ante el amor: «[...] presidente / del Club Vegetariano y la Cruz Roja, / el burro pedagogo, el cocodrilo / metido a redentor, padre de pueblos, / el Jefe, el tiburón, el arquitecto / del porvenir, el cerdo uniformado» (1988: 346), o las alusiones mitológicas, filosóficas e históricas: «Agamenón y su mugido inmenso / y el repetido grito de Casandra» (1988: 349); «Sócrates en cadenas (el sol nace, / morir es despertar: Critón, un gallo / a Esculapio, ya sano de la vida)» (1988: 349); «el chacal que diserta entre las ruinas / de Nínive, la sombra que vio Bruto / antes de la batalla, Moctezuma, / en el lecho de espinas de su insomnio» (1988: 350), o «el viaje interminable más contado / por Robespierre minuto tras minuto» (1988: 350), o «[...] los pasos ya contados / de Lincoln al salir hacia el teatro, / el estertor de Trotsky y sus quejidos / de jabalí, Madero y su mirada / que nadie contestó: ¿por qué me matan?» (1988: 351). Estos últimos son versos referidos a la simultaneidad

universal, y por eso los traemos a colación. No es nuestro objetivo analizar las caracterizaciones de la traición, el engaño y el asesinato en *Piedra de sol*, pero consignamos aquí su posible importancia como futura línea de investigación dentro del orbe poético de Paz.

Se contempla, por tanto, que existe un amplio recorrido de simultaneidades que sirven como escenario a la temática amorosa, y que la fundamentan como experiencia humana plural, donde el amante puede sentirse tan miserable como sublime, siendo la tipología del amor puro —en la gradación expuesta— la mayor cumbre del sentimiento humano. Y según entendemos, Paz se enfrenta contra, básicamente, tres posibilidades. A saber: (i) contra la decadencia de quienes no cumplen el objetivo del amor, (ii) contra la falta de valentía para sobrevivir y seguir en él, y (iii) contra la preocupación excesiva en uno mismo que propicia el olvidarse del otro. El que ama y vence adversidades posee un espíritu heroico: «la vida no es sueño, ni pesadilla, ni sombra, sino gesta, acto en el que la libertad y el destino forman un nudo indisoluble. Ese nudo es el hombre» (1986: 207). Y continúa más adelante Paz dando las razones de heroicidad en las causas del amor: «En él se atan las leyes humanas, las divinas y las no escritas que rigen en ambas. El hombre es el fiel de la balanza, la piedra angular del orden cósmico [...]» (1986: 207).

Y ante la caótica neblina que se intensifica con alusiones, interpretaciones, significados múltiples, lo que parece obvio es que Paz pretende llegar a desvelar la visión de un rostro colectivo: «mi cara verdadera la del otro, / mi cara de nosotros siempre todos, / cara de árbol y de panadero, / [...] cara de solitario colectivo» (1988: 353). De forma que la pluralidad se intensifica por la gesta que la lírica voz heroica protagoniza en los asuntos de amor, es decir, que al cantarlos los trasciende y, así, el destino queda vinculado a la identificación de un rostro universal, sustancia de una sublimación que, sin embargo, quedaría falta de mérito sin «la valentía del espíritu y la intrepidez de la mirada» (Paz, 1986: 206). La mirada es región de lo mirado. Hay una ambivalencia de abstracciones matizada por el nombramiento explícito de los paisajes que se suceden en el extenso poema del mexicano, en cuya concepción poética prima «la necesidad de reflexionar e inclinarse sobre la creación poética, para arrancarle su secreto» (1986: 170). Por ende, en la faceta ensayística de Paz vemos que hay designios que ponen a la conciencia poética en disputa.

Dada la complejidad de *Piedra de sol*, en donde las simultaneidades colisionan y provocan el temblor hermenéutico, parece necesario asumir que, de hecho, deambulamos por la creación de un paraíso muy concreto, donde todo es posible e imposible, convergente y divergente, y que se explica mediante la rotunda extensión de la idea de mujer a la naturaleza. De acuerdo con lo que indica Meléndez Guerrero, «el cuerpo es el mundo, y a su vez, en el poema, el mundo asume la geografía del cuerpo, sólo así el mundo puede ser visible y palpable» (2018: 251). Este cuerpo-mujer-universal se quiere liberar del declive que debilita la fuerza del

amor. Entendemos que, en efecto, se trata de un planteamiento utópico: que la humanidad se salve del horror por medio del amor a la belleza.

Pero conviene recordar que en *El creador literario y el fantaseo* nos dice Sigmund Freud (1992) que la literatura, y en especial la poesía, ejecuta un trabajo de descripciones imposibles como un fenómeno de fantasía similar al que elabora un niño en sus juegos. De forma que la utopía no es negligencia del hacer poético, sino bastión contra el impositivo práctico de la vida real, y al hilo de esto, justamente Paz expresa que «lo poético es una posibilidad, no una categoría a priori» (1986: 167). Por tal motivo, la justificación de aperturas conceptuales que contienen un imposible se naturaliza como un ciclo —también estructural— dentro de *Piedra de sol*. La compleja labor de mantener la energía enunciativa de las cláusulas que componen la circularidad del poema vive, en parte, de una universalidad existencial utópica que nos revela, justamente, la libertad de interpretación. De ahí, también, tanto la sutileza del pensamiento poético de Paz como la dificultad de desentrañar un sentido unánime a un texto de tales características.

Así, el equilibrio relampaguea y fluye hacia la forja de un escenario que implique que ápices de verosimilitud. De lo contrario, *Piedra de sol* sería una fábula, y no un poema. Según Baudrillard (1992) el territorio de lo aparente se localiza en la ilusión. El amante seductor se sirve de simulacros de imágenes de deseo para crear posibilidades que, aunque ficticias, si se cumplieran no negarían la realidad que pretenden. Lo fundamental, en este punto, es que la poesía (al menos la poesía de la que se ocupa este artículo) sí consiste en alcanzar las fronteras de la ilusión. Y paradójicamente, a nuestro juicio, lo ilusorio no destierra la verdad. Si bien no se consigue aprehender una verdad operatoria en las dinámicas de la realidad, la ilusión de querer expresar el sentir poético anuncia en sí misma una verdad, es decir, que aunque imposible por ilusoria, como es posible su enunciación, también lo es su legitimidad. Esto hace que la ficción sea válida para la interpretación de imágenes sublimadas, como, por ejemplo, que la siguiente cláusula: «vestida del color de mis deseos» (1988: 336) se metabolice como una oración donde se exalta la importancia del amor, algo que nos transforma y nos mejora y que, sin duda, entra en sintonía con la semántica global que conforma el eco hipnótico de *Piedra de sol*.

Al abordar las nociones filosóficas que Heidegger atribuye a conceptos como la estética y la verdad, Vega Visbal concluye finalmente que «el arte es la custodia creadora de la verdad en la obra y es un devenir y acontecer de aquella. La Poesía (creación) es iluminación del ser, intuición afectiva. La verdad acontece en ella como belleza» (2010: 44). A nuestro juicio, por cierto, dicha verdad embelecida (por la ilusión de la subjetividad) no perjudica el rigor poético de Paz, antes al contrario, en la sublimación del amor y del ser, y las coordenadas de universalidad en que nos movemos, *Piedra de sol* constituye un paradigma de continua renovación, y especialmente en tanto que «la palabra poética jamás es de este mundo: siempre nos lleva más allá, a otras tierras, a otros cielos, a otras verdades»

(Paz, 1986: 190). Otras verdades que, de hecho, podríamos pensar que acceden sin remedio al imaginario de lectores que consagran un determinado poema como monumento de representaciones personales.

Se trata, en resumen, de que la adhesión emocional sea la que posibilite instaurar una verdad poética, la personal, pues esta no procede de agentes externos, sino de la subjetividad que opera en la interpretación de la ficción literaria. Por la estructura circular de *Piedra de sol* y el torbellino de simultaneidades que sostienen su argumento poético, se podría pensar que el dominio de la verdad interpretada a raíz del texto quedaría encerrado en su diseño. Sin embargo, creemos que la concepción poética de Paz se guía por la libre interpretación del arte (lo cual redundaría en el concepto de verdad atomizada), y, además, él mismo señalará que: «el poema es una obra siempre inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por un lector nuevo [...] es la libertad misma desplegándose para alcanzar algo y así realizar por un instante al hombre» (1986: 192).

Por supuesto, no se puede desligar la creación poética del mexicano de su obra ensayística, donde se plantea cuestiones y conceptos acerca del fenómeno literario. La libertad de arregar múltiples aristas al texto poético, solución propugnada por Paz, la refrenda Weinberg al indicar que «el concepto de conciencia, y de una conciencia capaz de tomar una distancia lúcida y crítica respecto del mundo y de sí misma, será uno de los grandes motores de su obra reflexiva» (2020: 228). Esta reflexión viene marcada, en gran medida, por la sugerente práctica literaria de Paz, que se caracterizó por una reflexión constante sobre la estimulante implantación del ser en el mundo poemático a modo de correlato vivencial: «la experiencia poética no es otra cosa que revelación de la condición humana, esto es, de ese trascenderse sin cesar en el que reside precisamente su libertad esencial» (1986: 191). Hay pruebas suficientes para pensar que la preocupación poética de Paz se vincula a la existencia del ser, y a darle cabida a la humanidad (por medio de la sublimación del amor) en un poema que quiere ser retorno al origen para reintegrar actualizaciones de lo ya vivido. El planteamiento filosófico es, por tanto, soporte del poético en tanto que la belleza sintáctica y rítmica se activa a través de la reflexión pausada, original, trascendente. Tal profundidad de su concepción poética requiere, indudablemente, el influjo y la herencia de lecturas bien metabolizadas y certeras, y según Weinberg para Paz fueron fundamentales

[...] las lecturas no sólo de poesía sino de filosofía y ensayo. En ello tienen particular importancia las revistas y grupos que frecuentó: tal el caso de las ideas de Ortega y Gasset, tanto a través de la lectura de *Revista de Occidente* como de algunos de sus discípulos, que llegan con el exilio: María Zambrano y José Gaos entre ellos (2020: 231).

La postura de Paz frente a conceptos como el ser, la existencia o el amor parece que discurre por cauces idílicos, pues los aborda circularmente con la probable

intención de representar un eco digno de eternidad de la experiencia de sentimientos elevados. De hecho, llegará a preguntarse el mexicano:

¿Quién conocerá los límites de la muerte? ¿Quién los del amor? ¿Qué línea, qué estrella, los separa? Sus aguas se juntan en un solo sitio, más allá de todo tiempo; se confunden, se mezclan, y siempre, a través del amor, como una secreta e invisible presencia, escuchamos, palpamos a la muerte. [...] Pero la muerte no es el fin del amor, sino su condición, su entraña, y exigencia: la muerte sólo vive del amor y él sólo de ella. ¿Quién, al amar, no siente el morir, ya como abandono, ya como avidez? (1990: 67).

Podría pensarse que en *Piedra de sol* se aporta nueva vida y luz a la idea de amor en términos absolutos, tanto por la extensión del poema (en un querer que no claudique con la atroz puntuación final) como en la liberación expresiva de someter el problema existencial del amor y la muerte al discurso poético. Es evidente que las agudas reflexiones de Paz lo hacen ejercitarse en una poética trascendental, concienciada respecto a lo efímero y lo frágil. Si el contenido poemático ofrece una atmósfera estable y viable para la culminación del ideal del amor, entonces Paz se preocupa por la duración infinita de dicho ideal y, como venimos diciendo, la realidad no puede privar de sentido a la ilusión de superar los límites reales para implantar un infinito efectivo en las coordenadas de *Piedra de sol*. En efecto, dirá Paz que «desde Descartes nuestra idea de la realidad exterior se ha transformado radicalmente. El subjetivismo moderno afirma la existencia del mundo exterior solamente a partir de la conciencia» (1986: 161). Esta noción remite a la fenomenología propuesta antes por Henri Bergson en *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889), de la que puede afirmarse, en relación con el tiempo, que «la experiencia no solo tiene que ver con una apertura hacia el futuro, sino que incorpora también el pasado» (Cruz Ortiz de Landázuri, 2023: 554). Esta simultaneidad incorpora Paz, a su vez, en la inercia circular de *Piedra de sol*, forjando un universo que trasciende las finitas categorías aristotélicas. Y en tal relativismo iguala el mexicano el mundo onírico con el mundo real, y así se ingresa en una concepción poética del amor que supera todo alcance de muerte y desajuste, pues, en efecto, con el sentimiento sublimado es como se transgreden las posibles caducidades temporales y rendiciones que se originan fuera del paraíso creado en el poema.

Se observa que *Piedra de sol* sirve, también, como ejercicio místico por cuanto carga metafísica satura la semántica estructural de una indagación existencial volcada en la palabra poética, apta y adecuada para crear el propósito y principio de verosimilitud y poder aspirar, al fin, al anhelado infinito del amor. Se puede pretender la autorrealización depositada sobre la intimidad del otro, en una decisión que implica riesgo y confianza, pero que sana y prospera cuando se cumple sin ningún tipo de contrariedades. Declarará Paz que «solo en el amor es posible aprehender lo radicalmente “otro” sin reducirlo a la conciencia. [...] El amante

roza las fronteras de la verdadera objetividad y se trasciende, se vuelve otro» (1984: 148). En ese volverse otro hay una metamorfosis de perfección, y ahí se configura la proyección ideal de un renacer infinito para perfeccionarse en el amor como causa de supervivencia.

Ligado al amor sublimado, este tipo de sentimiento revela su auténtico poder en la expresión correspondiente de celebración poética, sacudida por un temblor amante que nos precipita al vértigo del erotismo. Para Marín Calderón «el erotismo —hermano del amor— corresponde a esa potencia capaz de transfigurar al sexo en ceremonia y al amor en rito, así como la poesía permite que el lenguaje se vuelva ritmo y canción amorosa» (2021: 181). De forma que, como pasión humana exaltada que aspira al absoluto, *Piedra de sol* logra moldearse a partir de una geometría que retorna a la reafirmación de lo inextinguible, de lo no caduco, y el propio Paz señalará que «la línea recta deja de ser su prototipo en favor del círculo, de la espiral y el zigzag» (1986: 181). La linealidad en el amor se asume como una acción cuyo destino es la meta, o sea, la muerte. Llegar a ser para dejar de ser: contra esta fuga irremediable se opone la concepción poética de Paz, y quizá la circularidad, en la imposibilidad de dislocarse, sea el canal idóneo para materializar su propuesta estética, poética y filosófica. Y no hay que olvidar que el fin último, bajo las premisas sostenidas, es la aspiración a un inmortal sentido del amor que alivia el peso de la existencia y de los siglos heredados.

Como señala Sörstad, es de suma significación y relevancia «la aseveración de Paz de que el encuentro con el otro es una “aspiración”, un “ir hacia algo” y que ese algo es “nosotros mismos”, pues ahí establece un diálogo con el existencialismo respecto al problema del otro» (2019: 324). Por tanto, el rumbo practicado para alcanzar la aspiración a fundirse en el otro tiene que guardar relación, necesariamente, con una circularidad que regresa, precisamente, al sitio de aquel; pues el trayecto lineal, como sospechaba Paz, es un cauce que suprime la supervivencia del amor más allá de los límites espaciotemporales traspasados. En obras como *Gran fuga*, de Alfonso Canales, lo lineal sí opera como cauce idóneo para la escapatoria de la vida (lo veremos más adelante), porque su proyección se concreta en la llegada al más allá, en un dejarse ir al abandono para alcanzar otro estado de existencia. Pero Paz implanta en *Piedra de sol* una circularidad que desarticula el efecto horrífico de la fugacidad, y confía en trascender el puro tránsito hacia el ocaso con la luz del verbo poetizado. A propósito de la poesía como redención, él expresará que «la creación poética es una de las formas de esa posibilidad. La poesía afirma que la vida humana no se reduce al “prepararse a morir de Montaigne” ni el hombre al “ser para la muerte” del análisis existencial» (1986: 155). Se deduce que el espíritu poético de Paz en *Piedra de sol* es vitalista y en él aflora el optimismo de la reconciliación y la posterior fusión entre amantes, buscando con ahínco las facciones de un rostro reconocible que despeje la sombra interior



del pensamiento alicaído. Así, se interroga Sörstad: «¿En qué medida se desintegra el sujeto y se realiza el encuentro con el otro?» (2019: 323).

Creemos que no existe tal desintegración. Además, nos es provechosa la aportación de Arcos Cabrera, quien parafraseando a Paz recuerda que «el erotismo es ante todo y sobre todo sed de otredad» (1998: 119). En el tratamiento que hace el mexicano (encajando la pasión amorosa en la reflexión templada de los frutos que aporta la vivencia íntima del deseo) la destrucción del otro no es viable; pues en la fusión con el amante ideal no hay contendientes, sino cómplices de un pacto equilibrista para sobrevivir a las vicisitudes que imponen los destinos. Un tratamiento erótico del amor como propone Sade sí desintegraría una de las partes que forman la unión carnal (Arcos Cabrera, 1998: 116- 120), puesto que se actúa desde el libertinaje, la inmoralidad y la transgresión. Sin embargo, la elegancia conceptual y sintáctica de *Piedra de sol* confirman que, el erotismo, en Paz, mantiene relación con la armonía de la naturaleza y la experiencia que provoca el descubrimiento del amor en su máxima potencia. Este hallazgo se articula como encuentro universal, celebratorio, carente de angustias y motivado por la búsqueda de una identidad (¿un rostro?) que complete y consolide la vida propia. Como hemos referido en reiteradas ocasiones, la estructura circular de *Piedra de sol* propicia que el amor actúe como oxígeno de un organismo literario vivo, precisamente debido a que el poema extenso, como categoría literaria, exige la transición continua entre secreto y descubrimiento, entre enigma y certeza, entre altura y descenso, de forma que la dualidad poemática establece contrapuntos suficientes para sobrevivir a su aparente acabamiento físico. El pensamiento poético de Paz, sin duda, se resume en la concepción del poema como «una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables» (1986: 45), y en esa fijación del amor como ideal absoluto, revive, tras cada lectura, la solemne esperanza de infinito, sin perder de vista que el ser colectivo (la humanidad) queda perfeccionado en el cumplimiento circular del eterno renacer.

Distinto a este planteamiento circular es el que va a ofrecer, a nuestro juicio, Alfonso Canales en *Gran fuga*, cuya linealidad supone un acabamiento concreto: es decir, que traspasado el umbral del poema, pronunciado su final, hay términos temáticos como «tiempo» o «muerte» que se ven sometidos a su esencia semántica, uno por transcurrir inexorablemente y otro por concretarse miméticamente en el propio desvanecimiento del poema. La reflexión sobre la existencia, desde una óptica melancólica y aguda, se diferencia del ideal de amor infinito y circular propuesto por Paz, de forma que Canales ajusta la coherencia estructural del texto (lineal) a cómo somete el abordaje de una temática preocupada por cuestiones existencialistas, y así, en el cauce de *Gran fuga*, otro poema extenso, este de 300 versos, la vida trazada por recuerdos va discurriendo hasta la difuminación del propio ser, vaciado de esperanza y destinado a concluir para siempre.

### Alternativa poética de la circularidad amorosa en *Piedra de sol*: la linealidad existencialista y trágica de *Gran fuga*

Para el estudio de *Gran fuga* (El Guadalhorce, 1970) nos basamos en la edición del libro de artista que José Manuel Cabra de Luna, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, ordenó imprimir el 18 de noviembre de 2020 para conmemorar el décimo aniversario por la muerte del que fuera Premio Nacional de Poesía en 1965. Merece la pena recordar lo que el propio José Manuel Cabra de Luna expresó respecto al poema que, según su discernimiento, considera el más elevado e interesante de la ingente producción poética de Alfonso Canales: «Lo titulé *Gran fuga* tras elegir como modelo [...] uno de los últimos cuartetos que compuso Beethoven y que tituló, precisamente, *Grosse Fuge*» (2010: 13). De forma que la purificación musical volcada al dominio poético le sirve a Canales para constituir su propio plan de fuga, de suerte que lo conceptual y lo estructural, como categorías que aportan significaciones, quedan regidas por una simbiótica relación de hermanamiento.

Al igual que sucede en *Piedra de sol*, «la simultaneidad genera un estado de apertura en la mente» (Zambrano, 1993: 77), y esta constituye el resorte que emplea Canales para arrastrar su voz hacia una deriva que se apaga y que, en tal proceso de extinción, evoca fragmentos que concuerdan con la nostalgia que preside la pulsión existencialista y pesimista del poeta malagueño. La exégesis crítica de la sustancia de lo simultáneo nos autoriza para explorar acerca de los límites que en un poema de larga extensión reconfiguran las evocaciones aludidas, como aluvión de recuerdos distorsionados por el filtro de la querencia hacia un ánimo concreto: la nostalgia. Sentir el paso del tiempo como ahogo existencial es el argumento de *Gran fuga* (en *Piedra de sol* era el amor y el ser), y en él actúa la concepción de lo sagrado como componente veraz que vertebra el conjunto poemático.

Si en *Piedra de sol* la mujer queda objetivada como aspiración al infinito dentro del proceso de querer siempre contemplarla; en *Gran fuga* la simbolización de la huida del mundo significa la fugacidad a la que está destinada el individuo desde los orígenes. El contraste se sustancia, entonces, en (i) el concepto de ser colectivo (y su perfeccionamiento a través del amor) como categoría infinita y eterna en la circularidad propuesta por Paz, y (ii) en el concepto de ser finito en tiempo y experiencia en el caso de Canales, quien diseña su poema linealmente como un plan de huida terrenal. En *Gran fuga* no hay retorno posible, ni tampoco ideales esperanzadores que apaguen la desazón existencial. Se observa cómo existe una evidente «manifestación personal de los deseos» (Pulido, 1996: 58) en ambos poemas extensos, pero la circularidad de Paz trata de abolir las incógnitas que, en el caso de Canales, se recrudecen como duda permanente sobre las condiciones del más allá. En el caso de Paz, el planteamiento de ese «más allá» no existe porque la eternidad se produce en el «más acá», en el revivir constante (circularidad) del ser

humano (ser colectivo). En el caso de Canales, el ser individual y su mortalidad requieren ser pensados y repensados en términos de incertidumbre sobre qué hay después del último aliento, de la última pulsión vivificadora.

La palabra poética de Canales se adentra en una cadencia introspectiva y musical, y así *Gran fuga* constituye una silva donde se combinan, mayormente, endecasílabos y heptasílabos. Se ha indicado que en la obra de Canales hay que «percibir lo anímico a través de la música y lo musical a través de lo anímico: concepto, forma estética y factura al servicio de los sentidos» (Álvarez en Beethoven, Canales y Cabra, 2020: 17), por lo que resulta lógico fijar la vinculación del problema existencial a un ritmo poético que permita un desbordamiento de la conciencia. Hablamos de una conciencia universal, pues como el amor en Paz, la fugacidad y la muerte en Canales nos liga colectivamente a la experiencia de su realización. Se puede considerar, por tanto, que *Gran fuga* supone una extensión de la coyuntura presente de Canales en lo que implica un querer ir lejos de la vida por medio de un largo poema que, por cierto, agota en su extensión el anhelo de sobrevivir al tiempo. No hay impostura en la propuesta estética de Canales: al igual que Paz, el poeta malagueño asume y explora su verdad para alzarla como estandarte. Y, en efecto, en «la poesía de Canales [se produce] la conjunción entre la verdad vital y la verdad estética» (Ruiz Noguera, 2012: 166).

La linealidad estructural de dicha verdad poética se organiza por medio de una semántica coherente, constante durante el encuadre del inicio, el intermedio y el final de *Gran fuga*. Así, el poema comienza con: «Algo nuevo se siente, / una llamada nueva, [...] no cabe / la vida ya en el marco» (2020: 9). Este pesimismo fundamenta «un principio vital indestructible» (Baena, 2010: 103) que, paradójicamente, acaba siendo destruido por la negativa visión del poeta ante los augurios del destino. La introspección poética se abre, diríamos, a la reflexión sobre la fe, que queda difuminada como redención imposible dentro de las elucubraciones existencialistas que reivindica Canales. Para Paz, como hemos visto, la circularidad sí le permite tener fe en la redención, pues la liberación por medio del amor expurga cualquier rémora vital anclada en la desazón. Sin embargo, la linealidad de *Gran fuga* es la que conduce la abrumante carga pesimista que culmina en sentimiento de derrota. La esencia del clima generado, así, se vuelve sobrecogedora. Y Álvaro García se pregunta qué hacer «para que no se agote en el poema esa esencia», y también cuál es «la medida de esa construcción» (2005: 123).

Consideramos que el desasosiego es la clave que instaura un eco derrotista en las estancias que configuran la fugacidad vital de Canales y, además, la vía escrita no le restituye el trauma de morir, pues al materializar en escritura su pensamiento pareciera que Canales cobra mayor certeza de que un último suspiro es rotundo y lapidario. A diferencia de Paz, existe en él una angustiosa serenidad que asume la imposibilidad del retorno a la vida: «el tiempo gime sin aceite, el vástago / se desajusta, y no es posible ahora / tensar los muelles, aguzar las rejas, / refrenar el

disparo, arder sin llama, / atesorar los frutos empezados, para volverlos a morder (2020: 10). El *tempus fugit* imposibilita la ilusión de detener el instante. El proyecto ideado entonces, la fuga, realza su potencia argumental. El tratamiento de Canales se caracteriza por incorporar validez de representación a los sintagmas que motivan la cruda reflexión de advertir que la vida va concluyendo. Y ahí conduce la linealidad una existencia tenida por inestable y efímera. En este punto resulta interesante recordar lo que a propósito del concepto de argumento manifiesta Álvaro García: «poetizar no consiste ni siquiera en argumentar la realidad o en argumentar sobre ella, sino más bien en emular los procedimientos que sigue lo real» (2005: 149), de forma que Canales adopta un talante autorreferencial como mecanismo poético de la coherencia lineal de *Gran fuga*, donde su misma voz es la que, paulatinamente, va deshaciéndose entre el ruido de otras vidas que suplirán la suya. Para Estévez Regidor, «la sistematización literaria de las propias vivencias es tanto característica como tope de la modalidad autodiegética» (2022: 157). En *Piedra de sol* otra era la persuasión de la voz lírica, pues para Paz el amor permite manipular el tiempo para rebobinar el flujo de secuencias que nos contiene hasta momento soñado y tenido por irreplicable.

Vemos consecuentemente que lo lineal, a diferencia de lo circular, se nutre de la decepción que conlleva su propio acabamiento. Y sobre la existencia cotidiana se pregunta Canales: «[...] ¿No es la misma / faena repetida de las horas, / el mismo pulso que anteayer decía: / soy tan constante cual fugaz [...]»? (2020: 13). Interrogantes que se suceden en *Gran fuga* como combinaciones de sospechas que no eluden la certeza de morir. Reflexionan sobre ella y apuntan a ella. Lo efímero se arroja en el ser como un grito en el vacío que se pierde hasta ser inaudible. Aunque, en realidad, la creación poética tiene una fuerte dosis de arrojo, y, en la voz de Canales, también de angustia. Dirá Zambrano, precisamente, que «sin angustia, el poeta no recorrería el camino que hay debajo de toda poesía» (1993: 95), lo cual opera como un ingrediente existencial que se remonta al nacimiento y, por otro lado, agita la problemática situación de no haber elegido la vida que se tiene: «Me estoy arrepintiendo / de haber nacido, de sentir en este / instante que algo nuevo / voy acabando de aprender» (2020: 13).

El aprendizaje se entiende como una asunción de que la inercia vital, en sus embestidas, no especula con el acontecimiento de morir: en tal certeza la linealidad del poema se hace más evidente si cabe. El espíritu heideggeriano con que Canales reflexiona sobre la azarosa emanación de vida no elegida se puede relacionar con que «todo acontece en su estar fuera en medio de los entes» (Lozano, 2004: 199). En la descripción de ese limbo es donde, según creemos, se ejecuta la *Gran fuga*, y ello motivado por el deseo de identificar la conciencia con un hondo sobresalto de incomodidad, un murmullo molesto que quiere ser conducido hacia su fin. Así pues, el desamparo penetra en la poética de Canales como una razón explicativa de vincular la abulia existencial y el poder seguir mostrando una

protesta contra la obviedad de ser efímeros, porque es «al tratar de evitar la angustia y el malestar cuando el ser cae, cuando deja de vivir propiamente» (Lozano, 2004: 201). Por tanto, no se pliega el poeta malagueño a rendiciones lógico-formales, sino que desde su discurso poético elabora un fundamento que dignifica su desolación y ofrece, a la vez, una tregua estoica y meditada contra la aceptación del dolor y de la fugacidad: «es un látigo el tiempo, que nos fustiga desde / dentro, y golpea, y desbarata en ciernes / cualquier insinuación de pedestal (2020: 18). No resulta posible salvarse desde una altura impostada, la de bastardos pedestales, de forma que el desengaño activa un elemento de aceptación parcial que, *a priori*, no se traduce en un sosiego capaz de ventilar el agobio interno del poeta: «estoy / tranquilo (no miréis mis dedos: siempre / se agitaron así). Creedme. Vivo, / muero tranquilo, me vistieron hoy / para una larga procesión [...]» (2020: 17).

En verdad, la procesión aludida guarda en sí la idea de peregrinación, pero este *homo viator* es, al revés que en Paz, un peregrinaje de muerte, y constituye el momento culminante del viaje iniciático de otrora, de forma que para Canales el aprendizaje del recorrido vital protagonizado le aporta la sabiduría de saber que no hay reductos de esperanza. Así se teje la imperiosa necesidad de querer acabar y rendir por fin cuentas ante no se sabe quién. Pero lo cierto es que la materialización de *Gran fuga* genera una operatividad donde el poema es ejercicio del espíritu, entrenamiento para llegar a descubrir el enigma oculto de las cosas, y en esta ardua actividad se concluye lo que ya adelantó María Zambrano al comentar que «el conocimiento no es una ocupación de la mente, sino un ejercicio que transforma el alma entera, que afecta a la vida en su totalidad» (1993: 97). El conocimiento poético brinda a Canales la fortaleza de su ánimo, y en su escritura, aunque irradie el reconocimiento de que la trascendencia no depende tanto de lo que uno aspire a aprehender, hay cierta seguridad en conocer la sombra oscura que tiembla lejos. Un miedo que se naturaliza con el dinamismo conductual de quien no propone soluciones para enmendar un funesto desenlace futuro, sino más bien la sobriedad de darse a él con premura y vocación de consumirse. La juventud se siente siempre arrebatada, ¿y contra quién cabe reclamar? Canales vuelve a la operatividad del interrogante como fórmula sutil que impulsa el lenguaje hacia la autenticidad de dar a entender, veladamente, lo que parece ser desconocido: «¿Qué es ser joven? ¿Apropiarse / del mundo, de sus pueblos jubilosos, / impulsador con gracia hasta una meta / deseada? ¿Romper las viejas cartas / de amores naufragados en los pechos / cuyo arrebató caducó?» (2020: 26). En la imposibilidad de acaparar una totalidad simultánea, que excede el ánimo del poeta, Canales se entrega a la obsesión de no insistir en que nada cambie, en dejarse ir dentro de un *panta rei* del que nada espera. La meta, cruzada, simboliza el ocaso definitivo. No es este el temperamento de Paz, movido por un sublimado ideal de amor y por la búsqueda eterna de una identidad complementaria dentro del cuerpo femenino.

Comoquiera que *Gran fuga* surge como fruto de una verdad autorrevelada, el dispositivo poético de Canales casa con la primitiva intuición de conectar el pensamiento íntimo al horizonte de expectativas de una realidad que no hace concesiones. Y en tal colisión emerge un inminente ahogo de existencia. Señala Paz que «la revelación [...] del hombre se transforma en la de su ser. Morir, vivir: viviendo morimos, morimos viviendo» (1986: 151). Esta revelación parece muy acusada en la figura de Canales: «He preguntado / por Dios. Luego me palmo. ¿Es que me busco / en esta playa, cabo de un suceso / que no recordaré?» (2020: 29). Queda explicitada la memoria como atributo insuficiente para salvar del olvido el estruendo de vivir. La linealidad se vuelve monótona, reiterativa en la huida que principia el fundamento argumental de *Gran fuga*, y en él se transfigura la retórica en consuelo, en voz para sí mismo, pues esta constituye un presagio de decadentes expectativas respecto al hecho de vivir. Advértase cómo en el episodio que continúa se acrecienta la carga semántica de la vida gastada que quiere renacer: «Cuando hago cuenta de los años, libre [...] / descubro que en la espuma / Venus renace» (2020: 33).

Expresar en términos filosóficos y poéticos un asunto tan acusado y peliagudo como ansiar la salida de la existencia exige la fundamentación de una renuncia, pues, en caso contrario, no sería plausible que el proceso de interpretación del destinatario asuma como natural las causas lógicas de la fuga protagonizada por nuestro poeta como efecto de una abulia existencial. Empero la esperanza de un hipotético resurgimiento se personifica en una imagen mitológica, la de Venus. Allende los límites de lo ficticio, resulta complejo imaginar la restauración de la raigambre del ser en toda plenitud. El poeta malagueño presiente la fuerza consciente de saberse acorralado, y en virtud de tal tesitura se siente cada vez más agobiado por la falta de respuestas esclarecedoras, así como se hace más apremiante el deseo de entablar un diálogo con entidades, diríamos, superiores a la lógica del ser y del sentido. No obstante, jamás aparece el rastro de un supuesto ser supremo en las ideaciones poéticas de *Gran fuga*, de forma que la esperanza se anula dentro de una linealidad que va a concluir en el vacío de la vida. A diferencia de Canales, Paz sí fija la superioridad del amor como una entidad autosuficiente que gobierna a los amantes, y de ahí que la circularidad de *Piedra de sol* reivindique una suerte de *uroboros* de íntimo deseo. Así, la sensación de derrota en *Gran fuga* se magnifica cuando se hace mención a una larga secuencia de desencuentros donde la fatalidad supone la impotencia de no poder rebobinar el tiempo de las edades ya cumplidas.

Hay que decir que, en paralelo a la fuga personal, los instantes acumulados en la experiencia se pierden también por un sumidero invisible mientras la identidad se disgrega. En este sentido, la fuga guarda relación con un querer abrir los ojos a la verdad evidente del fin, incommensurable, pues nada retorna a su lugar de origen si no se ha hecho el esfuerzo por dirigir las cosas al plano donde se pretende

colocarlas. Existe en la totalidad del poema una atmósfera de caótico apremio que, además, constituye un férreo afán de averiguar por qué no se quiere formar parte de esa frenética deriva vital (como concepto de posibilidades). De esta forma, igualmente, el distanciamiento y el hastío se imponen. A nuestro juicio, domina la poética lineal de Canales una premonición de oscuro destino, nutrido por la idea de apatía ante todo lo que late y revitaliza la rutina que consume al poeta: «No sé. Sólo una cosa / es cierta: que me voy: que ya tuve muchos / proyectos, y que apenas he llevado / a cabo algunos» (2020: 38). Esta confesión de vida parece buscar la escucha de un Dios, y, de hecho, se podría pensar que es una categoría asumible en *Gran fuga* para instalar un tono confesional a la poética existencial que reflexiona sobre qué depara la muerte al cruzar su umbral. De hecho, es «recurrente [la idea] de un Dios silente, o escondido en el silencio, que los poetas convierten paradójicamente en interlocutor» (Llamas Pombo, 2022: 121).

En consecuencia, la coherente dialéctica en *Gran fuga* se asocia a la intensa búsqueda discursiva de ineludibles requerimientos existenciales a fin de poder consignar la apertura de una conciencia que regresa y se pliega sobre sí misma, pero sin vislumbrar con nitidez la expresión de un rostro divino y salvador. Tal fenomenología hermenéutica desafía una consolidación jerárquica de supuestas autoridades, y, por tanto, la divinidad nunca es ligazón necesaria para la huida emprendida por Canales, pues a diferencia de *Piedra de sol*, la linealidad culmina en la aceptación de que no hay nada que esperar después de la muerte: hay una evaporización de la fe sublimada por el registro poético de *Gran fuga*, de alarde expresivo y técnico, en consonancia con «la poesía culta no específicamente creyente e incluso en el contexto de las dudas de fe» (Llamas Pombo, 2022: 121). Se nota entonces cómo el pensamiento literario —y filosófico— de Canales, al igual que sucede con Paz, presenta una clara correspondencia entre estética y temática, tal como se puede comprobar con los ejemplos extraídos de una y otra obra.

Y, sin duda, la relación entre filosofía y poesía queda anudada en las imbricaciones que *Gran fuga* establece para disponer la poética existencial al servicio de las dudas que configuran el argumento propio de Canales. Resulta obvio que las posiciones filosóficas comprobables en el poeta malagueño fijan una singularidad personal y temperamental, pues se trata de volcar una voz identitaria sobre la superficie física de un texto que sirva de catalizador de conciencias, y, a decir verdad, concordamos con que no pueden el poeta y el metafísico «partir de una situación radicalmente diferente; han de tener, al menos, un punto inicial común» (María Zambrano, 1993: 85). De ahí que la profundidad del pensamiento literario de Canales participe de la embriaguez reflexiva que ebulle como progresiva autoficción en el texto y en su intertexto, pues si en el poeta malagueño la linealidad culmina en que la vida es categoría finita; la estructura circular de Paz, por otro lado, genera un soberbio clima persuasivo de aceptar el amor como instrumento para que el ser adquiera categoría infinita. De forma que, en efecto, en ambos

autores rige un impulso espiritual que asume la concepción poética como apropiación de sentidos personales, dando el enfoque de una ilusión capaz de materializarse con eficacia.

Conviene concretar, por tanto, que en uno y otro «el arte comienza a disolverse con la poesía, al correr ésta constantemente el peligro de perderse a ella misma pasando de la región de lo sensible a aquella del pensamiento puramente espiritual» (Dastur, 1989: 290). Y, así, el pensamiento se identifica con lo sensible para que trascienda el hecho poético en calidad de legítima verdad ofrecida al mundo. Si «el hombre es el sujeto de un conocimiento fundamentador» (Zambrano, 1993: 77), la fundamentación que propone Canales en *Gran fuga* se ajusta paronomásticamente a la persistencia de la desesperación por la desaparición inminente. En este descorazonador proceso la escritura es el acicate que apuntala la dignidad del poema como cuerpo de expresión trascendental. Con razón sugiere María Zambrano que «la angustia no se resuelve sino con actividad» (1993: 87). La activa poética lineal se nos muestra vulnerable y, precisamente por eso, se nos hace más humana su expresión sublime. La figura de poeta filósofo ha de especular, necesariamente, con lo conceptual, y por tal razón se cuestiona la problemática de la redención en el sentido de noción que alivia el desasosiego del espíritu. Ahora bien, el trasvase de la fe al poema no soporta su operación calmante, farmacológica si se quiere, pues la voz lírica se sumerge en un rito de asunciones naturales, como la muerte, el acabamiento o la destrucción del yo poético.

Para Foucault el lenguaje puede ser revelación escondida que se presta a un paulatino descubrimiento o revelación que se nos muestra claramente presente (2009: 43), y aquí consideramos que el talante poético de Paz se integra dentro de la revelación escondida, ya que la circularidad de *Piedra de sol*, en su continuo retorno, va desvelando poco a poco la esencia de lo que transmite; mientras que en Canales la rotundidad de la revelación es palmaria, se muestra tal y como es, y se encauza dentro de una linealidad que mantiene una creencia en *Gran fuga* como presencia presente y firme hasta su fin irreparable. En rigor, la circularidad y la linealidad referidas se localizan como voluntad del ingenio creador, lo cual responde a un plan orquestado y cuidado al mínimo detalle, pues «allí donde encontramos un fenómeno de reconocimiento tenemos que admitir la existencia de un patrón o esquema que lo haga posible» (Marina, 2002: 47).

## Conclusiones

En definitiva, podemos concluir que la estructura circular de *Piedra de sol* y lineal de *Gran fuga* guardan relación con el diseño temático y simbólico que en ambos poemas se objetiva: así, en el primero, lo fundamental es percibir que en el deseo humano (por iluso que sea) existe la posibilidad de crear



argumentos válidos contra el orden impositivo de la realidad, y esto resulta primordial para posicionar el amor como emblema y signo de un canto circular y trascendente; por otro lado, en el segundo, la linealidad conduce la fugacidad de la existencia a su propia extinción, paradero o sino que afronta el poeta desde el escepticismo y la resignación. Todo ello, en el cauce del poema extenso, parece fundamentar que tal subgénero tiende a la configuración del pensamiento poético como recurso interrelacionado con otras disciplinas. Así, la religión o la filosofía, en los casos que nos ocupan, son proyecciones temáticas vinculadas al agrupamiento de experiencias vitales que en ambos poemas se suceden.

Por otro lado, queremos hacer notar que la morfología del poema extenso posibilita la aplicación de un tratamiento gnoseológico a un determinado tema, de forma que el predominio del conocimiento fundado en la experiencia otorga a tales composiciones un eco de velada sabiduría, contenida en potencia sobre las redes referenciales que en ambas obras van tejiéndose de un modo intuitivo. Por consiguiente, creemos que se puede apreciar tanto en *Piedra de sol* como en *Gran fuga* una poética que apela al individuo en sus preocupaciones universales, mezclándose estas de idealismo y de realismo. En este sentido, ambos textos, como hemos tratado de subrayar, se componen sobre la base de conceptos opuestos (la infinitud idealista del mexicano frente a la finitud realista del malagueño), y, sin embargo, se complementan, pues sobre la metodología comparatista seguida parece razonable afirmar, como aquí hacemos, que la literatura es un ente dinámico que se construye sobre los huecos o parcelas que otras muchas obras dejan sin cubrir. En efecto, ambas propuestas poéticas, la de Paz y la de Canales, se adentran en la aspiración de un absoluto: el de plasmar una creencia singular sobre un poema de vocación universal. Sin embargo, tal absoluto, en tanto que concepto que excluye cualquier relación de dependencia, dejaría territorios inexplorados, y, por tanto, dependientes de sentido. Así es como decimos que la aspiración del absoluto se tornaría inviable. Entonces, paradójicamente, el diálogo establecido entre *Piedra de sol* y *Gran fuga* (desde una hermenéutica comparatista y panorámica) es el que propicia la concreción totalizadora del concepto absoluto que los dos autores tratan de manifestar. Respecto a esta manifestación, parece que el poema extenso, como categoría teórica, soporta, asimismo, el desarrollo de un autoconocimiento del autor y del lector, pues a medida que el poema va avanzando hacia su culmen ya se han concretado digresiones, alusiones históricas o mitológicas, testimonios confesionales o imágenes anecdóticas. Es decir, que la estructura de este tipo de composición se muestra proclive a una ontología trascendental del ser y de sus propiedades.

Además, establecida la idéntica relevancia estructural de un texto y otro, dentro de los parámetros diseñados por Rastrollo Torres (2016), y atendiendo, de igual modo, a las implicaciones que la extensión poemática presenta como condicionante temático, nos parece pertinente vincular *Gran fuga* al conjunto de poemas

extensos de la tradición hispánica reciente, entendiendo por recientes todas aquellas contribuciones realizadas desde principios del siglo xx (periodo al que ambos autores aquí estudiados pertenecen) hasta nuestros días. En consecuencia, nos parece idóneo el formato que presenta *Gran fuga* para proponer investigaciones que lo vinculen dentro de las caracterizaciones ideadas, entre otros, por Rastrollo Torres (2011), Eduardo Chirinos (2013) y López Soto (2023) con relación a los atributos que caracterizan el poema extenso como mecanismo autónomo (aunque no único, ni exclusivo) de conocimiento.

Por último, queremos consignar en este trabajo nuestro interés futuro de seguir ahondando en la producción literaria de Canales, con especial atención a *Poemas mayores*, obra donde figuran numerosas composiciones extensas (de ahí lo de mayores), y poder contribuir, así, a diversos estudios críticos como los de, por ejemplo, María del Pilar Palomo o Francisco Ruíz Noguera, citados anteriormente. Por supuesto, sumamos este interés al deseo de que la presente investigación sirva de estímulo a cualquier persona que aborde la conceptualización del poema extenso en la obra de Paz y de Canales, y nos motiva enérgicamente que nuestra aportación pueda arrojar algo de luz sobre un tema, por ahora, tan poco transitado en las esferas universitarias.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABELED0, M. (2016): «Literatura comparada, literatura mundial y el síntoma de lo nacional», *Filología*, 48, pp. 31-60.
- ALONSO, A. (1977): *Materia y forma en poesía*, Gredos, Barcelona.
- ARCOS CABRERA, C. (1988): «Octavio Paz: erotismo y amor», *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, 5, pp. 114-120.
- BAENA, E. (2010): *Umbrales del imaginario. Ensayos de estética literaria en la modernidad*, Anthropos, Barcelona.
- (2021): *Los poetas y el espíritu del tiempo*, Orbis Tertius, París.
- BAUDRILLARD, J. (1992): *De la seducción*, Red Editorial Iberoamericana, Buenos Aires.
- BERISTÁIN, H. (1995): *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, Ciudad de México.
- CABRA DE LUNA, J. M. (2020): *Gran Fuga de Alfonso Canales*, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. En línea: <https://www.realacademiasantelmo.org>.
- CANALES, A. (1970): *Gran fuga*, Librería Anticuaria El Guadalhorce, Almoraduj, Málaga.
- (1994): *Poemas mayores (1956-1983)*, Ciudad del Paraíso, Ayuntamiento de Málaga. Intr. de M. P. Palomo.
- (2006): *Ocasión de vida. Antología poética*, Fundación José Manuel Lara, Vandalia maior, Sevilla. Ed. de F. Ruiz Noguera.

- CHIRINOS ARRIETA, E. (2013): «Del poema largo y sus alrededores», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 753, pp. 59-78.
- COUTINHO, E. (2018): «Literatura comparada en América Latina: una disciplina transcultural», *Cuadernos de CILHA*, 19, 2, pp. 15-25.
- (2019): «Nuevos rumbos del comparatismo: literatura comparada y literatura-mundo», *El hilo de la fábula: Revista semestral del Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional del Litoral*, 19, pp. 1-24.
- CROCE, B. (2021): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística*, Instituto Juan Andrés, Madrid.
- CRUZ ORTIZ DE LANDÁZURI, M. M. (2023): «El tiempo en Bergson», *Anuales del seminario de historia de la filosofía*, 40, 3, pp. 551-560.
- DAMROSCH, D. (2003): *What is World Literature?*, Princeton University Press.
- DASTUR, F. (1989): «Filosofía y poesía», *Areté: Revista de Filosofía*, 1, 2, pp. 283-295.
- DELEUZE, G. (2005): *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona.
- ESTÉVEZ REGIDOR, F. (2022): *Las voces del texto. Teoría, poética y comparativismo europeo*, Comares, Granada.
- FOGUES, R. (1992): *Octavio Paz. El espejo roto*, Universidad de Murcia.
- FOUCAULT, M. (2009): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Madrid.
- FREUD, S. (1992): *Obras completas*, tomos IX y XXI, Amorrortu editores, Madrid.
- GADAMER, H. G. (1997): *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca.
- GALICIA LECHUGA, D. (2021): «Amor y la inspiración poética», *Acta Poética*, 42, 1, pp. 87-112.
- GARCÍA FLORINDO, D. (2016): «Juan Bernier y el poema extenso de la modernidad: *Aquí en la tierra* (1948)», *Impossibilia*, 12, pp. 48-79.
- GARCÍA, A. (2005): *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética*, Pre-Textos, Valencia.
- GILI GAYA, S. (1993): *Estudios sobre el ritmo*, Istmo, Madrid.
- GROSS, E. (2023): «Octavio Paz: La unión del cuerpo, el universo y lo divino», *Poética: Revista de Estudios Literarios*, 17, pp. 53-66.
- HERNÁNDEZ, S. M. (2013): «Historia, tiempo y lenguaje en “Piedra de sol”», *Fuentes humanísticas*, 25, 46, pp. 65-78.
- KAMBOURELI, S. (1991): *On the Edge of the Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*, University of Toronto Press, Toronto.
- KEEFE UGALDE, S. (1994): «El poema largo femenino en la España actual», *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2, pp. 173-180.
- LEDESMA, J. (2004): «Entre De Quincey y Borges. Metodología crítica en literaturas comparada», *Anclajes*, 8, 8, pp. 153-180.

- LLAMAS POMBO, E. (2022): «Poesía, filología y fe», *Almogaren: Revista del Centro Teológico de Las Palmas*, 69, pp. 117-158.
- LÓPEZ EIRE, A. (2002): «En torno al tratado *Sobre lo sublime* en Longino», *Myrtia: Revista de filología clásica*, 17, pp. 175-190.
- LÓPEZ SOTO, L. A. (2023): «La lógica del ritmo: apuntes para una clasificación de las lecturas de *Piedra de sol* de Octavio Paz», *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 49, 2, pp. 197-212.
- LOZANO, V. (2004): «Heidegger y la cuestión del ser», *Espíritu: Cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, 130, pp. 197-212.
- LUJÁN ATIENZA, A. L. (2022): «Entreguerras y la tradición del poema largo autobiográfico», *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, 7, pp. 19-44.
- MAILLARD, Ch. (2009): «Poesía y pensamiento», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 10, pp. 50-52.
- MARÍN CALDERÓN, N. (2021): «Octavio Paz y su geografía del amor», *Revista de Lenguas Modernas*, 33, pp. 177-198.
- MARINA, J. A. (2002): *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona.
- MÁRQUEZ MÁXIMO, R. (2020): «El amor y la seducción: una poética de la imagen», *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, 11, pp. 67-82.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2014): «El poema largo en Antonio Colinas. *Sepulcro en Tarquinia* y *La tumba negra*», *Castilla: Estudios de Literatura*, 5, pp. 124-147.
- MELÉNDEZ GUERRERO, L. G. (2018): «Algunas consideraciones teológicas en torno al poema *Piedra de sol* de Octavio Paz», *Teoliteraria*, 8, 16, pp. 248-265.
- MOMBELLI, D. (2019): «La metodología comparatista en los estudios literarios», *Revista española de educación comparada*, 34, pp. 97-117.
- OTXOA GARCÍA, J. (2010): «La poesía como pensamiento», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 8, pp. 43-51.
- PACHECO, J. E. (1979): «Descripción de *Piedra de sol*», en A. Roggiano (ed.), *Octavio Paz*, Fundamentos, Madrid, pp. 111-124.
- PAGEAUX, D. H. (2023): «Comparatismo e imaginario: tres recorridos entre método y teoría», *Boletín de Literatura Comparada*, 1, 48, pp. 17-48.
- PAZ, O. (1957): *Piedra solar*, Fondo de Cultura Económica: Tezontle, Ciudad de México.
- (1982): *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona.
- (1986): *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- (1988): *Libertad bajo palabra*, Cátedra, Madrid. Ed. de E. Mario Santí.
- (1990): *Primeras letras (1931-1943)*, Seix Barral, Barcelona.
- (1997): *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid. Ed. de E. Mario Santí.

- PÉREZ BLANCO, L. (1976): «El concepto de dios, vida, amor y muerte en la poesía de cinco escritores románticos hispanoamericanos», *Anales de literatura hispanoamericana*, 5, pp. 75-130.
- PINEDA, V. (2020): «Lo sublime en *Piedra de sol*», *Rétor*, 10, 2, pp. 162-192.
- POTTIER, B. (1970): *Lingüística Moderna y Filología Hispánica*, Gredos, Barcelona.
- PULIDO, G. (1996): «Literatura y pensamiento», en J. A. Hernández Guerrero (coord.), *Manual de Teoría de la Literatura*, Algaída, Sevilla, pp. 41-62.
- RASTROLLO TORRES, J. J. (2011): «Hacia una caracterización del poema extenso moderno», *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, 4, pp. 103-115.
- (2016): «La genericidad del poema extenso: hacia una clasificación de sus modos de expresión», *Castilla: Estudios de Literatura*, 7, pp. 584-622.
- (2017): «Temas y pensamiento en el poema *Espacio* de Juan Ramón Jiménez: el cronotopos tiempo-espacio, Dios, el cuerpo de la conciencia y el amor», *Nueva revista de filología hispánica*, 65, 2, pp. 501-530.
- RUIZ NOGUERA, F. (2012): «Sobre la poesía de Alfonso Canales», *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 12, pp. 166-173.
- SANDOVAL MOTA, J. V. (2023): «Filosofía y poesía como estilos de pensamiento», *Devenires: Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, 47, pp. 9-42.
- SÖRSTAD, F. (2019): «La otredad en *El arco y la lira* de Octavio Paz», *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 12, pp. 166-173.
- VALDÉS, M. J. (1983): «Comentario hermenéutico sobre la coda de *Piedra de sol*», en A. D. Kossoff, R. H. Kossoff, G. Ribbans, y J. A. Vázquez (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 685-690.
- VEGA VISBAL, M. de la (2010): «Heidegger: Poesía, estética y verdad», *Eidos: Revista de Filosofía*, 12, pp. 28-46.
- VERANI, H. (2007): *Lecturas de Piedra de sol*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- WEINBERG, L. (2020): «Octavio Paz y el ensayo: conciencia y transparencia», *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 22, 43, pp. 225-249.
- WHITMAN, W. (2012): *Hojas de hierba*, Alianza editorial, Madrid.
- ZAMBRANO, M. (1993): *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.



LA VOLUNTAD DE LOS DÍAS  
Alfonso Canales y la Sala de Exposiciones  
de la Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera en Málaga<sup>1</sup>

MIGUEL ÁNGEL FUENTES TORRES  
Universidad de Málaga

Recepción: 14 de noviembre de 2024 / Aceptación: 12 de diciembre de 2024

**Resumen:** Bajo la dirección de Alfonso Canales, la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Antequera en Málaga se convirtió en un espacio para la proyección de la realidad creativa malagueña de la segunda mitad del siglo xx. Del mismo modo, los materiales derivados de las muestras ponen de manifiesto la colaboración ejercida entre profesionales de diferentes ámbitos creativos.

**Palabras clave:** Caja de Ahorros, Alfonso Canales, exposiciones, catálogos, diseño.

**Abstract:** Under the direction of Alfonso Canales, the Exhibition Hall of the Caja de Ahorros de Antequera in Malaga became a space for the projection of Malaga's creative reality in the second half of the twentieth century. In the same way, the materials derived from the exhibitions show the collaboration exercised between professionals from different creative fields.

**Keywords:** Savings Bank, Alfonso Canales, exhibitions, catalogues, design.

---

<sup>1</sup> Agradecimientos a María Isabel Enríquez Borja y Cristina Guzmán Quesada por la amabilidad prestada en la consulta del Fondo Alfonso Canales y especialmente a la doctora Belén Molina Huete por las oportunidades ofrecidas en el marco del grupo de investigación «Andalucía literaria y crítica: textos inéditos y reelecciones» (PAIDI HUM 233) en que se inserta este trabajo.

*Tu deber es no dejar jamás que te consuma el sacrificio.*

*Tu verdadero deber es salvar tu sueño.*

Amadeo Modigliani

Hacia 1905 escribe Amadeo Modigliani una carta a su amigo, el también pintor Oscar Ghiglia (Livorno, 1876-Prato, 1945), en la que refiere sobre el esfuerzo que supone el no quebrantar los objetivos que uno se traza en vida. En la misma carta dirá Modigliani: «La belleza entraña también dolorosas responsabilidades, que a su vez crean los más bellos impulsos del alma». Nunca cejar, trabajar de forma incesante para consumir aquello que ronda la mente, aquello que anhela el alma. Es este, quizás, el cometido que todo artista o creador antepone en numerosas ocasiones ante la vida misma. Aquí radica la sensación de continuidad cuando todo se antoja dificultad. En estas palabras pareciera esconderse la razón de la constancia y el sacrificio mismo. En este instante de serena paciencia todo retoma su sentido, prolongando la inmensa fortuna del fin perseguido. No importa si es una pintura, una escultura, un edificio o un poema: la belleza del encuentro con la creación es el mejor de los finales, la mejor de las esperanzas; la que nunca se oculta y la que jamás se arrincona en la oscuridad del olvido. Tomando como referencia estas palabras, una de las metas más importantes que afrontó Alfonso Canales (Málaga, 1923-2010) fue ponerse al frente de una sala de exposiciones y embarcarse en las tareas propias de un gestor. Sin embargo, sin pausa y sobre todo sin prisa fue conjurando, desde las dimensiones que le otorgaba un espacio concreto, preciso y solemne, un entramado que hoy sigue alzándose como un momento de singular y hermosa luminosidad.

## 1. Introducción. Pequeños acontecimientos

Alfonso Canales se integra dentro de esa extensa nómina de poetas que han marcado un tiempo, configurando una imagen que sobrepasa la inicial percepción que se pueda tener. De hecho, es importante, y de ello trataremos en el presente trabajo, evidenciar la relevancia que adquiere su figura más allá de la condición de literato, de poeta, de medidor de las palabras en el juego perpetuo del verso que se embellece con el tiempo. Desde luego, Canales abarcó otros espacios que hoy se antojan también afines al acto poético. De ahí que la singularidad de su trayectoria pueda definir nuevas consideraciones en relación con su amor a otra disciplina, no menos intuitiva y necesaria, como es el arte.

Sin embargo, su ligazón con el hecho creativo no se vincula con el proceso en sí, sino con la gestión del mismo en su faceta de proyección hacia la sociedad, donde el espectador tiene especial protagonismo. Aun aquí, en este territorio, en ocasiones tumultuoso, discontinuo e inestable, aparece la palabra como engranaje



fundamental. Es en este contexto donde se produce una confabulación necesaria, tejiendo páginas donde la imagen completa y construye ese diálogo perpetuo. Es justamente aquí en los textos que van creciendo bajo el amparo de las obras de arte que Canales levanta un singular edificio mediante la palabra. Progresivamente va dando paso a numerosos compañeros y correligionarios, quienes, en una simbiosis singular, sobrepasan igualmente sus lides para afrontar cuestiones no menores como la crítica de arte o la reflexión estética; y todo bajo el tamiz de la obra de arte que brotará constantemente emulando ese campo de flores imperecedero que es renovado desde la esperanza de conseguir la absoluta belleza.

¿Que supondrá con el paso del tiempo la impronta que dejará Alfonso Canales en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera en Málaga? Quizás la respuesta se pueda entender si asimilamos algunas afirmaciones que hoy relucen con insistencia: la imagen del poeta que gestiona arte, el trasiego de artistas que renuevan constantemente un espacio, las obras de arte que expresan desde su excepcionalidad pero también en el conjunto de su realidad, los estilos y tendencias que derivan de su apreciación aportando una nueva y potente mirada al hecho creativo, los catálogos, los folletos, los carteles que florecen como brillantes migas que marcan la senda y el espectador que se integra de manera perfecta en este entramado, proporcionando su visión, sus sensaciones, exportando su sensibilidad para que otros la hagan suya.

Tal es el efecto que produce un sosegado análisis y estudio de un periodo que abarca desde finales de los sesenta hasta principios de los noventa del siglo pasado, casi tres décadas en las que todo parece conjurarse en el entendimiento de lo que supuso una sala de exposiciones situada en un piso de calle Doctor Pérez Bryan en Málaga. Un encuentro muy afortunado del que nunca se acaba de dar cuenta de forma completa.

## **2. La Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera. El apego al arte**

Prestemos atención a dos aspectos que son cruciales para entender el trabajo que desarrollará Alfonso Canales al frente de esta sala de exposiciones. De una parte, tenemos la entidad, la Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera como soporte esencial en la configuración de un contexto adecuado donde el poeta supo encauzar su interés hacia el arte y su gestión; de otra, no menos importante, tenemos la intensa y decisiva relación que la entidad antequerana mantiene con el arte, prácticamente desde el inicio de su andadura y que desembocará en la realidad de varios espacios expositivos.

La Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera es una entidad longeva que nace en 1903. Partiría esta iniciativa del jesuita Carlos Ferris Vila (Albal, Valencia, 1856-Gandía, Valencia, 1924), secundada por el entonces vicario de la localidad

Rafael Bellido Carrasquilla. Ambos mantendrán contactos con la burguesía local, haciendo efectiva una propuesta que, con el tiempo, se convertiría en referencia a nivel provincial y andaluz. Al frente del primer Consejo de Administración estará José Romero Ramos (Antequera, 1865-1921). En 1903 se celebrará su primera junta general en la sala capitular de la iglesia de San Sebastián, abriendo un periodo de enorme relevancia para la ciudad (Parejo Barranco, 1987).

Tendrá la entidad diferentes sedes en sus primeras décadas de vida, hasta que se asiente de forma definitiva en un edificio creado ex profeso. De este modo, la antigua Casa de Estrados y Rentas (s. xvii) será la primera ubicación de la nueva entidad en 1904. Un año después, se trasladaría al edificio de San Luis, nombre que recibió por albergar la escuela de segunda enseñanza San Luis Gonzaga (1880). Posteriormente pasaría, durante algún tiempo, a ocupar los bajos del Ayuntamiento.

El momento más importante en la consecución de una sede acorde se produce en 1933, cuando el Consejo de Administración, entonces comandado por José García Berdoy (Antequera, 1871-1953), decide acometer la construcción de un edificio nuevo. Para este cometido realiza el encargo al arquitecto Daniel Rubio Sánchez (Argamasilla de Calatrava, 1883-Málaga, 1968). Rubio había comenzado su relación con Antequera a principios de siglo, cuando en 1909 trabajaba como arquitecto municipal, dejando su firma en algunos proyectos. Aunque el arquitecto desarrolló sus labores profesionales, además de Antequera, en otros lugares, nunca perdió el contacto con la ciudad que vio florecer algunas de sus propuestas más interesantes (Lara Garrido, 2008). En este sentido, cuando a principios de la década de los treinta la Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera le encarga este proyecto, Daniel Rubio estaba en el solar anexo colaborando con otro arquitecto de renombre como era el gaditano Antonio Sánchez Esteve (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1897-Cádiz, 1977). Este se encontraba inmerso en la construcción del imponente Teatro-Cine Torcal, emanado de la Sociedad Antequera Cinema de la que también formaba parte el propio José García Berdoy. Muy seguramente ahí se conocerían ambos, cuando Daniel Rubio actuaba como aparejador de Esteve en esta obra.

Es de reseñar cómo ambos proyectos, el de un cine y el de una sede institucional para una caja de ahorros, se dan la mano, pese a que ambos se levantan desde esquemas, estilos y funciones diferentes. Mientras que el Teatro-Cine Torcal (1933-1934) se sustenta mediante la implementación del recién inaugurado Movimiento Moderno, cuya cristalización aquí será la realidad que suponen las formas propias del racionalismo expresionista, el edificio de la Caja de Ahorros (1932-1935) se concibe desde la vigencia de líneas más acordes con cierto regusto neoclasicista, barroco y manierista dentro de un acuciado eclecticismo propio del siglo xix (Fuentes Torres, 2008). Lo realmente interesante será el contraste armónico que se creará en un corto espacio de terreno. Si en el diseño de Sánchez Esteve está presente en todo momento la curva como elemento distintivo, en el de Daniel

Rubio, la recta hace acto de presencia mitigando el dinamismo puesto en marcha anteriormente. Sin embargo, la secuencia se probará de manera evidente y perfecta cuando ejecute la ampliación del edificio en construcción propiedad de la Sociedad «Hidráulica Andaluza» de Antequera (1933-1934). Aquí, de nuevo Rubio, para resolver el chaflán existente, incorpora la curva en la fachada. De esta manera crea una «armonía visual» que se expresa como un ritmo curva-recta-curva, en un juego que se asemeja a la disposición de la línea en la fachada de otro edificio adjunto, la Iglesia del convento de Madre de Dios de Monteagudo (s. XVIII). Por lo tanto, el contexto nos está advirtiendo de la relación de la entidad con el espectro creativo del momento desde el punto de vista arquitectónico.

Esta vinculación irá más allá cuando en la sede se escenifique esa relación desde fuera hacia dentro. Esto es, podemos observar en la fachada la presencia de dos esculturas ejecutadas por Francisco Palma García (Antequera, 1887-1938), proponiéndose como alegorías del ahorro y el trabajo. Por su parte, en el interior se apreciaría la colaboración de otro insigne artista local como era José María Fernández Rodríguez (Antequera, 1881-1947). Pintor, escritor, investigador, archivero, cronista de la ciudad, Fernández representaba en esos años una figura polifacética de relevancia. De personalidad esquiva y distante, su producción pictórica y textual supone hoy un referente al que siempre hay que volver la mirada y analizar con detenimiento. No se antoja baladí esta colaboración que preste para decorar el interior del edificio, era un artista perfectamente capacitado para vislumbrar la historia y entenderla como eje para elaborar obra acorde con ella. De hecho, en esta línea compone una de las vidrieras que embellecerán la sala de juntas generales. Allí ubica una de sus pinturas en la que se puede contemplar la *capitulación de la ciudad ante el Infante Don Fernando*. Esta es la única que pinta Fernández, las otras tres que encontramos son obra de Palma García y muestran elementos singulares del patrimonio local: la Peña de los enamorados, el Arco de los Gigantes, el Dolmen de Menga y la Ermita de la Virgen de Espera. Una última reflejaría la imagen del edificio de la Casa de Rentas y Estrados, recuerdo de lo que fue la primera sede de la entidad. Todavía Francisco Palma tendrá lugar para seguir dejando su impronta en la escalera semicircular de la entrada donde vemos su escultura del Padre Ferris.

José María Fernández, en uno de sus últimos actos altruistas con su ciudad, le legará toda su obra y biblioteca personal. Uno de los pocos amigos que conservó en vida, el escritor José Antonio Muñoz Rojas (Antequera, 1909-2009), se convierte en albacea testamentario, estimando que todo este legado se conserve en la Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera. Esta decisión estará en activo hasta los años noventa del siglo pasado, cuando, tras diversas conversaciones, toda esta obra vendrá, de forma definitiva, al Museo Municipal situado en calle Nájera (Romero Benítez, 2023). Esta circunstancia muestra, una vez más, el interés de la entidad por establecer un entorno apropiado para la creación de una colección de

arte. Sin embargo, este proceso se irá fraguando con el paso del tiempo, sobre todo a partir de los años sesenta cuando se ponen en marcha diferentes proyectos para canalizar la llegada de obras de diferentes artistas.

Con el paso de los años, la Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera va creciendo y con ella la idea de que la cultura debía convertirse en un elemento relevante. Esto se manifiesta en 1967 cuando se piensa en abrir una sala de exposiciones para dar cabida tanto a los artistas locales como foráneos. De esta forma, en agosto de ese año se inaugura un espacio expositivo coincidiendo con la feria. Para la apertura se abordará un sentido homenaje a José María Fernández quien, años antes, había fallecido. El día veinte de ese mes se produce la apertura oficial y para esa ocasión acudirán numerosos invitados entre los que encontraremos nombres señeros en el devenir de lo que luego sería la sala malagueña. Además de las autoridades y responsables de la Caja como su director general, José García-Berdoy Carrera o el presidente del Consejo de Administración Antonio Gallardo Pozo, también acudirán personalidades relevantes de la cultura muy ligados a la entidad, caso de José Antonio Muñoz Rojas y Francisco López Estrada (Barcelona, 1918-Valencia, 2010). Estarán presentes también «Manuel Casamar Pérez, director del Museo de Málaga, Alfonso Canales y Marino Antequera, escritores y críticos de arte [...]» (*El Sol de Antequera*, 1967). En el artículo consultado se reseña la exposición de José María Fernández: «En ella figuran más de ciento cincuenta obras al óleo, al pastel y dibujos del gran artista antequerano, y sin duda habrá de ser muy visitada durante los siguientes días [...]» (*El Sol de Antequera*, 1967). Quedará patente de este modo la importante labor desempeñada por la Caja de Ahorros para resaltar siempre la insigne figura del pintor José María Fernández<sup>2</sup>. En esta cita de indudable importancia, las relaciones estaban creadas y todo daría su fruto poco tiempo después.

Efectivamente, antes de que finalizara 1968, nos relata *El Sol de Antequera* que la Caja de Ahorros presentaba un nuevo edificio construido en la capital, en la calle Manuel Pérez Bryan. Sus nuevas instalaciones, además de contar con una sucursal de enorme relevancia para el futuro económico de la entidad, también quedaba espacio para el arte. En el mismo acto se estrenaba la nueva sala de exposiciones con una muestra de Cristóbal Toral (Torre Alháuquime, Cádiz, 1940): «Los numerosos asistentes visitaron las señoriales instalaciones de la Caja de Ahorros de Antequera en la calle Manuel Pérez Bryán, así como la sala de exposiciones en la que fue inaugurada la exposición de Cristóbal Toral, con la que se abre

---

<sup>2</sup> En números posteriores del semanario se publicarían reseñas de la exposición y diversos textos vinculados con el pintor. Uno de ellos será *La muerte de José María Fernández*, escrito dirigido al Ayuntamiento de la ciudad y firmado por el escritor Francisco Blázquez Bores (Antequera, 1888-Sevilla, 1973). Por su parte, el crítico de arte Marino Antequera (Granada, 1897-1994), presente también en la inauguración, escribe *Las Pinturas de José María Fernández*, a modo de crítica y comentario sobre su obra.

en Málaga un nuevo ciclo para el arte» (*El Sol de Antequera*, 1968). Desde aquí, la sala irá tomando diferentes e interesantes derroteros de la mano de Alfonso Canales.

Aunque esta segunda tentativa será objeto de análisis en este trabajo, debemos mencionar que la Caja de Ahorros de Antequera abrió una tercera sala en la provincia, concretamente en Nerja durante el año 1983. Esto viene a refrendar esa imagen de una entidad que se expande, valorando consecuentemente la cultura, promoviendo su difusión y siendo exponente fiable para la promoción del arte y sus creadores.

### 3. Un cúmulo de influencias. Entrever la escena creativa malagueña

Hemos atendido anteriormente al proceso gradual por el cual la Caja de Ahorros de Antequera va confeccionando un contexto donde el arte se presentará como una de sus señas de identidad; personalidad que vendrá definida por la puesta en marcha de distintos espacios expositivos. El de Antequera, más próximo, se ocupará sobre todo de resaltar diversos autores de la escena provincial, poniendo de relieve la realidad que suponía la creación local. Sin embargo, la sala de Málaga tendrá unos condicionantes bien diferentes. Primeramente, por el hecho de contar con Alfonso Canales para su gestión y seguidamente porque el panorama artístico era bien desigual al de Antequera. Aquí, la influencia de tendencias heterogéneas, estilos y movimientos creativos suponía el establecimiento de un panorama colmado de artistas que aunaban tradición con modernidad y vanguardia. Este parecer pone de manifiesto la presencia de un nutrido grupo de artistas internacionales que dotarán al espacio de una importante singularidad. Tengamos en cuenta que existían en Málaga, como veremos, salas y galerías que tenían en sus programaciones creadores que ampliaban el espectro nacional; sin embargo, la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros revelará la poderosa atracción que un espacio de estas características, emanado de una entidad financiera, podía ejercer sobre creadores de fuera de España.

Centraremos la atención primeramente en Málaga para entender el momento en el que esta sala hace acto de presencia. Desde finales de los 50 y principios de los sesenta del siglo xx se marcan como momentos en los que se va consolidando en la ciudad una nueva generación de pintores, escultores, fotógrafos, etc., que más tarde irán apareciendo en la sala e, incluso, repitiendo en sus programaciones. Si un primer ámbito nos llevaba a focalizar la atención sobre el espacio que acoge, este segundo nos introduce sobre el espectro creativo inmerso en él.

Uno de los mejores acercamientos hasta la realidad pictórica que vive Málaga en la segunda mitad del siglo pasado, con nombres y apellidos, lo desarrolla el crítico de arte y profesor Enrique Castaños Alés (Málaga, 1956-2024). El análisis que desarrolla sobre este periodo explora las determinaciones que rodean la

expresión pictórica en Málaga al tiempo que disecciona cómo diferentes movimientos artísticos van tomando forma bajo la personalidad de artistas que coparán lenta pero progresivamente el paisaje creativo (Castaños, 1997). Traza aquí una perspectiva lo más completa posible, adecuando los estilos que se enraízan en las vanguardias que aparecerán; así:

Estos, en realidad, hasta la irrupción de la figuración madrileña a través de Carlos Durán en la segunda mitad de los setenta, se reducen a cinco o seis muy característicos: el informalismo abstracto (el primer Barbadillo y Jorge Lindell), la neofiguración informal y expresionista (Brinkmann), la abstracción geométrica (Barbadillo), la abstracción (Dámaso Ruano), la pintura cibernética y el arte tecnológico (Barbadillo), la figuración fantástica, el neosurrealismo y el neodadaísmo (Brinkmann, Peinado y Stefan) y, por último, el pop y lo que Aguilera Cerni bautizó como Crónica de la Realidad (Chicano) (Castaños, 1997: 28-29).

Nos ofrece el autor ese horizonte desde el que va obrándose una nueva apariencia del espectro creativo. Esta evolución también se hará notar en la disposición que adoptan los autores y su relación con el arte. Esto es, del mismo modo que aceptamos la existencia de ciertas *poéticas* que transforman la singularidad de la pintura, desde el punto de vista de los artistas, sus intereses les llevarán en ocasiones a vislumbrar el camino desde su posicionamiento no solamente en una tendencia u otra, sino asimismo con la fuerza que puedan mostrar desde la concepción de grupos, acaso cenáculos, en los que irán apareciendo quienes protagonicen, tiempo después, las exposiciones en la sala de la Caja de Ahorros. Por lo tanto, existieron colectivos que aglutinaron gran parte de la escena creativa del momento: hablamos del periodo comprendido entre mediados de los 50 y finales de los ochenta del siglo xx. Momento crucial para entender el movimiento continuo que ejercen pintores, escultores, grabadores, etc., como parte de un incesante discurrir.

Esto ocurre con la denominada *Peña Montmatre*, surgida al amparo de la visita que realizan a Picasso varios artistas en 1954. Desde 1957 se denominarán «Grupo Picasso», estando en activo desde 1954 hasta 1964. Los integrantes serían: Juan Cuenca, Virgilio Galán, José Guevara, Manolo Bono, Francisco Hidalgo, Jorge Lindell y Alfonso de Ramón. Este grupo dirige sus expectativas también hacia el establecimiento de un contexto cultural. Precisamente, terminando la década de los 50, se organiza un ciclo de conferencias entre cuyos participantes estará Alfonso Canales que dicta una ponencia el 20 de octubre de 1959 titulada *El arte de mirar*. Luego vendrán otros grupos que seguirán afianzando esa nueva mirada que recalcará en la sala de la Caja Ahorros. Nos referimos al *Colectivo Palmo* (1979-1987), integrado, por entre otros, Manuel Barbadillo, Enrique Brinkmann, Dámaso Ruano, Stefan von Reiszitz, Elena Laverón o el antequerano Jesús Martínez Labrador. Por su parte, *El Pesebre*, formado en los albores de la década de los

setenta, acogerá en sus exposiciones obras de Jorge Lindell, Robert MacDonald y Stefan von Reiswitz (Casero Vidal, 2001).

En lo relativo a los espacios expositivos, la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros ampliaría la extensa nómina de salas, galerías, etc., que estaban proliferando en Málaga tanto desde el ámbito público como privado. Por ende, la oferta crecería de forma exponencial desde finales de los sesenta hasta alcanzar puntos álgidos en los años ochenta y noventa, mostrando la capacidad de la ciudad por ir asentando un importante tejido expositivo, donde la sala gestionada por Alfonso Canales tendría una destacada presencia (Martínez Manzano, 2008). En su conjunto, se expandía la capacidad de difusión de artistas, permitiendo que se pudiera hablar de «pequeños circuitos» donde aparecerán progresivamente creadores en diferentes espacios dentro de la ciudad.

#### 4. Alfonso Canales y su legado: el poeta que muestra el arte

No cabe la menor duda que Alfonso Canales (Málaga, 1923-2010) ocupa un lugar preeminente en el ámbito de la poesía. Aunque se formó en Derecho y cultivó la abogacía, su vocación siempre fueron las letras, terreno en el que se alzó como una de las voces más sugerentes de la segunda mitad del siglo pasado. No obstante, podemos vislumbrar en su extensa biografía (Gutiérrez Navas, s. f.), al menos dos momentos en los que irá encauzando su pasión por el arte. Elementos distintivos y singulares para entender su labor en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Antequera. El primero de ellos tiene que ver con uno de sus grandes amigos y baluartes en la poesía, José Antonio Muñoz Rojas (Antequera, 1909-2009), con quien entabla amistad durante su etapa universitaria, para, posteriormente, coincidir en colecciones como *A Quien Conmigo Va* o la dirección de *Papel Azul*, suplemento de la revista *Gibralfaro*. Es posiblemente aquí donde se gestaría ese cordón umbilical que le unirá años más tarde. La vinculación de Muñoz Rojas con la entidad así como la presencia de Francisco López Estrada dentro de la obra cultural propiciarían su entrada. Por su parte, no olvidamos su faceta como docente, la cual influyó sobremanera en el diálogo continuo que expresó hacia el arte. De hecho, ejerció como profesor de Historia del Arte y Literatura en el Seminario Diocesano de Málaga en los años sesenta, poco tiempo antes de que comenzara a gestionar un espacio expositivo.

El devenir del tiempo ha propiciado que su enorme legado, que atesora materiales de indudable valor bibliográfico y documental, se encuentre en la Universidad de Málaga desde 2014. El mismo se distribuye en dos segmentos que ahondan en las posibilidades para conocer una de las voces clave de la poesía del siglo xx. Se reúnen aquí más de 26.000 libros de una rica y variada temática y 15.000 documentos de índole personal que permiten una panorámica completa del escritor.

Fondos que, de un modo u otro, enfocan de manera concisa su vida y obra. De entre estos nos hacemos eco de aquellos que generó durante su etapa en la gestión de la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Antequera en Málaga. Aproximadamente estamos ante un volumen que abarcaría desde finales de los sesenta hasta inicios de los años noventa. Coincidiría este último tramo con el momento en que la entidad antequerana se fusiona junto con otras cajas andaluzas para crear Unicaja. Desde aquí la sala entraría en otra fase que queda al margen de nuestro cometido en este trabajo.

Este compendio de materiales lo podemos dividir en varios grupos. Están aquellos que refieren directamente la gestión de la sala de exposiciones y las muestras que allí se desarrollan y esos otros que particularizan esta labor, desde la perspectiva de los artistas y su vinculación con el propio Alfonso Canales. Un primer vistazo de todo este volumen sugiere un estudio sosegado del que este artículo supone un avance inicial. Dicho análisis se puede estructurar tomando en consideración: artistas presentes en la sala, obras protagonistas de las muestras (estilos, soportes, etc.) y materiales generados (catálogos, folletos, carteles, invitaciones, etc.). Otro aspecto interesante son los textos que se insertan en los catálogos, folletos o incluso carteles y que definen la actividad de diversos autores que proponen escritos de diferente índole: biografías, crítica de arte, relatos en prosa o poesía. No olvidemos que una de las características que se implementarán en las exposiciones que se ubiquen en este espacio será la ligazón constante con las letras. Escritores y críticos literarios se unirán con críticos de arte, historiadores, periodistas, filósofos, en un constante fluir de reflexiones que tendrán el arte como motivo primario.

Con este punto de partida, podemos rastrear el trabajo que Canales fue desempeñando en el tiempo. Fueron sus propuestas complejos aparatos que trascendían lo meramente expositivo. En estos se daban cita diferentes voces que aupaban el valor de la obra desde su capacidad de producir significado. En este entramado, donde espacio, obra y espectador delimitan el montaje y el visionado de la muestra, se uniría la palabra como artífice de la armonización del conjunto. Los textos que aparecerán como consecuencia de las diferentes colaboraciones se convertirán en un elemento esencial. Esto es de valorar sobre todo si tenemos en cuenta que de las tres salas que abrió la Caja de Ahorros de Antequera, seguramente la de Málaga fue la que mejor acertó no solamente en programación sino también en producción de materiales irradiados de las muestras. De aquí que podamos, incluso, diseñar un mapa conceptual en el que dotemos de valor desde la pieza artística hasta el autor que redacta bajo el compromiso de hacer llevar al espectador ese cúmulo de sensaciones que rodean todo el proceso creativo.



## 5. Los primeros años... las primeras exposiciones. El impulso necesario

Alfonso Canales se hace cargo de la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros en Málaga coincidiendo con el final de la década de los sesenta. En la colección de catálogos que figuran en su legado, encontramos el correspondiente a la exposición de Cristóbal Toral, artista que inaugura la sala en diciembre de 1968. Para esta exposición el escritor ya ejerce las labores de dirección de la sala como se refleja en el texto introductorio:

La Sala, instalada bajo la dirección de don Alfonso Canales y realizada por la firma Gross y Bolín, queda así abierta para las exposiciones de arte o de otras manifestaciones que requieran una exhibición de análoga naturaleza. Esta es la segunda Sala de exposiciones que la Caja de Ahorros abre en el curso de sus actividades culturales. La I Exposición de Pinturas en la Sala de la Caja de Ahorros de Antequera, en Málaga, que expone la obra de Cristóbal Toral es así una doble promesa: la del artista antequerano y la de la Sala Malagueña. Abierta queda con esta exposición inaugural, y, confiada a don Alfonso Canales, esperamos que en sus paredes se exhiban las manifestaciones más diversas.

Las promesas vertidas aquí se irán cumpliendo porque es cierto que la sala se convertiría en un referente en Málaga, con todo lo que supondría para la entidad; pero al tiempo sus paredes serán repositorio innegable de una actualidad creativa de una potencia arrolladora, signo inequívoco de que las sucesivas programaciones fueron determinantes para establecer una imagen única de un espacio concebido para el deleite de la mirada. Para esta exposición inaugural con obra de Toral se incluirá un texto firmado por Antonio Manuel Campoy (Cuevas de Almanzora, Almería, 1924-Madrid, 1993), *Crítico de Arte de «ABC» de Madrid, de la Association Internationale des Critiques d'Art, de París*.

Los primeros diez años de la sala suponen un constante ajeteo de exposiciones y obras que gradualmente copan el espacio. Este tiempo supone el afianzamiento de unas programaciones que mostrarán no solamente un ingente número de artistas, locales y foráneos, sino también evidencias de la realidad creativa de una década que ahondará en las posibilidades de la pintura en lo concerniente a su grado de realismo, con virajes hacia la abstracción o incluso el conceptualismo. Además, el grabado y la escultura se presentarán como soportes hábiles para proyectar ante el espectador una profunda disparidad de propuestas. En todo este entramado de exposiciones también habrá que interesarse por la labor de aquellos autores que pondrán de manifiesto la importante relación entre imagen y texto, elementos singulares que anunciarían otras formas de apreciar la obra de arte.

Si centramos la cuestión en plantear, aunque sea mínimamente, unas cifras que nos ayuden a cuantificar lo que supone esta primera década, nos encontramos con

datos reveladores. El número de exposiciones por año nos advierte de lo que en su momento era una política expositiva habitual: desarrollar proyectos expositivos de corta duración. En muchos casos la constante se basará en tener muestras que duren poco más de quince días, llegando, en algunos años, a presentarse hasta 16 exposiciones (1975); esto contrasta con la realidad actual donde el tiempo de duración no baja de tres meses en el caso de museos o centros de arte. Aunque sí es verdad que en galerías se suelen seguir patrones diferentes, programando con espacios de tiempo más cortos. Desde esta perspectiva, la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros, además de definirse como galería, se comportó como tal. De hecho, así se reflejaría en sus numerosos catálogos, incidiendo en la idea anexa de que la venta de obra podía ser algo habitual.

El análisis del periodo que comprende entre 1969 y 1979, arroja que la media de exposiciones fue de aproximadamente catorce por año, mientras que la presencia de artistas en la sala fue de algo más de treinta. En este sentido, nos encontramos con picos importantes como es el caso de los años 1969 donde 68 artistas ven sus obras insertas en la sala, 1972 con 52 y 1970 con 40. Estas cifras ahondan en el intenso trabajo desarrollado. Si hablamos de catálogos o dípticos, prácticamente todos los que se editaron con motivo de las diversas exposiciones llevaron textos alusivos. En algunos casos se pondrá en práctica el recopilar citas de diferentes autores que hubieran hablado de la obra o del artista para llevarlos hasta las páginas del catálogo con motivo de la muestra.

Se abre esta década con una exposición que podría entenderse como una declaración de intenciones. Primer salón de independientes (enero, 1969), presenta justamente a esos independientes, a esos artistas y creadores que estaban un poco (o bastante) al margen de la oficialidad de estilos, tendencias y mercado. La nómina estaba integrada por un grupo de jóvenes creadores que demandaban atención al tiempo que espacios para ofrecer su obra. Ente ellos se encontrarán: Elena Álvarez Laverón (Ceuta, 1938); Eugenio Chicano (Málaga, 1935-2019) y Pepe Bornoy (Málaga, 1942-2023). Para el catálogo, que expresa ya un claro interés por el diseño, aparece un texto de Alfonso Canales que refleja esa idea de distanciar lo usual de la calidad como medio necesario para apreciar el buen arte:

Saben que se desenvuelven en un medio hostil, donde, por lo común, la divisa de la vulgaridad alcanza las más subidas cotizaciones. Pero saben también, sin menospreciar la destreza, que el mero oficio no pasa de ser instrumento de expresión, y que, si falta lo que expresar —o lo que es peor, si lo expresado carece de interés humano, de relevancia estética—, el artista no conseguirá que su obra se levante del bajo rasero de lo usual.

Este interés por hacer ver aquello que parece estar al margen, se consume cuando cinco años después se abre al público un homenaje a los impresionistas en su primer aniversario (I Centenario del Impresionismo, 1974). Para esta ocasión,

se presentan una serie importante de reproducciones con el patrocinio de Alianza Francesa de España y del Consulado de Francia en Málaga, y la colaboración del Círculo Local de Alianza Francesa. En este caso, el entonces director del Museo de Málaga, Rafael Puertas (Málaga, 1943-2008), aporta el correspondiente texto.

Más allá de estas apreciaciones, las exposiciones colectivas serán algo habitual en la sala, tanto en estos primeros años como posteriormente. Se prestará, por ejemplo, especial atención al dibujo en lo que se denominarán «Exposiciones internacionales de obra gráfica». Entre 1969 y 1974 fueron ocho las ocasiones en las que numerosos artistas y sus obras se dieron cita en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros. Disparidad de tendencias, firmas e intereses concuerdan bajo el tamiz del dibujo en pequeñas islas que irán construyendo un interesante archipiélago de experiencias en las que el espectador tenía siempre su lugar reservado. Estas exposiciones estuvieron dirigidas por Stefan von Reisz (Múnich, 1931-2019), que se convertiría en alma mater también de la sala. Todo esto supuso la llegada hasta la sala de numerosa obra de artistas internacionales, sobre todo alemanes y del Este de Europa. Este espacio se convirtió en un escaparate para muchos de ellos. Hablamos de un magnífico complemento a las exposiciones individuales que referían estilos, querencias totalmente abiertas contemporáneas. Estas exposiciones colectivas podrían entenderse como contextos que perfectamente amparaban a muchos creadores que veían en esta sala un referente. En una de ellas se presentó el grupo *El Pesebre* (VI Exposición Gráfica Internacional, 1970), integrado por el propio Reisz, Robert McDonald (Spilsby, Lancashire, 1935) y Jorge Lindell (Málaga, 1935-2015), quien escribe en el catálogo que:

Nació “EL PESEBRE”, con la misma indiferencia que el doceavo hijo en una familia numerosa. Lo había gestado el pintor Stefan desde la ventana de su estudio. Escribió a Barcelona y le enviaron un TÓRCULO. Vino envuelto en unos ásperos pañales de madera. La máquina litográfica necesitó de largas gestiones, hasta que un día llegaron las primeras piezas a bordo de un “seiscientos”.

Para la VIII Exposición (1974) volvería *El Pesebre* con nuevos integrantes como Guillermo Silva Santamaría (Bogotá, Colombia, 1921-Noruega, 2019), María de Silva (Lisboa, 1908-París, 1992), George Campbell (Irlanda, 1917-1979). Estos artistas y otros muchos integrados en otros colectivos acabarán exponiendo de forma individual. Un ejemplo lo constituye el colectivo *Palmo* (1979-1987) donde tomarán protagonismo Enrique Brinkmann (Málaga, 1938), Pepa Caballero (Granada, 1943-Málaga, 2012), Jesús Martínez Labrador (Antequera, 1950) o Juan Francisco Béjar (Málaga, 1946).

Con el paso del tiempo se normalizará el hecho de cómo artistas y literatos cambian sus roles entre las páginas que daban cabida a imágenes y sugerentes textos. Progresivamente se van incorporando firmas que otorgan prestancia al

trabajo editorial. Ahí estarán los escritos e impresiones de José Hierro (Madrid, 1922-2002), Dámaso Alonso (Madrid, 1898-1990), Antonio Gamoneda (Oviedo, 1931), José Infante (Málaga, 1946), Ángel Cafarena (Málaga, 1914-1998) o Fernando Merlo (Málaga, 1952-1981), entre otros. Desde el ámbito de la crítica de arte aparecerán, por ejemplo, José Camón Aznar (Zaragoza, 1898-Madrid, 1979), Eduardo Westerhall (Santa Cruz de Tenerife, 1902-1983), Carlos Areán (Madrid, 1921-1996), José María Moreno Galván (La Puebla de Cazalla, 1923-1981), Joan Sureda (Barcelona, 1949). Incluso, hay casos en los que el artista se convierte en crítico o comentarista de otros compañeros como ocurre con Evaristo Guerra (Vélez-Málaga, 1942), quien escribe para el también veleño José María Gallardo Gaspar para su exposición de 1976.

Con todo, la organización de estas muestras colectivas resumaba el apoyo que desde la sala se ofrecía a nuevas y sugerentes miradas que progresivamente irían poblando el mapa creativo nacional y que ocasionalmente recalaban en la ciudad: 7 pintores traen pintura a Málaga (1969), Grupo d'elx (1972), Grupo 75 (1976), 5 pintores argentinos (1976), 25 contemporáneos (1976). Por su parte, las individuales expresan la sinceridad de ideas que los diferentes autores pretenden poner de manifiesto; desde la mirada *naif* de Mari Pepa Estrada (Málaga, 1905-1997), que presentaría su obra hasta en tres ocasiones en estos primeros años, pasando por la abstracción geométrica de Pepe Bornoy (1974) o la bella indiferencia del propio Stefan von Reiswitz que tendría presencia en cuatro muestras (1971, 1972, 1975 y 1979), contando siempre con textos de Alfonso Canales, como ocurre en la segunda tentativa cuando introduce el momento en que traba camaradería con el artista alemán:

Conocí a Stefan en una manifestación organizada contra las manifestaciones organizadas. Era fácil distinguirlo entre la multitud, porque la multitud (y hasta una bellísima pancarta de color verde puerro, que no llevaba nada escrito) le llegaba a la cintura, como a Manolo Altolaguirre la puerta de su casa. Pronto comprendí que había nacido para sobresalir, y que me tomaría en brazos cuando quisiera ver pasar la tropa.

La amistad que con el tiempo construye Canales con numerosos artistas se ve reflejada no solamente en las exposiciones que se sucederán, tanto en esta definitiva década como después, sino que también se manifestarán en otros materiales que se pueden localizar en su archivo. Es el caso de la numerosa correspondencia que aparece y en la que se advierten los casos de aprecio regados con espontáneas muestras de creatividad, como la que mantendrá con Francisco Hernández (Melilla, 1932-Vélez-Málaga, 2012) desde los años sesenta. En ella podremos advertir el continuo fluir creativo del pintor. En numerosas ocasiones, los folios quedarán desbordados por los dibujos que completan opiniones, reflexiones alrededor de la pintura, amistades, lugares, etc. En 1969, el artista será protagonista de una de las

primeras exposiciones que promueve Canales como director de la Sala de la Caja de Ahorros.

Desde luego estos primeros años definen la sala (galería). De un modo u otro conforman la imagen de un espacio que mantiene lazos con estilos más clásicos pero que se abre de forma inexorable hacia otros terrenos menos afines, menos reconocibles para el espectador pero que promueven una nueva forma de afrontar la modernidad. Y todo desde un ámbito que se sale de los esquemas habituales para establecerse como paradigma de las tendencias contemporáneas en Málaga. Realmente se está produciendo en esta primera etapa un importante trasiego de exposiciones que intentan aunar lo conocido con lo que está fluyendo en una realidad cambiante. En este contexto, se abrirá paso una vez más, Picasso. Entre el 11 y el 31 de diciembre de 1971, la Caja de Ahorros de Antequera presenta la *Suite Volard*, con la «adhesión y el homenaje de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga». Presentada por primera vez en la misma sala, como atestigua en el texto que acompaña la muestra Sebastián Souviron (Málaga, 1914-?), pone de manifiesto, posiblemente, uno de los momentos más importantes que vive este espacio en su andadura.

## 6. La conciencia del empeño. El trabajo incesante

Con el paso del tiempo la sala confirma una imagen de espacio a la vanguardia dentro de Málaga. Este hecho es significativo desde la trascendencia que suponen por un lado las propias muestras y los artistas que las protagonizan, mientras que por otro se va advirtiendo una innegable capacidad de otorgar sentido a todo aquello que rodea el espectro expositivo; esto es, catálogos, pósteres, folletos, dípticos, invitaciones, forman parte de una estrategia de claro corte visual que constituye una reveladora forma de asumir la idea de que lo que queda tras el apogeo debe ser de la misma intensidad.

Como había ocurrido con anterioridad, las programaciones proseguían su objetivo de visibilizar los trabajos de artistas noveles cuyas exposiciones luego tenían reflejo en diferentes medios, como es el caso de Antonio Molero que expone en 1981 y del que Rosario Camacho comentará que su obra muestra «un expresionismo realista, tremendo y penetrante, un mundo patético, resignado, carente de esperanza, en el que la sensación menos negativa es la melancolía» (Camacho Martínez, 2016: 79-82). Del mismo modo, al afianzamiento de la pintura, el grabado, la obra gráfica o la escultura, vendrán otros soportes creativos que muestren el potencial de la nueva década. En 1984, el fotógrafo Pepe Ponce (Málaga, 1945) expondrá su trabajo bajo el título de «Fin del mundo». La fotografía entraba en la sala y con ella la realidad del mundo; Ponce compartía con

otros profesionales del momento esa inquietud por el realismo en el que la ciudad tenía un especial protagonismo.

Los proyectos que se desarrollarán desde los años 80 hasta inicios de los 90, momento en el que la sala adquiere una nueva connotación, articulan un proceso muy interesante donde el diseño tendrá una especial relevancia. Esta tendencia ya se había iniciado con anterioridad, donde los formatos cambiaban de forma constante, pasando del normalizado vertical al horizontal; las páginas definían el contenido permitiendo que las fotografías armonizaran el texto en sutil equilibrio. Además, las cubiertas comenzaron a reflejar el interés de los diseñadores por constituir una referencia que, finalmente, definiera la propia sala. En ocasiones el color era el dominante, en otras el rígido blanco y negro sembraba el papel. La cuestión era trabajar también hacia dentro, en lo concerniente al soporte. Esto manifiesta la existencia de tres líneas de actuación: la primera tenía que ver con la existencia *per se* de un registro físico de la exposición, la segunda interviene directamente en la forma de presentarlo, el diseño gráfico y editorial y la tercera queda circunscrita a la presencia de numerosos textos como empaque necesario.

Otro aspecto que tendremos en cuenta es la evolución de estos materiales. Donde antes había catálogos ahora se opta por otro formato, caso de la exposición de Juan Leyva Palma (Nador, 1955-Olivenza, 2015) que tiene lugar en 1982. Aquí, el cartel ideado funciona como espacio en el que disponer toda la información. Algo parecido tenemos en la exposición, ese mismo año, de Manel Núñez donde el tríptico que emana se convierte también en cartel. La traslación se consuma en un intento de abarcar la totalidad. Desde el punto de vista de la cartelera, la muestra de Bengt Lindström (Suecia, 1925-2008) de 1988 nos trae la diversidad al plantearse un único diseño al que se le pueden adherir diferentes fotografías de sus obras, determinando, en última instancia, una suerte de cartel múltiple que reunido podía convertirse en catálogo. Por lo tanto, el ingenio siempre estaba presente, el trabajo de fondo, decidido, audaz y eficiente era una particularidad que se apuntaló con el paso de los años. No obstante, el regreso al formato clásico era una constante que tiene un magnífico ejemplo en la muestra de grabados del colectivo *Gravura* en 1990. Aquí apreciamos una edición muy cuidada donde el arrebataador énfasis de las distintas obras se mezcla con la poesía de diversos autores que basculan entre la experiencia de Antonio Jiménez Millán (Granada, 1954) y la juventud de Álvaro García (Málaga, 1965).

## 7. Consumaciones. Pequeñas expectativas

En 1990 Alfonso Albacete (Antequera, 1950) expone por primera vez en Málaga. En el catálogo que se elabora para la ocasión no aparece Alfonso Canales como director de la sala; tan solo se reseña que la muestra ha estado al cargo de

un *equipo organizador*. Eran momentos en los que se estaba materializando el nacimiento de Unicaja. Una nueva etapa daría comienzo para la sala en el marco, igualmente, de una relación totalmente diferente. Terminaba una época y comenzaba otra.

En este tiempo, la entidad antequerana había jugado un papel fundamental por sentar un compromiso con la creación contemporánea. La potencia mostrada por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera supone un desbordante empuje del arte, generando sinergias como modelo de gestión de un espacio expositivo. En este sentido, podemos considerar esta sala como un espacio de confluencias, donde el arte se reunió de manera plausible con narrativa, poesía, crítica de arte, filosofía, en definitiva, aspectos todos creativos y propios de la cultura contemporánea.

En el conjunto de las salas y espacios de muestras de Málaga y provincia, esta sala se constituyó, de la mano de Alfonso Canales, como un lugar al que muchos querían venir y exponer; signo inequívoco de la trascendencia que ostentó durante un periodo determinado y determinante para el desarrollo del panorama plástico de finales del siglo xx. En este sentido, los materiales analizados nos hablan de una efervescencia creativa singular y única, donde el diseño jugó un papel destacado. Siempre bajo la innegable relevancia de los textos como soportes que permitieron el intercambio de roles con naturalidad.

Canales fue un claro detonante en la configuración de un espacio destinado a converger con otros en la construcción de una mirada contemporánea desde la plenitud de esos días claros que iban poblando la geografía de una capital que cada vez más expresaba sus valores creativos. Su intensidad, su dedicación y el empeño referido ponen de manifiesto el apego del poeta por el arte, el sentimiento de unidad que entre la palabra y el gesto se proyectaba en cada muestra. Se hace necesario detenerse por un instante para reflexionar sobre el impacto que generó su gestión en el conjunto de la actividad expositiva de Málaga y provincia. Por ello debemos seguir indagando sobre las estrategias puestas en marcha, sobre los materiales que nos llegan como anhelo fiel de un brío constante, sobre la relevancia de quienes mostraron sus obras, en algunos casos, ciertamente radicales, sobre quienes las explicaron o simplemente entraron al juego discrecional de su interpretación. Al menos esa es la pretensión de este pequeño aporte.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2016): *Arte contemporáneo en Málaga. Selección de artículos sobre exposiciones y artistas (1972-2015)*, Fundación Málaga.
- CASERO VIDAL, P. (2001): «Grupo Picasso de Málaga (1957-1964)», en *Boletín de Arte*, 22, Universidad de Málaga, pp. 391-408.

- CASTAÑOS ALÉS, E. (1997): *La pintura de vanguardia en Málaga durante la segunda mitad del siglo xx*, Fundación Pablo Ruiz Picasso-Ayuntamiento de Málaga.
- EL SOL DE ANTEQUERA (1967): «Inauguración de la exposición», *El Sol de Antequera*, L, 2282.
- EL SOL DE ANTEQUERA (1968): «La Caja de Ahorros de Antequera inaugura un nuevo y espléndido edificio en Málaga», *El Sol de Antequera*, LI, 2352.
- FUENTES TORRES, M. (2008): «Inventario desnudo. Aproximaciones al hecho creativo en Antequera 1931-1947», Ayuntamiento de Antequera, pp. 217-252.
- GUTIÉRREZ NAVAS, M. D. (s. f.): *Alfonso Canales Pérez-Bryan*. En línea: <https://dbe.rah.es/biografias> [consulta: 01 agosto 2024].
- LARA GARRIDO, M. P. (2008): «El arquitecto Daniel Rubio Sánchez. Primera época: Antequera (1909-1910) y Albacete (1910-1920)», Asociación Cultural Isla de Arriarán, pp. 175-212.
- MARTÍNEZ MANZANO, J. C. (2008): «Contextualización y promoción artística dentro del marco de la nueva pintura figurativa malagueña de los años 80», en *Boletín de Arte*, 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, pp. 325-347.
- PALOMO DÍAZ, J. F. (2004): «El grabado en Málaga: el colectivo Palmo (1978-1979)», en *Laboratorio de Arte*, 17, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, pp. 363-398.
- PAREJO BARRANCO, A. (1987): *Historia de Antequera*, Caja de Ahorros de Antequera.
- ROMERO BENÍTEZ, J. (2023): «Muñoz Rojas y el patrimonio histórico antequerano», en F. F. J. Jiménez Zurita (coord.), *Las cosas del campo: la energía artística del misterio del paisaje*, Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, Junta de Andalucía, pp. 63-79.
- SAURET GUERRERO, T. (1999): «Arte y plataforma Cultural en Málaga durante el siglo xx. 1900-1975», en *Boletín de Arte*, 20, Universidad de Málaga, pp. 319-350.



LA ESTÉTICA DE LA CRUELDAD  
EN LA ESCRITURA DE ANGÉLICA LIDDELL  
Y SU PRESENCIA EN *¿QUÉ HARÉ YO CON ESTA ESPADA?*

MERCEDES JIMÉNEZ VEGA  
Universidad de Málaga

Recepción: 24 de julio de 2024 / Aceptación: 30 de septiembre de 2024

**Resumen:** Angélica Liddell, referente contemporáneo de la escena española y europea, trabaja con la herida personal para redimir la violencia real colectiva en un teatro impregnado de dolor que se expresa a través de una estética de la crueldad. A partir de un estudio centrado en el plano retórico sobre *¿Qué haré yo con esta espada?* (*Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza*) de su *Trilogía del infinito* (2016), una obra que explora artísticamente los orígenes del Mal, se observan algunos de los recursos que la dramaturga emplea para reflejar en su escritura esta estética de violencia poética.

**Palabras clave:** Angélica Liddell, *¿Qué haré yo con esta espada?*, estética de la crueldad, violencia poética, teatro posdramático.

**Abstract:** Angélica Liddell, a contemporary model in the Spanish and European scene, works with the personal wound to redeem the shared real violence in a theatre covered in pain that finds its way through an Aesthetics of Cruelty. Based on a study of the Rhetoric of *¿Qué hare yo con esta espada?* (*Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza*) of her *Trilogía del Infinito* (2016), a play that explores the origins of Evil, some of the elements used by the playwright to show this Aesthetics of Poetic Violence in her writing can be observed.

**Keywords:** Angélica Liddell, *¿Qué haré yo con esta espada?*, Aesthetics of Cruelty, Poetic Violence, Postdramatic Theatre.

[201]

*AnMal*, XLV, 2024, pp. 201-216.

## La estética de la crueldad: contextualización

La crueldad, la violencia ha sido siempre inherente al ser humano y esto ha traído consigo que tenga cabida en el teatro desde sus orígenes en Grecia, con su empeño por «presentar un mundo dominado por el mal» donde seres que cumplían cánones de belleza cometían atrocidades, como Saturno que devora a sus hijos o Medea que mata a los suyos para vengar la infidelidad de su marido (Eco, 2007: 34). Si se viaja hacia adelante en el tiempo, hasta comienzos del siglo xx, puede apreciarse que lo violento ha seguido presente en el arte llegando al movimiento generado por Antonin Artaud que lleva consigo lo cruel explícito en el nombre: Teatro de la Crueldad. En los diversos manifiestos que presentó recogidos en su ensayo de 1938, *El teatro y su doble*, propone una estética de la crueldad que parte de la idea de que el teatro «tiene también sus sombras» y es capaz de agitar aquellas «en las que siempre ha tropezado la vida» (Artaud, 2011: 14). Este director francés entiende el teatro como una «acción inmediata y violenta» que provoque en el espectador un eco profundo, pero que además «domine la inestabilidad de la época» (2011: 111). Entiende el teatro como la herramienta precisa para volver a «comprender y ejercer la vida» (2011: 12). Estableciendo una semejanza con la peste, dice Artaud (2011: 33-37) que el teatro es ese espacio en que se propicia la caída de la máscara de hipocresía social revelando el impulso cruel y violento que reside en todos los seres humanos. De esta forma, defiende que la crueldad debe ser la base de todo espectáculo para conseguir penetrar en la profunda oscuridad del público, entendiendo la crueldad como «apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable», al mismo tiempo que dolor e «ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida» (2011: 135).

Avanzando a la segunda mitad del siglo xx, el ambiente teatral que baña el final de siglo es el denominado por Hans-Thies Lehman (2006: 23-24) como teatro posdramático y engloba a artistas como Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Pina Bausch o Robert Wilson. Esta tendencia dramática tiene sus antecedentes en la renovación que surge «tras la crisis del drama simbolista de finales del siglo xix, que se vio influenciada, a su vez, por las vanguardias históricas y derivó, en cierto modo, en una vuelta a los orígenes del teatro» (Loureiro Álvarez, 2019: 63). En consonancia con ese mirar de nuevo hacia el germen del teatro, se generan modelos de teatro como ritual, ceremonia mística o juego popular, invitando al espectador a «una participación directa y diferenciada» (Cornago Bernal, 1999: 22), buscando una actualización de la tragedia al siglo xx (1999: 125). De tal forma que se da lugar a un teatro ritual en que se busca una suerte de sacrificio poético que «tiene que ver con la obtención de la libertad» y la redención de la violencia real colectiva a través de una violencia poética espiritual (Liddell, 2015: 101). Este sacrificio se coloca en el escenario para dar pie a «conclusiones espirituales a las que no se puede acceder en la vida calculada» (Liddell, 2015: 46, 102).

Referente imprescindible para entender la elevación de la escena a consideración de espacio para el rito resulta el director polaco Jerzy Grotowski, quien lo expone en su *Hacia un teatro pobre* de 1968. Para Grotowski el teatro logra emanar la energía espiritual haciendo trascender el mito. Las dos claves para alcanzar la transgresión, la catarsis eran el terror y el sentimiento de lo sagrado, así el espectador podría recoger «una nueva percepción de su verdad en la verdad del mito» (Grotowski, 2008: 17); de manera que tragedia y rito van estrechamente de la mano. Este director plantea que en aquellos años resultaba imposible que la audiencia pudiera identificarse con el mito (2008: 18). Se precisaba por tanto una confrontación con este, haciendo una «exposición llevada a sus excesos más descarnados» para devolver a «una situación mítica concreta», a «una experiencia de la verdad humana común» (2008: 18). El brutal despojo y el ofrecimiento público del cuerpo exponiendo las capas más íntimas los entiende como fundamentales para provocar el quebrantamiento de la máscara vital (2008: 18, 27).

Las nuevas tendencias teatrales surgidas a finales del siglo xx impulsan una renovación del pacto «espectatorial» con el público (Torre Espinosa, 2016: 718), puesto que invitan a una recuperación de la intimidad a través de la confusión entre lo privado y lo público en ese espacio ritual donde se proponen sacar a la luz la oscuridad humana. El escenario no es entendido ahora como el lugar del espectáculo porque «el espectáculo lo presencia el espectador [ahora] delante de la pantalla del televisor» (Vasserot, 2015: 11). De este modo, las demostraciones crueles y la estética del horror serán las que desvelen la hostilidad del mundo (Castro Flórez, 2019: 205), en un momento en que la realidad parece haber quedado desdramatizada por el constante flujo de información (Liddell, 2015: 42). Ante una humanidad narcotizada por el desastre, en la actualidad se deviene como urgente «una estrategia de bombardeo terrorista» en el arte para tratar de despertar las conciencias (Castro Flórez, 2019: 159-161). Todo conduce hacia un movimiento teatral fundado en una estética de la crueldad que busca recuperar la identidad perdida en estos tiempos de «muertes colectivas» (Liddell, 2015: 99).

### **Angélica Liddell, referente de la violencia poética**

En esta atmósfera de crueldad que envuelve el teatro posdramático es donde se mueve la poeta, dramaturga, directora, actriz y crítica de su propia obra, Angélica Liddell quien, junto a Rodrigo García, se ha convertido en uno de los principales exponentes de este movimiento en España (Torre Espinosa, 2016: 716-717). Además de recuperar el horror de la información real y redramatizarla en el escenario, Liddell lleva a cabo en sus dramaturgias un borrado de la línea entre lo privado y lo público en una búsqueda por devolver a la sociedad la intimidad y la vulnerabilidad que está perdiendo. Su marcada estética e intenciones se vislumbran con

claridad desde los inicios de su producción, dada una necesidad constante de sobrevivir al agón de la vida, que fuera del escenario se revuelve contra ella: «Me aniquila» (Liddell, 2024: 2). Angélica Liddell constituye un ejemplo vivo de creadora de un arte doliente basado en la estética de la crueldad.

Liddell, cuyo pseudónimo remite al apellido de la Alicia real que inspiró a Lewis Carroll para su *Alicia en el país de las maravillas* (Loureiro Álvarez, 2019: 62), combina sus estudios en Psicología y su formación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (Monti, 2016: 156) en una producción dramática que explora los aspectos más sórdidos de las relaciones humanas y que tiene sus inicios con su pieza *Greta quiere suicidarse*, por la que recibe el Premio Ciudad de Alcorcón en 1988. Sin embargo, sería en 1993 cuando comienza su «venganza por la mediocridad de la vida» (Liddell, 2024: 2), con el estreno de aquella premiada obra por su recién creada compañía Atra Bilis junto a Gumersindo Puche. El propio nombre de la compañía ya sería un indicador del rumbo que habría de tomar su teatro, puesto que apela a la bilis negra, uno de los humores descritos por Hipócrates que se corresponde «al temperamento suicida y melancólico» (Gutiérrez Carbajo, 2006: 94). Siguiendo la bibliografía que expone Rovecchio Antón en su tesis (2015: 604-605), a *Greta quiere suicidarse* le siguen obras como *La falsa suicida* (2000), *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Walheim y Extinción* (2002), *Mi relación con la comida* (2005) o *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2005), hasta llegar a 2007, año en que Liddell se consagra en la escena española con el estreno de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* en el Centro Dramático Nacional (Torre Espinosa, 2016: 719), y 2008, cuando recibe el Premio Valle-Inclán de Teatro por *El año de Ricardo*. En adelante, Liddell vería cómo su trayectoria sería laureada mientras se convertía en un referente del teatro contemporáneo a nivel español, pero también europeo, ya que en 2010 es invitada al Festival de Aviñón, donde representa *La casa de la fuerza* (Salino, 2010: s/p), obra galardonada en 2012 con el Premio Nacional de Literatura Dramática. De igual modo, esta dramaturga es premiada en 2013 con el León de Plata de la Bial de Teatro de Venecia (López Ruiz, 2017: 89) y nombrada *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* por el Ministerio de Cultura francés en 2017 (Romo, 2018: s/p).

Después de asegurar en 2014 que no volvería a actuar en España debido al desinterés de las instituciones nacionales hacia la cultura, regresa en 2018 a los escenarios españoles subiendo a Teatros del Canal su *Trilogía del infinito*, conformada por tres obras estrenadas previamente en el Festival de Aviñón de 2016: *Esta breve tragedia de la carne, ¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)* y *Génesis 6, 6-7*. Su producción continuaría con piezas como *Una costilla sobre la mesa* en una búsqueda constante de hacer hablar a la herida, a pesar de que el sacrificio de la palabra siempre le ha resultado insuficiente. Maltrata el lenguaje intentando encontrar un sentido a la existencia, pero entiende la utilización de este como un fracaso que «se ha ido convirtiendo poco

a poco en un castigo» (Liddell, 2024: 3). Para Liddell «la palabra nace fracasando, aniquilada ininterrumpidamente por lo real, inevitablemente frustrada» (Liddell, 2015: 17), debido a que existe un alto grado de incompatibilidad entre el dolor y la expresión (2015: 18). Sin embargo, tras enmudecer en 2021 con *Terebrante*, la dramaturga recupera la palabra como elemento vertebrador de sus creaciones, sustento de su estética de la crueldad y principal objeto de sacrificio. De esta manera, Liddell continúa escribiendo ya que necesita «llegar a una tregua con el sinsentido de la existencia» (Liddell, 2015: 15-16) y entre 2022 y 2024 su dramaturgia se amplía estrenando en 2022 *Caridad*; en 2023, *Liebestod. El olor a sangre no se me quita de los ojos. Juan Belmonte y Vudú: (3318) Blixen*; y en 2024, *DÁMON. El funeral de Bergman*. A ello hay que añadir la publicación de libros como *Kuxmmannsanta* en 2022 o *Los barcos hundidos que te visitan* en 2023.

En todas sus creaciones Liddell contribuye a provocar el desasosiego de los espectadores para transmitirles lo insoportable de la realidad a través de una desgarrada sinceridad y dolor auténtico (Monti, 2016: 160). Su estética cruel se halla en la agresividad de las formas, en su lenguaje que es provocativo y soez, en el derribo de convenciones socialmente admitidas (Torre Espinosa, 2016: 721). Todo radica sin lugar a duda en la necesidad de representación de lo inmoral y de las heridas para plantear preguntas desagradables que eleven a la sociedad y sublimen el dolor (Vela, 2023: s/p). El pensamiento de quien asiste a una pieza de Liddell o de quien lee sus palabras se dirige hacia un sentimiento de incomodidad, en primer lugar, por los temas que aborda la dramaturga, puesto que como dice Gutiérrez Carbajo (2016: 94) muestra «la llaga social del estado de bienestar». Tienen cabida en sus obras los asuntos de los que nadie desea hablar porque el mundo pareciera más sano si se obvian; esto es, no solo lo injusto y cruel, sino todo lo que la ley de lo «biempensante» y del Estado castiga. Rescata del naufragio, de esta manera, la masturbación, el sexo, el rechazo a tener descendencia, la senectud, el suicidio, la descomposición de la institución familiar, el maltrato, la violación, la pederastia, la muerte violenta, las guerras...

A través de personajes «supervivientes de la catástrofe» se exhibe un mundo interior con un tono confesional donde «el público no tiene forma de saber [...] si la persona que tiene delante es un personaje *stricto sensu* o si efectivamente [se ha construido la pieza] a partir de una vivencia traumática» (Loureiro Álvarez, 2019: 72-76). Incluso, es interesante observar cómo esos mismos personajes en ocasiones son justificados a pesar de su maldad. Aparecen, alguna vez, personajes de los que se busca entender su comportamiento, que no es más que la consecuencia de su propia herida. Son personajes dominados por una rabia impuesta por el dolor que sienten. Es el caso del *Frankenstein* de Liddell, donde la autora ensalza la dulzura y la ternura del monstruo, porque su maldad es la reacción natural al odio recibido desde el nacimiento (Rovecchio Antón, 2014: 118).

## La estética de la crueldad en *¿Qué haré yo con esta espada?*

Estrenada y publicada en 2016, se encuentra escrita con la peculiar estructura de diario que combina género epistolar y verso libre. *¿Qué haré yo con esta espada?* es una muestra de cómo la escritora catalana no recurre a una única técnica, sino que movida por la urgencia expresiva emplea muy diversas formas discursivas, como se aprecia en sus demás producciones donde combina correos electrónicos, noticias de prensa, relatos, citas textuales, letras de canciones, himnos sacros en latín... además de las ya mencionadas (Monti, 2016: 159).

Esta obra dramática, en relación con la necesidad de expresar los horrores del mundo, realiza una suerte de recorrido por hechos violentos en búsqueda del origen del Mal. Establece una confrontación entre lo ético y lo estético, defendiendo la separación de los criterios de las leyes del Estado y las leyes de la estética, y que solo estas últimas podrán juzgar las creaciones artísticas. De manera que se respalda la libertad de expresión en el teatro, donde tiene cabida hasta comprender las acciones de un antropófago. Además, se trata de dar solución al problema de la Belleza. Propone el supuesto de que la Belleza y la fealdad están conectadas al punto de que se habla de lo mismo al discutir sobre uno u otro concepto. La fealdad y la repugnancia hacia lo feo fueron el primer paso hacia el Amor y, en consecuencia, hacia la Belleza. Sugiere una conexión inquebrantable entre el Mal y el Amor, ofreciendo la teoría de que lo primero tiene su origen en la necesidad brutal de lo segundo. La destrucción de la belleza visible pretende alcanzar la invisible, trascender por una revelación mediante el espanto y el horror. Se convierte el Mal en una necesidad para que el Bien exista. Esta propuesta viene acompañada en la obra por la exposición de una serie de actos de violencia que se sienten incabables. Para la justificación de aquella teoría, Liddell se sirve principalmente del asesinato de Renée Hartevelt (crimen caníbal cometido por Issei Sagawa en 1981) y de los atentados de París en noviembre de 2015, que tuvieron lugar al mismo tiempo que la actriz se hallaba de gira en Francia. También acompaña el relato de estos acontecimientos con la detallada descripción de cómo muere un animal en el matadero, con la explicación de una autopsia, con Ted Bundy, Jeffrey Dahmer... De igual forma introduce un diálogo con Dios que recuerda la mística de santa Teresa de Jesús, colocándolo en la posición de amado, pero cuestionándose la existencia de este y argumentando la lógica de la furia de Dios ante la miserable actitud del ser humano. A todo lo referido se le suma una crítica sobre la perpetuación de la vieja tradición, ya podrida, concluyendo que es imposible el nacimiento de algo nuevo a partir de dicha podredumbre.

A continuación, se presentarán tres mecanismos que se pueden tomar como imprescindibles para que la estética de la crueldad se haga presente en las páginas de *¿Qué haré yo con esta espada?* Dado que se trata de elementos relacionados con la fábula, el personaje y la retórica, se pretende esclarecer la evidencia de que la

violencia poética inunda los aspectos que son fundamentales para que una obra misma se genere. Entonces, los recursos a analizar habrán de ser: la asociación entre el artista y el criminal como punto de partida de la pieza; la autoficción como modelo discursivo en el que personaje y autora se confunden; y el lenguaje, que será estudiado en el sentido de la palabra en sí misma y la crueldad que puede encarnar.

### *Asimilación artista-criminal*

La premisa básica para que esta unión de ideas se produzca es el sentido de que ambos, criminal y poeta o artista, están ligados por una profunda herida. La ira y la rabia que mueven los actos de estas personas toman su impulso del inmenso dolor de una herida sin sanar. Liddell (2024: 1) dice que la ira y el sufrimiento solo encuentran una salida, un discurrir hacia la libertad a través del arte y del crimen. Entonces, establece como punto común entre quien crea y quien comete un crimen la necesidad de liberarse, como afirma en *¿Qué haré yo con esta espada?»: «El asesino simplemente tiene un deseo enloquecido de libertad»* (Liddell, 2019: 44).

Expresar tal idea en sus páginas conecta con esta estética de lo cruel porque coloca al lector en la incómoda posición de, en cierto sentido, llegar a entender la procedencia del Mal y, por tanto, se ve instado a comprender las acciones de individuos como Issei Sagawa. Y para que el lector llegue a esa conexión con quienes fueron dominados por el Mal, primero será ella la que se equipare a los criminales, admitiendo verse reflejada en el impulso que mueve a Sagawa.

El Mal procede de una necesidad brutal de amor. El amor es ese precepto divino que ha dado lugar a toda la violencia extraordinaria que nos funda.

Usted devoró a una mujer y yo escribo. Pero usted y yo somos iguales. Todo procede del mismo instinto, del mismo vacío primordial (Liddell, 2019: 44).

Siempre conectará el sentimiento de destrucción de la belleza visible con la pretensión de alcanzar la invisible, de trascender e ir más allá, como si se tratara del mismo acto de sacrificio del que se habla en su teatro. Surge la necesidad de llevar a cabo un sacrificio poético para poder llegar a la transgresión, porque Liddell toma el sacrificio como «un asesinato en suspenso» (Liddell, 2015: 112). Es solo a partir de tal suspensión de la ética que se puede trabajar con una «forma moral del mal» para despertar la moralidad del lector (2015: 112-113).

La dramaturga entiende el «vacío de una vida sin amor» (Liddell, 2015: 144) como el germen de la violencia poética o real. Trabaja la autora, entonces, desde la idea de la angustia por el deseo frustrado de alcanzar lo invisible, de llenar aquel vacío, sin que suponga una justificación del criminal y de la existencia del Mal, pero sí reconocer que irremediamente los impulsos violentos y la herida que los provoca pueden aflorar en cualquier individuo.

Mi pasión por el asesino / procede del odio que siento por mí misma. /  
Descuartizo en la misma medida que me aborrezco. / Nunca haría más daño /  
que el daño que siento dentro de mí. / Ante la falta extrema de amor busco el  
horror extremo. / Condenada a la compañía de personas que nunca me querrán,  
mis anhelos proceden del desierto y se dirigen al desierto (Liddell, 2019: 137).

La autora plantea un tipo de artista que «se mueve en los límites de un desajuste con la sociedad» (Ojeda, 2022: s/p). El artista, el bufón tachado de loco, tiene la misión de romper el pacto del orden social que se apoya en la hipocresía, ha de desprender la máscara de los hipócritas (Liddell, 2015: 85). Los artistas habrían de ser inimputables como los locos o los niños, pues juegan en el terreno de la sinrazón (Ojeda, 2022: s/p). El criminal y el artista están por encima de la razón, que es la que prohíbe antes que explicar. Son el crimen, el amor y la tragedia los que trascienden a la razón y posibilitan la redención (Caruana Húder, 2022: s/p). No puede entenderse el teatro de Liddell sin apreciar que conecta con el mito y con el teatro trágico en el punto en que este último «afirma que las esferas de la razón, el orden y la justicia son terriblemente limitadas» (Steiner, 1970: 13). La perspectiva trágica es la que le permite establecer un pacto escénico en el que se transgreda lo racional y se manifieste una violencia de otra forma inexpressable.

### ***El juego autoficcional***

La autorreferencialidad es una de las características que suele encontrarse en las producciones posdramáticas, donde se encuadra Liddell quien, con frecuencia, recurre a la autotematización como acompañamiento de la denuncia social. La dramaturga ofrece el desnudo de su parte más privada y vulnerable desdibujando los límites entre lo íntimo y lo público, para generar una atmósfera de ambigüedad e incertidumbre a causa del solapamiento de personaje, escritora, directora y actriz que rompe la ilusión teatral y evidencia la condición inseparable de realidad y ficción en el teatro (Lehmann, 2006: 102).

Para volver a hacer real el sufrimiento, Liddell considera necesario poner el sufrimiento humano sobre el escenario, trabajar con el dolor auténtico en una lucha sin descanso por comprender la vida, aunque suponga que los lectores se vuelvan intolerantes, porque al presenciar «actos de violencia poética [que recuerdan a la violencia real] la sociedad se acobarda, se agusana y se vuelve injusta, sorda y ciega» (Liddell, 2015: 36-37, 41). Esta estrategia narrativa provoca incertidumbre en «las tareas interpretativas del receptor», quien decodificará la contradicción ficción-verdad «según las convenciones de verosimilitud literaria» (Luque, 2023: 314). El desdoblamiento que se produce cuando el «sujeto-escritor» pasa a «sujeto-escrito» forma parte de un proyecto de búsqueda de veracidad estética y de realidad que permita conectar con el lector a través de un espacio casi «autobiográfico» (Hugueny-Léger, 2009: 20), invitando a una normalización de la cara velada y profunda



de las personas. Conecta con la idea comentada por González (2014: 233-234), quien incide en el hecho de que el teatro posdramático es una «present-ación» y no «re-presentación» en la que el personaje se sustituye por una voz autorial que, por su menor literalidad, es más presente.

Se trata del ofrecimiento del cuerpo que defendía Grotowski, pero trasladado a lo verbal, exteriorizando las palabras que la autora guarda en lo más profundo de sí. Liddell aplica la violencia poética entendida como Grotowski en tanto que esta se utiliza con el sentido de liberación y «exposición llevada a sus excesos más descarnados» que pretende devolver a «una experiencia de la verdad humana común» (Grotowski, 2008: 18). Emplear la autoficción se muestra como una forma de ejecutar el «autosacrificio» que eleva al teatro hacia la ritualidad y que se deviene como necesario para expresar el dolor (Bottin, 2012: 783).

En *¿Qué haré yo con esta espada?* existe una suerte de convergencia de los géneros que Arroyo Redondo (2011: 446) considera antecesores de la autoficción: la novela del «yo», la autobiografía y el ensayo literario. Se produce en esta pieza ese «posicionamiento híbrido» del que habla Torre Espinosa (2014: 57), en que el lector confunde si se trata de una invención o si «tiene referencialidad en el mundo real». La confluencia de aquellas «cuatro personas» (personaje, escritora, directora y actriz) permite que se dude de si el discurso sobre estética y orígenes del mal dicho por «Liddell personaje» coincide con el pensamiento de «Liddell autora». Del mismo modo, se piensa cuando el personaje narra el entorno de abuso y violencia en el que se había criado, suscitando en el lector la creencia de que tales acontecimientos fueron vividos por la autora. Tal punto de incertidumbre incomoda al receptor, especialmente al tratarse de hechos violentos que sustentan la estética de la crueldad que Liddell trabaja. Así, por ejemplo, se traslada la obra al recuerdo (o no recuerdo) de cómo fue su infancia en el pueblo:

[...] donde mi abuelo ahorcaba a los perros, / ahogaba camadas enteras de gatos, / azotaba a las mulas, / pateaba a las cabras / le retorció el cuello a las gallinas, / [...] allí donde yo misma / abrasaba el culo de las gallinas con hierros ardiendo / y ahogaba crías de pavo en cubos llenos de agua (Liddell, 2019: 201-202).

Una de las herramientas que más ayudan a generar esa inquietud en el lector que intenta descifrar qué es real y qué ficción, bien podría ser la tendencia de Liddell a incluir en sus piezas sucesos que afectan a la colectividad social. Esta inclinación es, además, un elemento propio de la autoficción, donde la voz autorial dentro del mundo ficticio busca «mantener una apariencia de conexión con la realidad extratextual» (Arroyo Redondo, 2011: 447). La inclusión de la memoria individual en convergencia con la colectiva que puede observarse en la dramaturgia lidelliana ya se encontraba presente en las creaciones de Kantor quien, además

de recrear espectáculos a partir de su propia vida, la hacía confluir con la memoria histórica (Nawrot, 2019: 193-195).

En la obra aquí analizada, esta relación de lo íntimo con el acontecimiento social se halla en la conexión que establece con el atentado terrorista de París en noviembre 2015. La artista se hallaba representando *Primera Carta de San Pablo a los Corintios* en el Teatro del Odeón de París el día que los crímenes sucedieron. En esta pieza la actriz hace un conjuro al Mal para que el Bien exista; mientras eso ocurría en el escenario, la masacre tuvo lugar. Lo que aconteció en su gira queda plasmado en *¿Qué haré yo con esta espada?*, donde se puede leer:

Si hubiera terminado con mi propia vida / el día 10 de noviembre / nada malo hubiera ocurrido en París / el 13 de noviembre. Si me hubieran encontrado muerta / el día 10 de noviembre / en aquel apartamento de mierda de París, si me hubieran encontrado muerta, / muerta de verdad, / nada de esto hubiera sucedido (Liddell, 2019: 195-196).

### ***Lenguaje: ruptura del decoro***

Una característica común en aquellos que trabajan el teatro posdramático es la presencia de un soplo poético alejado del canon clásico de belleza debido a un lenguaje bañado en coloquialismos que en ocasiones rozan la vulgaridad (Carrera Garrido, 2013: 89). La combinación de lo político con lo poético propia de este teatro, esa imbricación que resulta en una escritura comprometida ajena a una necesidad de denuncia inmediata (Torre Espinosa, 2016: 717), se traduce en un versolibrismo con profusas figuras retóricas como la anáfora, el isocolon, la aliteración, la ironía, la epanadiplosis, o los tropos como la metáfora o la metonimia (Carrera Garrido, 2013: 89). En cuanto a Angélica Liddell, es el lenguaje el que permite la creación de una atmósfera cruel que «envuelve todo el evento teatral» (Loureiro Álvarez, 2019: 76), siendo su barbarie lingüística, que algunos podrían llegar a censurar, uno de los elementos más caracterizadores de la dramaturga gerundense. En la alternancia que presenta de prosa poética y verso libre, se reconoce una innegable dimensión poética que convive con un lenguaje feroz y cruento, donde son frecuentes los recursos literarios del teatro posdramático ya mencionados (Loureiro Álvarez, 2019: 76).

Torre Espinosa (2016: 721) explica cómo la palabra blasfemadora se convierte en una herramienta para derribar las convenciones sociales que, aunque admitidas, condenan la existencia humana. Podría entonces decirse que Liddell rompe con lo que tradicionalmente se ha entendido como decoro o conveniencia. Esta virtud retórica, el decoro, según Mayoral (1994: 23-25), recoge las propiedades que se refieren a la constitución del discurso y a las relaciones entre este y las circunstancias presentes en el proceso de emisión-recepción. Se establece una división dentro del

decoro por la cual encontramos el decoro interno y el externo. El segundo tiene que ver con quién trata el discurso, ante quién, dónde y cuándo. Ante los ojos de aquellos anclados a la tradición, Liddell cometerá vicios en este sentido, aunque estos vicios serán susceptibles de ser tolerados como licencias discursivas. Mayo-ral (1994: 27) explica apoyándose en las *Anotaciones* de Herrera, que los vicios en el decoro externo aluden a la inserción de contenido o expresiones de naturaleza escatológica, de carácter obsceno. La ruptura de esta virtud se justifica en la necesidad de Liddell de conducir al público hacia un estado de desasosiego con el objetivo de hacerles insoportable su propia realidad. Según Monti (2016: 157), el espectador se ve forzado a confrontar los aspectos más sórdidos de las relaciones humanas y parte de ello es posible gracias a las elecciones lingüísticas que toma Liddell en la elaboración de sus textos, porque si se persigue «una expansión del teatro hacia la vida» (Torre Espinosa, 2016: 726) no pueden negarse los aspectos más coloquiales, escatológicos, naturales del lenguaje.

Es el sistema lingüístico su principal arma en este caso y, a pesar de que las dramaturgias de Liddell están hechas para llevarse a escena, sus textos son el gran armazón que sustenta cada pieza. Cada palabra es tan importante para ella, como insuficiente para la total expresión del dolor. La palabra es la primera forma de horrorizar. Cada insulto, cada brutalidad escrita «busca que el lector se sienta vulnerable porque así puede sentir el horror que han sufrido otros» (Úbeda Sánchez, 2019: 4). Pretende sacar a la luz toda la inmoralidad, todo lo que queda fuera de la norma social, para suscitar cuestionamientos incómodos que impulsen esa búsqueda de respuestas. Quiere generar conciencia de cambio y enriquecer la sociedad, y solo parece posible desde la incomodidad y la inmoralidad en el arte (Vela, 2023: s/p). Dicho fin lo alcanza colocando su obra en el polo opuesto de lo que tradicionalmente es considerado bello, como ya ha sido mencionado en apartados anteriores. «El texto dramático se abre al registro de lo grosero en línea con la cultura *trash*, remitiendo la violencia verbal a la violencia de lo real» (Garnier, 2012: 131). Es decir, el lenguaje descarnado que violenta al lector es empleado por Liddell para reflejar la crueldad del mundo real, no solo a partir de los temas que trabaja o de sus partituras de movimiento en escena, sino que lo cruel es traído a las páginas a través de cada una de sus palabras. De este modo, toda su creación supone un cóctel con elevado porcentaje de crueldad concentrada.

Me han entrado ganas de decirle: «Te conozco, tú eres, con tu sebo monstruoso, eres, sí, eres mi último esfuerzo para ser feliz en la tierra, tu deformidad procede de esa belleza [...] no eres un mórbido desahuciado, repugnante y vil, impotente para evitar el hedor fétido que exudan los pliegues de tu horrenda carne [...]» (Liddell, 2019: 69).

Toda esa mierda atesorada, / que desprendía olor a carne humana enmohecida, / como la carne de un viejo / al que todos le desean la muerte por puro

aburrimiento, / porque ya hizo el puto viejo suficiente daño en la tierra / [...] toda esa mierda, toda, toda esa mierda estomagante (Liddell, 2019: 91-92).

Estos fragmentos suponen dos de la amplia variedad de ejemplos que puede ofrecer *¿Qué haré yo con esta espada?* para apoyar esta argumentación. Se puede apreciar en ellos cómo Angélica Liddell ignora todas las reglas de lo políticamente correcto para hacer suyas las palabras que nadie quiere escuchar en un discurso y obligar a pasar los ojos una y otra vez sobre ellas al leer. Quizá precisamente porque las leyes de lo políticamente correcto proceden de las leyes del Estado, esas que Liddell tanto ha insistido que nada tienen que ver con las leyes de la Belleza, porque aquellas primeras leyes son «el ridículo triunfo de los que nada crean, de los que nada imaginan y de los que nada sueñan» (Liddell, 2019: 145). Las leyes de lo políticamente correcto tienen su origen en la mezquindad que «se distingue por los sarpullidos ocultos, / bien maquillados, / y un olor a cáncer en el aliento» (Liddell, 2019: 157). No habría verdad en el teatro de esta dramaturga si se obviara este lenguaje «feo», que contiene toda la franqueza del Mal.

## Conclusiones

La poeta, dramaturga, directora y actriz Angélica Liddell constituye un ejemplo contemporáneo de creadora que busca insaciablemente la sublimación de la herida social a través de su sacrificio individual. La cicatriz de la herida personal permanece abierta dado que entiende Liddell que ha de seguir siendo expuesta, mientras la colectiva no se desinfeste. Toma la violencia poética como arma que le permite escribir y luchar contra «la estafa de la existencia» (Liddell, 2024: 2) «en vez de disparar a alguien» (Liddell, 2015: 121). La poesía es el espacio en que la violencia tiene cabida para hacer visible la inmoralidad. Pretender suprimir este aspecto del arte daría lugar a discursos «biempensantes» que no elevaría a la sociedad intelectualmente frente a la masa amorfa e indiferenciada, sino que la uniformizaría en la necesidad (García Miranda, 2022: s/p). Es en este sentido en el que escribe Angélica Liddell:

Todo empieza en vuestras casas / y se extiende como el tifus hasta la poesía,  
/ hasta querer limpiar la mierda, la sangre y el semen / de los versos, / en  
vuestro empeño por asfixiar lo amargo, / por asfixiar todo aquello / que os  
devolvería la intimidad con vuestros instintos, / que os devolvería el alma, /  
el misterio y el genio salvaje, / y evitaría vuestra extinción espiritual. / [...]  
Os ahogaréis si no permitís que penetre la muerte, / [...] Vuestro raciona-  
lismo es un escupitajo contra el infinito (Liddell, 2019: 252).

¿*Qué haré yo con esta espada?* no solo supone una evidencia de la estética de la crueldad en la escritura liddelliana, sino que la obra permite conocer los motivos de su dramaturgia y las inquietudes de la autora en tanto que se trata de una reflexión filosófica y estética en sí misma. Esta pieza de 2016 muestra un profuso empleo de vocablos obscenos y descarnados que apoyan que el lenguaje es su principal fuente de violencia para alimentar la estética cruel de su teatro, a pesar de que admita pensar que «en esta época de verborrea superflua el mayor mérito sería no escribir, no escribir, no escribir, dejar de escribir, como Andrei Rublev dejó de hablar» (Liddell, 2015: 18). Y, aunque sostenga que «todos pueden vivir sin nuestras palabras» (2015: 18), sus producciones necesitan sustentarse sobre esa base de sórdida elocuencia que grita las palabras que todo el mundo calla, proporcionando al receptor ese destape de lo oculto, de la verdad. La propia Liddell (2015: 20) se preguntará si su «violencia es un simple recurso estilístico o un hambre de verdad, es decir, hambre de excremento». Rompe el decoro de la literatura para desestabilizar los esquemas de las leyes del mundo que pretende rechazar. El lenguaje soez y provocativo otorga una agresividad a las formas que potencia el mensaje de cariz existencialista (Torre Espinosa, 2016: 721) gracias al contraste que propicia la presencia del halo poético común a la escena posdramática.

Úbeda Sánchez (2019: 7) afirma que en esta pieza «la belleza late al compás de lo horrible». El planteamiento que ofrece de la belleza de lo horrendo viene, además, justificado en esta obra donde indaga sobre los orígenes del Mal y coloca al lector en la posición de entender los actos de un criminal. Instigar a esta comprensión es posible gracias a la asociación de sí misma con el asesino de Renée Hartevelt. La equiparación propuesta incomoda al lector conduciéndolo a poder reconocer esas pulsiones violentas en su propio interior. De ahí que este recurso haya sido elegido contribuyente a la estética de la crueldad en *¿Qué haré yo con esta espada?*, ya que aborda un asunto inmoral que propicia la reflexión ética.

La autoficción es para Liddell la única certeza confiable en un mundo donde la realidad se encuentra manipulada y la ficción resulta insuficiente para expresar el dolor (Liddell, 2015: 104). Es la herramienta que podría ayudar a «alcanzar algún instante de verdad» (2015: 104), generándose una poética que nace del «horror inexpressable» (Vasserot, 2015: 10), de un horror tan verdadero que solo la caída de la máscara social y la exhibición del mundo interior pueden lograr una expresión en alguna medida auténtica.

Los aspectos aquí expuestos colaboran en la conformación de una disonante e incómoda armonía en la que se vertebra la estética de la crueldad de Angélica Liddell en *¿Qué haré yo con esta espada?*, sin ser los únicos elementos presentes que permiten a la violencia expresarse en aquellas páginas. Un análisis más extenso abarcaría el empleo y la función de distintas figuras literarias de relevancia dentro de las tendencias posdramáticas como las de repetición o los tropos o, incluso, un recorrido por los diferentes actos violentos e imágenes crueles que son

recreadas en la pieza como parte de esa exploración del Mal que realiza Liddell en el texto. Sin embargo, los elementos analizados pueden considerarse como imprescindibles para que la crueldad se palpe en sus páginas mostrando, por otro lado, que la escritura liddelliana sostiene por sí misma la estética de la crueldad, más allá de la puesta en escena y el sacrificio que en ella se hace de la palabra y del cuerpo; sin obviar, que la apreciación toral de la creación de Liddell culminaría con la visualización de la representación en el teatro.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARROYO REDONDO, S. (2011): *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*, Universidad de Alcalá. Tesis inédita.
- ARTAUD, A. (2011): *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona.
- BOTTIN, B. (2012): «Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell», *Bulletin hispanique*, 114, 2, pp. 775-798.
- CARRERA GARRIDO, M. (2013): «La destrucción o el teatro: la creación de Rodrigo García en la encrucijada entre escena posdramática y mimesis tradicional», *Telón de fondo*, 18, pp. 79-110.
- CARUANA HÚDER, P. (2022-10-09): «La caridad, el arte y el crimen en Angélica Liddell», *elDiario.es*. En línea: <https://www.eldiario.es/cultura> [consulta: 23 julio 2024].
- CASTRO FLÓREZ, F. (2019): *Estética de la crueldad. Enmarcados artísticos en tiempo desquiciado*, Fórcola, Madrid.
- CORNAGO BERNAL, Ó. (1999): *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Visor Libros, Madrid.
- ECO, U. (2007): *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona.
- GARCÍA MIRANDA, M. (2022-10-08): «Angélica Liddell entre la caridad y el maltrato: “Defiendo al criminal contra el puritanismo”», *El Confidencial*. En línea: <https://www.elconfidencial.com/cultura> [consulta: 23 julio 2024].
- GARNIER, E. (2012): «El “espíritu de lo grotesco” en el teatro de Angélica Liddell», *Revista Signa*, 21, pp. 115-136.
- GONZÁLEZ, B. A. (2014): «From Lorca to Liddell: The Emergence of Postdramatic Theatre in Spain», *Anales de la literatura española contemporánea*, 39, 1, pp. 233-253.
- GROTOWSKI, J. (2008): *Hacia un teatro pobre*, 24.<sup>a</sup> ed., Siglo XXI, México D. F.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2006): *Seis manifestaciones artísticas: seis creadoras actuales*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

- HUGUENY-LÉGER, É. (2009): *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Peter Lang, Berna.
- LEHMANN, H. T. et al. (2006): *Postdramatic theatre*, Routledge, Londres.
- LIDDELL, A. (2015): *El sacrificio como acto poético*, 2.<sup>a</sup> ed., Continta Me Tienes, Madrid.
- (2019): *Trilogía del infinito*, 2.<sup>a</sup> ed., La uÑa RoTa, Segovia.
- (2024-02-10 y 2024-02-11): *Angélica Liddell / Atra Bilis. «Vudú (3318) Blixen»*, programa de mano. Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, Ayuntamiento de Madrid.
- LOUREIRO ÁLVAREZ, K. E. (2019): «Una aproximación a la poética teatral de Angélica Liddell», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17, pp. 61-80.
- LUQUE, G. (2023): «Repensando la autoficción desde la escena: una lectura de la paradoja de ser y no ser en la dramaturgia de Sergio Blanco», *Lexis*, XLVII, 1, pp. 303-342.
- MAYORAL, J. A. (1994): *Figuras retóricas*, Síntesis, Madrid.
- MONTI, S. (2016): «La escritura dramática de Angélica Liddell: *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso*», *Cuadernos Aispi*, 7, pp. 155-172.
- NAWROT, J. (2019): «El Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor como espejo del siglo XX», *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, xxiv, pp. 183-196.
- OJEDA, A. (2022-10-09): «Angélica Liddell: “El amor, el crimen y el arte representan la impotencia de la razón”», *El Español*. En línea: <https://www.elespanol.com/el-cultural> [consulta: 23 julio 2024].
- ROMO, J. L. (2018-05-21): «Angélica Liddell, el regreso más esperado», *El Mundo*. En línea: <https://www.elmundo.es> [consulta: 22 julio 2024].
- ROVECCHIO ANTÓN, L. (2014): «Reescribir la fantasía: *Frankenstein* de Angélica Liddell», *Brumal Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, II, 2, pp. 109-128.
- (2015): *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*, Universidad de Barcelona. Tesis inédita.
- SALINO, B. (2010-07-12): «Une Espagnole en colère, Angélica Liddell, entre au Festival d’Avignon», *Le Monde*. En línea: <https://www.lemonde.fr/culture> [consulta: 22 julio 2024].
- STEINER, G. (1970): *La muerte de la tragedia*, Monte Ávila, Caracas.
- TORRE ESPINOSA, M. de la (2014): «Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell», *Telón de fondo*, 20, pp. 53-67.
- (2016): «Poéticas teatrales de la violencia: la ruptura del pacto escénico en Angélica Liddell y Rodrigo García», en C. J. Álvarez López, J. M. Carmona Tierno, A. Davis González, S. González Ángel, M.<sup>a</sup> del R. Martínez Navarro y M. Rodríguez-Manzano (eds.), *Tuércela el cuello al cisne*, Renacimiento, Sevilla, pp. 715-727.

- ÚBEDA SÁNCHEZ, P. (2019): «Entre la belleza y la ley: le escritura corpórea en *qué haré yo con esta espada* de Angélica Liddell», *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 36, pp. 1-14.
- VASSEROT, C. (2015): «Prólogo: La pasión según Angélica Liddell (de la palabra poética al sacrificio dramático)», en A. Liddell, *El sacrificio como acto poético*, 2.<sup>a</sup> ed., Continta Me Tienes, Madrid.
- VELA, V. (2023-02-26): «Savater y Angélica Liddell, contra los ‘discursos baba’: “La mierda sigue debajo de la alfombra”», *El Norte de Castilla*. En línea: <https://www.elnortedecastilla.es/culturas> [consulta: 23 julio 2023].



## RECHERCHES SUR LES NOMENCLATURES DE CÉSAR ET ANTOINE OUDIN (1622, 1643, 1647)

MARC ZUILI

Laboratoire DYPAC

Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines / Paris-Saclay

Recepción: 30 de julio de 2024 / Aceptación: 15 de octubre de 2024

**Résumé:** Cet article aborde conjointement, et donc d'une façon inédite, trois nomenclatures du début du xvii<sup>e</sup> siècle, la première publiée par César Oudin (1622) et les deux suivantes par son fils Antoine (1643, 1647). Après une brève présentation de ces deux auteurs et une description des caractéristiques habituelles de ces ouvrages, cette étude analyse ces trois volumes et s'interroge sur les possibles liens qui les unissent.

**Mots clé:** Lexicographie bilingue, Nomenclatures, xvii<sup>e</sup> siècle, César Oudin, Antoine Oudin.

**Abstract:** This article addresses jointly, and therefore in an unprecedented way, three early 17<sup>th</sup> century nomenclatures, the first published by César Oudin (1622) and the next two by his son Antoine (1643, 1647). After a brief presentation of these two authors and a description of the usual characteristics of these books, this study analyses the three volumes and examines the possible links between them.

**Keywords:** Bilingual lexicography, Nomenclature, 17<sup>th</sup> century, César Oudin, Antoine Oudin.

Dans le panorama de la lexicographie bilingue des xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles mettant en contraste le français et l'espagnol figurent les dictionnaires bien connus de

Heinrich Hornkens (1599), Jean Pallet (1604) et surtout César Oudin (1607)<sup>1</sup>. Ces ouvrages, généralement au format in-4, comptaient chacun plusieurs centaines de pages. À leur côté, il existait des livres de bien moindre ampleur que l'on désigne par l'appellation «nomenclatures»: c'était des répertoires dans lesquels le vocabulaire était présenté de façon thématique car il s'organisait autour de notions telles que «les arbres et les plantes», «les vêtements», «les couleurs», «les monnaies», etc. Trois de ces recueils constituent un corpus sur lequel se fonde la présente étude. Il s'agit du *Nomenclator [...]* de César Oudin (1622), de la *Nomenclature française et italienne* d'Antoine Oudin (1643) et de la *Nomenclature française et espagnole* (1647) de ce même auteur. Les développements qui suivent ont un triple but: d'abord rappeler brièvement les biographies de César et Antoine Oudin, ensuite présenter l'histoire et les caractéristiques de la plupart des nomenclatures en insistant sur leurs visées didactiques, et enfin analyser le contenu des trois nomenclatures de notre corpus afin de déterminer s'il existe une filiation entre elles, approche comparative qui n'avait jamais été mise en œuvre jusqu'à présent.

## 1. Quelques données biobibliographiques

### 1.1. César Oudin: vie et œuvre<sup>2</sup>

Grammairien, lexicographe, parémiologue, traducteur, pédagogue, maître de langue, César Oudin est né vers 1560 dans une famille protestante. Il abjura assez tôt et fut très vite remarqué grâce à son don pour les langues étrangères (allemand, italien et espagnol), ce qui lui valut d'être envoyé en Allemagne afin d'y mener diverses missions. Le 11 février 1597, le roi Henri IV lui accorda, sans doute en contrepartie des bons et loyaux services qu'il avait rendus et grâce à sa bonne connaissance des langues étrangères, le titre de «secrétaire-interprète du Roy és langues Germanique, Italienne & Espagnolle». Vers 1607, il était aussi «secrétaire ordinaire de Monseigneur le Prince de Condé».

César Oudin a publié de nombreux ouvrages destinés à l'enseignement de l'espagnol: une *Grammaire et observation de la langue espagnolle* (éd. *princeps*: 1597) qui connut vingt éditions successives, la dernière datant de 1686; un ensemble de proverbes espagnols accompagnés d'une traduction en français due à sa plume, les *Refranes o proverbios castellanos traduzidos en lengua francesa. Proverbes espagnols traduits en françois*, ouvrage qui donna lieu à onze éditions parues entre 1605 et 1702; un dictionnaire bilingue espagnol-français et français-

<sup>1</sup> Cette édition *princeps* a été suivie par de nombreuses rééditions tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle. Pour plus de précisions sur ces éditions successives, voir Zuili (2016: 113-162).

<sup>2</sup> Les données qui suivent à propos de César Oudin sont tirées de: Zuili (2016: 19-26; 2016: 45-105) et du site de la Biblioteca virtual de la Filología Española qui propose une «Biobibliografía» de cet auteur.

espagnol, le *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thrésor des deux langues françoise et espagnolle* (éd. princeps: 1607), lui aussi édité à plusieurs reprises jusqu'en 1675. Tous les spécialistes s'accordent à dire que ce dictionnaire constitue le chef-d'œuvre de la lexicographie franco-espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle. Ce véritable programme éditorial fut complété en 1608 par la publication d'un volume de dialogues bilingues espagnol-français intitulé *Diálogos muy apazibles escritos en lengua española y traduzidos en francés. Dialogues fort plaisants écrits en langue espagnolle et traduits en françois*, ouvrage dont sept éditions qui virent le jour entre 1608 et 1675. En 1610, une *Gammaire italienne mise et expliquée en françois* fut aussi mise sur le marché par César Oudin. Une fois de plus, l'ouvrage connut une extraordinaire diffusion révélée par l'existence de dix-sept autres éditions réalisées entre 1617 et 1670. Mais c'est surtout en tant que premier traducteur en français du *Quichotte* de Miguel de Cervantès que César Oudin est passé à la postérité. Il osa, en effet, s'attaquer à la traduction du chef-d'œuvre de Cervantès dont il publia la première partie, en français, en 1614.

Du fait du succès de ses publications, de ses activités d'enseignant et de sa charge de secrétaire-interprète à la cour, César Oudin se trouva à l'abri des soucis matériels. À sa mort, survenue en 1625, il fut enterré dans l'église parisienne de Saint-Nicolas-du-Chardonnet.

## 1.2. Antoine Oudin: vie et œuvre<sup>3</sup>

Lexicographe et grammairien, Antoine Oudin est né le 26 février 1595. Il est le fils de César Oudin. À la mort de son père, Antoine occupa à son tour la charge de secrétaire-interprète du roi et se rendit, à la demande de Louis XIII, en Savoie puis à Rome. En 1633, il inaugura avec sa *Grammaire françoise rapportée au langage du temps* une longue série de publications parmi lesquelles figurent une refonte du Dictionnaire de son père (1645) et les deux nomenclatures précédemment évoquées: d'abord en 1643 la *Nomenclature françoise et italienne ou les noms appellatifs de toutes les choses*, puis en 1647, celle concernant le français et l'espagnol<sup>4</sup>. En 1651, du fait de son excellente réputation et de l'étendue de son savoir,

<sup>3</sup> Les éléments suivants concernant Antoine Oudin proviennent de: Michaud (1843: 491) et de Zuili (2016: 21-22).

<sup>4</sup> Voici quelques autres publications d'Antoine Oudin: *Recherches italiennes et françoises* (1640); *Recueil des phrases adverbiales et autres locutions qui ont le moins de rapport entre les deux langues espagnolle et françoise* (1647); *Curiositez françoises* (1649). À cette liste s'ajoutent les travaux de son père qu'il a revus, complétés, réactualisés et publiés après la mort de ce dernier, parfois sous un titre différent: *Grammaire espagnolle expliquée en françois. Par César Oudin, [...] Augmentée par Antoine Oudin* (s.d. [1632?], avec de multiples rééditions entre 1632 et 1686); *Le Tresor des deux langues espagnolle et françoise de César Oudin. [...] Le tout corrigé & reduit en meilleur ordre. Par Antoine Oudin, secretaire interprete de sa Majesté [...]* (1645); *Dialogues fort récréatifs composez en espagnol, et nouvellement mis en italien, alleman & françois, avec des observations pour*

il fut choisi pour enseigner l'italien au jeune Louis XIV. Antoine Oudin mourut deux années plus tard, le 21 février 1653.

## 2. Histoire et caractéristiques générales des nomenclatures

Les premiers répertoires thématiques ont vu le jour très tôt. Dès l'Antiquité, il existait les *Hermeneumata*, vocabulaires divisés en *capitula* que les Romains employaient pour apprendre le grec<sup>5</sup>. Plus tard, au Moyen Âge, circulèrent des recueils bilingues ou trilingues, les *Nominalia*, glossaires thématiques avec des entrées mettant en contraste des mots en latin et/ou en grec et leur équivalent en langue vernaculaire<sup>6</sup>. Ces répertoires qui reposaient sur la longue tradition de la lexicographie onomasiologique débutaient généralement par des listes comportant des termes consacrés à Dieu et se poursuivaient par d'autres séries portant sur l'homme, les animaux, les végétaux, les vêtements, etc.

Comme l'a signalé la spécialiste de lexicographie Ángeles García Aranda, au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles,

[...] los objetivos de las nomenclaturas se modifican y de ser un instrumento de acercamiento a una lengua muerta pasan a reflejar las necesidades sociales, económicas y políticas de una sociedad que ha cambiado, convirtiéndose así en materiales útiles y muy prácticos para desenvolverse en situaciones cotidianas (Aranda, 2014: 919).

Parmi ces répertoires figurent les trois Nomenclatures des Oudin père et fils. Ces ouvrages monodirectionnels contenaient un grand nombre de termes classés par rubriques se rapportant aux multiples aspects de la vie quotidienne. Leur petit format les rendait très faciles à avoir sur soi: ils pouvaient donc rendre de nombreux services à tous les voyageurs qui en disposaient lorsqu'ils se rendaient à l'étranger. Mais au-delà d'un simple instrument destiné à la communication, une telle présentation de type thématique avait pour avantage «de réunir des mots d'un même champ lexical tout en mettant en relief leur rapport naturel et en favorisant de cette façon l'apprentissage méthodique du vocabulaire» (Carranza Torrejón, 2014: 97-98). Manuel Alvar Ezquerro a insisté sur cette finalité des nomenclatures en soulignant leur «éminente caractère didactico» (Alvar Ezquerro, 2013: 19), idée également été développée par Bernard Quemada qui précise que

---

*l'accord & la propriété des quatre langues*. Par Antoine Oudin, secrétaire interprète de Sa Majesté (1650, rééd. en 1664 et 1665).

<sup>5</sup> Au sujet des *Hermeneumata*, on consultera: Germain (1993: 44).

<sup>6</sup> À propos des *nominalia*, voir: Boulanger (2003: 366-372).

[...] les nomenclatures appurent ainsi très vite comme des auxiliaires pratiques pour l'étude des langues, d'où leur grande diffusion [...]. Les enseignants les utilisaient [...] parce que l'organisation du vocabulaire était un avantage pour la mémorisation (Quemada, 1968: 362-363).

Ces nomenclatures étaient souvent annexées à des ouvrages tels que des grammaires, des dictionnaires ou des recueils contenant des dialogues bilingues. C'est le cas des *Diálogos muy apazibles escritos en lengua española y traducidos en francés* [...] de César Oudin (1622) qui furent complétés, à partir de leur édition de 1622 par un appendice intitulé *Nomenclator* [...] offrant en seulement une quarantaine de pages un nombre conséquent de vocables classés par thèmes. Toutefois, il arrivait également, lorsque le répertoire était plus fourni, qu'il fasse l'objet d'une publication à part, sous forme d'un volume indépendant: C'est le cas de la *Nomenclature françoise et italienne* et de la *Nomenclature françoise et espagnole* d'Antoine Oudin.

Nous devons à Marta C. Ayala Castro l'établissement d'une liste de sept critères qui correspondent aux principales caractéristiques des nomenclatures. C'est ainsi qu'elle indique que

[...] los rasgos generales que caracterizan a estos repertorios [...] son los siguientes:

- 1) La distribución de su léxico se hace por campos nocionales.
- 2) Están redactados en más de una lengua.
- 3) Por lo general, no son obras independientes, sino que forman parte de otras obras más amplias.
- 4) Son obras de carácter didáctico.
- 5) Recogen sólo el vocabulario usual de una lengua, son selectivas, manejan un vocabulario pretendidamente adecuado al nivel de enseñanza al que van dirigidos.
- 6) La categoría gramatical que se recoge en ellas es, principalmente, el sustantivo, aunque pueden aparecer las demás categorías gramaticales.
- 7) No ofrecen las definiciones de los vocablos recogidos [...] (Ayala Castro, 1992: 439).

On pourrait ajouter à cette liste un autre critère: ces recueils étaient pour la plupart des petits formats, en particulier des in-12, ce qui les rendait facilement transportables, d'où leur usage par des voyageurs qui, grâce à leur classement thématique, pouvaient y puiser rapidement, dans une langue qui leur était étrangère, les termes dont ils avaient besoin.

Marta C. Ayala Castro a également étudié l'ordre généralement adopté par ces nomenclatures. Elle explique que:

Tradicionalmente, estos repertorios han clasificado las palabras siguiendo un orden más o menos lógico o filosófico, con el que se pretende dar una visión organizada del mundo a través de la cosa designada. En muchos de ellos se sigue el orden teocéntrico medieval, comenzando por Dios, las divinidades, el Universo, y terminando por la muerte; otros siguen el orden antropocéntrico renacentista con el hombre como punto de partida, las partes del cuerpo humano, los vestidos, etc., y las fiestas y juegos como temas finales (Ayala Castro, 1992: 437).

Ces données présentées par cette spécialiste peuvent-elle s'appliquer aux nomenclatures des Oudin père et fils? Et celles-ci ont-elles des liens qui les unissent? Est-il possible d'établir une filiation entre elles? Voici quelques questions auxquelles nous allons tenter de répondre.

### 3. Les nomenclatures des Oudin père et fils: contenu, rapports et filiation

#### 3.1. *Le Nomenclator* [...] de César Oudin (1622)

Comme cela a été indiqué, le *Nomenclator* [...] de César Oudin apparaît pour la première fois en 1622 à la suite de ses *Diálogos muy apazibles* [...]. Ces deux textes sont juxtaposés sous une même reliure, le volume étant un in-8. La partie de l'ouvrage consacrée aux dialogues comporte des pièces liminaires: d'abord une longue dédicace adressée au prince de Joinville puis un extrait du privilège en date du dernier jour d'avril 1622. Viennent ensuite sept dialogues présentés en version bilingue, sur deux colonnes, celle de gauche en français et celle de droite en espagnol, le tout occupant 192 pages. Le *Nomenclator* [...] dispose d'une pagination à part qui va de la page 1 à la page 40 et chaque page est divisée en deux colonnes. Il s'agit donc d'une nomenclature qui, bien qu'assez brève, répond exactement aux sept critères exposés par Marta Concepción Ayala Castro. Les entrées sont en français et la traduction en espagnol est placée juste en regard. Les 32 thèmes<sup>7</sup> abordés dans le *Nomenclator* [...] sont présentés dans le tableau qui suit:

<b>César Oudin, <i>Nomenclator</i> [...], 1622</b>
1 <sup>8</sup> - Dios / Dieu (p. 1)

<sup>7</sup> Les auteurs de plusieurs études consacrées au *Nomenclator* [...] de César Oudin rapportent qu'il se compose de 28 points successifs, ce que nous réfutons. En effet, si les rubriques thématiques sont annoncées avec des titres en lettres majuscules, ce n'est pas le cas pour quatre d'entre elles, d'où le fait qu'elles n'aient pas été prises en compte, ce qui est une erreur que nous corrigeons ici.

<sup>8</sup> Ces numéros qui vont de 1 à 32 ne figurent pas dans le *Nomenclator* [...]. Ils ont été ajoutés ici uniquement pour pouvoir quantifier le nombre de point abordés dans ce texte.

2- Dignidades temporales / Dignités temporelles (p. 4)
3- Los títulos que se han de dar a cada género de personas, en español / Les tiltres qu'il faut donner à chaque sorte de personnes, en espagnol (p. 6)
4- El cielo / le ciel (p. 10)
5- Los doze signos / Les douze signes (p. 10)
6- Las siete artes liberales / Les sept arts libéraux (p. 11)
7- Las partes y miembros del cuerpo humano / Les parties & membres du corps humain (p. 11)
8- Vestidos para un hombre / Vestement d'homme (p. 15)
9- Vestidos para una muger / Habits pour femmes (p. 18)
10- Grados de parentesco / Degrez de parentage (p. 19)
11- La casa y sus partes / La maison & ses parties (p. 20)
12- La mesa con la comida y otros aparatos / La table avec sa mangeaille & autres appareils (p. 22)
13- Aposento con sus adereços / Chambre avec ses garnitures (p. 25)
14- Cozina y sus aperejos / La cuisine & ses appareils (p. 27)
15- Ciudad, calles y plaças, y otras particularidades / Ville, ruës & places, & autres particularitez (p. 28)
16- Armas para la guerra y justa / Armes pour la guerre & pour courre la lance (p. 30)
17- Cavallo con sus jaezes / Cheval avec ses harnois (p. 32)
18- Armas ofensivas / Armes offensives (p. 33)
19- Armas defensivas / Armas deffensives (p. 34)
20- Colores diuersas / Couleurs diverses (p. 34)
21- El mar y algunos baxeles / La mer & quelques vaisseaux (p. 35)
22- Nombres de algunos peces / Les noms de quelques poissons (p. 36)
23- Algunos nombres de frutas / Quelques noms de fruicts (p. 36)
24- Algunas hortalizas para la olla / Quelques herbes potageres (p. 37)
25- Nombres de algunas telas, de oro, de seda, de paños, y lienços / Les noms de quelques toiles d'or, de soye, draps & linges (p. 37)
26- Piedras preciosas / Pierres precieuses (p. 38)
27- Algunos nombres de vinos: carnes: caças y paxaros / Quelques noms de vins, de chairs, de venaisons & d'oyseaux (p. 38)
28- Las partes del dia / Les parties du iour (p. 39)
29- Los dias de la semana / Les iours de la sepmaine (p. 39)

30- Los meses del año / Les mois de l'an (p. 39)
31- Las quatro partes del año / Les quatre parties de l'annee (p. 40)
32- Las Pascuas / Les grandes festes solennelles, que les Espagnols appellent Pasques (p. 40)

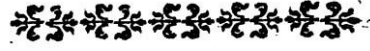
Ce tableau démontre que les entrées du *Nomenclator* [...] mêlent d'une part l'ordre théocentrique qui débute par le paragraphe consacré à Dieu et d'autre part l'ordre anthropocentrique qui aborde des données telles que les parties du corps humain, les vêtements masculins et féminins, pour déboucher sur des considérations finales qui se rapportent aux différentes fêtes ponctuant l'année.

### 3.2. *La Nomenclature française et italienne d'Antoine Oudin (1643)*

La première des remarques que l'on peut faire au sujet de la *Nomenclature française et italienne* d'Antoine Oudin (1643) est qu'il s'agit d'un ouvrage qui, par le nombre des sujets qu'il aborde, est bien plus important que le *Nomenclator* [...] de son père. De format in-12 et comportant une pagination allant de 1 à 439, ce volume débute par quelques pièces liminaires non paginées. Parmi elles, il y a d'abord une courte dédicace adressée à un dénommé Henry Joncker, suivie d'une table qui recense l'ensemble des thèmes traités. Viennent ensuite une liste d'errata intitulée «Fautes d'impression» et un extrait du privilège en date du 6 juillet 1643. Ces pièces sont suivies des 64 chapitres qui constituent cette *Nomenclature française et italienne*. La fin du volume comporte d'abord une liste d'omissions qui s'étend sur sept pages: elle contient des entrées nouvelles qui sont destinées à compenser les manques et oublis qu'il y a dans du corps du texte. On trouve ensuite une autre liste de termes très variés, avec leurs antonymes: comme l'indique clairement Antoine Oudin, ces entrées ont pour vocation de compléter un chapitre au contenu très hétéroclite, le vingt-et-unième de l'ouvrage, qui est intitulé «Autres appartenances». Alors que dans le *Nomenclator* [...] de César Oudin les paragraphes thématiques étaient disposés les uns après les autres sans aucune numérotation, chacun des 64 thèmes présents dans la *Nomenclature française et italienne* constitue un chapitre bien précis comportant un numéro. Dans ce volume, le respect de l'ordre alphabétique des mots en français est très variable car certaines pages le suivent scrupuleusement, tandis que d'autres pas du tout, ainsi qu'on peut le voir dans ces deux extraits:



*Françoise & Italienne.* 169  
 Paueur, *Selciatore.*  
 Peaucier, *Acconcia peli.*  
 Peignier, faiseur de peignes, *Pettinaro.*  
 Pelletier, *Pelliciaro.*  
 Perruquier, *Fabricator di perruche ò capigliere.*  
 Pêcheur, *Pescatore.*  
 Plieuse de lures, *Piegatrice.*  
 Plombier, *Piombaro.*  
 Plumacher, *Pannacchiaro.*  
 Poissonnier, *Pesciuendolo.*  
 Porcher, *Guarda porci, porcero.*  
 Porteur d'eau, *Acquarnolo.*  
 Porteur de hotte, *Cestarnolo.*  
 Pottier d'estaing, *Stagnaro, peltraro.*  
 Pottier de terre, *Ollaro.*  
 Poudrier, *Poluerista.*  
 H

324 *Nomenclature*

Escurie & Munege : *Scuderia e Maneggio.*

## C H A P. LIV.

Cresche, *Greppia.*  
 Mangeoire, *Mangiatoia.*  
 Rastellier, *Rastrelliera.*  
 Botte de foin, *Fascio di fieno.*  
 Picottin, *Bugnolo.*  
 Estrille, *Stregghia.*  
 Brosse, *Spelatoia.*  
 Bouchon, *Strofinaccio.*  
 Littiere, *Strame.*

Harnachement, *Arnese, fornimento di cavallo.*  
 Bride, *Briglia.*

Voici la liste des chapitres de cet ouvrage:

<i>Antoine Oudin, Nomenclature françoise et italienne, 1643</i>
Chapitre I – Dieu / Dio
Chapitre II – Temps & ses parties / Tempo con le sue parti
Chapitre III – L’univers / L’universo
Chapitre IV – Elements / Elementi
Chapitre V – Meteores / Meteori
Chapitre VI – Mer & autres eaux, &c. / Mare con l’altre acque, &c.
Chapitre VII – Parties de la terre / Parti della terra
Chapitre VIII – Pierres précieuses, &c. / Gemme, pietre preciose, &c.
Chapitre IX – Metaux & mineraux / Metalli & minerali

Chapitre x – Arbres, plantes, & leurs parties / Alberi, piante con le lor parti
Chapitre xi – Fleurs, &c. / Fiori, &c.
Chapitre xii – Fruits & racines / Fruti & radici
Chapitre xiii – Legumes, grains & graines / Biade, legumi & semi
Chapitre xiv – Herbes / Herbe
Chapitre xv – Oiseaux & leurs parties / Uccelli con le lor parti
Chapitre xvi – Poissons & leur parties / Pesci con le lor parti
Chapitre xvii – Animaux & leurs parties / Animali con le lor parti
Chapitre xviii – Reptiles / Rettili
Chapitre xix – Insectes & vermines / Insetti e vermine
Chapitre xx – L’homme, la femme, & leurs parties / L’uomo, la donna con le lor parti
Chapitre xxi – Autres appartenances / Altre appartenenze
Chapitre xxii – Ages de l’homme & ses differences / Età dell’uomo con le sue differenze
Chapitre xxiii – Degrez de parente & affinité / Gradi di parentela
Chapitre xxiv – Conditions des hommes & nations / Condizioni de gl’huomini, e nationi
Chapitre xxv – Dignitez spirituelles / Dignità spirituali
Chapitre xxvi – Dignitez & Professions temporelles / Dignità e professioni temporali
Chapitre xxvii – Professeurs d’Arts & Sciences / Professori d’arti e scienza
Chapitre xxviii – Officiers de gens de guerre / Ufficiali e gente di guerra
Chapitre xxix – Officiers domestiques / Domestici
Chapitre xxx – Marchands, Artisans & Mecaniques / Mercanti, artegiani e mecanici
Chapitre xxxi – Diuision de la terre / Divisione della terra
Chapitre xxxii – Ville & ses parties / Città con le sue parti
Chapitre xxxiii – Eglise & ses dependances / Chiesa con le sue dipendenze
Chapitre xxxiv – Maison & ses parties / Casa con le sue parti
Chapitre xxxv – Parties du jardin / Parti del Giardino
Chapitre xxxvi – Maison des champs & ses appartenances / Casa di campagna con le sue appartenenze
Chapitre xxxvii – Meubles / Masseritie
Chapitre xxxviii – Habit & ses parties / Vestito con le sue parti
Chapitre xxxix – Viandes & boissons / Cibi e bevante
Chapitre xl – Arts & sciences / Arti e scienze
Chapitre xli – Mestiers & ouuvrages / Mestieri e lavori

Chapitre XLII – De la Milice / Della Militia
Chapitre XLIII – De la Marine, &c. / Della Marina, &c.
Chapitre XLIII – Choses appartenantes aux Arts & Sciences / Cose appartenenti all’Arti e Scienze
Chapitre XLV – Pour le Mathematicien / Per il Matematico
Chapitre XLVI – Pour l’Aritmeticien / Per l’Aritmetico
Chapitre XLVII – Pour le Musicien / Per il musico
Chapitre XLVIII – Pour le Poëte / Per il Poeta
Chapitre XLIX – Pour le Grammairien / Per il Grammatico
Chapitre L – Pour le Rhetoricien, Orateur & Dialecticien / Per il Retorico, Oratore e Dialettico
Chapitre LI – Pour le Peintre & Sculpteur / Per il Pittore e Scultore
Chapitre LII – Maladies, &c. / Infermità, malatie
Chapitre LIII – Pour le Medecin, Chirurgien & Barbier / Per il Medico, Chirurgico e Barbier
Chapitre LIV – Escuries & Manege / Scuderia e Maneggio
Chapitre LV – Pour le Notaire & le Practicien / Per il Notaro e Giustitiere
Chapitre LVI – Pour les Marchands / Per i Mercanti
Chapitre LVII – Pour le Libraire & Relieur / Per il Libraro e Ligatore
Chapitre LVIII – Pour l’espicier / Per lo Spetiare
Chapitre LIX – Estoffes, &c. / Robbe da vestire, &c.
Chapitre LX – Monnoyes / Monete
Chapitre LXI – Machines & vstensiles / Machine e ordigni
Chapitre LXII – Outils / Stromenti
Chapitre LXIII – Pour le Chasseur, Oiselier, Pescheur, & Fauconnier / Per il Cacciatore, Vccelatore, Pescatore, e Falconiere
Chapitre LXIV – Les Ieux / I Giuochi

À la lecture de ce tableau et au vu du contenu même de la *Nomenclature française et italienne*, on remarque immédiatement un fait important: dans le *Nomenclator* [...] de César Oudin, les entrées sont en espagnol alors qu’elles sont en français dans l’ouvrage de son fils.

### 3.3. La Nomenclature française et espagnole d’Antoine Oudin (1647)

De format in-12, la *Nomenclature française et espagnole* d’Antoine Oudin comporte d’abord six pages liminaires non numérotées contenant une table des matières, une liste de mots supplémentaires à intégrer dans le corps du texte, le

privilège en date du 18 juin 1646 et une très brève liste d'errata. Contrairement aux usages de l'époque, cet ouvrage ne contient pas de dédicace. Le texte proprement dit de l'ouvrage est paginé de 1 à 348 et les entrées en français suivent parfois, mais pas systématiquement, l'ordre alphabétique. Ce recueil est subdivisé en 64 chapitres numérotés en continu. Ces chapitres sont les suivants:

<b>Antoine Oudin, <i>Nomenclature française et espagnole</i>, 1647</b>
Chapitre I – Dieu / Dios
Chapitre II – Temps & ses parties / Tiempo con sus partes
Chapitre III – L'univers / El Vniverso
Chapitre IV – Elements / Elementos
Chapitre V – Meteores / Meteoros
Chapitre VI – Mer & autres eaux, &c. / Mar y otras aguas, &c.
Chapitre VII – Parties de la terre / Parte de la tierra
Chapitre VIII – Pierres précieuses, &c. / Ioyas, piedras preciosas, &c.
Chapitre IX – Metaux & mineraux / Metales y minerales
Chapitre X – Arbres, plantes, & leurs parties / Arboles, plantas con sus partes
Chapitre XI – Fleurs, &c. / Flores, &c.
Chapitre XII – Fruits & racines / Frutas y rayzes
Chapitre XIII – Legumes, grains & graines / Legumbres, trigos, y granas o semillas
Chapitre XIV – Herbes / Yeruas
Chapitre XV – Oiseaux & leurs parties / Aues y sus partes
Chapitre XVI – Poissons & leur parties / Pece con sus partes
Chapitre XVII – Animaux à quatre pieds, & leurs parties / Animales quadrupedes y sus partes
Chapitre XVIII – Reptiles / Reptilias
Chapitre XIX – Insectes & vermines / Gusarapas y sauandijas
Chapitre XX – L'homme, la femme, & leurs parties / Hombre, muger, y sus partes
Chapitre XXI – Autres appartenances / Otras pertenencias
Chapitre XXII – Ages de l'homme & ses differences / Edad del hombre y sus diferencias
Chapitre XXIII – Degrez de parente & affinité / Grados de parentela y afinidad
Chapitre XXIV – Conditions des hommes & nations / Estados de hombres, y naciones
Chapitre XXV – Dignitez spirituelles / Dignidades espirituales

Chapitre xxvi – Dignitez & Professions temporelles / Dignidades y Profesionnes temporales
Chapitre xxvii – Professeurs d’Arts & Sciences / Profesores de Artes y Ciencias
Chapitre xxviii – Chefs & Officiers de gens de guerre / Caudillos y oficiales de gente de guerra
Chapitre xxix – Officiers domestiques / Oficiales domesticos
Chapitre xxx – Marchands, Artisans & Mecaniques / Mercaderes, oficiales o Artesanos y Mecanicos
Chapitre xxxi – Diuision de la terre / Diuision de la tierra
Chapitre xxxii – Ville & ses parties / Ciudad y sus partes
Chapitre xxxiii – Eglise & ses dependances / Yglesia y sus dependencias
Chapitre xxxiv – Maison & ses parties / Casa con sus partes
Chapitre xxxv – Parties du jardin / Partes del Iardin
Chapitre xxxvi – Maison des champs, & ses appartenances / Casa de campaña
Chapitre xxxvii – Meubles / Axuar, mueble, alhajas
Chapitre xxxviii – Habit & ses parties / Vestido con sus partes
Chapitre xxxix – Viandes & boissons / Manjares o viandas y beuidas
Chapitre xl – Arts & sciences / Artes y ciencias
Chapitre xli – Mestiers & ouurages / Oficios, artes mecanicas y labores
Chapitre xlii – De la Milice / De la Milicia
Chapitre xliiii – De la Marine, &c. / Cosas de la Marina, &c.
Chapitre xliv – Choses appartenantes aux Arts & Sciences / Cosas que pertenecen a las artes y ciencias
Chapitre xlv – Pour le Mathematicien / Para el Mathematico
Chapitre xlvi – Pour l’Aritmeticien / Para el Arismetico
Chapitre xlvii – Pour le Musicien / Para el Musico
Chapitre xlviii – Pour le Poëte / Para el Poeta
Chapitre xlix – Pour le Grammairien / Para el Gramatico
Chapitre l – Pour le Rhetoricien, & Dialecticien / Para el Retorico y Dialectico
Chapitre li – Pour le Peintre & Sculpteur / Para el Pintor y Escultor
Chapitre lii – Maladies, &c. / Enfermedades
Chapitre liii – Pour le Medecin, Chirurgien & Barbier / Para el Medico, Cirujano y Barbero

Chapitre LIV – Escuries & Manege / Caualleriza y Picadero, o manejo
Chapitre LV – Pour le Notaire & Practicien / Para el Notario y hombre de Iusticia o pleytista
Chapitre LVI – Pour les Marchands / Para Mercaderes
Chapitre LVII – Pour le Libraire & Relieur / Para el Librero y Enquadrador
Chapitre LVIII – Pour l’espicier / Para el especiero
Chapitre LIX – Estoffes, &c. / Estofas, &c.
Chapitre LX – Monnoyes / Monedas
Chapitre LXI – Machines & vstensiles / Maquinas y axuares
Chapitre LXII – Outils / Instrumentos
Chapitre LXIII – Pour le Chasseur, Oiselier, Pescheur, & Fauconnier / Para el Caçador, Parancero, Pescador y Acetrero
Chapitre LXIV – Les Jeux / Iuegos

Au sein de ces chapitres, l’ordre alphabétique n’est pas systématiquement respecté, comme on l’a déjà vu dans le cas de la *Nomenclature française et italienne* du même auteur. Manuel Alvar Ezquerro a parfaitement résumé ces fluctuations:

Por lo general, las palabras se ordenan alfabéticamente en el interior de cada grupo, tengan subdivisiones (por ejemplo en el capítulo VII «Partes de la tierra», en el XX, «Hombre, muger, y sus partes», en el XXI, «Otras pertenencias»), o no las tengan (por ejemplo, en el VIII, «Ioyas, piedras preciosas, &c.», en el IX, «Metales y minerales», en el X, «Árboles, plantas, con sus partes». En otros casos [...] se desestima el recurso al alfabeto (por ejemplo, en el capítulo XXIII, «Grados de parentela y afinidad», o en el XXVIII, «Caudillos y oficiales de gente de guerra», o en el XXXII «Ciudad y sus partes», o en el XLVI, «Para el Arismetico», entre otros (Alvar Ezquerro, 2013: 183).

### 3.4. Résultats de l’étude conjointe des trois nomenclatures du corpus

L’étude conjointe des trois recueils lexicographiques de notre corpus, qui n’avait jamais été entreprise jusqu’à ce jour, permet de parvenir à des conclusions sur leur contenu et d’apporter des réponses claires sur leur éventuelle filiation.

Tout d’abord, il est possible d’affirmer que le *Nomenclator* [...] de César Oudin tout comme la *Nomenclature française et italienne* et la *Nomenclature française et espagnole* d’Antoine Oudin répondent aux principales caractéristiques des recueils de ce type: en effet, il s’agit d’ouvrages bilingues et monodirectionnels reposant sur un classement par thèmes des mots qu’ils contiennent, la plupart d’entre eux étant des substantifs. Grâce à leur encombrement très réduit, ils pouvaient être

facilement emportés par les voyageurs qui, en fonction de leurs besoins, faisaient appel au contenu de tel ou tel regroupement thématique. Mais au-delà de ce possible usage, ces nomenclatures avaient surtout des visées didactiques puisqu'elles se prêtaient très bien à la mémorisation du vocabulaire d'un thème donné.

On constate aussi que ces trois recueils présentent une structure hybride puisqu'ils mêlent l'ordre théocentrique et l'ordre anthropocentrique. En effet, s'ils débutent tous par des chapitres consacrés à Dieu et aux choses de l'Église ou encore à l'univers, ce qui correspond à une approche théocentrique, ils s'en éloignent assez vite en proposant ensuite des chapitres relevant d'une pure approche anthropocentrique: on passe alors de considérations sur les vêtements masculins et féminins ou sur les parties du corps humain à des pages consacrées aux différentes fêtes qui ponctuent l'année (dans le cas du *Nomenclator* [...]) ou aux jeux (dans le cas des deux nomenclatures d'Antoine Oudin).

Mais qu'en est-il des possibles liens entre ces publications? Peut-on établir une filiation entre ces trois œuvres?

On constate d'emblée que les deux nomenclatures d'Antoine Oudin ont beaucoup de traits en commun. Si l'on s'en tient aux titres des chapitres qui les composent et ne varient quasiment pas<sup>9</sup> et à leur succession totalement identique au sein de ces volumes, on peut affirmer que cet auteur a utilisé le même plan pour ses deux recueils. Mais pour autant, la *Nomenclature française et espagnole* n'est pas un calque systématique de la *Nomenclature française et italienne* car Antoine Oudin ne s'est pas simplement contenté de conserver à l'identique les entrées en français de sa première nomenclature et de remplacer dans son nouvel ouvrage de 1647 les traductions italiennes par des traductions en espagnol. C'est parfois le cas, certes, mais il a aussi fait des ajouts importants dans sa seconde nomenclature: par exemple, à la fin du chapitre consacré aux éléments, il propose une liste complémentaire d'une trentaine de mots. Il en est de même à la fin du chapitre intitulé «Parties de la terre» qui se voit complété par une série de dix-huit entrées nouvelles. Dans d'autres chapitres, les augmentations sont présentes mais sont plus ponctuelles. Enfin, la *Nomenclature française et espagnole* ne comporte pas certaines entrées figurant dans la *Nomenclature française et italienne*: auraient-elles été oubliées? Ou jugées superflues? C'est cet aspect que montre ce tableau comparatif établi à partir de quelques entrées en français du chapitre intitulé «Machines & vstensiles»:

---

<sup>9</sup> Seules trois différences minimales peuvent être relevées entre les titres des chapitres de la *Nomenclature française et italienne* et la *Nomenclature française et espagnole*: dans ce second ouvrage, le titre «Animaux, & leurs parties» devient «Animaux à quatre pieds, & leurs parties», celui «Officiers de gens de guerre» connaît un ajout, ce qui donne «Chefs & Officiers de gens de guerre». Enfin on note une unique suppression puisque «Pour le Rhetoricien, Orateur & Dialecticien» est réduit à «Pour le Rhetoricien, & Dialecticien».

<b>Antoine Oudin, <i>Nomenclature française et italienne</i>, 1643</b>	<b>Antoine Oudin, <i>Nomenclature française et espagnole</i>, 1647</b>
∅	Aiguille de monstre
Ancre à un mur	Ancre à un mur
Arbre d'horloge	Arbre d'horloge
∅	Arbre de pressoir
∅	Aubes de roue
Balancier d'horloge	Balancier d'horloge
Bacule à tirer de l'eau	Bacule à tirer de l'eau
Baignoire	Baignoire
Bacquet	Bacquet
Barillet d'horloge	∅
Bastardeau	Bastardeau
Boulons d'eschaffaut	Boulons d'eschaffaut
Brouëtte	Brouëtte

On constate enfin que des aménagements pertinents ont parfois été apportés par Antoine Oudin entre l'une et l'autre de ses nomenclatures. Par exemple, le chapitre consacré aux monnaies diffère complètement dans ces deux recueils: le premier met en avant des monnaies en usage en Italie (pièce de cinq sols à Rome, pièce de huit deniers à Florence, pièce de trois blancs à Milan, etc.) tandis que le second met l'accent, comme il se doit, sur les pièces en usage en Espagne (real de a ocho, maravedis, ochavo, etc.). Il en est de même pour la présentation des titres honorifiques et des titres de noblesse qui connaissent un traitement différent dans les deux volumes, en s'adaptant aux usages en vigueur soit en Italie, soit en Espagne. Au vu de ces éléments, il est évident que l'on peut établir une filiation directe entre les deux nomenclatures d'Antoine Oudin, même au prix de ces quelques aménagements.

En revanche, le *Nomenclator* [...] de César Oudin n'a rien à voir avec les nomenclatures publiées par son fils, et ce pour diverses raisons. Outre le fait que les entrées du *Nomenclator* [...] sont en espagnol, tandis que celles des recueils d'Antoine Oudin sont en français, une comparaison entre ces volumes montre d'autres différences majeures. Tout d'abord, si dans ces trois ouvrages le premier chapitre est effectivement consacré à Dieu et aux choses en lien avec l'Église, les nomenclatures d'Antoine Oudin ne reprennent ensuite en aucune manière l'ordre des chapitres figurant dans le *Nomenclator* [...]. De plus, le nombre des thématiques abordées est bien plus élevé dans les deux recueils d'Antoine —avec soixante-quatre chapitres— que dans celui de son père qui ne comporte que trente-deux points.



Enfin, y compris dans des parties relatives à une même matière, le traitement des données ne présente aucune similitude. Prenons par exemple la façon dont est abordé le vêtement: alors que le *Nomenclator [...]* sépare nettement l'habillement masculin et l'habillement féminin (points 8, Vestidos para un hombre et point 9, Vestidos para una muger), les nomenclatures d'Antoine Oudin présentent conjointement ces deux thèmes (chapitre xxxviii, Habit & ses parties). De plus, si le *Nomenclator [...]* réunit 146 mots se rapportant aux vêtements tant masculin que féminin, on en trouve 256 dans la *Nomenclature françoise et espagnole*, ce qui révèle une richesse lexicale bien plus importante dans l'œuvre d'Antoine Oudin que dans celle de son père. Des études, en particulier celles de Sabina Collet Sedola (Collet Sedola, 2024 [1974]: 104, note 52) et de Luis Pablo Núñez (Pablo Núñez, 2010: II, 81) rapportent que le *Nomenclator [...]* de César Oudin dériverait en partie d'un répertoire plus ancien, celui de Lorenzo de Robles, publié à Paris en 1615, tandis que les deux nomenclatures de son fils auraient trouvé leur source dans le *Nomenclator* de Junius (Collet Sedola, 2024 [1974]: 180): ce sont ces données qui confirment bien l'absence totale de lien entre le *Nomenclator [...]* de César Oudin et les deux répertoires thématiques d'Antoine Oudin.

Parvenu au terme de cette étude, il est donc possible de conclure avec certitude que les deux nomenclatures publiées en 1643 et en 1647 par Antoine Oudin, si elles participent d'un même esprit que le *Nomenclator [...]* de son père, car fondées sur la présence de listes thématiques, n'en découlent absolument pas. En revanche, il est certain que la *Nomenclature françoise et italienne* et la *Nomenclature françoise et espagnole* ont de nombreuses choses en commun, la seconde reprenant la structure de la première, tout en s'en démarquant toutefois lorsqu'il s'agit d'aborder des points portant sur des spécificités propres à l'Italie ou à l'Espagne. Au-delà de ces quelques réflexions, il reste encore bien des aspects de ces répertoires à explorer: on pourrait, par exemple, s'intéresser aux traductions que proposent les Oudin père et fils dans leurs nomenclatures en cherchant où ils les ont puisées: serait-ce dans le Dictionnaire que tous deux connaissaient si bien, le *Tesoro de las dos lenguas española y francesa / Tresor des deux langues françoise et espagnolle*, César pour en avoir publié plusieurs éditions sans cesse enrichies entre 1607 et 1625 et Antoine pour l'avoir modernisé et remis en circulation en 1645? Il serait également intéressant d'étudier d'une façon exhaustive les filiations qui existent très certainement entre ces très nombreux répertoires —Manuel Alvar Ezquerro n'en présente pas moins de 150 dans l'étude qu'il leur a consacré (Alvar Ezquerro, 2013)—, puisque bien souvent, chacun d'eux «no es sino una copia cabal de cualquiera de las anteriores» (Alvar Ezquerro, 2013: 16)<sup>10</sup>. Enfin, dans une approche purement historique, une

---

<sup>10</sup> Un tel projet se justifie par l'abondante production, à l'époque moderne (xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle), de ce type d'ouvrages dénommés «nomenclatures». Jusqu'à présent, ces œuvres ont toujours été étudiées séparément (voir, par exemple, Collet Sedola (2024 [1974]); Pablo Núñez (2010); Alvar

étude mériterait d'être menée afin de voir dans quelle mesure les nomenclatures successives constituent, grâce aux termes qu'elles recensent, le reflet des coutumes, des usages et des mœurs de l'époque à laquelle elles ont été publiées...

#### BIBLIOGRAPHIE

- ALVAR EZQUERRA, M. (2013): *Las nomenclaturas del español. Siglos xv-xix*, Liceus, Madrid.
- AYALA CASTRO, M. C. (1992): «El concepto de nomenclaturas», en M. Alvar Ezquerra (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional EURALEX'90*, Bibliograf, Barcelona, pp. 437-444.
- BOULANGER, J. C. (2003): *Les inventeurs des dictionnaires. De l'eduba des scribes mésopotamiens aux scriptorium des moines médiévaux*, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- CARRANZA TORREJÓN, A. M. (2014): «La "Recopilación de las voces más usuales para empezar á hablar en francés" (1781) de Pierre-Nicolas Chantreau», *Cédille. Revista de estudios franceses*, 10, pp. 97-98.
- COLLET SEDOLA, S. (2014 [1974]): *La connaissance de l'espagnol en France et les premières grammaires hispano-françaises*, Thèse de troisième cycle soutenue à l'université de Sorbonne nouvelle-Paris III le 24 mai 1974, D. Esteba Ramos, M. H. Maux, F. Richer-Rossi et M. Zuili (éd.), Umaeditorial: Servicio de publicaciones y divulgación científica de la universidad de Málaga. En ligne: <https://monografias.uma.es/>.
- GARCÍA ARANDA, Á. (2014): «Compte rendu de Manuel Alvar Ezquerra, "Las nomenclaturas del español. Siglos xv-xix", Madrid, Liceus, 2013», *Bulletin hispanique*, 116, 2, pp. 919-922.
- GERMAIN, C. (1993): *Évolution de l'enseignement des langues: 5000 ans d'histoire*, Clé International, Paris.
- HORNKENS, H. (1599): *Recueil de dictionnaires françoys, espaignolz et latins*, Rutger Velpius, Brussels.
- LÉPINETTE, B. (1991): «Étude du *Tesoro de las dos lenguas* (Paris, 1607) de César Oudin», *Iberoromania*, 33, pp. 28-57.
- MICHAUD, L. G. (1843): *Biographie universelle ancienne et moderne*, Chez Madame C. Desplaces, Paris / Librairie de F. A. Brockhaus, Leipzig.

---

Ezquerra (2013), etc.). Les envisager dans leur globalité, en allant au-delà de ce qui a été fait dans cette étude, constituerait donc un apport scientifique majeur et permettrait d'en dresser un précieux tableau de filiation (ou *stemma*), révélateur des sources auxquelles leurs auteurs ont puisé.

- OUDIN, A. (1643): *Nomenclature françoise et italienne ou les noms appellatifs de toutes les choses*, Antoine de Sommaville, Paris.
- (1647): *Nomenclature françoise et espagnole*, Antoine de Sommaville, Paris.
- OUDIN, C. (1607): *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle [...]*, Marc Orry, Paris.
- (1622): *Nomenclator o registro de algunas cosas curiosas y necesarias de saberse, a los estudiosos de la lengua española. Nomenclator ou mémoire de quelques choses curieuses & nécessaires à sçavoir, aux studieux & amateurs de la langue espagnole*, placé en appendice de: *Diálogos muy apazibles escritos en lengua española y traduzidos en francés. Dialogues fort plaisans écrits en langue espagnolle et traduits en françois, avec des annotations françoises [...]. Le tout fort utile à ceux qui désirent entendre ladite langue. Plus est adiousté un Nomenclator de quelques particularitez qui se présentent à tout propos*, Pierre Billaine, Paris.
- (s. f.): «Biobibliografía», *Biblioteca virtual de la Filología Española*. En ligne: <https://www.bvfe.es/>.
- PABLO NÚÑEZ, L. (2010): *El arte de las palabras. Diccionarios e imprenta en el Siglo de Oro*, Editorial Regional de Extremadura, Mérida.
- PALLET, J. (1604): *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa. Dictionnaire très ample de la langue espagnole et françoise*, Matthieu Guillemot, Paris.
- QUEMADA, B. (1968): *Les dictionnaires du français moderne. 1539-1863*, Didier, Paris.
- VERDONK, R. (1990): «La importancia del “Recueil” de Hornkens para la lexicografía bilingüe del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, t. LXX, cuaderno CCLIX, pp. 69-109.
- ZUILI, M. (2016): «Étude introductive», in C. Oudin, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Tresor des deux langues françoise et espagnolle*, Honoré Champion, Paris, pp. 9-254.



## PILGRIMAGE AND THE PASSAGE TO SELF

BETH A. LAHOSKI  
Universidad de Málaga

Recepción: 1 de julio de 2024 / Aceptación: 6 de septiembre de 2024

**Abstract:** «Pilgrimage» implies a journey made by those in movement towards a specific location or site. When defined strictly in Christian terms, the destination chosen limits itself to a sacred or holy place, many times a sanctuary or temple where the presence of the saint or «invisible friend», in the words of Peter Brown, is felt and sought after, the intercessor thus serving as the connection to the celestial realm. While the association of sacredness often rests upon a pilgrimage destination, this paper seeks to explore the «passage» or the road itself as a hierophany which erupts into the mundane, leading the pilgrim to the sacred. This concept of hierophany highlighted in Miceau Eliade's works demonstrates how the sacred breaks into the human experience, in this case, pilgrims walking along the road or «passage» which is leading them onwards and upwards, thus parallel to the joyous proclamation of «*Ultreia et Suseia*». By stepping upon this pilgrimage road, the traveler is able to connect and experience the transcendent while simultaneously discovering true self. The aim of the paper is to show the connection of the pilgrimage road as a passage and to reveal how through pilgrimage there is a return to self, as one is uncovering identity whilst making his or her way along the road. With this in mind, concepts from Zygmunt Bauman's studies will also be addressed and two texts will be reviewed, both by female travelers from the United States who, at the turn of the twentieth century, ended up on the Santiago pilgrimage road in Spain, all of which will be instrumental in order to evidence this phenomenon. These women, whose journeys led them to the passage of self, reveal how the Santiago road and shrine either was or became a focal point of their sojourns, evident in the pages of their narratives. Setting out upon the sojourn signifies that the pilgrim is away from home, experiencing the unfamiliar and embracing encounters upon a path, or a «passage» which is the liaison to the sacred, enabling the discovery and formation of self and therefore

[237]

constructing identity. Although more than a century has passed, this same feature of the Santiago pilgrimage road continues to act upon female sojourners of the 21<sup>st</sup> century.

**Keywords:** Georgiana Goddard King, hierophany, identity, Katherine Lee Bates, pilgrimage.

## Introduction

«I am no more than one ingredient in my life; the other is the surrounding circumstance, the world... I and circumstance both form parts of my life», states the Spanish philosopher Ortega y Gasset in his lesson 5 from his work *Some Lessons in Metaphysics* (Ortega y Gasset, 1969: 78). This «circumstance» or «world» in which one finds oneself can be altered when one chooses to move from a space already known and to explore and change to another. Ortega conceives an individual as an «ente» or «being», claiming that one does not have a fixed being and proposes rather that one's being is invented by oneself. He questions if a person can be considered as a type of novelist of themselves, one who forges the fantastic figure of a character with unreal activities<sup>1</sup>. Considering this approach, a person can, in a sense, self-produce him or herself going well beyond the sheer satisfaction of biological needs. This Orteguitan concept which reveals the individual as a technician, who discovers and builds a technique in order to invent him or herself, can easily be assimilated when introducing the concept of *pilgrimage and the passage to self*.

Embarking upon a pilgrimage undoubtedly implies an altering or change in the normal vital conditions, settings and surroundings of the individual. The customary space in which one finds him or herself is left behind upon journeying to another, thus changing one's world *per se*. The desire to assume such an undertaking is the first stepping stone which lays new ground in the formation of self. Consequently, this act of making a pilgrimage to another place will not be able to be separated from the discovery and identity of self thenceforth, as the momentum of change has been initiated.

This idea will be explored through the consideration of various female authors at the turn of and at the beginning of the 20<sup>th</sup> century who found themselves on the Camino de Santiago, the pilgrimage route leading to the shrine of Saint James in northwestern Spain. Through two case studies, identity formation through pilgrimage is set at the forefront, as once undergone and included in one's life events,

---

<sup>1</sup> In volume v, page 335 of his Complete works (*Obras completas*) published in 1947, Ortega y Gasset questions if «man» can be considered his own technician with the original quote in Spanish: «¿Sería el hombre una especie de novelista de si mismo que forja la figura fantástica de un personaje con su tipo irreal de ocupaciones y que para conseguir realizarlo hace todo lo que hace, es decir, es técnico?».

it is inseparable when considering the passage to self. Through the texts of these travel narratives, evidence leads us to understand that similar transformations of self are occurring on the present-day pilgrimage road in the 21<sup>st</sup> century. The actual tracing and following of roads or pilgrimage paths is revealed as the prominent factor allowing for this passage to self and identity formation to transpire.

## Pilgrimage Paths and Connection to the Sacred

Before analyzing this concept of identity and the wayfarer, it is crucial to evidence the focus on the passage or path as the preeminent factor in the process of self-discovery. This journey is not just another solitary event which comprises the experiences in the life of an individual, but rather it manifests itself as an occurrence which becomes integrated into the individual who embarks upon it. This study will examine the passage to self when considering travel or pilgrimage to sacred places, for it is these spaces that are still immensely powerful in attracting visitors, despite the passing of centuries. A pilgrimage to holy sites heightens even further the polarization of those profane spaces in which contemporary or modern-day people of non-religious societies are more accustomed to live and thrive in. In a desacralized world, the motives for undertaking a pilgrimage tend to lure away from religious experiences and the sacredness of those spaces where once this factor alone was what attracted believers of the past. This same place may nowadays only draw agnostics, atheists, enthusiasts or mystics, a far cry from those pilgrims of yesteryear.

When defined strictly in Christian terms, the sacred destination of pilgrimage limits itself to a holy sanctuary or temple where the presence of the saint is deemed to be experienced and felt. It is this «invisible friend», as Peter Brown (1981: 50) describes, whose presence is perceived as being felt, and close by, once the pilgrim finally reaches the sanctuary. This proximity is precisely what is sought after, the saintly intercession thus serving as a connection to the sacred upon reaching the destination<sup>2</sup>. The growth of the cult of the saints in the High Middle Ages, continued to be on the rise as many believers would overcome obstacles traveling great distances, to reach these sacred destinations with the sole intention of being able to «address the martyr their prayers of intercession as though he were present» (Brown, 1981: 11). The destination itself, the shrine, undoubtedly proves to be worthy of examination, but in this case, I wish to explore the passage or the road which travelers of current times and those of earlier centuries, have chosen

---

<sup>2</sup> In his book *The Cult of the Saints*, Brown discusses how this concept of the saints and refers to how they were considered as «invisible companions» who were in the minds of the people of Late Antiquity and the early Middle Ages as they made pilgrimages to their gravesites. The intermediary figure of a dead saint, whose shrine many walked to, would intervene on their behalf.

to traverse, even when religiosity was not the driving component which spurred the initiation of their journeys.

Although the shrine is not the principal motivation for wayfarers to make a pilgrimage, it can be evidenced how this passage still has the power to evoke travelers, even despite the lack of religious motives. The road beckons many pilgrims to step upon the beaten paths leading them along the way to the sacred place without actually truly perceiving the reason for, or knowing why or how they ended up there. But the time endured along these roads and paths throughout the journey is clearly essential when considering pilgrimage as a passage to self. The significance of this passage is the focal point which will be taken into consideration here.

It is the examination of this aspect of the path, road or passage which leads us to contemplate it inasmuch, as a tie or link to the sacred. The road, not merely the destination, can serve as a true «hierophany» as seen when exploring the concept insisted upon by the 20<sup>th</sup>-century Romanian historian and anthropologist Mircea Eliade. As elucidated thoroughly in the works of Eliade, the term *hierophany* is defined as «something sacred that shows itself to us» (Eliade, 1957: 11). This path or route to a pilgrimage destination can surface as a true connection to the sacred. This «breaking into the world», in this case, a simple road to follow, de-structures the homogeneity of the space, that being a common space or profane space. A normal road or path, which in itself is a profane reality, can reflect the characteristics of a hierophany to some when it suddenly reveals itself as sacred and «its immediate reality is transmuted into a supernatural reality» (Eliade, 1957: 12). Eliade's theory claims that «for those who have a religious experience all nature is capable of revealing itself as cosmic sacrality» (Eliade, 1957: 12). For example, the paths along the routes that lead to Santiago de Compostela in Galicia in north-western Spain, have revealed themselves as sacred for a countless number of pilgrims, serving as hierophanies that orientate people to the sacred. The force of the path induces some pilgrims who are walking upon it, to touch upon and directly experience the sacred, thus transforming them in a way that other spaces would not have the power to do. In this fashion, the hierophany not only transforms the profane road into a sacred road, but it also transforms a traveler into a pilgrim. In this sense, some cease being just mere tourists or travelers along the way. One's reality as a «pilgrim» is no longer merely that of one who marches through *-per-*the fields *-agros-*, but becomes that of one traveling through strange, unknown or mysterious lands, as definitions of the word «pilgrim» indicate. The manifestation of the sacred or hierophany emerges as something «of a wholly different order, a reality that does not belong to our world» (Eliade, 1957: 11) as something strange and foreign to us along our once profane path. This idea also appears in the theologian, Rudolf Otto's work, *The Idea of the Holy* as he describes the sacred, explaining that «it contains a quite specific element or 'moment', which sets it apart from 'the rational'» something «which remains inexpressible» and «ineffabile»



(Otto, 1952: 4). In this way, it is not only the final destination point in the pilgrimage which renders sacredness, such as the shrine in Santiago itself but rather the sublime path that takes on the role of a hierophany, which suddenly becomes the center for the wayfarer who is able to experience it as «something else» (Eliade, 1957: 12). The *Camino* can thus be considered a true hierophany that can alter the walkers even before they reach the doors of the cathedral which houses the relics of the saint. Upon examining literature left behind by pilgrims and travelers, such a testimony can be justified.

The hierophanic quality and sacredness of pilgrimage roads to sanctuaries has long since lost its validity in the collective conscience. As our world has become desacralized so have the roads to shrines. Nonetheless, it is not until these hierophanies emerge that many can take hold of the opportunity to relate to something in which one's own existence has felt long desacralized. Reflecting on this process of change and erosion of the sense of the divine in modern humanity along with the desacralization of human life, led Nietzsche to proclaim the «death of God». This cultural shift away from faith was further pondered upon as the philosopher described and analyzed European nihilism which was later profoundly explored and studied by German philosopher Martin Heidegger. According to Eliade, «change in spiritual attitudes and behavior in modern man has desacralized his world and assumed a profane existence» (1957: 13). Given this circumstance, this «desacralization pervades the entire experience of the non-religious man of modern societies» in such a way that one «finds it increasingly difficult to rediscover the existential dimension of religious man in the archaic societies» (Eliade, 1957: 13). This force which drove thousands to the graves of saints and to the doors of churches and sanctuaries, has long since been felt in such depth, as modern societies have chosen to live in a desacralized world. The idea of the desacralization of pilgrimage has been thrust into the world as modern trends have desacralized society in general. Nonetheless, on the roads that lead to Santiago, for many travelers the opportunity still arises for them to connect with the sacred as the link to the holy is revealed. The experience of the sacred can manifest itself to those who embark upon the journey leading them to something previously unexperienced. This walking and moving forward in pilgrimage becomes a part of their own identities. To highlight this idea of hierophany or quality of the pilgrimage road to Santiago and to further understand and interpret this notion, two texts will be reviewed, both by female travelers from the United States to Spain around the turn of the 20<sup>th</sup> Century. Through their narratives, these women reveal how their journeys along the Santiago road and to the shrine in Compostela led them to the passage of self.

## North American Female Pilgrims on the Santiago Road

The first text to be discussed is that of university professor Katharine Lee Bates, who found herself on Spanish soil when she sought specifically to explore Spain and its people by embarking on one of several of her transatlantic journeys. Bates, born in 1859 in Falmouth, Massachusetts, witnessed and formed part of the transition to modernity, and was a firm pursuer of this change in women's role in American society. Her life reflected this new ideology in which women began to become their own «identity-builders», rupturing through the spheres of norms, revealing a new society that was slowly mitigating this stigma of women that it had so long endured, a time marked by change for females. Many women in the field of education, drew upon their profession in order to incite forced social changes, their very actions serving as a catalyst to spur this uprising of women's new role in the world. In 1896 Bates wrote, «The inequalities of American life are, at present, so unhappily pronounced that more or less faintly even our colleges needs must mirror them. But the colleges do not mirror only, they transform» (Bates, 1876-1899). The second half of the 19<sup>th</sup> century brimmed with happenings which changed the role of women.

In the late 19<sup>th</sup> century, American female scholars and writers were especially active in this reform as their engagement with Great Britain introduced them to a transatlantic connection. Consequently, transatlanticism created a web of this Anglo-American «Atlantic community» composed primarily of 19<sup>th</sup>-century women activists, travelers and writers, on opposite sides of the world, the latter of whom had the power of the pen, which allowed them to induce further change as they could address issues pertaining to the society of those times. Traveling across the Atlantic was slowly becoming more pursued by many American women who could afford such a costly and courageous undertaking. With these journeys, travel narratives written by females also emerged, a genre linked to modernity. These writings reveal not only the first-hand tales of adventures abroad but conversely serve to engage and critique norms of the late 19<sup>th</sup> century into which the category of gender also surfaces. Women denied accepting the relegated role which kept them confined to the domestic sphere<sup>3</sup>.

There is no doubt that Katharine Lee Bates, who was teaching English literature at Wellesley College for women, had been influenced by the Women's Rest Tour Association (WRTA) which was founded in 1891 by Boston literary women. Her

---

<sup>3</sup> The role of women in this time period and the transatlantic exchanges between them is discussed through various articles published in 2012 in the book *Transatlantic Women. Nineteenth-Century American Women Writers and Great Britain*. Fifteen different writers include their essays which had grown from a conference and project which took place at the Rothermere American Institute in 2008. Of special interest is the article by Libby Bischof, «A Summer in England. The Women's Rest Tour Association of Boston and the Encouragement of Independent Transatlantic Travel for Women».

name appears on the November 15, 1898, *List of Members*. The main objective of this association was to encourage women to take charge of their own personal and intellectual development and growth by inciting them to travel abroad. The word «rest» in its title refers to how women would «rest» from their daily routines by offering the opportunity to embark on new adventures or journeys and seek out their independence. Surprisingly enough, the WRTA used the scallop shell, which had been incorporated as the Association's symbol, on publications that they produced. Each member also had a golden scallop shell pin which was to be worn by female travelers who were abroad, to show they belonged to this association. The emblem of the Camino was also seen imprinted on the association's newsletter titled *The Pilgrim's Scrip* (Bischof, 2012: 154-155).

Bates, the author of the lyrics of one of the most popular patriotic hymns of America, titled «America the Beautiful», introduced travel into her active academic life as a professor, poetess and writer, when she began to journey to other parts of the world. She traveled alone or accompanied by her close beloved friend, Katharine Coman, leaving behind her alma mater Wellesley in Massachusetts and her home, the Scarab which she shared with the above-mentioned companion from 1907 onwards. It is upon making these journeys that she could escape from the confines of this narrow space where her academic obligations pressed her in her daily life at Wellesley, thus offering her the possibility to promote her restless intellectual and cultural pursuits to understand the working of other nations.

In the pages of Bates' *Spanish Highways and Byways*, published in the year 1900, the passage to self can be uncovered. The author prefaces the book by claiming that her travel narrative is nothing but a «record of impressions», and that it should serve to «at least bear witness to the picturesque, poetic charm of the Peninsula and to the graciousness of the Spanish people». Her relation with the founders of the International Institute for Girls, Alice Gullick and her husband, a Congregational pastor, had also provided her with a prior connection to the country. Her drive to set women and young girls into schools and provide them with the necessary education had also pushed her to be active in the pursuit of the establishment of schools even beyond the borders of her own country.

Although this journey to Spain was not inspired by the sole purpose of making the pilgrimage to Santiago, the road that passes through the cities along the way to Santiago was traversed by Bates and she does make her way eventually to Saint James' shrine. She expresses how she does not desire to leave the country before visiting the «Jerusalem of the West» (Bates, 1900: 409), as she proclaims, «It did not seem to me historically respectful to take leave of Spain without *having made a pilgrimage* to Santiago» (Bates, 1900: 362). Despite the condescending tone which uncovers contrary connotations when referring to her «pilgrimage», the sacredness of the place is ignored, its mention possibly having been inspired simply by satirical intentions. Clearly, the religious motives for the inclusion of this city

in her itinerary are not present, nonetheless the mere fact of referring to the jaunt to Santiago as a «pilgrimage» is a precursor of the impact that the shrine and the roads that lead to it had left upon her, not to mention the fact that the entire book ends with her time in Santiago de Compostela.

However, along Bates' travels throughout the Peninsula, the roads that lead to the shrine end up appearing as a hierophany linking her to a different space which in turn contributes to this process of passage to self. In chapter two «A Continuous Carnival», Bates' narrative evokes the significance of this sacred space when she crosses the threshold of the cathedral in Burgos. She attests that what they thought of the cathedral was actually not important, «In a word, however we thought nothing at all; we only felt» (Bates, 1900: 15). This testimony from Bates hints at Eliade's description that, «language is incapable of manifesting the true essence of the experience of the sacred» (Eliade, 1957: 18). He argues that when humans try putting into words and expressing fully the power of the divine, there is a «nothingness to be discovered» as they do not have the capacity to express what exactly it is. William James, the psychologist-turned-philosopher, whose works flourished at the turn of the 20<sup>th</sup> century, also reveals this idea upon explaining this experience of transformation documented in a manuscript which he translated, «But the more I seek words to express this intimate intercourse, the more I feel the impossibility of describing the thing by any of our usual images» (Williams, 1985: 68). This passing through a threshold, in this case, the threshold of the Burgos cathedral, ties one inevitably back to the idea of passage to self. Turning to Eliade's discussions of thresholds we can consider how the cathedral surfaces as a sacred space to her, a different space from the other nearby buildings. The threshold of the cathedral itself separates two spaces: the profane and the other religious or sacred. This threshold «limits the boundary» and serves as the «frontier» which «distinguishes and opposes both worlds». Eliade describes the threshold as a «paradoxical place» as he reasons that it is the space «where the two worlds communicate» (Eliade, 1957: 25).

Pilgrimage allows for the crossing over of this space, as the road can manifest itself as a hierophany, tying or constituting an opening to the sacred. «Every sacred space implies a hierophany, an irruption of the sacred...» (Eliade, 1957: 26). The passing over into this space makes one more vulnerable as he or she becomes exposed to an opening leading to the sacred, it is that «paradoxical point of passage» to the sacred, «from one mode of being to another» (Eliade, 1957: 27). The church or sanctuary becomes a place of passing between heaven and earth, between the sacred and profane, and an integral part of the pilgrimage as the wayfarer passes in and out of these religious edifices, a habit and truth which also consequently comes to form a persistent element in the passage to self. The continual reminders of the sacred appear and reappear and remain with the pilgrim as he or she is journeying towards the shrine.

In this chapter which narrates the time spent in Burgos, Bates assumes this connection to the sacred along her pilgrimage and reveals its impact upon her when she states upon leaving the city of Burgos, «that the proud old city seemed to fill all the horizon of thought», which induces her to further question herself when she asks, «How had we lived so long without it?» (Bates, 1900: 16). A piece of her identity has been ascertained on this stop of her journey. The author, a faithful Congregationalist, more than once considers herself and her traveling companion from Wellesley, as «pilgrims of St. James» (Bates, 1900: 375) and the image of the vigorous saint with his sword held high in the air is summoned various times in the narrative. This evoking of the iconography of St. James served to remind them to be on their way as the saintly figure «was clearly not a person to be trifled with», thus ensuring that they «must be pressing forward on their pilgrimage» (Bates, 1900: 371). Although some cities along the route beckoned a lengthy stay, they knew that the «pilgrims of St. James must put fresh peas in their shoes and be off to Compostela» (Bates, 1900: 375). «The uplifted sword of St. James drove us on», the author clamors as they wanted to reach Compostela in time for the «annual fiesta of Santiago», and «there was no time to lose» (Bates, 1900: 382). The incessant mentioning of their state as pilgrims continues to appear intermittently until the final pages of the work, although the skepticism regarding their true pilgrim qualities is also brought to light.

Once in the holy city of the Apostle, Bates is again confronted with the sacred and she relates how upon catching the first glimpse of the Santiago cathedral, the «fatigues of the journey and discomforts» of their lodging «melted from memory like shadows of the night» (Bates, 1900: 423). They found themselves, on July 24, standing before the «rich dark mass of fretted granite», witnessing firsthand, «a majestic church standing solitary in the midst of spreading *plazas*» (Bates, 1900: 423). Once the threshold of the grandiose medieval cathedral was crossed, Bates was further compelled to narrate encounters with those pilgrims within the cathedral with whom she had interacted. She dedicates paragraphs to expand upon the descriptions of these «true» pilgrims who, although few and far between, seemed to be enraptured just by the sheer fact of being within the walls of the sanctuary of the Apostle, including the middle-aged man, a humble worshipper whose countenance held an «expression of naive ecstasy» (Bates, 1900: 427) or the old woman in pilgrim dress who was only a beggar and who had made the journey to Santiago as part of her penance dictated to her by the priest of her village (Bates, 1900: 428).

Although Bates recognized that the «contents of the silver casket, the center of Santiago faith, could arouse no thrill of worship» within her, the sacred space and the cathedral itself were impactful as she dedicates many pages of the book to narrate this part of her travels in Spain (Bates, 1900: 422). The pilgrimage itself, her journey, put her into touch with these sacred spaces so very different from the normal profane spaces of her world. When she finally set sail for home, embarking

back across the Atlantic, as the boat pulled further away from the shores, she referred to Spain as the land «toward which one of us, at least, still felt a stubborn longing» (Bates, 1900: 439). Could it be that she was leaving a piece of herself behind? Had she been led along this pilgrimage to discover more of herself through exposure to the sacred? The tremendous impact that the cathedral of Santiago had made upon her, could only incline her to discover more of herself, heightening her sensitivity, her affectivity and her stubborn longing for Spain, which in turn allows us to uphold the idea that this final stay in the city of Santiago caused her to discover and to construct more of herself. In this way the sacred road of pilgrimage constituted an integral element of the passage to self for Bates.

### **Perspectives of another Transatlantic Female Pilgrim**

The second literary work incorporated to explore this idea of pilgrimage and the passage to self requires a second voluminous publication to be considered, this also being by another transatlantic female scholar, Georgiana Goddard King. King traveled to Spain on numerous occasions, but the first time somewhat later than Bates, although she had spent one year in Europe, mainly in Paris, between 1898 and 1899. In the case of her journey to Spain which would result in the publication of her book to be discussed here, the vital essence of her sojourn was precisely centered upon the studying of the *Camino de Santiago*, and the core of her research rested upon examining the art and architecture of the Medieval pilgrimage route. Through her writings, although the focus is quite fixated on the art history of Spain, the *pilgrimage and the passage to self* can also be explored and drawn into consideration.

Georgiana Goddard King made several journeys to Spain before writing her three-volume work, *The Way of Saint James* published in 1920 by the Hispanic Society of America. Its founder, Archer Milton Huntington, had convinced her to undertake summer journeys to Spain with the intent of exploring its art history. He offered to provide her with the money necessary to carry out the research and all that this entailed and also promised that he would publish her work if she accepted<sup>4</sup>. As seen in one of the articles of the Bryn Mawr Alumnae Bulletins, it is said that Huntington had «profound respect for her intelligence». This wasn't her first offer to conduct research abroad, previously in 1914, she had already

---

<sup>4</sup> Found in the archives in the special Collection reading room at Bryn Mawr University in Pennsylvania, are letters regarding King's projects that she had conducted for the Hispanic society. The author Janice Mann tells of her investigation at the Hispanic Society and how she had found a file of correspondence between King and Huntington. She says that after going through these files she could perceive that Huntington had suggested and was responsible for many of the projects that she chose to pursue.

received another, this one from the art critic Bernard Berenson, who had been so impressed with her research, slides and cataloguing of Italy's art, that he wished for her to go to Florence in order to help him in his writings and research on Italian art, offering any salary necessary, a tempting proposal which she ended up turning down. In the case of Spain and the extensive volumes which she was writing, her aim was to record and interpret iconographical details of monuments which especially populated the pilgrimage road with the intention of showing «Spain's debt in architecture, to other countries, France in especial, during the Middle Ages» (King, 1920: I, IV). Her work also involved defining the Spanish styles which had been altered and engulfed by later architectural modifications of other centuries. This tedious task required King three years of tracing paths, visiting monuments and compiling information along the Saint James route, previous to the writing of her colossal three-volume work. In the end the entire undertaking took seven years of her life.

King was a beloved professor at Bryn Mawr College for girls where she began as a Reader of English several years after completing her Master's degree in 1898. Starting in 1906 she held this position until 1911, but her passion for art history led her to other fields. In 1912, the History of Art Department was organized at Bryn Mawr with her at the head, although she still held her position as Lecturer in Comparative Literature. Drawn to dedicate her scholarly pursuits to art history, she soon found that this niche would lead her to higher academic recognition not only in her motherland but also abroad, in Europe, and especially Spain, the country whose art and architecture she dedicated countless hours to. She was promoted one year earlier than promised to full professorship at Bryn Mawr in 1916 due to the appealing offer that Huntington had made her which included increasing her salary by \$700 as well as securing her the prestige of being named the Head Curator of the Hispanic Society of America in New York. This counteroffer by the College along with a slight salary increase, made her think twice about leaving behind her teaching career and ultimately prompted her to turn down Huntington's offer.

Fortunately for many students, her decision benefitted them as countless documents attest to the impact that she had upon students in class, praising her way of instructing and teaching the history of art. She pushed students to contemplate art and to independently think and understand it, thus developing their own thoughts and ultimately learning how to strive to a higher level and in a sense, educate themselves. Her infatuation with art was transmitted to students who said they were «taking GG (as they affectionately called her)» instead of stating that they were majoring in art, just grateful to be able to sit in one of her classes at Taylor Hall where they learned to strive for excellence and demand more of themselves. One former student testified to this powerful impact of King in the classroom when she wrote

in 1924, «No one who came within the sphere of her influence can quite imagine Bryn Mawr without it»<sup>5</sup>.

Apart from her teaching roles, King dedicated her life to her research. Spain and its art were evidently at the heart of this research. What most spurred this interest in Spain, aside from the varied and rich monumental display of Pre-Romanesque, Romanesque and Gothic art within the country, was the place and the epoch in which King lived during her early years of higher education. The 20<sup>th</sup> century saw a resurgence of interest in Spain shortly after the Spanish-American War of 1898 which had put the United States on the opposing side of Spain, this being a spin-off of this growing curiosity in the country during the decades shortly before the war. King was just completing her bachelor's degree in English literature in 1896, and she made her first trip to Europe in 1897. The number of transatlantic visitors to Spain had surged during this time period prior to the war, with tourists enthusiastic for anything they could touch regarding Spanish culture and art. One of the important mentions of Spain and the impact that it had on tourists, artists and scholars from abroad appeared in the book *Reminiscences* by Augustus Saint-Gauden. The American sculptor who visited Spain in the Fall of 1897, professed to have been struck by the «Spanish fever» as soon as he entered the country, the same condition that so many tourists suffered from upon visiting the country, not insinuating a medical sense of the coined expression, but rather referring to it figuratively (Kagan, 2019: 3). This thirst to experience to the hilt the art and culture of the Iberian Peninsula drew many to explore the Spanish land, visit monuments and immerse themselves fully in its art, music, architecture, culture, dance, cinema, literature and gastronomy. Spain, until then, had remained in the background to France, and was considered a place which many of the elite had thought to be a «dead and gone civilization»<sup>6</sup>. In the Gilded Age, commercial and international growth and foreign trade were becoming more common, triggering Americans to become more curious about foreign culture. Books and articles regarding the «romance» of Spain found their way into the hands of eager readers. This «Spanish craze» as coined by historian Richard Kagan, would change Americans' viewpoint on the Spanish land, culture and its people. Moreover, later on during the 20<sup>th</sup> century, prominent writers began to shift their focus to Spain. King had also been fortunate to come into contact and maintain friendships with some of these authors

---

<sup>5</sup> The biographical information appears in letters, correspondence and articles published in Bryn Mawr bulletins found in the archives housed in the Bryn Mawr Special Collection Library at the Pennsylvania College. This cited quote appears in an article written by a past student, Katharine B. Nielson in 1924 and was published in the Bryn Mawr Alumnae Bulletin in 1939, vol: 19, no. 6 under the title «In Memoriam» which included various articles dedicated to King after her death on May 4<sup>th</sup>, 1939.

<sup>6</sup> This quote appears on page 4 in the book titled *The Spanish Craze* by Richard Kagan and refers to the answer that financier Morris Ketchum Jesup had given to the hispanist, Archer Milton Huntington when he had spoken to him of his love of Spain's literature and art in the early year of 1891.



such as Gertrude Stein whose profuse love of Spain revealed biased feelings towards the country.

It was King's years of traveling around Spain and other countries of Europe which opened the door to her work as an academic in the field of art history alongside her role as English reader and Comparative English lector. Thanks to her impetus, Bryn Mawr could boast of offering the first graduate courses on Spanish art history in the United States. This time abroad also led her to other academic endeavors such as reediting the book *Some Accounts of Gothic Architecture in Spain* between the years 1911-1914, authored by George Street. Also, once she advanced to full professor at Bryn Mawr, she began to teach courses in Modern Art as well, cubist art being introduced to her by Gertrude and Leo Stein. This long academic pilgrimage would lead her to a prestigious career as a scholar, full professor and historian and to become recognized as one of the most versed persons in Spanish architecture.

In the opening pages of *The Way of Saint James*, she reveals how in the research and writing of her volumes on Spanish art, her «intentions, as the readers will see has grown from a mere pedantic exercise in architecture, to a very pilgrimage», as she continues «to following ardently along the ancient way where all the centuries have gone» (King, 1920: I, 22). Therefore, returning to the central focus of this present study, and delving into her texts, one can perceive how this pilgrimage and passage to self also surfaces within King's work. The pilgrimage to Santiago for King ended up revealing itself as a circumstance of extraordinary personal importance in her life, it ended up being a determining factor in forming part of her existence or of her «self», of her preferences, of her freedom. This brings to mind once again Ortega y Gasset's theory from his lessons in metaphysics, when he states that one «finds [oneself] in a circumstance, a set of surroundings, a world» (Ortega y Gasset, 1969: 77). Again, this circumstance forms the other ingredient of one's life or of one's own being, or the «I», discussed previously. The spaces and places which King had been exploring during her years along the *Camino francés*, proved to be constant hierophanies, elements which broke the homogeneity and neutrality of her life, her life in the profane space that she was immersed in as she pursued to carry out her academic endeavors on the Peninsula. Although her pursuit to study Spanish art and architecture is classified by her in her text as «pedantic», and even if her quest to compile data, descriptions and explanations is far from the rendering of the «sacred spaces» in which she frequently found herself, these «points of orientation in the chaos of homogeneity» (Eliade, 1957: 23) allowed her to experience the sacred, which led her to understand more fully her own self, her own identity.

## The Identity-Building Sacred Road

In his article «From Pilgrim to Tourist», the sociologist, Zygmunt Bauman classifies the homogenous space as a «desert-like world» which is «featureless» and whose «meaning is yet to be brought into it through the wandering» (Bauman, 1996: 22). This pilgrimage through life «would transform it into the track leading to the finishing line where meaning resides» (Bauman, 1996: 22). As King reminisces, this connection to the road and meaning is showcased as she refers to the way, the pilgrimage road, the *Camino*, saying that «Along the way the winds impel, the waters guide, earth draws the feet. The very sky lures and insists» (King, 1920: I, 23). As she endures time spent on the road throughout her investigation, with every monument visited, scrutinized, studied and revisited, she is «bringing in this meaning» and is experiencing, as described by Bauman, this passage of pilgrimage called «identity building». As she travels from town to town along the way, she is also coming closer to herself: «The pilgrim and the desert-like world he walks acquire their meanings *together* and *through each other*» (Bauman, 1996: 22).

Undoubtedly, King's intention of traversing the pilgrimage road is not to connect with her religiosity, as she at no point professes herself as a believer. As Dunn (2022) points out in her article «First Class or Coach? Women as Tourists and Pilgrims, 1888-1928», King as well as Bates refer to their journeys to Compostela as «...pilgrimages, but as Protestants they have no theological mindset for their journeys and clearly set their pilgrim designation on reasons other than faith» (Dunn, 2022: 10). As Protestants, any outward expression of religiosity was muted as they move along the road of the Apostle. Nonetheless, they both ended up «walking to» something on the road or upon this projected hierophany which connects to the sacred as it paves the way to the holy shrine of Santiago de Compostela, where the perception of the transcendent is more than evident. The pilgrim «avoids being lost in this desert» for she makes this «pilgrimage out of necessity», which leads her closer to, or to progress towards this passage to self (Bauman, 1996: 21). «The way is opened before you, and closed behind» says King, remarking about how journeys to shrines are made (King, 1920: I, 24). She describes Compostela to which the «restless feet are guided» as being «not a place to live, triste, grey, quite dead» and further states «but when you are away it draws you» (King, 1920: I, 24). She is aware of the weight of the past pilgrims, many of them true believers, as she makes her way along the Camino: «There as I went, so went the Middle Ages», the road she toiled bringing her close to the discovery and building of self (King, 1920: I, 24). The pilgrimage had become part of her and who she was, her time in Spain not to be separated, nor divested from her life upon returning to America. Even when she was away from it, she claimed that it still drew her: «In the Spring, when frost is out of the ground, and ships are sailing,

week by week, you cannot get it out of your head: as you smell the brown fresh-turned clods, it works in your blood» (King, 1920: I, 24).

The academic field which she immersed herself in, the history of art, would nonetheless also be what had the power to bring her to this passage of self as she made her «pilgrimage». For her, not only the pilgrimage road appeared as a hierophany, but also many other realities that marked the Camino, such as the art, the architecture and sculpture found by the wayside and in the towns, all of which displayed features bearing symbols of religious importance that would serve as «vehicles of passage» having the capacity to transport «from one space to another» (Eliade, 1957: 25). The space of the church or temple, or even mere religious ruins, provide areas for one to symbolically ascend upward and at the same time allow for the sacred to descend. They serve as an opening through which one can attain this upward direction and ensure a connection and communication with the divine. *Ultreia et suseia*, words commonly heard along the pilgrims' road, represent this concept of moving onwards and upwards. Spanish monuments studied and visited by King on her journey provided her with the possibility to feel the sacred space more present and to witness the connection between the profane and the sacred, especially as she crossed over and into spaces which held the most spiritual of scenes<sup>7</sup>. In a sense, her work as an art historian did not stop only in the sheer compilation of historical data, documents or monuments, but rather it led her to deeper hermeneutic considerations, as her own interpretation of what she contemplated could seep into her studies, allowing her to truly relive and understand the reason and the purpose of these edifices, vestiges and sacred symbols and scenes carved in stone. Moreover, King understood this feature in art as she reveals in her «Introductory Notes to Art» that were amongst her teaching material used by her in her classes which is presently found in the archives at Bryn Mawr. King says «...that the secret inclination of all art is to communicate feeling not just what the artist felt but what he inherited» (Georgiana Goddard King papers).

Upon pondering the ruins of the Romanesque cloister in the Benedictine Monastery of San Juan de la Peña found on the Jaca Road, and after dedicating many lines to saintly sculpted figures, where she mentions the curving parallel lines of the hair and beard or the high cheekbones and the eyes in «Scriptural phrase» bulging out with the pupils to emphasize this feature, King makes a final closing comment. After this exhaustive description she remarks that, «In spite of all this, the scenes have not only dignity but feeling» (King, 1920: I, 186). Transmission of the sacred through the cold carved stone that has withstood the centuries also forces her to continue to «come closer» and leads her to leave her footprints on the pilgrimage road. In Burgos, she describes in detail the chapel at the foot of the cathedral which housed the crucifix of the Santo Cristo of Burgos and which

---

<sup>7</sup> Again, this concept of the threshold introduced previously in this article comes into play. The threshold as Eliade explains as the frontier between the sacred and the profane.

she said: «every traveler and every pilgrim knew» (King, 1920: II, 66). Amongst the pages she dedicates to the miraculous crucifix, is the description of the chapel at night, full of veiled women and silent men who go and come to pray before the image and implore their petitions in hopes of being blessed and receiving the sacred intervention favoring them. She goes on to say how these little churches stay open after dark and are all over Spain. «They have a special feeling, like the scent of dried leaves, like the taste of the night air, like the hushed Friday evening of the return from Calvary in Ribalta's painting» (King, 1920: II, 66). She claims that to the Spanish women, these chapels or small churches «are very comfortable», for the «subdued glow of light, the warm smell, the rustling human figures, offer something of the attraction of the hearth, without the *ennui* of home» (King, 1920: II, 66). These depictions disclose a deep understanding of her presence in the sacred space. Before the image of the Santo Cristo of Burgos, she continues to «progress towards» something in the direction in which she is heading.

### **Conclusions: Timelessness and Transformation on the Santiago Road**

Our two authors, King and Bates, found themselves on their «pilgrimage» along the Santiago Road, far from their homelands. The times in which they lived, along with their own personal strong independent convictions and character, compelled them to leave behind the internalized sensations and religious beliefs characterized by their homogenous worlds, causing them to become more vulnerable and exposed when coming into contact with hierophanies that connected them to the sacred. They were able to see and experience a road loaded with feelings and sensations, through the true symbolism which it had inherited over time. They themselves came to form part of the road by living and moving amongst these ruins, reminders of the past, but simultaneously they also inherited the possibility of «becoming» once they encountered other circumstances in which hierophanies surfaced. Their writings bring light to the pilgrimages they made and by their journeys, they themselves experienced the «emancipation from constraints» of their everyday lives and surroundings. By placing themselves on the pilgrimage road to Santiago, although their investigations and scholarly pursuits had been put first and foremost as the reason for its undertaking, they had also, just by being on the road, put their own «becoming» before the «being»<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> In *Conversations with Zygmunt Bauman* the sociologist answers the question of «What does the making people into individuals consist of?» He reasserts how a person is a creature, «whose plight is the summation, consequence or desert of a life of work». He argues to show how a person is what he or she has become and that each and every individual is the result of his or her own choices and pursuit. Pilgrimage allows individuals to create this possibility.

While Bates and King chose not to directly delve into discussing the spiritual reflections of their personal pilgrimages in their narratives, their texts reveal that they were able to «feel» the sacred as they experienced new surroundings. The pilgrimage could and did awaken them, but they withheld sharing their personal religious beliefs and perspectives, and any discourse revolving around the Protestant religion was more intellectualized, their own religious sentiments not tending to surface in any direct, profound and spiritual manner. Nonetheless, both women were able to witness and connect with the sacred as their narratives reveal: they contemplate it, admire it, consider it, experience it, respect it and come to understand it as they spend time along the Santiago road and at the holy sanctuary. This contact with hierophanies urges them to come into contact with something else as they «found the world to live in» *per se*, in «a real sense». The abandonment of the «desert», the profane amorphous neutral places where these two female scholars lived and thrived, were returned to after their time in Spain and these journeys abroad. But their «pilgrimages» had become immeshed within them, transforming them and creating part of who they then were.

Although more than a century has passed, this same feature of the Santiago pilgrimage road continues to act upon female sojourners of the 21<sup>st</sup> century. Today, more and more women from distant lands and from the Spanish Peninsula itself, appear upon this soul-searching itinerant way, a pilgrimage route which offers them the possibility to be able to connect to something which they are unable to grasp and fathom in their everyday lives and everyday surroundings. This «sacred road» provides a new space, allowing them to connect with and reevaluate their own selves and their own personal paths that they are following, although the religious motive for making the pilgrimage is eclipsed in the initial pursuit of their journeys. Nonetheless, this pilgrimage along the roads to this «sacred shrine» itself is what enables one to fully experience new spaces, spurring change and the formation of self. Not being just another ordinary trail to follow, the Santiago pilgrimage road heightens the immersion in self along with this building and reinvention of self, as there is a connection or disclosure of a hierophany, which bridges the gap between this and the other world. It is this crossing-over which illuminates and boosts identity formation, all of which emerges precisely because of what the pilgrimage road provides. As the gap between the sacred and the profane is even more pronounced nowadays, the road has the capacity more than ever in the 21<sup>st</sup> century to awaken and arouse those who step upon it. Those who are simply following the beaten path after others encounter elements along the wayside and simultaneously become more aware of what is missing from themselves and their lives, all of which incites the rebuilding of self.

Perhaps it is for this reason why so many 21<sup>st</sup>-century pilgrims are able to discover more than they initially set out to find once they step upon the Santiago road. The footprints of all these pilgrims, and in our case, women, those of yesterday and

today, are permanently engraved in the way, their pilgrimages inscribed within themselves, forming part of who they are and were. The road, being the hierophany, is always carrying them to «walk to something», in this case, themselves and their own identity.

#### BIBLIOGRAPHY

- BATES, K. L. (s. f.): *Katharine Lee Bates Papers*, Wellesley College Archives. Scrapbook of Writing (1876-1899), Box 19, Folder 2.
- (1900): *Spanish Highways and Byways*, The Macmillan Company, New York.
- BAUMAN, Z. (1996): «From Pilgrim to Tourist- or a Short History of Identity», in S. Hall and P. Du Gay (ed.), *Questions of Cultural Identity*, SAGE, pp. 18-36.
- BAUMAN, Z. and K. TESTER (2001): *Identity: Conversations with Zygmunt Bauman*, Polity Press, Cambridge.
- BAUMAN, Z., M. JACOBSEN and K. TESTER (2014): *What Use is sociology?*, Polity Press, Cambridge.
- BISCHOF, L. (2012): «A Summer in England. The Women's Rest Tour Association of Boston and the Encouragement of Independent Transatlantic Travel for Women», in B. L. Lueck, B. Bailey, and L. L. Damon-Bach (eds.), *Transatlantic Women. Nineteenth-Century Women Writers and Great Britain*, New Hampshire University Press, pp. 153-169.
- BROWN, P. (1981): *The Cult of the Saints*, The University of Chicago Press.
- CARLSON, J. (2018): «Reading the Bibliographies of the Women's Rest Tour Association: Cultural Travel in the Long Nineteenth Century», in *Transatlantica*, 1. Online: <https://doi.org/10.4000/transatlantica.12672> [accessed May 15<sup>th</sup> 2023].
- DUNN, M. (2022): «First Class or Coach? Women as Tourists and Pilgrims, 1888-1928», in E. Moore Quinn and A. T. Smith (eds.), *Women and Pilgrimage*, CABI, pp. 3-14.
- ELIADE, M. (1957): *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*, Harcourt Inc., New York. Translated from the French by W. R. Trask.
- GEORGIANA GODDARD KING PAPERS (1874-1940): Miscellaneous correspondence, biographical material, and publications, Special collection, Bryn Mawr College. Box 2 Folder 32, Box 3 Folder 3.
- JAMES, W. (1982): *The Varieties of Religious Experiences. A Study in Human Nature*, Penguin Books, New York.
- KAGAN, R. (2019): *The Spanish Craze: America's fascination with the Hispanic World, 1779-1919*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- KING, G. G. (1920): *The Way of Saint James*, 3 volumes, G. P. Putnam's Sons, New York.

- LUECK, B. L., B. BAILEY and L. L. DAMON-BACH (eds.) (2012): *Transatlantic Women: Nineteenth-Century American Women Writers and Great Britain*, University of New Hampshire Press.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1947): *Obras completas*, vol. v., Revista de Occidente, Madrid.
- (1969): *Some Lessons in Metaphysics*, W. W. Norton & Company, New York. Translated by M. Adams.
- OTTO, R. (1952): *The Idea of the Holy*, Oxford University Press, London.
- WOMEN'S REST TOUR ASSOCIATION (1898-11-15): *List of Members*, Boston.





*NOTAS*

ÁLVARO CUELI  
FRANÇOISE RICHER-ROSSI



SOBRE LO «FILOSÓFICO» Y LO «POÉTICO» EN VALÉRY  
A TRAVÉS DE LA DANZA:  
el movimiento, la *otredad* y la cuestión creativa

ÁLVARO CUELI  
Universidad de Sevilla

Recepción: 25 de junio de 2024 / Aceptación: 9 de septiembre de 2024

**Resumen:** Esta investigación lleva a cabo una aproximación al concepto de lo «filosófico» y lo «poético» dentro de la obra de Paul Valéry, fundamentalmente, por medio del estudio de la cuestión en su *Teoría poética y estética* y, de manera más particular, a través de su ensayo «Filosofía de la danza». Ambos conceptos giran en torno a lo que Valéry denomina «pensamiento abstracto», partiendo de instantes distintos y dirigiéndose a una finalidad o no. De igual forma, las diferencias que manifiesta el autor entre lo «filosófico» y lo «poético» encontrarán su analogía con la «prosa» y el «verso» y también con la cuestión del «movimiento», del «andar» y de la «danza», de la «otredad».

**Palabras clave:** poética, filosofía, Valéry, danza, Carmen, otredad.

**Abstract:** This research conducts an approach to the concept of the «philosophical» and the «poetic» within the work of Paul Valéry, primarily through the study of the issue in his *Poetic and Aesthetic Theory* and, more particularly, through his essay «Philosophy of Dance». Both concepts revolve around what Valéry terms «abstract thought», starting from different moments and aiming towards a purpose or not. Similarly, the author's distinctions between the «philosophical» and the «poetic» find their analogy with «prose» and «verse», as well as with the question of «movement», «walking», «dance», and «otherness».

**Keywords:** poetic, philosophy, Valéry, dance, Carmen, otherness.

## Introducción

En la difícil y a la vez cuestión límite de la definición y conceptualización de lo «filosófico» y su relación con lo «poético» y «literario», es el poeta francés Paul Valéry uno de los más relevantes y apasionados de la problemática, en tanto que se posiciona y establece unas similitudes, analogías y diferencias entre ambos conceptos y su origen. La polémica entre filósofos y poetas, desde la expulsión de los poetas del Estado ideal de Platón hasta el «denken y dichten» de Heidegger, es tan antigua y amplia como la historia de la filosofía misma y por eso resulta de interés, para discernir la frontera entre la literatura y la filosofía (Steiner, 2001). Por otro lado, la cuestión se adentra también en la sugerente separación —posible o no— de los géneros literarios. En Valéry son muchos los textos en los que se hallan referencias a lo «poético», a la poesía, al verso, a la prosa, y donde late y se advierte el asunto de qué es lo «filosófico», en los que el poeta francés es capaz de señalar esa esencia y esa diferencia, a pesar de que más adelante, él mismo oscurezca la cuestión. Así, este es el propósito de esta investigación, el análisis y discurrir de lo «filosófico» en lo «poético» por medio de la danza.

Para situarse en el asunto, resulta útil acudir a la cita del premio Nobel de Literatura Octavio Paz, que recurre a Paul Valéry, precisamente, para reflexionar sobre las similitudes y diferencias entre la prosa y el verso en un ensayo, titulado «Verso y prosa» (Paz, 2004). Como se verá, algunas de las ideas de este ensayo de Octavio Paz servirán, más adelante, para ayudar a esta investigación en la comprensión y definición de lo «filosófico» en Valéry. Así, Paz recuerda cómo el poeta francés compara la prosa con la «marcha» y la poesía con la «danza» y dice:

Valéry ha comparado la prosa con la marcha y la poesía con la danza. Relato o discurso, historia o demostración, la prosa es un desfile, una verdadera teoría de ideas o hechos. La figura geométrica que simboliza la prosa es la línea: recta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas siempre adelante con una meta precisa [...]. El poema, por el contrario, se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que se vuelve, se repite y se recrea (2004: 69).

## Entre lo «filosófico» y lo «poético»

Yendo a los textos del poeta francés y a sus escritos en los que se define lo «filosófico», estos aparecen recogidos en su *Teoría poética y estética* (Valéry, 1998). Además, aparecen dentro de sus *Obras* —completas— (Valéry, 1957). Y lo primero relevante para esta investigación se encuentra en el esfuerzo que sostiene Valéry para separar al poeta y a la poesía de la filosofía y lo filosófico. Ello se

manifiesta en diversos ensayos, aunque más adelante vuelven a aunarse —e incluso a contradecirse—, como se verá en sus propios textos. Así, en el ensayo «Introducción al conocimiento de la diosa» (1998), el poeta francés ya las distancia y expone que la filosofía no puede separarse de sus

[...] dificultades propias, que constituyen su *forma*; y no adoptaría forma de verso sin perder su ser [...]. Hablar hoy de poesía filosófica (aun invocando a Alfred de Vigny, Leconte de Lisle y algunos otros) es confundir ingenuamente las condiciones y las aplicaciones del espíritu incompatibles entre sí (1998: 17).

De esta manera, en el ensayo «Poesía y pensamiento abstracto», comienza advirtiéndole que la «profundidad» del poeta es muy diferente de la del sabio o filósofo, para a continuación señalar que esta idea es «de origen escolar» (1998: 71-72). Valéry añade que la poesía se ha caracterizado tradicionalmente por un «pensamiento abstracto», ajeno a la reflexión, cuando es cada autor —filósofo, crítico o poeta— el que tiene que trabajar con las palabras. Las ideas que recoge dicho ensayo, disertado en forma de conferencia en 1939, son compartidas en otro ensayo, «Palabras de poesía» de la misma época y también disertado años antes, concretamente en la *Université des Annales* en 1927.

Para el poeta francés lo que comúnmente se denomina «poesía y pensamiento abstracto» se refiere a un estado irracional, además, en su caso particular se llena de «impulsiones e imágenes ingenuas», «ciclo de un acto» que se convierte en «potencia de poesía» (1998: 77). Sin embargo, ante un lo que él denomina «incidente», la sensación de trabajo racional e intelectual se dirige a un esfuerzo de análisis y propósito o fin que desentrañe dicho «incidente». En este sentido, la poesía es una emoción, es un «estado de poesía» (1998: 80) es algo accidental, involuntario.

Pero la cuestión para Valéry se complica aún más, cuando el poeta francés se percata de que un poeta debe suscitar dicho «estado de poesía», el «pensamiento abstracto» es un uso opuesto a la poesía. Dicho de otra forma, el «pensamiento abstracto» e intuitivo del poeta se transforma en la intención de provocarlo en el lector por medio de la poesía. Por eso, Valéry dice que la poesía es «un *lenguaje dentro de un lenguaje*» (1998: 84). Y de igual forma, añade, empleando la comparación con la música, «el universo poético» es un «universo musical» (1998: 85), aunque el poeta está limitado, más limitado que el músico por la naturaleza de las palabras y sus significados y condiciones y no solo por el sonido y el ritmo. En esta misma línea de análisis, definición y comparación, Valéry habla del andar y de la danza. «Mientras que el andar es en resumidas cuentas una actividad bastante monótona y poco perfectible, esta nueva forma de acción, la Danza, permite una infinidad de creaciones y de variaciones de figuras». Y prosigue: «Así, paralelamente, a la

Marcha y a la Danza, se instalarán y se distinguirán en él los tipos divergentes de la Prosa y de la Poesía» (1998: 90).

Para el poeta francés, el individuo que abstrae persigue una finalidad y recorre un camino sin detenerse como en el andar. Por el contrario, el poeta danza y no va a ninguna parte. Esa es la diferencia entre la prosa y la poesía. Emplean los mismo elementos, sintaxis y sonidos, pero con otro fin y razón. El poeta capta ese momento de inspiración, de naturaleza especial y de infinito valor (1998: 98) y a partir de ese momento ha de «luchar» con las palabras en la realización de la poesía. En consecuencia, la auténtica filosofía —dice Valéry— no está tanto en «los objetos de reflexión como en el acto mismo del pensamiento y en su ejercicio» (1998: 99), no en el resultado de lo pensado o en la producción de lo filosófico, sino en el «acto mismo del pensamiento».

Tras todo lo expuesto, el poeta francés establece dos tipos de pensamiento abstracto, uno para lo poético y otro para lo filosófico. De manera que establece una «filosofía» para la poesía y, por tanto, una «filosofía» para la filosofía misma. Las cuáles se diferencian tanto en su inicio o incidente que las provoca como en el género o vehículo de expresión —prosa o verso, las cuales varían a su vez como el andar de la danza—.

Pero la cuestión no queda zanjada, pues es el propio Valéry el que en su ensayo «Palabras sobre la poesía», pronunciado como otra conferencia más en la Université des Annales en 1927 y recogido dentro de su *Teoría poética y estética*, atribuía a Mallarmé —de forma indirecta como se verá— la idea de asemejar la danza al verso y el andar a la prosa. Dice: «se trata de un extracto de una carta de Racan a Chapelain, en la que Racan nos cuenta que Malherbe asimilaba la prosa a la marcha, la poesía a la danza».

Sea como fuese, independientemente de la autoría de la cita, Valéry alude a la importancia de la finalidad del andar o de la prosa, frente a la ausencia de la poesía.

### «Filosofía de la danza»

Para ahondar más en la cuestión de lo «filosófico» y lo «poético», pero desde otra perspectiva, central en esta investigación, aparece en Valéry la cuestión de la danza. Desarrollada en «Filosofía de la Danza», recogida en la misma *Teoría poética y estética* —dentro de su *Obras* en la parte de «Conferencias» o en la «Varieté», en la versión de las *Obras* de la Pléiade de Gallimard (1957: 1390-1415). Precisamente, el ensayo sobre la danza, como los anteriormente mencionados, se trata de una conferencia disertada en la Université des Annales, y en la misma época, marzo de 1936. En él, además, realiza un análisis sobre la danza con el que Valéry propone de nuevo esa definición de lo filosófico a través del proceso de la abstracción.

Por otro lado, el ensayo de «Filosofía de la danza» se encuentra también publicado en libro aparte, titulado *Filosofía de la danza* (Valéry, 2016), donde se recoge el citado ensayo junto a otros dos. En el último de estos ensayos, redactado como un diálogo platónico, llama la atención el poeta francés acerca de las imágenes, según Valéry «danzarinas y metafísicas», presentes a lo largo de la «historia de la filosofía». A continuación, se cuestiona lo que es la danza y la asocia a una «forma determinada de tiempo» (2016: 17). Con todo ello asemeja el término de «idea» a la figura de la «bailarina». Además de la asociación al concepto del tiempo, recuérdese, como se vio anteriormente, que para Valéry la «danza no va a ninguna parte». Posteriormente, el poeta amplía su reflexión y la lleva a la práctica y a la ejecución de la obra de arte en otras disciplinas artísticas, estableciendo un paralelismo entre estas y la danza. Termina el primer ensayo, recogido en *Filosofía de la danza*, y que antecede al que ocupa esta investigación, aludiendo a que las piroetas en el baile, son como «las metáforas» a la escritura.

Ya en su estudio «Filosofía de la danza», incluido en *Teoría poética y estética*, el poeta francés advierte que el cuerpo que baila solo se ocupa de él y del espacio que lo rodea. Sus movimientos no tienen finalidad, parecen improvisados, aunque no lo son. Ajenos a todo, la persona que baila pisa la tierra y huye de ella. «Se encierra» (1998: 180), dice Valéry. No hay objetividad en sus actos, ni más allá que la forma misma de estos. Sin embargo, la cuestión no termina aquí, sino que la relaciona con la poesía y añade:

Un poema existe sólo en el momento de su dicción: entonces está en acto. Ese acto, como la danza, no tiene otro fin que crear un estado. Ese acto se da sus propias leyes; crea un tiempo y una medida del tiempo que le convienen y le son esenciales: no se puede separar de su propia duración. Empezar a cantar versos es iniciar una danza verbal (1998: 185).

En *Filosofía de la danza*, el escritor francés se encuentra maravillado por la bailaora La Argentina, y realiza una aproximación/descripción de la danza y de ella. En él, trata de explicar qué es la danza por medio de sus reflexiones desde una perspectiva creativa, sensorial y poética. Son muchas las referencias a la poesía misma y sobre todo cómo el propio autor se adentra en el terreno de lo filosófico, por medio de la captación de algo inasible. El texto es un ejemplo de metáfora, entre lo filosófico y lo poético por medio de lo dancístico. Es de nuevo el ámbito de la «abstracción», como puede observarse, el sustrato común en Valéry para todos los órdenes.

Dice Valéry:

Nuestro filósofo puede también comparar a la bailarina con una flama o, en suma, con cualquier fenómeno que se sustente visiblemente en el consumo intenso de una energía de cualidad superior. También le parece que,

en el estado de la danza, todas las sensaciones del cuerpo, que a la vez mueve y es movido, están encadenadas y en cierto orden; que se llaman y se responden unas a las otras, como si repercutieran o se reflejaran sobre el muro invisible de la esfera de las fuerzas de un ser vivo. Permítanme el uso de esta expresión terriblemente osada, mas no hallo otra (1998: 180).

Con ello señala pues el papel fundamental de la danza en el arte, hechizados en su contemplación y tratando de desentrañar su misterio. Valéry añade la idea de que la bailarina no tiene exterior, «Ninguna exterioridad» y se desprende de todo lo que le rodea, «Nada existe más allá del sistema que ella se forma mediante sus actos». Ello provoca, según el poeta francés, que la bailarina esté en:

[...] otro mundo, que ya no pintan nuestras miradas, sino el que ella teje con sus pasos y construye con sus gestos. Pero, en ese mundo, no existe fin exterior a los actos; no existe objeto que agarrar, que alcanzar o rechazar o huir, un objeto que termine exactamente una acción y dé a los movimientos, primero, una dirección y una coordinación exteriores, y después una conclusión nítida y cierta (1998: 182).

Podría decirse que la bailarina de Valéry se vacía de todo, incluso de sí, en su mundo interior, desapareciendo para convertirse en puro objeto. Continuando con esta idea, el poeta francés en su conocido diálogo de «El alma y la danza» (2000), desarrolla esta idea, en la que la danza introduce lo «imposible», al hacerse la bailarina «toda danza» y por tanto todo «objeto», ajeno además a todo el resto. Volviendo al texto de la «Filosofía de la danza», subrayando el carácter de ensimismamiento de la obra de arte dancística, Valéry comenta:

Se diría que se escucha a sí mismo y nada más que sí mismo; uno diría que no ve nada y que sus ojos no son más que gemas, aquellas joyas desconocidas de las que habla Baudelaire, luces que de nada le sirven. La bailarina está, pues, en otro mundo, que no es aquel que se pinta con nuestras miradas, sino el que ella teje con sus pasos y construye con sus gestos (1998: 182).

### ***Baudelaire y Carmen***

Sin ánimo de alejarse demasiado de la cuestión principal que traza esta investigación de lo filosófico y lo poético, es necesario profundizar y explicar la referencia de Valéry a Baudelaire. Esta no es casual, sino que le sirve para establecer una «correspondencia», ahondar en la danza e ir más allá, logrando un acercamiento metafórico a la poesía en general y a la de Baudelaire en particular. A la de Baudelaire, precisamente, porque su poesía es en sí misma un acercamiento a un mundo



más allá de lo fenoménico, a un momento intuitivo donde solo cabe ese proceso «abstracto».

Ahora bien, como respuesta a este planteamiento el escritor Félix de Azúa, en su obra *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, dice que «todo poeta, incluso el más abstracto, está obligado a expresarse mediante la invención de un mundo sensible y coherente». Y continúa: «El filósofo puede traducir lo sensible a conceptos, eliminando así buena parte de la ambigüedad quizás a costa de un menosprecio esencial de la sugerencia. Pero ningún poeta sacrifica los sentidos para dar vida al entendimiento». Y termina: «Baudelaire inventó un cierto extremismo de los sentidos que sería el fundamento de la poesía moderna» (1999: 20-33). Baudelaire, continúa Azúa, es el primer poeta que se asoma a esa metafísica poética y viene a contarla en sus obras. Todos los poetas que vinieron después de Baudelaire, lo siguieran o no, hicieron lo mismo. El recorrido que va desde Baudelaire, Rimbaud, pasando por Mallarmé, hasta llegar a Valéry es un camino que cambia no solo la forma de hacer poesía, sino la forma de relacionarse el poeta con las palabras.

De nuevo en la cuestión de la danza, otro aspecto significativo está en la bailarina que describe Valéry: La Argentina —Antonia Mercé— es una bailaora de flamenco, lo que siempre se asocia a cierta negrura y fatalidad. Comúnmente, la mujer que baila flamenco es caracterizada por la «llama» y a la danza misma por la «cercaña» y el «acecho» de la «muerte». Así, el poeta de Sevilla, asociado a la generación del 27, Joaquín Romero Murube, en su ensayo «Danza andaluza» en *Sevilla en los labios* (1943), explica que la cuestión de la danza andaluza se vincula a la dialéctica entre la vida y la muerte, la luz y la sombra. Por otro lado, también añade la finalidad de exteriorizar los lamentos, penas y muerte de Andalucía, a través de la danza andaluza, o lo que es lo mismo y describe Valéry, el baile flamenco. Por último, Romero Murube añade hablando del mito de «Carmen»:

Y afronta a la muerte, con agilidad y decisión impresionantes. Merimée ha creado la más bella personificación del fatalismo. Es una andaluza de ojos negros, una bailarina de Sevilla, que se sujeta el pelo con unos peinecillos de coral, y que lleva un ramo de acacias entre los labios [...] (1965: 176-186).

La referencia al mito de Carmen y su correlación con la danzarina del texto de Valéry abren otra interesante trayectoria en esta investigación sobre lo filosófico y lo poético. Porque la danza deja de ser una mera «abstracción», un «ensimismamiento» y una «ninguna exterioridad», para ser todo lo contrario, una exteriorización de un lamento, como refiere Romero Murube. La mujer danzante de Valéry, La Argentina, así como se vio en cita a Baudelaire, no puede ser una danzarina «en otro mundo». Su asociación al flamenco y al mito de Carmen implica necesariamente lecturas e interpretaciones de aspectos sociales, históricos, románticos, materialistas, intrínsecos a la bailaora... Carmen destruye el orden social establecido y las relaciones entre la burguesía y el proletariado de la sociedad preindustrial

sevillana. La figura femenina de Carmen es un arquetipo femenino, rebelde y empoderado, independiente en lo económico y en lo afectivo (Vera Balanza y Meléndez Malavé, 2008: 344).

## El movimiento

Al margen de lo expuesto, de todas las características que Valéry atribuye a la danza, no debe olvidarse que destaca por encima y común a todas, la cuestión del movimiento, la cual se observa con distintas significaciones y usos a lo largo de su obra. Así, en su libro *La idea fija*, Valéry dice: «un pensamiento que tortura a un hombre escapa a las modalidades del pensamiento, se vuelve otro, un parásito» (1988: 17); y continúa: «¿Hay algo más inventivo que una idea encarnada y empozoñada cuyo aguijón empuja la vida contra la vida fuera de la vida?» (1988: 18). A lo que el mismo Valéry responde: «[...] Yo andaba, andaba...» (1988: 19). Con ello, Valéry desarrolla su obra *La idea fija* por medio de la citada cuestión del «movimiento». Un «movimiento» de respuesta asociado al «andar», en este caso, y que no debe extrañar que recuerde a la «prosa» y su afán de resolución, como se veía al inicio de esta investigación. Y Valéry prosigue en *La idea fija* diciendo: «Movilidad. Una afición cada vez mayor. Automatismo más y más “avanzado” que se revela en la política, en el arte y... en las costumbres» (1988: 24). Dicho «automatismo», que vuelve a recordar al «andar», busca apartarse de esa «idea fija», pero como el propio Valéry sostiene en su «Filosofía de la danza», lo hace por medio de «movimientos automáticos que corresponden a un estado del ser [...], requieren régimen periódico; el hombre que anda requiere un régimen de esta clase...» (2016: 186). El «andar» es un movimiento acompasado y con un destino, como caracterizaba a la «prosa» y lo «filosófico», diferente del otro movimiento dancístico.

Como se advierte, el movimiento es algo diferente asociado a la danza o al andar. Si bien en la danza es algo intrínseco a la propia expresión dancística y que no puede separarse de ella, es además, subrayado en la obra de Valéry, importante por tres motivos, que se dan de forma particular en la danza y que se trasladan a la obra en general del poeta francés. En primer lugar, porque, asociado a la danza, ilumina a la cuestión del movimiento, definiéndolo y diferenciándolo en distintos modos, acercándolo a lo «poético» o a lo «filosófico». En segundo lugar, porque el movimiento en la danza da cuenta de la *otredad*; y en tercer lugar, porque revela la creación de lo «poético».

## La otredad

Acerca de la cuestión de la *otredad*, dicho concepto es desarrollado tanto por filósofos como por poetas. Octavio Paz dice que «El hombre es tanto un ser de deseos como un deseo de ser» (2004: 136 y ss.). En este sentido, señala que la cuestión de la *otredad* es la temporalidad en Heidegger, o el «Yo soy el otro» de Rimbaud, o el «Yo soy Bovary», y la misma «otredad» en Machado. Con la idea de Paz, se vislumbra en el movimiento y en la danza, precisamente, ese «deseo de ser» y que Valéry también advierte.

Valéry da cuenta del «otro», de la bailarina, y de que «la poesía» está en «el otro», en la *otredad*, y en la danza o movimiento de esta. Parafraseando al poeta, la bailarina: «no ve nada» y «está, pues, en otro mundo» (2004: 48). Para el poeta francés lo que la bailarina hace es poético en tanto no tiene finalidad y ahí es donde se halla la verdad. Valéry trata además de aprehenderlo en las palabras, trabajando con las palabras, lo que constituye —como ya se vio— el oficio del poeta.

Finalmente, el pasaje de Valéry es descriptivo y revelador del proceso de abstracción y de creación poética. El poeta capta el acto poético de la bailarina, describe la danza poéticamente y la recrea con su pasaje. Como se ha dicho, igual que la bailarina «está en otro mundo», el poeta aprehende la realidad poética que observa y, por emoción, se adentra en el suyo propio. El poema en movimiento de la bailarina y su baile provoca las palabras en las que será escrito. La fascinación por la danza, por el movimiento que la bailarina despierta, hace que el poeta escriba. Y así concluye:

¿Qué es una metáfora sino una suerte de piroeta de la idea cuyas diversas imágenes o diversos nombres se unen? ¿Y qué son todas esas figuras de las que nos servimos, todos esos medios, como las rimas, las inversiones, las antítesis, sino los usos de todas las posibilidades del lenguaje, que nos separan del mundo práctico para formarnos nosotros también, nuestro universo particular, lugar privilegiado de la danza espiritual? (1998: 188).

Ahondando ahora en dicho proceso de creación, más allá de las teorías clásicas de la mimesis o de la romántica del sentimiento, ha habido poetas con teorías alternativas al respecto (Rupérez, 2007: 24-30). Así, Eliot decía que: «el empleo literario de la lengua propia de cada pueblo se manifestó por primera vez en la poesía [...] La poesía tiene que ver con la expresión de sentimientos y emociones; y esos sentimientos y emociones son particulares, mientras que el pensamiento es general» (Eliot, 1959: 11). Con ello, el poeta norteamericano subraya que había una sensibilidad y un pensamiento más allá de lo particular. Por su parte, Valéry, de nuevo en su ensayo «Palabras sobre poesía», a propósito de la creación poética comenta:

Esos estados sublimes son en realidad *ausencias* en las que se encuentran maravillas naturales que solamente se hallan allí, pero tales maravillas son siempre impuras, quiero decir mezcladas con cosas viles o vanas, insignificantes o incapaces de resistir la luz exterior, o si no imposibles de retener, de conservar. [...] Hay pues que separar esos elementos de metal noble de la masa y preocuparse por fundirlos juntos y dar forma a alguna joya (1998: 155).

La emoción o abstracción poética debe, por tanto, exteriorizarse, llevarse a palabras, y por eso prosigue Valéry:

La tarea del poeta no puede consistir en contentarse con experimentarla. Esas expresiones, salidas de la emoción sólo son puras accidentalmente, llevan consigo muchas escorias, contienen cantidad de defectos cuyo efecto sería obstaculizar el desarrollo poético e interrumpir la resonancia prolongada que finalmente se trata de provocar en un alma extraña (1998: 156).

## Conclusiones

Así, lo «poético» y lo «filosófico» en Valéry responden a un planteamiento particular y distinto, porque su relación con las palabras es distinta y porque el poeta francés parte de esta noción de diferencia. La relación con las palabras es diferente para el poeta y el filósofo, entre la palabra «veloz» y la palabra «profunda» (1998: 74-75). Por otro lado, ambas se encuentran en el proceso de abstracción y ello es una de las claves de la teoría de Valéry. Y, sin embargo, no es algo común a todo poeta, sino original de Valéry. Como se vio, existen otros planteamientos al respecto en la historia de la literatura, y según Rupérez, Eliot o Azúa, no está en todo poeta, sino que es la tesis que establece, sostiene —no sin confusiones— y repite a lo largo de sus ensayos y obras el poeta francés.

Por otro lado, en la ejemplificación y profundización de la danza y de su análisis para su tratamiento filosófico, a través de La Argentina, se produce una metáfora mayor con la misma danza y conlleva, además, una unión al flamenco y al mito de Carmen que impiden que su movimiento sea un «giro», una «vuelta», una «ausencia de finalidad» o exterioridad como tal. Precisamente, como ya se vio, el flamenco es una exteriorización. De igual modo, la referencia a Baudelaire conlleva una significación que va más allá de la mera cita.

Por último, mientras que la poesía de Mallarmé se hace con *palabras*, Valéry se distancia con ese fundamento secreto y profundo, «universo de la danza espiritual» (1998: 188). Pero en ambos poetas es la «ausencia» lo esencial, aunque evidentemente de forma distinta. Para Valéry es lo que aúna la danza con lo poético, en tanto que, como que se puso de manifiesto, no tiene finalidad. Y lo que expresa

un proceso de abstracción también particular, distinto de lo «filosófico», como la prosa del andar. Sin embargo, al transformar esa «emoción» en alguna «joya», Valéry se contradice y sí da una finalidad al pensamiento abstracto poético. No obstante, llegados a este punto, Valéry renuncia y termina su «Filosofía de la danza»: «les abandono al arte mismo, a la llama, a la ardiente y sutil acción de la Sra. Argentina» (1998: 188). De la misma manera que en el ensayo «Palabras sobre poesía» concluye diciendo: «Pero es al lector a quien corresponde y a quien está destinada la inspiración» (1998: 156).

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1988): *Sevilla en la poesía*, vol. I., Castillejo, Sevilla.  
——— (2001): *Antología del grupo poético de 1927*, Cátedra, Madrid.  
——— (2003): *Teoría del Emplazamiento: Aplicaciones e implicaciones*, Alfar, Sevilla.
- ADORNO, T. (2004): *Teoría estética*, Akal, Madrid.
- AZÚA, F. (1999): *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Anagrama, Barcelona.
- BAUDELAIRE, C. (2013): *Las flores del mal*, Alianza Editorial, Madrid.  
——— (2014): *El esplín de París*, Alianza Editorial, Madrid.
- BENJAMIN, W. (2012): *El París de Baudelaire*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- ELIOT, T. S. (1959): *Sobre la poesía y los poetas*, Sur, Buenos Aires.  
——— (2006): «La tradición y el talento individual», en *Colección pequeños grandes ensayos: tomo II*, Universidad Autónoma de México.  
——— (2011): *La aventura sin fin*, Lumen, Barcelona.
- GULLÓN, R. (1986): *Una poética para Antonio Machado*, Espasa-Calpe, Madrid.
- JIMÉNEZ, J. R. (2005): *Obra poética*, Espasa, Madrid.
- MACHADO, A. (1998): *Obras completas*, Espasa-Calpe, Madrid.
- MALLARMÉ, S. (1987): *Prosas*, Alfaguara, Madrid.
- PAZ, O. (2004): *El arco y la lira*, FCE, México.
- ROMERO MURUBE, J. (1943): «Danza andaluza», en *Sevilla en los labios*, Luis Miracle, Sevilla.
- RUPÉREZ, Á. (2007): *Sentimiento y creación*, Trotta, Madrid.
- STEINER, G. (2001): *Pasión intacta*, Siruela, Madrid.  
——— (2002): *Presencias reales*, Destino, Barcelona.
- URRUTIA, J. (2013): *Hallar la búsqueda*, Universidad de Valladolid.
- VALÉRY, P. (1957): *Oeuvres*, vols. I y II, Gallimard, París.  
——— (1988): *La idea fija*, Visor, Madrid.

- 
- (1995): *Estudios literarios*, Visor, Madrid.
- (1998): *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid.
- (1999): *Monsieur Teste*, Visor, Madrid.
- (2000): *Eupalinos o el arquitecto, El alma y la danza*, Visor, Madrid.
- (2016): *Filosofía de la danza*, Casimiro, Madrid.
- VERA BALANZA, M. T. y N. MELÉNDEZ MALAVÉ (2008): «El mito de Carmen: exotismo, romanticismo e identidad», *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 17, pp. 343-354.

ENTRE DIDÁCTICA E IDEOLOGÍA:  
ALGUNOS EJEMPLOS DE MANUALES DE GRAMÁTICA  
EDITADOS EN VENECIA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

FRANÇOISE RICHER-ROSSI  
Université Paris Cité

Recepción: 28 de junio de 2024 / Aceptación: 25 de septiembre de 2024

**Resumen:** Estas páginas pretenden examinar los manuales de gramática y las guías de pronunciación que acompañan a algunas ediciones de Alfonso de Ulloa, polígrafo español instalado en Venecia en la segunda mitad del siglo XVI, cuando España dominaba política y militarmente Italia. Se analizan tanto las intenciones que dictaron esos libros como sus sistemas de representaciones, recalcando cómo estas obras arrojan luz sobre las relaciones España-Italia y sobre unos traductores que se esmeraron en facilitar la comprensión de los lectores gracias a unos libros prácticos y asequibles, llegando a veces a convertirse en gramáticos y lingüistas.

**Palabras clave:** España, Venecia, didáctica, traducciones, representaciones.

**Abstract:** This paper intends to examine the grammar manuals and the pronouncing guides that come together with some editions of Alfonso de Ulloa, a Spanish polygraph who had settled down in Venice in the 2<sup>nd</sup> half of the 16<sup>th</sup> century, when Italy was politically and militarily dominated by Spain. It analyses the intentions that held sway over those books as well as their systems of representation, underscoring how these works shed light on the relationships between Spain and Italy and on a few translators who endeavoured to enable readers to reach a better understanding thanks to practical and accessible books, thus sometimes converting themselves into grammarians and linguists.

**Keywords:** Spain, Venice, didactics, translations, representations.

[271]

La moda del español floreció en los Países Bajos (como recordó Ridruejo, 2008: 1) al subir el príncipe Carlos al trono de España en 1517 (Cfr. Sánchez Pérez, 1992 para una visión general de los inicios de la enseñanza del español como lengua extranjera). Se extendió luego por toda Europa<sup>1</sup> a medida que el imperio de Carlos v se expandía por el mundo haciendo de España una potencia hegemónica (Carreras y Goicoechea, 2002: 9). Muchos españoles residían en Italia por motivos políticos, militares o comerciales, y los italianos se interesaban lógicamente por la lengua española. Todos recordamos las palabras de Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* escrito en Nápoles en 1535: «Ya en Italia assí entre damas como entre cavalleros se tiene por gentileza y galanía saber hablar castellano» (Valdés, 1984: 41).

Así pues, progresivamente, el castellano se transformó en una lengua internacional. Tres cortos tratados de autores desconocidos (uno de tipo puramente lexicográfico y dos gramaticales) se publicaron en Flandes. Se trata de *El vocabulario para aprender francés, español y flamini*, editado en Amberes en 1520, y también de *Util y breve institución para aprender los principios y fundamentos de la lengua Hespañola*, y *Gramática de la lengua vulgar de España*, ambos publicados en Lovaina, respectivamente en 1555 y 1559.

Más conocida es la *Gramática castellana* de Cristóbal de Villalón que vio la luz en Amberes en 1558. No obstante, se puede decir que los verdaderos progresos de la gramática española destinada a los extranjeros tuvieron lugar, en un primer momento, en Italia por sus intensas relaciones históricas y culturales con España (como recuerda Lope Blanch, 1999: 22-23).

Estas páginas pretenden examinar los manuales de gramática y las guías de pronunciación que acompañan a algunas ediciones de Alfonso de Ulloa, polígrafo español instalado en Venecia. En la segunda mitad del siglo xvi, esta ciudad era el mayor centro editorial de Italia —se imprimían tres veces y media más libros que en las ciudades de Milán, Florencia y Roma reunidas (Grendler, 1977)— con numerosas redes de distribución por toda Europa.

Apoyándonos en los textos de Ulloa, cuestionaremos el posicionamiento ideológico que subyace en la redacción de su obra y analizaremos sus intenciones políticas. Insistiremos tanto en las intenciones que dictaron esos trabajos como en los sistemas de representaciones, examinando cómo estos manuales —donde se imbrican y se cruzan la lengua italiana y la española— arrojan luz sobre las relaciones

---

<sup>1</sup> Véase también Beccaria (1967); el eminente profesor turinés resalta la importancia de las traducciones de Jerónimo de Urrea y Juan de Miranda como ejemplos de intercambio cultural y lingüístico entre Italia y España. Estas traducciones no solo acercaron las obras italianas al público español, sino que también contribuyeron al enriquecimiento mutuo de ambas lenguas y literaturas. Lombardini y San Vicente (2015) analizan cómo las traducciones, que analizamos en estas páginas, no solo sirven como puentes lingüísticos entre el italiano y el español, sino también como vehículos de intercambio cultural y educativo. Ambas traducciones reflejan un compromiso con la adaptación y la accesibilidad, haciendo que las obras originales sean comprensibles y apreciables para una nueva audiencia.



España-Italia en aquella época y sobre unos hombres que merecen toda nuestra atención por haberse esmerado tanto en facilitar la comprensión de los lectores gracias a unos añadidos prácticos y asequibles, explicaciones simples y numerosos ejemplos.

En primer lugar, presentaremos la figura de Ulloa. En segundo lugar, pondremos de relieve el papel que se otorgó a sí mismo en las ediciones de dos traducciones españolas, la del *Orlando furioso* del Ariosto por Jerónimo de Urrea, y la de los *Dialoghi* de Massimo Troiano por Juan de Miranda.

### Alfonso de Ulloa: la lengua como herramienta política

Traductor fecundo, autor de biografías y de comentarios bélicos, es conocido por su labor incesante destinada a favorecer las relaciones culturales entre Italia y España en la segunda parte del siglo XVI. El español Rumeu de Armas (1973) lo califica, en el mismo título de su libro, de «introducido de la cultura española en Italia», y eruditos italianos como Benedetto Croce (1968) y Franco Merregalli (1974) lo llaman respectivamente «intermediario entre las dos culturas» y «el más conocido de los difusores de la literatura española en Italia». Se ocupan también de su estudio otros autores como Morel-Fatio (1913), Gallina (1955), Arróniz (1968), Nieto (1991), Lievens (2002) o Sanmarco Bande (2009).

Su obra, Ulloa la realizó en gran parte al principio de su carrera en la editorial de Gabriele Giolito de Ferrari, uno de los más famosos impresores de Venecia, conocido por su hispanofilia (Richer-Rossi, 2001). En diez años, Ulloa multiplicó las traducciones al castellano o al toscano, preparó las ediciones más diversas sobre temas de historia, religión, medicina, poesía, teatro<sup>2</sup>...

Ulloa publicó cinco obras acompañadas de guías de pronunciación y/o manuales gramaticales<sup>3</sup>: tres ediciones en lengua original española, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*<sup>4</sup>, *Questión de amor*, y *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso*, y dos traducciones al español de obras italianas, la del *Orlando furioso* del Ariosto por Jerónimo de Urrea, y la de los *Dialoghi* de Massimo Troiano por Juan de Miranda. Las cuatro primeras, el mismo año 1553, y la cuarta en 1569.

Sin duda se puede afirmar que Ulloa tuvo una clara conciencia de la necesidad de unas nociones gramaticales españolas para los extranjeros y realizó un trabajo

---

<sup>2</sup> El mismo año 1553, editó trece obras en castellano.

<sup>3</sup> Es interesante subrayar que su primer cargo en Venecia fue el de secretario del embajador de España, don Juan de Mendoza (1547-1552), y que luego fue traductor y editor de obras originales en español y en italiano. Ver Rumeu de Armas (1973: 39 y ss.). El autor supone que, acusado de espionaje, Ulloa se habría volcado en la edición.

<sup>4</sup> La *Celestina*, que tiene algunos parecidos con la comedia italiana del Renacimiento, conquistó, por ejemplo, al público italiano.

de calidad digno de un gramático. De hecho, su trabajo pionero en materia de aprendizaje del español es innegable.

Ahora bien, si la preocupación didáctica de Ulloa es manifiesta, llama también la atención otro objetivo suyo. Las obras en las que nos apoyamos desvelan una preocupación ideológica meridiana: asegurar la promoción de la lengua y de la cultura españolas, e incluso su defensa. De hecho, Ulloa se propone dignificar la imagen de la nación española, considerada en los territorios italianos dominados por ella como una invasora bárbara<sup>5</sup>. Quiere demostrar que España es todopoderosa y mucho más que el imperio romano en su tiempo, ya que la divina providencia quiso que fueran los reyes de España los que descubrieron y conquistaron un nuevo mundo. Para eso, en su *Carta al lector*, que abre su *Exposicion de todos los lugares difficultosos que en el presente libro se hallan* [en el *Orlando furioso*], alaba su lengua materna —«pues es digna [la lengua castellana] de que la sepan y no ignoren siendo una de las mejores lenguas vulgares que hay»— acudiendo al concepto de *translatio studii*; obviamente también piensa en el concepto de *translatio Imperii* y en la argumentación, según la cual no hay imperio sin hegemonía lingüística, de Antonio de Nebrija, en el prólogo de su *Gramática* dirigido a la reina Isabel la Católica.

Así pues, el campo de batalla de Ulloa es la edición y su arma la pluma; cuenta con ella para contribuir activamente al prestigio de España en la escena internacional, haciendo lo posible para contrarrestar las autoglorificaciones de los italianos, ufanos de descender de los antiguos romanos que, según ellos, aportaron innumerables pruebas de civilización y de cultura a los pueblos que conquistaron<sup>6</sup>.

Es cierto que los italianos no miraban con buenos ojos que los españoles se hubieran convertido en los nuevos dueños del mundo. Consideraban que vivían en un mundo al revés, puesto que quien lo dominaba era España, sinónimo de barbarie en muchos aspectos: interminables guerras de Italia, intolerancia religiosa, expulsión de los judíos, discriminación de los moriscos y judeoconversos, omnipresencia y omnipotencia del tribunal de la Inquisición —que ponía en entredicho la pureza de la fe de muchos españoles—, conquista de las Indias con su séquito de abusos y violencias hacia los indígenas.

Sin embargo, a pesar del despecho, la nobleza italiana estaba interesada en alto grado en aprender la lengua de los vencedores<sup>7</sup>, porque aspiraba a llevarse bien

---

<sup>5</sup> Evita sin embargo, en todo caso, herir la susceptibilidad italiana. Para el juicio sobre la lengua y algunas vinculaciones políticas, véase Buceta (1937) o Asensio (1960).

<sup>6</sup> Véase Capra (2023: 8). Escribe a este respecto que Ulloa «manifiesta una clara conciencia de las cualidades estéticas del castellano y de sus posibilidades expresivas — y lo hace en Italia, donde en esa época era muy marcada la celebración del italiano (aunque se debatía sobre cuál era el mejor) y de autores como Dante, Petrarca, Boccaccio y Ariosto».

<sup>7</sup> Ver Ulysse (1984: 659): «Algunos autores ponen su obra al servicio de una colaboración con los nuevos protectores de Italia. Es el caso, y con razón —Carlos v estaba presente— para los *Tre tiranni* de A. Ricchi pero también para la *Constanza* de F. Vettori». La traducción es de la autora.

con el poder. Ulloa supo aprovecharse de que, en la época en que vivía, el español estaba de moda en toda Europa<sup>8</sup>.

Es la combinación de sus intenciones a la vez didácticas y políticas e ideológicas la que nos interesa aquí.

***La Esposizione in lingua thoscana di molti vocaboli spagnuoli difficili, che nel presente libro si trovano de Ulloa, añadida al Orlando furioso del Ariosto (1553), traducido por Jerónimo de Urrea***

Empecemos por lo que Ulloa añade a la traducción española de *Orlando furioso*<sup>9</sup>, de su compatriota y amigo Jerónimo de Urrea: una [sic] *Breve introducion para saber e pronunciar la lengua Castellana, con una exposición en la Thoscana de todos los vocablos difficultosos contenidos en el presente libro*. De hecho, son 86 páginas en total —lo que es mucho para una introducción— donde se encuentra, además de la carta al lector, de una [sic] *Breve demostracion de muchas comparaciones y sentencias que por el Ariosto han sido imitadas en diversos auctores...*, y de seis páginas de la [sic] *Tabla general de las cosas mas notables de que tracta la obra*, un verdadero manual terminológico de treinta y seis páginas. Este catálogo reúne a la vez palabras comunes de la lengua, nombres de destacados personajes, reales o no, acontecimientos, lugares... Prueba adicional de la importancia tanto de la forma como del fondo de esta introducción es que fue editada aparte, el mismo año, por el mismo editor, Giolito de Ferrari<sup>10</sup>.

Nos ha llamado la atención esta introducción porque es un ejemplo muy interesante de alianza de la didáctica y de la ideología. En efecto, ambas van de la mano ya que varios actores intervienen en el paratexto de la traducción del *Orlando furioso*: primero, el editor Giolito de Ferrari, quien, en su dedicatoria al traductor, no duda en declarar, para asegurar la promoción del libro, que parece un original

---

<sup>8</sup> Tradujo cuatro obras del italiano al español: *El duello* de Girolamo Muzio (1552), *Sentencias y dichos de diversos sabios y antiguos auctores, assí griegos como latinos, recogidos por M. Nicolás Liburnio* (1553), *Exposición de todos los lugares difficultosos [...] que el Ariosto ha imitado en diversos auctores...* de Lodovico Dolce (1556), y *Diálogo de las empresas militares y amorosas* de Paolo Giovio (1558).

<sup>9</sup> Poema épico de más de 38 000 versos, empezado en 1503, con una primera publicación en 1516, aumentado en 1521 y acabado en 1532.

<sup>10</sup> *Exposición de todos los lugares difficultosos que en el presente libro se hallan. Con una breve demostración de muchas comparaciones y sentencias que el Ariosto ha imitado en diversos Auctores contenidas en el. Recogidas por el s. Ludovico Dulce, y nuevamente copiladas y traduzidas del thoscano idioma en romance Castellano por el s. Alonso de Ulloa, con una exposición por el hecha de algunos vocablos Castellanos en lengua Thoscana* (Ariosto, 1553). El único ejemplar que hayamos encontrado se halla en la biblioteca de San Marcos (Marciana) en Venecia (393.D.148).

español<sup>11</sup>. Luego, el propio traductor, Jerónimo de Urrea, quien se dirige al lector en castellano —lengua de la traducción— para confesar su deseo de ser útil a los españoles aficionados a esta obra, pero incapaces de captar todos los matices del toscano. Vemos que insiste en su afán de fidelidad al original en italiano y se disculpa por las libertades que haya podido tomar<sup>12</sup>. En su excelente estudio dedicado a Ariosto y España, Maxime Chevalier (1966: 80-81) recalca que Urrea suprimió coplas que podían perjudicar a España y que, en cambio, entre las originales italianas 92 y 93, añadió 17 nuevas para glorificar su patria<sup>13</sup>. La verdad es que Urrea no se limita a traducir, sino que defiende con ahínco su nación como si su defensa fuera la misión de su vida. Por fin, el paratexto consta también de la intervención de Ulloa titulada, *Alonso de Ulloa al lector estudioso de la lengua castellana*. En nueve líneas, redactadas primero en español y luego traducidas al italiano, insiste en las pocas diferencias entre los fonemas españoles e italianos y los parecidos entre ambas lenguas, y se detiene solo en algunas realizaciones fonológicas diferentes<sup>14</sup>. Estas líneas son seguidas por explicaciones en italiano hasta la letra x. A continuación, aparecen dieciocho líneas redactadas mitad en español mitad en italiano. De hecho, es una recapitulación en español y en italiano, en la cual Ulloa aprovecha la ocasión para dar una clase de historia de las lenguas<sup>15</sup>, y explica que el español proviene del latín, como el italiano, y que por eso se parecen: «Se dize la lengua castellana Romance vulgar, porque se tomó de los Romanos». Para dar peso a su demostración, acude a muchísimos ejemplos (ñ=gn: señor-signore).

Sin embargo, es *Espositione in lingua thoscana di molti vocaboli spagnuoli difficili, che nel presente libro si trovano* la que representa el trabajo más acabado puesto que esta parte cuenta con dieciséis folios. En ellos, Ulloa explica los términos españoles en lengua italiana, no por orden alfabético sino por el de aparición en el texto; y las explicaciones son en general cortas. La entrada más larga —de veintitrés líneas— atañe al vocablo «marrano». Lo que no debe extrañarnos porque Ulloa sabe sobradamente que los italianos suelen llamar *marrani* a los españoles, de manera abusiva y peyorativa. Por ello es tan importante para él dar una explicación

<sup>11</sup> Dedicatoria de Giolito de Ferrari a Urrea: «*il nostro poeta assempra esser vostro natio*» (Ariosto, 1553).

<sup>12</sup> *Carta al lector*: «*Me parescio tomar trabajo de le traduzir y poner en romance castellano quan acertada y fielmente supe*» (Ariosto, 1553).

<sup>13</sup> Citado por Richer-Rossi (2000: 201).

<sup>14</sup> Recalca, por ejemplo, las consonantes que no se pronuncian igual. Para una presentación de cuestiones fonéticas en textos gramaticales de la época, Alonso (1951a, b, c).

<sup>15</sup> *Alonso de Ulloa al lector estudioso de la lengua castellana*: «*siendo Hespaña so el señorío e mando del Imperio Romano, el emperador ordenó y mandó poner en todas las ciudades y villas y lugares de toda Hespaña [...] escuelas de lengua romana, porque no se podían entender los Hespañoles, que solían hablar en Griego vulgar muy escuro, y otros en lengua vizcaína muy revesada, y por esto se dize la lengua castellana romance vulgar porque se tomó de los romanos*» (Ariosto, 1553).

pormenorizada, no dudando en acudir al propio Nebrija en cuya definición se puede leer que un marrano es ante todo un cerdo de un año y, a raíz de eso, el nombre despectivo dado por los españoles a los descendientes de conversos de judíos después de que fueran expulsados de España en 1492 por los Reyes Católicos. Ulloa explica que, desde que los judaizantes llegaron a Italia —donde muchos se refugiaron al huir de España, instalándose sobre todo en las ciudades de Venecia y Ferrara— los italianos llaman marranos a todos los que oyen hablar español. Ulloa concluye que los italianos se equivocan porque sus compatriotas son cristianos viejos. Los *marrani* son —insiste— los judíos huidos a Salónica y también los que se instalaron en Venecia o Ancona para comerciar con Levante<sup>16</sup>, y remata su definición del vocablo marrano con unas palabras escalofrantes para los lectores de hoy pero que, según él, debían alejar su nación de cualquier sospecha de judaísmo:

*Questo abbiamo ditto, accio che s'intenda qualmente la Hispagna è netta di questa razza, e se sapia che comme s'ha nella man un Giudeo o Marrano, di fatto lo mandano al fuoco, procacciando sempre conservare la religione christiana in quelle candidezza & purità che il Signore Iddio ci commanda*<sup>17</sup>.

De hecho, para los contemporáneos italianos de Ulloa, los españoles son unos hipócritas muy poco ortodoxos —debido a la sangre judía y mora que corre en sus venas [sic] (Alberi, 1839-1863)<sup>18</sup>— por mucho que se autoproclamen defensores de la fe verdadera. Esta larguísima y política explicación dirigida a los lectores italianos, desbordante de ímpetu y de patriotismo, atestigua hasta qué punto Ulloa quiere acabar con el prejuicio negativo de los italianos respecto a los españoles. Y este objetivo de «lavar» el honor de sus compatriotas y de ensalzar España, lo va a perseguir toda su vida.

### **La carta al lector de Alfonso de Ulloa a la traducción al español de Juan de Miranda de *I Dialoghi* de Massimo Troiano, con su compendio gramatical añadido**

El año 1569 marca un hito más en la defensa de la lengua española por Ulloa. Este prepara la edición de otra obra muy sugestiva por su entrelazamiento entre el

<sup>16</sup> Muchos judeoconversos ansiaban ir a Oriente para practicar libremente la religión de sus antepasados.

<sup>17</sup> *Esposizione in lingua thoscana di molti vocaboli spagnuoli difficili, che nel presente libro si trovano* (Ariosto, 1553).

<sup>18</sup> Los embajadores venecianos, en sus *Relaciones* leídas ante los senadores, no dudaban en declarar a los españoles «contaminados» [sic] por tantos moriscos y descendientes de judíos que practicaban en secreto la religión de sus antepasados.

aprendizaje de la lengua y la política. Se trata de los *Dialoghi* de Massimo Troiano salidos en versión original en Múnich en 1568, y rápidamente traducidos al español, a petición del propio Troiano, por Juan de Miranda<sup>19</sup> (Troiano, 1569). En aquel momento, Juan de Miranda dista mucho de ser un desconocido en Italia. Es famoso por haber publicado en Venecia, en 1566, en la editorial de Giolito de Ferrari, la primera gramática española destinada a los extranjeros, y precisamente a los italianos, titulada *Osservationi della lingua castigliana*, donde escribe: «*Ma io, come ho gia detto, non faccio questa fatica per gli Spagnuoli, che so non essergli punto necessaria, ma l'ho fatta solamente per giovare a'gentil'huomini italiani, de'quali so certo, che, molti desiderano intendere il nostro idioma*» (Miranda, 1566)<sup>20</sup>.

*I Dialoghi* es una obra interesantísima. Se trata en efecto de una edición bilingüe —texto italiano a la izquierda y texto español a la derecha— cuya presentación se puede calificar de moderna, y que debió de facilitar la lectura haciéndola muy agradable. Además, es interesante también, y original, que los propios personajes de los *Dialoghi*, Fortunio y Marino, alaben varias veces esta comodidad para aprender un idioma. Sin embargo, solo los *Dialoghi* son bilingües y no el paratexto. El prefacio del autor, Massimo Troiano, la tabla y el *Compendio* que también redactó él, sin olvidar la carta al lector de Ulloa, están escritos en italiano ya que el público meta es italiano.

Empecemos por la carta al lector de Ulloa, que resulta muy importante para comprender su objetivo. En efecto, en ella Ulloa manifiesta un gran entusiasmo, fácilmente comprensible si tenemos en cuenta que, en 1553, es decir dieciséis años antes, la gramática de Miranda no había sido publicada todavía y que Ulloa sintió la necesidad de componer una introducción para los lectores para facilitarles el aprendizaje / la pronunciación del español. Lo hizo cuatro veces el mismo año 1553, en *Orlando furioso*<sup>21</sup>, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*<sup>22</sup>, *Questión de amor*<sup>23</sup>, *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso*<sup>24</sup>, publicadas por Giolito de Ferrari. En la primera obra, la introducción se encuentra al principio; en la segunda, al final.

<sup>19</sup> Massimo Troiano era un músico napolitano de la corte de Baviera.

<sup>20</sup> No se sabe mucho sobre este autor e ignoramos cuánto tiempo llevaba en Italia cuando salió su gramática (cf. Echebarría Arostegui, 1989: 105).

<sup>21</sup> *Orlando furioso* de M. Ludovico Ariosto [...] Traduzido en romance castellano por el S. don Hierónimo de Urrea. Se puede leer al principio: «Asimismo se ha añadido una breve introducción para saber pronunciar la lengua castellana, con una exposición en la toscana de todos los vocablos difficultosos contenidos en el presente libro» (Alfonso de Ulloa).

<sup>22</sup> *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, con summa diligentia corregida por el S. Alonso de Ulloa. Al final del texto, se encuentra una *Introdutione del Signore Alphonso di Uglia, nella quale s'insegna pronunciare la lingua spagnuola. Con una espositione da lui fatta nella italiana di parecchi vocaboli hispagnuoli difficili contenuti quasi tutti nella Tragicomedia di Calisto e Melibea o Celestina*.

<sup>23</sup> *Questión de amor...*, ff. 156-158.

<sup>24</sup> *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso...*, ff. 294v-296.

En las otras dos, la introducción lleva un título ligeramente diferente —*Introduzione che mostra il signor Alfonso di Ulloa a proferire la lingua castigliana*— y está al final. En todas ellas, Ulloa enumera y explica las diferencias que existen entre las lenguas italiana y española en la relación grafía/fonía.

La situación es muy diferente en 1569. La gramática de Miranda ya cumplió tres años y, al glorificar la lengua española y a todos los que se esfuerzan en proporcionar reglas y preceptos (*regole & precetti*) favoreciendo el aprendizaje de las lenguas extranjeras, Ulloa se glorifica así a sí mismo por haber sido pionero en la materia. Es lo que podemos leer entre líneas tanto más cuanto que sabemos que, por muchas pruebas que el polígrafo dejó en sus distintas obras (Richer-Rossi, 2018), tenía una clara conciencia de la importancia de su papel de intermediario cultural entre las dos penínsulas. Por ello, en su carta, insiste en que, por más que se editen libros en lengua vulgar sobre varios temas, no existe todavía una obra sobre las observaciones y reglas sobre la lengua española<sup>25</sup>. Y no oculta su fervor y su entrega cuando exhorta a los lectores a que presten la mayor atención a los *Dialoghi*<sup>26</sup>. Es evidente que Ulloa se siente orgulloso de su papel de pionero, por eso alaba gustoso el libro de Troiano por facilitar no solo la comprensión sino hasta la concordia entre españoles e italianos. Y el español aprovecha la ocasión para ensalzar la utilidad de los idiomas extranjeros para los intelectuales y los viajeros y también los mercaderes<sup>27</sup>. Nunca olvida que España es una gran potencia comercial y que la República de Venecia posee una multitud de redes de intercambios: diplomáticas, intelectuales, comerciales...

Otro ejemplo de entrega e interés por el tema de la lengua lo aporta el mismo autor, Massimo Troiano, al añadir a su obra original otros dos diálogos titulados *Il compendio di Massimo Troiano tratto dalle osservazioni di M. Giovanni Miranda. Nel quale si ragiona della differenza, e convenienza dell'Alphabeto Spagnuolo, et Italiano, colquale si puo imparare à leggere, & intendere, e proferire con ogni facilità, la vera lingua castigliana. Che con l'esempio del presente libro dei triunfi, è opera non meno utile che necessaria, à tutti li desiderosi di sapere la perfetta lingua Spagnuola*. De hecho, es un compendio gramatical presentado bajo la original forma dialogada, para aprender a leer, comprender y pronunciar la lengua española. En este, Troiano se sirve de la gramática de Miranda, y la adapta porque está convencido de su utilidad (Troiano, 1569: f. 196). La gramática de Miranda tuvo mucho éxito con dos ediciones en 1566 y en 1583, la primera siendo reeditada tres veces (1567, 1568, 1569) y la segunda, cinco (1584, 1585, 1594, 1595, 1622)

---

<sup>25</sup> *Dialoghi... Alfonso Ulloa ai lettori* (Troiano, 1569).

<sup>26</sup> «*ne trarrano gran frutto*» (Troiano, 1569).

<sup>27</sup> *Alfonso Ulloa ai lettori: «essendo questo molto necessario ad ogni sorte di huomini; & specialmente a' chiari, & di nobili ingegni, a' negotianti, & ad altri che vanno pel mondo, & praticano con diverse nationi»* (Troiano, 1569).

(Carreras y Goicoechea, 2002: 19)<sup>28</sup>. Fue publicada en Italia, en Venecia, por la afición de los italianos a aprender el español y sin duda por el importante precedente que había sido el tratado de Giovanni Mario Alessandri d'Urbino, *Il paragone della lingua toscana et castigliana*, publicado en Nápoles en 1560 (una visión de conjunto reciente sobre gramáticas en Italia se encuentra en Lomabardini y San Vicente, 2015)<sup>29</sup>.

En su *Compendio*<sup>30</sup>, Troiano se contenta con resumir en treinta y siete páginas las nociones gramaticales de Miranda quien subrayaba en su prólogo la finalidad práctica de su libro: «*Ho dunque ridotte insieme alcune regole, col mezzo delle quali potrà ciascuno impadronirsi perfettamente del nostro Spagnuolo Idioma*». Que conste que Troiano desarrolla sobre todo la dimensión fonológica, sin duda porque es la más esencial para comunicar. Así pues, dice Fortunio: «*& senza dubbio spero di darvi ad intendere con tanta facilità, & con tanti chiari essempli la vera pronuntia degli Spagnuoli, che in breve tempo potrete leggere, intendere, e parlare la lingua castigliana*»<sup>31</sup>.

Desde luego, este resumen es francamente original porque adopta la forma de la obra principal (sin ser bilingüe). En efecto, ambos personajes, Fortunio y Marino, siguen dialogando, y la única diferencia estriba en que su propósito atañe solo a la lengua. La acción se desarrolla en el mismo jardín perfumado, el *locus amœnus* por antonomasia, una convención literaria sumamente usual:

*Poscia, ch' à poco a poco, siamo ritornati in questo vago, e amenissimo giardino, è bene che sediamo sotto l'ombra di questi odorosi naranci, tra questi fioriti gelsomini, e con la vostra solita e innata gentilezza, potrete cominciare a ragionare della ortografia, e del modo che tengono gli Spagnuoli, per scrivere correttamente i loro concetti* (Troiano, 1569: f. 184v).

Cabe destacar que este añadido gramatical es muy sugestivo porque adquiere una dimensión fundamental al otorgarle una nueva perspectiva al estudio de la

<sup>28</sup> Todas son de Giolito de Ferrari, menos la de 1622, de los hermanos Imberti.

<sup>29</sup> Recalca el autor que la imitación superó al original, siendo su éxito de librería prueba de su valor y utilidad.

<sup>30</sup> *Seguita Il compendio di Massimo Troiano tratto dalle osservazioni di M. Giovanni Miranda. Nelquale si ragiona della differenza, e convenienza dell'Alphabeta Spagnuolo, et Italiano, colquale si puo imparare à leggere, & intendere, e proferire con ogni facilità, la vera lingua castigliana.*

*Che con l'esempio del presente libro dei triunfi, è opera non meno utile che necessaria, à tutti li desiderosi di sapere la perfetta lingua Spagnuola.*

<sup>31</sup> Uno de los personajes de los *Dialoghi*, Fortunio, mientras insiste de nuevo en la necesidad que un manual de gramática sea breve, aconseja sin embargo a su amigo Martinio que lea la obra de Juan de Miranda, *Osservazioni*, si desea profundizar sus conocimientos (Troiano, 1569: f. 177v).



lengua gracias a su presentación bajo la forma de una conversación amena entre amigos, tan apreciada en el Renacimiento (Kusher, 2004: 135)<sup>32</sup>.

También es de notar cómo Troiano y Ulloa comparten el mismo criterio y las mismas intenciones. El primero quiso que su libro fuera traducido al español; lo dice claramente la carta al lector en la cual el polígrafo español recalca el papel primordial de las traducciones en la difusión del saber<sup>33</sup>. Al segundo no se le escapa que Troiano, por la boca de sus dos personajes, repite lo que él mismo hizo años antes. Como él, el italiano insiste en la facilidad del aprendizaje de la lengua española y llama la atención de los lectores sobre las pocas diferencias entre italiano y español<sup>34</sup>. Dice Fortunio al principio del *Dialogo primo nel quale si ragiona della differenza e convenienza, ch'è dell'alfabeto Italiano, allo Spagnuolo, e della pronontia delle vera lingua Castigliana*: «& senza dubbio spero di darvi ad intendere con tanta facilità, & con tanti chiari essempli la vera pronuntia degli Spagnuoli, che in breve tempo potrete leggere, intendere, e parlare la lingua castigliana» (Troiano, 1569: f. 162).

## Conclusiones

Con este estudio, hemos querido mostrar cómo estos textos cortos, presentados en forma de paratexto, y llamados modestamente introducción o compendio, tuvieron una importancia fundamental para sus autores. Son el fruto, no solo de un trabajo intelectual, sino de un compromiso ideológico en favor del conocimiento y de la expansión de la lengua española en una época de hegemonía política y militar de España.

Sin embargo, estas páginas escritas con tanto didactismo como amor a las raíces territoriales y a la patria, nunca promueven cualquier superioridad de un idioma sobre otro sino todo lo contrario. Para Ulloa, la lengua es una herramienta diplomática y política. El propósito de sus ediciones con introducciones y manuales es facilitar la comunicación y la comprensión mutua pasando continuamente de una lengua a otra, ensalzando los parecidos y aclarando un vocablo en caso de una eventual interpretación errónea. Allí es donde aparece la intención ideológica íntimamente ligada a la defensa de la patria. Ulloa siempre tuvo a bien actuar como mediador intelectual entre las dos penínsulas, y llaman la atención la sencillez y claridad tanto de su presentación de las ediciones como de sus explicaciones.

---

<sup>32</sup> «L'ambiance détendue, la beauté du cadre s'associent ordinairement à l'idée d'une discussion qui doit être prolongée, organisée et pourtant libre et fondamentale».

<sup>33</sup> Alfonso Ulloa ai lettori: «ha voluto che in lingua spagnuola si traducesse» (Troiano, 1569).

<sup>34</sup> *Il compendio*: «dirò solo di quelle che sono diverse, cioè ç, h, ch, g, j, ll, ñ, q, x» (Troiano, 1569). El autor exclama riéndose que lo ideal sería que lo pronunciara un español, insistiendo con gracia en la dificultad de querer explicar sonidos por escrito.

Lejos de ser un gramático, un sabio o un especialista, Ulloa desea ayudar, guiar y acompañar. Así lo hizo, poniéndose al servicio de la colectividad: estudiantes, mercaderes, cortesanos o simples curiosos. En definitiva, la misión de Ulloa, español de Venecia de toda la vida, fue, en la medida de sus posibilidades, contribuir a la grandeza de su país<sup>35</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBERI, E. (1839-1863): *Relationi degli ambasciatori veneti durante il secolo xvi*, Tipografia all'insegna di Clio, Firenze.
- ALONSO, A. (1951a): «Identificación de gramáticos españoles», *Revista de Filología Española (RFE)*, xxxv, pp. 221-236.
- (1951b): «La pronunciación francesa de la ç y la z españolas», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, v, 1, pp. 1-37.
- (1951c): «Formación del timbre ciceante en la c, z española», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, v, 2, pp. 121-172; v, 3, pp. 263-312.
- ARIOSTO, L. (1553): *Orlando furioso*, Giolito de Ferrari, Venetia.
- ARRÓNIZ, O. (1968): «Alfonso de Ulloa, servidor de don Juan Hurtado de Mendoza», *Bulletin Hispanique*, 70, 3-4, pp. 437-457.
- ASENSIO, E. (1960): «La lengua compañera del imperio», *Revista de Filología Española*, xliii, pp. 399-413.
- BECCARIA, G. L. (1967): *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana nel Cinque e Seicento*, Torino.
- BUCETA, E. (1937): «El juicio de Carlos v acerca del español y otros pareceres sobre las lenguas romances», *Revista de Filología Española*, xxiv, pp. 11-23.
- CAPRA, D. (2023): «The Linguistic Ideas of Alonso de Ulloa», *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 4, pp. 1-19.
- CARRERAS Y GOICOECHEA, M. (2002): «El papel de las *Osservazioni della lingua castigliana* de Giovanni Miranda (1566) en la historia de la enseñanza del español para italianos», *Quaderni del CIRSIL*, 1, pp. 9-23.
- CHEVALIER, M. (1966): *L'Arioste et l'Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du Roland furieux*, Université de Bordeaux. Thèse de doctorat.
- CROCE, B. (1968): *La Spagna nelle vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari.

---

<sup>35</sup> Comparto perfectamente el punto de vista de Daniela Capra (2023) cuyo sugestivo artículo concluye que las traducciones estudiadas son ejemplos significativos del enfoque renacentista hacia la traducción, equilibrando la fidelidad al texto original con la accesibilidad y relevancia para una nueva audiencia.

- ECHEBARRÍA AROSTEGUI, M. (1989): «Las Osservationi della lingua castigliana de G Miranda», *Letras de Deusto*, 45, sept.-dic., pp. 108-128.
- GALLINA, A. (1955): «Un intermediario fra la cultura italiana e spagnola nel sec. XVI: Alfonso de Ulloa», *Quaderni ibero-americi*, 17, pp. 4-12.
- GRENDLER, P. F. (1977): *Roman Inquisition and the Venetian Press 1540-1605*, Princeton University Press.
- KUSHER, E. (2004): *Le dialogue à la Renaissance. Histoire et poétique*, Droz, Genève.
- LIEVENS, A. (2002): *Il caso Ulloa. Uno spagnolo "irregolare" nella editoria veneziana del Cinquecento*, Antonio Pellicani Editore, Roma.
- LOMBARDINI, H. E. y F. SAN VICENTE (2015): *Gramáticas de español para itálofonos (siglos XVI-XVIII)*, Nodus Publikationen, Münster.
- LOPE BLANCH, J. M. (1999): *La gramática de la lengua española. Visión histórica*, Centro de investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MEREGALLI, F. (1974): *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Sansoni, Firenze.
- MIRANDA, J. de (1566): *Osservationi della lingua castigliana*, Giolito de Ferrari, Venise.
- MOREL-FATIO, A. (1913): «Alfonso de Ulloa et le comte Pierre-Ernest de Mansfelt», *Bulletin Hispanique*, xv, pp. 445-450.
- NIETO, L. (1991): «Los glosarios de 1553 de A. de Ulloa», *Revista de Filología Española*, LXXI, pp. 253-285.
- RICHER-ROSSI, F. (2000): «La représentation du pouvoir à travers quelques imprimés espagnols à Venise dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle», en A. Redondo (ed.), *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 199-215.
- (2001): «Giolito de Ferrari: un éditeur vénitien hispanophile», en A. Redondo (ed.), *Écriture, pouvoir et société aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 211-220.
- (2018): *Alfonso de Ulloa, historiographe. Discours politiques et traductions*, Michel Houdiard Editeur, Paris. Préface d'A. Redondo.
- RIDRUEJO, E. (2008): «Los 'modos de hablar' en las *Osservationi della lingua castigliana* (1566) de Giovanni Miranda», *Quaderns de Filologia. Estudis lingüístics*, vol. XIII, pp. 19-37.
- RUMEU DE ARMAS, A. (1973): *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*, Gredos, Madrid.
- SÁNCHEZ PÉREZ, A. (1992): *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*, SGEL, Madrid.

- SANMARCO BANDE, M. T. (2009): «Alfonso de Ulloa e seu glosario para o Orlando furioso (a primeira obra lexicográfica castelá-italiana)», en E. Corral Díaz, L. Fontoria Suris y E. Moscoso Mato (eds.), *A mi dizen quantos amigos ey. Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 601-608.
- TROIANO, M. (1569): *Dialoghi*, Bolognino Zaltieri, Venetia.
- ULYSSE, G. (1984): *Théâtre et société au Cinquecento*, Université de Provence.
- VALDÉS, J. de (1984): *Diálogo de la lengua*, Clásicos Castalia, Madrid. Ed., introducción y notas de J. M. Lope Blanch.

*BIBLIOTECA*

FRANCISCO JOSÉ TALAVERA ESTESO  
MANUEL GALEOTE Y JULIO CÉSAR JIMÉNEZ



## ÉGLOGA A FRAY BERNARDO MANRIQUE: Introducción, edición y traducción

FRANCISCO JOSÉ TALAVERA ESTESO  
Universidad de Málaga

Recepción: 30 de noviembre de 2023 / Aceptación: 18 de febrero de 2024

**Resumen:** Égloga latina (c. 1540) del humanista J. de Vilches, publicada ahora por primera vez con la trad. castellana en las páginas de su *Bernardina* (Sevilla, 1544). Lamenta el autor el gobierno del obispado de Málaga en los años 1520-1540 por el absentista obispo italiano C. Riario (m. en Nápoles en dic. de 1540). Y celebra la llegada del nuevo obispo hispano Bernardo Manrique con esta pieza literaria en la que intervienen los tres humanistas más señalados, que vivieron en tierras malagueñas en esta época, Juan de Vilches, Juan de Valencia y Luis de Linares.

**Palabras clave:** Crítica al gobierno eclesiástico en la España del s. XVI.

**Abstract:** Latin eclogue (c. 1540) by the humanist J. de Vilches, published for the first time now with the Spanish translation on the pages of his *Bernardina* (Seville, 1544). The author laments the governance of the diocese of Málaga during the years 1520-1540 by the absentee Italian bishop C. Riario (who died in Naples in December 1540). And he celebrates the arrival of the new Hispanic bishop Bernardo Manrique with this literary piece in which the three most notable humanists who lived in the Málaga region during this time, Juan de Vilches, Juan de Valencia, and Luis de Linares, take part

**Keywords:** Critique of ecclesiastical government in 16<sup>th</sup> century Spain.

## La personalidad de J. de Vilches y algunos datos sobre su obra

0. Aunque hay algunos trabajos dedicados a presentar la personalidad del humanista Juan de Vilches y su obra titulada la *Bernardina* (Sevilla 1544)<sup>1</sup>, se puede afirmar que este autor todavía se nos queda envuelto en cierto misterio. Igualmente su obra se nos ofrece algo huidiza, por el escaso número de las copias o ejemplares en que nos ha llegado. Asimismo son muy pocas las referencias a ellos, autor y obra, a pesar de que en su texto aparecen numerosos personajes relevantes y afines al autor. Es cierto sin embargo que sobre ellos no siempre podemos definir suficientemente su personalidad y la relación amistosa que les unía.

0.1. En primer lugar, como presentación del personaje, se debe indicar que este autor pertenece al movimiento humanístico antequerano de la primera mitad del s. XVI. Se puede asegurar, incluso, que fue la personalidad más destacada e influyente dentro de ese movimiento cultural de Antequera. Estas afirmaciones se basan en el hecho indiscutible de que, desde los años treinta aproximadamente del siglo XVI hasta 1560, fue el alma de la escuela aneja a la iglesia colegial de la ciudad, en donde se formaron ilustres personalidades de aquella cultura nada despreciable de la Antequera del XVI y XVII. Todo ello se corrobora con los textos de su única obra superviviente, la *Bernardina*, publicada en Sevilla, el año 1544. Dentro de esta obra se contiene la *Égloga*, cuyo texto y traducción se presentarán en las páginas de este trabajo. Aquella compleja obra, la *Bernardina*, ha sobrevivido, por lo que se sabe, en un solo ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid. Y se conecta ese dato de su precaria difusión con razonables explicaciones que orientan hacia la firme adhesión del autor a las ideas erasmistas tempranas<sup>2</sup>, en época de Carlos V. Este compromiso y adhesión al erasmismo pudo influir decisivamente en la relegación y olvido de la obra, y en buena medida también de la actividad del propio Vilches dentro de los ambientes diocesanos malagueños poco aperturistas. En algunos versos de la *Égloga* (vv. 70-71) se percibe el eco de lo que serían sus lamentos sinceros por

---

<sup>1</sup> Véase la nota bibliográfica general sobre Vilches y su obra que ya avanzó la profesora G. Senés en su esclarecedor y sucinto trabajo (Senés, s. f.; Vilches, 1544). Un texto contemporáneo del propio Vilches se puede leer en Vilches (1993); Talavera Esteso (1995). Otros estudios relacionados con Vilches y su obra: Canales (1961); Requena Escudero (1974); Talavera Esteso (1981; 1993a; 1993b; 1994; 1996; 2018-2019); Parejo Barranco (1987); Riesco Terreno (1987); Alcina Rovira (1995); Luque Moreno (1996); Asensio (2000); Cuevas (2002); Senés (2004).

<sup>2</sup> El erasmismo de Vilches ya fue detectado e inteligentemente analizado en el trabajo de Asensio (2000: 26-29). Los textos de Vilches que certifican su adhesión a esa corriente de pensamiento son varios y elocuentes. He aquí algunos: «Terminó tu vida, Erasmo, para nosotros; sigue viviendo [...] Gracias a ti la barbarie está desterrada de todo el orbe: la lengua latina está en pleno vigor...» (Talavera Esteso, 1995: 373). Y hablando de sus lecturas preferidas reconoce: «Me agrada desentrañar todo tipo de autores: me gusta Plinio, también Lactancio; y tú me complaces, Erasmo, al que siempre tendré en alta estima» (Talavera Esteso, 1995: 431). El antequerano se manifestaba con innegable fervor hacia el humanista holandés. Algunos detalles más se recogen en Talavera Esteso (1993b: 127-136).



la fría aceptación de sus versos en aquel entorno hostil, creado en el círculo malagueño y romano de los «obispos residentes en la curia», Rafael y César Riario.

0.2. Siguiendo el testimonio de los textos contenidos en la Égloga, habrá que dedicar especial atención al ambiente general en que vivió Vilches. En efecto, una selección de sus versos puede servirnos como acercamiento y breve introducción a este personaje y su obra. Como se podrá observar, en la Égloga hay tres grandes bloques temáticos. En primer término aparecen las intervenciones personales de los pastores protagonistas (Anticarius, el Antequerano; Malquinus, el Malagueño), y sus discusiones. A ellas hay que añadir la intervención inicialmente más modesta de Rondensis (el Rondense). En segundo lugar las discusiones entre Anticarius y Malquinus, no siempre explícitas sobre las inquietudes de ellos; y por fin, como tercer bloque, las canciones, *carmina*, que los tres pastores dirigen entre halagos al obispo Manrique, ensalzando a diferentes personajes y recordando el ambiente pastoril creado.

1.1. Fácil es suponer<sup>3</sup> que bajo esos nombres ficticios se encubrían los personajes históricos de Juan de Vilches (Anticarius), Juan de Valencia (Malquinus), y Luis de Linares (Rondensis). Estos dos últimos fueron colegas y amigos de Vilches. Y todos ellos desempeñaban la función de maestros de gramática en sus respectivos centros urbanos, Antequera, Málaga y Ronda, los más importantes de la diócesis. En esta supuesta ficción literaria se reunían en Antequera para recibir al nuevo obispo, Bernardo Manrique, cuando por fortuna sustituía al último de los criticados «obispos romanos»: César Riario recientemente fallecido en Nápoles (diciembre, 1540). El motivo de la reunión es la visita del nuevo obispo Manrique que gira en el verano de 1543 a la ciudad de Antequera, por lo que el gramático de esta ciudad, Anticarius, lleva en el relato la iniciativa del encuentro. Este suceso en la ficción pronto se nos convierte en concurrencia de pastores para agasajar al nuevo obispo visitante, y toma de inmediato la forma y modos de una égloga re-nacentista. La evidente preponderancia de Anticarius en el supuesto ambiente pastoril parece reflejar la realidad del estatus en que se mueven los tres maestros de gramática. En el ambiente escolar común Vilches tiene un prestigio ganado y reconocido que se aprecia con facilidad en su trato con Luis de Linares. En la *Sylua* Vilches dedica tres poemas, el 33, 34 y 35, a este colega de Ronda, en los que alude a los problemas y dificultades que Linares sufre en su trato con el alumnado rondense. No desciende a especificarlos, pero adopta la postura de quien presta un decidido apoyo al colega perseguido, desde una posición de cierta superioridad. Respecto a Juan de Valencia la relación entre ellos es menos explícita. Pero también hay un reflejo de su contacto personal en dos poemas recogidos en la *Sylua* (n.º 55 y 73). El último, el n.º 73, parece ser una broma que Vilches gasta a Valencia, cuando este no ha dado la debida respuesta a su escrito. Y es un buen indicio de

---

<sup>3</sup> El propio autor parece desvelar este hecho en los vv. 19-20 de la Égloga: «Que vengas benéfico para las ovejas [...] y también para mí, si digno es Vilches de ser considerado tuyo».

la familiaridad mantenida entre ellos. En el n.º 55 alude sin mayor precisión a un desliz parecido que se había dado en sentido contrario, dentro de este intercambio de billetes entre los maestros de Antequera y Málaga (Talavera Esteso, 2018-2019: 281). Pero lo más interesante que se desprende en los versos de Vilches es la indefinida confesión que el antequerano le hace: «todo lo debo a tus buenos oficios» (v. 55, 7). No sabemos qué importante favor o ayuda habría otorgado el malagueño al maestro de Antequera. Pero sin duda el tema que más interesaba e inquietaba a este humanista fue su reconocimiento intelectual como fundamento y apoyo de un progreso profesional acorde con sus méritos (vv. 74-77). Durante los veinte años del obispado de los Riario (1520-1540) no se había producido avance alguno del antequerano en los difíciles ambientes clericales a los que había decidido entregarse. Se puede suponer que esta decepción personal influiría poderosamente en su arriesgada y, a la postre, fallida decisión de emigrar a las «américas».

1.2. La llegada del obispo Manrique a Málaga después de 1540 fue un momento crucial que Vilches debía aprovechar para congraciarse con el nuevo obispo. En esta coyuntura el antequerano echaría mano de todas sus amistades, entre las que indudablemente se encontraba Juan de Valencia y sus allegados. Y sin duda, por esta mediación, al menos, Vilches habría sido presentado a Manrique como hombre de letras valioso para menesteres varios. Se puede relacionar esta situación con la referida en las citadas Actas Capitulares de Antequera del catorce de julio de 1543. Allí se relata que el obispo mandaba que el Cabildo enviase a Vilches a Málaga para «escribir» los estatutos de la iglesia colegial. Esta discutible justificación la contradecían algunos capitulares de la propia iglesia colegial antequerana, pretextando, no sin cierta malicia, que en Málaga había otros escribientes que podrían realizar esa función<sup>4</sup>. Las actas capitulares de Antequera no dan testimonio de que Vilches con este motivo hubiera dado el salto apetecido hasta la catedral de Málaga, para formar parte definitivamente del círculo próximo al obispo. Parece, por el contrario, que después de una breve ausencia<sup>5</sup>, siguió desarrollando las mismas y absorbentes funciones en la iglesia y en el estudio de Antequera.

---

<sup>4</sup> Hubo en esta sesión algunas discrepancias respecto al mandato del obispo, redactadas por el propio Vilches. Los canónigos Gonzalo de la Puebla, Juan de Torres y Diego López «dixeron que se scriva a su señoría suplicando que por quanto yo el infrascripto notario esto ocupado en el estudio y por escusar costa su señoría aya por bien mandallos hazer scrivir en malaga a un scriviente a nuestra costa y si todavía mandare que baya yo el notario infrascripto que se cumpla». Otros canónigos todavía más cercanos a los deseos o intereses de Vilches, «antonio de balderas, Xpoval de villalta, Alonso de mora [...] dixeron que se cumpla como por su señoría reverendissima se manda, sin replica alguna» (Vilches, 1993: 133).

<sup>5</sup> Que aproximadamente se puede acotar entre los días finales de julio y el 18 de agosto de 1543, pues las actas capitulares de ese periodo (26/07/43, 27/07/43; 28/07/43; 04/08/43; 18/08/43) van firmadas por otro notario apostólico, Antón Cobo, en sustitución de Vilches. Este aparecerá firmando de nuevo el asiento de las actas correspondientes al día 25/08/43 en un acto muy significativo, en el que

1.3. Antes de pasar al bloque temático de los *carmina* que pone en boca de los tres pastores, es preciso insistir en el ambiente introductorio creado en el texto de Vilches. En esa exposición previa el autor recoge las intervenciones de los dos protagonistas más importantes: Anticarius y Malquinus, que desvelan el estado de ánimo de Vilches, y anuncian la nueva y esperanzada situación después de la muerte del último Riario en diciembre de 1540. En su primer parlamento Anticario<sup>6</sup> se dirige al obispo, dándole una bienvenida general: «Llegas deseado por tus feligreses»; y mediante adornos literarios exagerados compara su venida con fenómenos naturales benéficos: como el campo baldío necesita y espera el laboreo del arado; como el árbol aguarda la poda; y la sementera las aguas frescas; etc. Y así repasa hasta cinco similitudes benéficas de la naturaleza. Subraya a continuación con breves alabanzas las circunstancias personales —aristócrata, sabio y monje—, que adornan al nuevo obispo Manrique. La intervención se cierra con un deseo: «Que vengas benéfico para las ovejas, sus rabadanes y también para el poeta». Esto último quedará patente en el conjunto de la «Égloga», pues reconoce que tiene grandes esperanzas puestas en el nuevo obispo, resarciéndose del fracaso personal que supuso el gobierno lejano de la diócesis malagueña que desde Roma ejercieron los obispos Riario. El intento de huida a las américas del joven humanista sería, como queda apuntado, una respuesta personal a las conspiraciones y el enrarecimiento del ambiente que se produjo con motivo de la sucesión del obispo Villaescusa. En aquellos momentos críticos algunos clérigos malagueños, entre ellos Luis de Torres I, se posicionaron debidamente. Aprovecharon la oportunidad de marchar a Roma, y consiguieron entrar en el palacio romano de los Riario, para continuar después una fructífera carrera eclesiástica. Esta coyuntura no la pudo aprovechar Vilches. Quedó pues marginado y de alguna manera olvidado en su Antequera natal. Decepción que le empujó a su fallido proyecto de emigrar a las «américas», para lo que se desplazó a Sevilla. A su vuelta de esta ciudad se encontró con una situación desesperada, ya que había vendido todas sus propiedades antes de su imposible salto a las Américas. En estas difíciles circunstancias, la venida del obispo Manrique a Málaga, veinte años después, sería la

---

el propio Vilches en presencia del obispo protagoniza la lectura de los nuevos Estatutos. Y relata los acontecimientos de la sesión: «Yo el infrascripto notario de mandato del dicho Reverendissimo S. obispo ley en boz alta e inteligible e notifiqué a los dichos SS prepósito e canónigos un volumen de statutos e ordenaciones fechos e ordenados por el dicho reverendissimo S. obispo [...] los quales statutos están scriptos en lengua vulgar e diez e nueve fojas de papel e quarenta e dos capítulos. Los quales yo el infascripto notario ley a los dichos SS. de verbo ad verbum según en ellos se contiene de manera que los dichos SS...dixeron que los oyeron y entendieron e dixeron que los approvavan [...] excepto el dicho S. prepósito el qual contradixo algunos de los dichos statutos. [...] Joannes de Vilches» (Vilches, 1993: 136-137). Este solemne acto testimonia evidentemente que Vilches y sin duda los otros tres capellanes son repuestos en sus antiguas funciones, de las que habían sido removidos en la sesión capitular de 26/07/43.

<sup>6</sup> Veinte dísticos elegíacos.

última y definitiva esperanza para el humanista. Él desde muy joven estaba ciertamente preparado con su buen manejo del latín para colocarse en alguna dependencia de los «obispos romanos». ¡Pero entonces no pudo ser!... Sin embargo ahora, cuando es nombrado un nuevo obispo de Málaga, Vilches se arrimó decididamente a él, y echó no pocas ilusiones en el intento. Esto se puede observar en las comprometidas afirmaciones de la *Égloga* en los vv. 13-14: «Vienes de noble familia y, si mi experiencia no me engaña, serás espléndido, pues a tales personas dice bien esta piedra preciosa [¿del anillo?]». Más explícitamente descubrió sus intenciones en los últimos vv. 19-20, antes señalados, que sirven de pórtico al resto de la *Égloga*: «Que vengas benéfico para las ovejas, sus rabadanes y también para mí, si digno es Vilches de ser considerado tuyo». Pero, según parece, tampoco consiguió un éxito definitivo en la nueva tentativa, a pesar de los esfuerzos desplegados en distintos momentos de la *Égloga*. El primer parlamento, puesto en boca de Anticarius, se cierra anticipando claramente el ofrecimiento de su personal servicio. Este apremio por manifestar su adhesión inquebrantable es sin duda el punto más destacado de la primera intervención de Vilches. La pieza del humanista es en general convincente, y, dentro de su brevedad, está bien construida para disponer de la mejor manera posible la voluntad del nuevo obispo. En ella, como se puede apreciar, todavía no ha desarrollado ambiente bucólico alguno. Eso dominará en la siguiente intervención de Malquino.

2.0. En su primera entrada Malquino<sup>7</sup> plantea la situación general de la *Égloga*, aunque este personaje acaba de llegar como un advenedizo: «¿Qué diré yo que es esto? Los pastores se reúnen alegres, venidos de todas partes» (vv. 21-22). Todo es alegría en el bosque, el escenario real donde se reúnen los pastores. Frente a esta situación «ha poco todo yacía sumido en triste abatimiento» (v. 25). Así estaban las cosas para Vilches en particular por sus nulas expectativas de mejora social y profesional. Malquino insiste en el otro aspecto de la realidad: todo ha cambiado con la muerte del último Riario en diciembre de 1540. Esas eran las esperanzas de Vilches, pero su relato queda en boca de Malquino para que con este reparto se haga más llevadero el desarrollo de la *Égloga*. Pues Vilches en los inmediatos pasajes seguirá quejándose amargamente, después que Malquino ha expuesto el ambiente de alegría incontenible. En la parte central de su intervención (vv. 27-46) Malquino hace un recuento de los diferentes elementos del paisaje que acompañan el ambiente general, guardando ciertas similitudes con el primer parlamento de Anticario. Subrayaba finalmente el pastor malagueño la alegría que en todo el escenario de la reunión se percibe: selvas, Peña de los enamorados, campos de cereal, valles al pie del Ormesta. También se fija el pastor malagueño y sigue observando la corriente benéfica del Guadalhorce: que hace rodar las piedras que

---

<sup>7</sup> Veinticuatro hexámetros. Un estudio exhaustivo de la métrica latina utilizada por Vilches puede verse en el magnífico trabajo del prof. Luque (1992). Complementario de éste es su trabajo previo (Luque, 1984).

muelen el trigo, riega las plantaciones de árboles, proporciona agua al pueblo, atempera la campiña de la vieja Singilia, y ofrece verdes prados... Exhibe, pues, este malagueño un conocimiento exhaustivo de la comarca, que parece impropio de un extraño. En cambio es el territorio vivido y bien conocido para Vilches, redactor de ese texto.

2.1. El pastor advenedizo, orientando su intervención con realismo, afirma que desconoce el motivo de aquel ambiente de profunda alegría. Y centra su mirada en la figura del amigo antequerano Anticario, que triste y ensimismado se entretenía en un rincón, bajo un árbol: «He aquí, pobre Anticario, ¿por qué gastas —le pregunta— [...] tus ocios en tareas ingratas [...]; [Y tienes] condenado el papiro a las polillas?». Este encuentro hubiera dado ocasión de entablar un breve y enjundioso diálogo entre los pastores. Pero ellos se distraen con relatos marginales y no se da respuesta a la decisiva y capital pregunta de Malquino: «¿Por qué condenas el papiro a las polillas?», esto es, ¿por qué no escribes tus versos? Anticario no responde directamente a esa cuestión, seguramente algo comprometida para él en los años cuarenta, cuando escribía y publicaba su acusadora Égloga. Deja claro, no obstante, que se ha producido una nueva situación de alegría general como la cantada por Malquino. Y sin otros razonamientos, asegura que en adelante a las musas del Helicón no les faltarán sus merecidos premios. Le anticipa por fin: «necesario es que me felicites». Malquino insiste pidiendo nuevos datos de aquel feliz acontecimiento que le sobrevino al amigo.

2.2. Y el pastor antequerano indagando en sus añoranzas juveniles trata de explicar la situación y asegura: «Recuerdo que Villaescusa ya guiaba las ovejas [de la diócesis], cuando yo componía versos». Este dato quiere dejarlo bien explícito, aunque sin mayores precisiones. Sería noticia importante para un lector moderno, sin duda, conocer la trayectoria poética del humanista antequerano, en sus primeros pasos. ¿A qué época se está refiriendo? ¿Antes de que el obispo Villaescusa, por encargo del rey Fernando, marchase a Salamanca como visitador de su universidad para aquietar las revueltas producidas en ella? ¿O entre este encargo salmantino y su ascenso a la presidencia de la Chancillería de Valladolid (1515)? Probablemente el joven Vilches estaría entre los quince y diecisiete años, cuando recitaba sus primerizos versos latinos ante este culto obispo malagueño. Y obviando el debate, recordado en otro momento<sup>8</sup>, es muy probable que en las sesiones propiciadas por el marqués de Priego, D. Pedro Fernández de Córdoba, también le recitase al noble sus tempranas composiciones latinas. En ambos casos aquellas importantes personalidades quedaron impresionadas por la precocidad y notables habilidades del jovencísimo poeta neolatino. Con indudable orgullo confiesa Vilches que esto «a mi señor [se entiende aquí al obispo malagueño] le agradaba escuchar». Y otro tanto pudo adivinar en la reacción del citado marqués de Priego,

---

<sup>8</sup> Véase más abajo en la nota 15 de la trad., comentando el pasaje de *Silva*, 30, 37-48, a propósito de la influencia ejercida en el joven Vilches por el obispo Villaescusa y por el primer marqués de Priego.

cuando este lo despedía con obsequios después de aquellas entrevistas circunstanciales en Antequera<sup>9</sup>. Pero esta esperanzadora situación, según el propio Vilches, fue poco duradera, escasamente hasta el año 1520, en que Rafael Riario entra oficialmente en el obispado malagueño. En esa época, confiesa Vilches, «después que el cayado [...] del rebaño se trasladó hasta los pastores de Roma, fríos enteramente son mis versos para todos»<sup>10</sup>. Después de esta radical conclusión, se plantea un pequeño debate entre los pastores Anticario y Malquino. «Necio lamento es el tuyo», asegura este, y le recuerda al Tíuro virgiliano que apenas pudo entretener los oídos del vulgo con su divino canto. La mención al «vulgo» hace reaccionar al puritano Anticario, ya cuarentón en ese momento, y poner las cosas en su sitio. «Yo pido para mí a los doctos [...], incluso a uno solo entre miles, con tal que se goce en dar estímulo a los estudios. A éste por reciente don del cielo [...] me lo encontré» (vv. 72-78). En este momento del diálogo con facilidad se hace reconocible, como personaje central, la figura del nuevo obispo.

2.3. Pero quedaban otros aspectos de interés para el lector de aquel tiempo, y no explicitados todavía: su ascendencia relacionada con nobles ancestros; la especial protección militar de que gozaban en la costa malagueña; y otros elementos próximos ineludibles, como la referencia a sus protectores inmediatos en la vida clerical de la época. De ellos el antequerano cita a tres personajes importantes en los momentos cruciales de su biografía: P. Pizarro, Antonio Melendo y Bernardino Contreras. Tal vez en su mente sobresalía este último por las condiciones personales que en él admiraba, su bondad y sus destacadas cualidades intelectuales. Y quizá también mantenía un especial agradecimiento hacia él por la favorable acogida y apoyo que le dispensó, cuando regresaba de Sevilla con la derrota sobre sus juveniles hombros: la ruina y la total decepción de su intento americano. A Contreras le dedica Vilches en su *Sylua* tres composiciones (la 9, 10, y 11), muchos más versos en conjunto que a los otros dos personajes. En varias ocasiones hace claro reconocimiento de su deuda hacia él: «a quien de siempre debo no sólo mis versos, sino cuanto tengo de fortuna y de ingenio» (9, 28-29); y asimismo «tú que gustosa y espontáneamente acoges a los tuyos y les otorgas grandes favores, [...] tú que voluntariamente me has llenado con tus dádivas» (9, 34-36). Se puede observar asimismo que la atención de Anticario recae varias veces sobre los ancestros de los personajes, en especial hablando del obispo Manrique. Tal vez esa insistencia se pueda conectar con el dato bien destacado por la biografía posterior

<sup>9</sup> Recordadas por Vilches en el citado pasaje de *Sylua*, 30, 45-48.

<sup>10</sup> Los pastores de Roma, como sabemos, fueron Rafael Riario (1461-1521) y César Riario (seguidamente hasta diciembre de 1540). Estos obispos, en opinión de Vilches, serían los principales obstáculos para sus aspiraciones literarias. Ciertamente hay un lamento profundo del antequerano en las palabras que escribe en el verso 71: *cunctis penitus mea carmina frigent* ('A nadie le gustan mis versos'), en sentido parecido al que Cic. (*Fam.* 11, 4,1 ; *Att.* 1, 14, 1) daba a este término *frigere* aplicado a un flautista. Con cierto grado de exageración el antequerano lamentaba: «mis versos ya no gustan a casi nadie».

de que este obispo era hijo natural de Garci Fernández Manrique de Lara. El clérigo antequerano silencia esa circunstancia, y no transfiere de manera alguna la responsabilidad de la información a Malquino. Es bien sabido que ese hecho en aquellos tiempos no era una circunstancia especialmente reseñable. En cambio la presencia de Bernardino de Mendoza en el ámbito malagueño, después de haber derrotado a los turcos en Alborán (01/10/1540), suponía un grado de protección militar que redondeaba la total bonanza de aquel momento. Eso es lo que Malquino quiere destacar con su referencia marginal a la amenaza turca superada (vv. 141-144).

2.4. A su vez Anticario ya había dado por superada la situación de duda sobre la identidad del personaje sustituto del último Riario (a saber, el nuevo obispo de Málaga, Bernardo Manrique), e invitaba a esta ciudad a celebrarlo: «Ea, rompe esa lenta espera y sal con tus ciudadanos a su encuentro, y acoge gozosa en tu amplio seno bienes tan grandes. En adelante no rehúses jamás un pastor de Hesperia» (vv. 115-126). Esta última y reiterada petición devuelve las cosas a los momentos más crudos, cuando desvelaba el sentido íntimo de sus súplicas al cielo contra el absentista César Riario: «tan pronto como Riario dejó este nuestro mundo<sup>11</sup>, empecé a fatigar al cielo con permanentes súplicas para que mostrase voluntad de obsequiar a nuestros rebaños, mientras nos dure la vida, con un pastor nacido de familia hispana» (vv. 80-83). A esta posición integrista de Anticario era obvia la réplica dada por Malquino: qué importa el origen del pastor con tal que sea digno de tal nombre. En realidad Anticario ya había superado esa actitud de dureza intransigente frente a Malquino. A pesar de ello quiere reponer otra vez más por boca de este sus viejos y manidos temas: «Tal vez me puedas explicar de dónde viene éste y de qué familia» (v. 148). Así reabre nuevamente la pregunta *unde natus uel quae sit origo?* («en dónde nació o cuál es su origen»). Parece que sobre este asunto Vilches sabía poco, escasamente unos datos: procedencia familiar del norte de España; cargos importantes en Valladolid. Y tal vez por eso, deja el tema en manos del misterioso Damón. Realmente esos datos no revelaban nada nuevo a Malquino... Y quizá menos todavía le importaban los entresijos de la iglesia colegial antequerana. Pero a él, Anticarius, lo de la colegiata de Antequera le interesaba especialmente. Por eso, se entretiene en el asunto; y cuando habla de sus canónigos, todos ellos sin excepción son bien tratados: incluso Ribera, que, según parece, no congeniaba mucho con Vilches.

2.5. Concluyendo sobre este parlamento de Malquino, nada explica en él sobre la cerrada actitud de Vilches, que se oponía a escribir sus poemas, mientras un Riario estuviera en el obispado de Málaga. Esta explicación sigue interesando, varios siglos después, a quienes mantienen curiosidad por conocer mejor la obra de este oscuro gramático del dieciséis. Es preciso recordar que la *Bernardina* se publica en 1544, después de la muerte del último Riario en diciembre de 1540. Y

---

<sup>11</sup> César Riario, obispo de Málaga y patriarca de Alejandría, murió, como ya se ha recordado, el mes de diciembre de 1540, en Nápoles.

es muy probable que esta obra compleja, con temas variados dentro de ella, estaría escrita con bastante antelación a esos años. Tal vez en alguna de sus partes, que no podemos precisar, podía incomodar al viejo César Riario, que murió en su último retiro de Nápoles. Así pues, dejemos a un lado por ahora esa conducta intransigente y misteriosa del antequerano respecto a los Riario, y atendamos brevemente al relato personal de Vilches sobre los canónigos de la iglesia colegial de Antequera (vv. 199-223).

3.1. Es cierto que la referencia a la vida interna de la colegiata y el repaso de sus integrantes, que Anticario introduce como una «cuña» en el relato, no parece interesar al malagueño. Para Malquino obviamente serían familiares los personajes de la catedral de Málaga, pero le quedaban lejanos y tal vez insignificantes los asuntos y personas de la iglesia antequerana. Sin embargo para aquel la mención de los integrantes más señalados de su iglesia colegial antequerana era decisiva, pues de ellos dependía su progreso y estatus personal dentro del centro eclesiástico, de cuyos emolumentos vivía. Y en particular de Ribera, el preboste, no muy afín a Vilches, que en aquel tiempo gobernaba el centro. Tenía sin embargo el apoyo incondicional de su fiel amigo, Cristóbal Villalta, a quien menciona con especial deferencia. Era este un canónigo brillante e influyente en el ámbito de las reuniones capitulares. Defensor a ultranza de los intereses de Vilches en las situaciones más críticas, como el intento fallido por parte del obispo Manrique de elevar a este porcionario antequerano hasta una prebenda superior en el engranaje del cabildo catedralicio malagueño. No pudo imponerse esta vez el grupo favorable al porcionario Vilches, capitaneada por Villalta. Tenía enfrente una mayoría de envidiosos que no aceptaba el ascenso del «escribiente» (Vilches) a otro puesto más significativo, dentro del cabildo catedralicio de Málaga... ¡Y nada menos, que para «escribir» los estatutos de la colegiata de Antequera, función que en Málaga cualquier persona medianamente instruida podría cumplimentar! Esta era la razonable objeción esgrimida contra la decisión del obispo por parte de los «envidiosos» canónigos antequeranos.

3.2. Pero ampliando el hilo del relato sostenido por Malquino (vv. 184-185), vuelve a insistir este en su propuesta de acercarse de inmediato al obispo, y pregunta directamente: «¿Consideras apropiado que nos acerquemos a las plantas de nuestro pastor, le agradezcamos al unísono el buen presagio de su llegada y nos ofrezcamos como servidores suyos?» (vv. 224-226). En esta insinuación se recogían los intereses de los tres pastores. Y era la opción particularmente deseada por Anticario, siempre que se le diera ocasión de lucir ante el obispo recién llegado sus habilidades literarias. Se resarciría de algún modo del fracaso sufrido en similar ocasión del año 1520.

3.3. Quedaba en el aire la cuestión apuntada e inquietante para los dos amigos. ¿Por qué razón el humanista antequerano se impuso a sí mismo la obligación de no escribir ni publicar nada durante el dominio de los Riario en la diócesis



malagueña? Malquino parece tener noticia de la actitud del colega, y lamenta la situación, pero no insiste ante su amigo Anticario, exigiéndole una explicación. Esta cuestión podría haber quedado resuelta de alguna manera si Malquino se hubiera implicado en el asunto, dando alguna respuesta clara o, al menos, indicios de su parecer sobre aquella situación embarazosa. Es significativo, no obstante, el final reservado a su parlamento. Se comprueba que los tres últimos versos, abajo citados, son especialmente expresivos de la contrariedad que embargaba a Vilches. Publicaba, sí, al fin, su *Bernardina*, una vez desaparecidos los Riario, pero él y su obra estaban marcados por la Inquisición. Y esto no auguraba éxitos a la obra, como realmente ocurrió, ni presagiaba facilidades para el futuro trabajo intelectual del autor. He aquí los versos pesimistas sobre Anticario, que le brotan a Malquino a la vista del retraimiento esquivo del amigo antequerano: «Oh pobre Anticario, ¿por qué gastas el bien precioso de tus ocios en tareas ingratas? Ay, dime, ¿por qué te agrada tanto gastar en vano tu labio con la caña, y tener condenado el papiro a las polillas?» (vv. 52-54) (esto es, y no escribir en el papel tus poemas)<sup>12</sup>. Estas preguntas, algo imprecisas, parecen tener más sabor y sentido en su forma críptica latina, tratando de ahondar en el espíritu retraído del antequerano.

De acuerdo con estas palabras del amigo Malquino, se puede afirmar que los años de mayor creatividad intelectual de Vilches (1520-1540) estuvieron dominados por un sombrío pesimismo. En realidad en la *Égloga* se entabla entre ellos una conversación-debate sobre varios puntos, sin el propósito de alcanzar conclusiones o resultados concretos. Se pueden extraer, no obstante, las ideas generales apuntadas.

4.0. El objetivo general de la *Égloga*, una vez manifestado el malestar profundo de Vilches con la situación que le toca vivir en Antequera en aquellos años de silencio, se concreta en los respectivos *carmina*, áulicos y fríos, que los tres pastores se comprometen a entonar ante el obispo. A este proyecto de Vilches, pues es Vilches quien primero lanza la idea, le da forma el pastor Rondensis, precisamente el último que llega para unirse al grupo. «... Vayamos hasta nuestro señor [...] Mas para que no nos acerquemos a él en silencio, como suelen hacer nuestros rústicos, cada uno le entone un himno con el que celebre sus alabanzas» (vv. 265-268).

Queda establecido así el plan entre los pastores de que cada uno de ellos haga la exhibición de su numen ante el obispo para congraciarse con él. Este era seguramente el objetivo inicial de Vilches; pero sin duda los dos acompañantes no tenían ambiciones especiales para despertar la curiosidad del obispo y atraer su

---

<sup>12</sup> *Quid teris ingratis bona dona laboribus oti, / O miser, heu frustra calamo triuisse labellum / Quid toties iuuat et tineis damnasse papirum?* Habría que disculpar ante el amable lector la inclusión de frases latinas en estas páginas introductorias. Cuya justificación estaría en el convencimiento del propio autor de que empleaba un hermoso latín en sus composiciones, igual que pudo utilizar un castellano envidiable en otros trabajos que no nos han llegado. Véase como ejemplo su villancico al final de la *Égloga*. De seguro que Vilches se sintió orgulloso usando un buen latín en su obra.

buena disposición hacia ellos. Así pues, imponiéndose Vilches al fin, cierra con cierto humor el acuerdo, proponiendo el orden en que se iban a cantar los himnos: «Ea, empieza tú Malquino, el tuyo. Seguirá después Rondense; y yo, modesto ganso, imitaré a los melodiosos cisnes» (vv. 269-270).

Se cierra, pues, el texto dialogado entre Anticario y Malquino que Vilches redacta, apostillando las dos intervenciones personales de ellos con las que se abrió la *Égloga*. Sirve además ese diálogo para presentar el ambiente en que esta se desarrolla, y preparar al fin los tres *carmina* finales dedicados al obispo por los pastores, que en su conjunto definen el carácter especial de este poema bucólico.

#### 4.1. *Carmen de Malquino*<sup>13</sup>

De acuerdo con la interpretación que aquí se viene dando, de identificar en Malquino al maestro de gramática de la catedral de Málaga, este personaje, Juan de Valencia, inicia las primeras estrofas de su *Carmen* evocando el ambiente conocido y vivido por él en la catedral malagueña. Este es el centro que condiciona todos sus recuerdos. Y hace en primer término una invitación al templo, personificado, a celebrar la especial distinción divina de haberle concedido tan importante obispo. Aquí instruirá él y apacientará a sus fieles: «Oh templo de Málaga, entona dulces canciones, [...] resuene el coro acompañado por el órgano» (vv. 271-278). Después añadirá farragosas alabanzas al nuevo obispo<sup>14</sup>. Y por fin, cierra su intervención, recordando sus primeras palabras («Oh templo [...]»). Parece implicar, en definitiva, como parte de la celebración, a la ciudad de Málaga, «Ahora bate, [Málaga], con henchidas olas tu litoral [...] que resuenen las bombardas, por donde la tierra se extiende y por do se abre la mar» (vv. 315-318).

<sup>13</sup> El *Carmen* o himno de Malquino consta de 48 versos (vv. 271-318), distribuidos en doce estrofas. Y dadas estas especiales características estróficas, se añade aquí una breve descripción. Cada una de ellas consta, según el modelo horaciano, de tres versos dodecasílabos, más un octosílabo. Organizados así: dodecasílabos: --/-vv-/-vv-/v- (ej.: O tem/plum Malacae/carmina dul/cia); y los octosílabos: --/-vv-/v- (ej. Agnos/ pascat et ins/truat). En el texto latino las estrofas van separadas, y a cada una de ellas se les puede ver sentido independiente, por lo que en este aspecto se mantiene la puntuación mayor del original. Finalmente se añade la terminología del prof. Luque: ASCLST II (1984: 361).

<sup>14</sup> Seguidamente aprovechando la división estrófica, desarrolla diversas alabanzas generales antes apuntadas. En la tercera y cuarta estrofa (vv. 279-286): sus extraordinarias costumbres, su esclarecida familia, su humildad. En las estrofas siguientes (vv. 287-298) destaca otras cualidades personales: laboriosidad (est. quinta-séptima), afecto religioso y condición de limosnero (est. sexta), promotor de los estudios (est. séptima). Añade otras condiciones del personaje: hombre público (est. 8.<sup>a</sup>), capacidad intelectual (est. 9.<sup>a</sup>), carácter de monje ejemplar (est. 10.<sup>a</sup>-11.<sup>a</sup>).

#### 4.2. Carmen del Rondense<sup>15</sup>

Se inicia de manera similar al de Malquino, haciendo una loa de las torres de Ronda, que también se ven adornadas con el mejor obispo (vv. 319-321). Pasa de inmediato a Carlos, el causante del nombramiento, y a él se añadirá el joven Felipe II, «nuestros queridos luceros» (v. 325). Por ellos hace súplicas al cielo y pide la venia para que todos los órdenes sociales los aclamen por encima de los héroes antiguos. Pero aquí y por doquier, insiste, manténganse los loores hacia sus antepasados Maximiliano, Felipe y Fernando. Renueva después otras alabanzas hacia el propio Carlos (vv. 335-364). Para finalizar este largo recorrido, recuerda brevemente al obispo Bernardo Manrique (vv. 365-366), personaje no muy relevante dentro de la serie, aunque ahora es el homenajeado. Y de este modo, cerrando el general encomio a personalidades de prestigio sin parangón, se podría entender que el obispo se beneficia indirectamente del honor de aquellos.

#### 4.3. Carmen de Anticario<sup>16</sup>

El himno de Anticario parece estar más cuidado que los dos anteriores. Se inicia con una entrada brillante, que recuerda pasajes famosos virgilianos (*Aen.* 8, 319-325). En ese momento el antequerano se eleva con el recuerdo del clásico: «Como canta la musa que fueron para el Lacio los fantásticos siglos..., así Carlos a ti, Hesperia, te los proporciona» (vv. 367-371). La *pax* y la *iustitia* unidas forman aquella edad dorada (*aetas aurea*), que aquí presenta personificada en su forma habitual: «incorrupta se asienta en su solio con el cetro en la mano», y la relaciona con el *Deus omnipotens*<sup>17</sup>.

Aprovecha esta relación para introducir nuevamente a Carlos, como brazo de Dios en la tierra, cuyo principal cometido es liquidar las hidras que se levantan amenazantes contra el poder supremo del emperador (vv. 385-394). Una de ellas, la más importante, sería el luteranismo que rompía la unidad de fe en los creyentes. Recuerda en seguida (vv. 395-418) otros vicios más terrenales propios de la sociedad

<sup>15</sup> El *Carmen del Rondense* consta de 46 versos (vv. 319-366). Sin distribución estrófica. Sus versos se ordenan en una tirada seguida (catastijos). El esquema métrico usado por Vilches no es muy frecuente, octonarios trocaicos catalécticos, que podemos ejemplificar en su esquema métrico con los versos 319 y 323. Verso 319: -v/--/-v/-v/-v/-v/-/: Ronda/ felix/ conde/ sac ros/ inter/ astra/ uerti/ces. El versificador Vilches se ha permitido licencias no infrecuentes en los versificadores clásicos: el esquema del v. 2.º es un espondeo (--) en vez de troqueo (-v); y en el v. 4 lee sac-ros (- - separando las sílabas) para conseguir una escansión más apropiada. Verso 323: Ét tu/úm de/cús so/nóra/uóce/díc I/béri/á//. Según otra forma frecuente de escandir tradicionalmente los versos latinos: se pone tilde sobre las sílabas fuertes en el esquema métrico. Terminología del prof. Luque: TR SE (1984: 361).

<sup>16</sup> Este himno se compone de 102 tetrámetros dactílicos catalécticos (DA4M CT en terminología del prof. J. Luque). Sin organización estrófica.

<sup>17</sup> «Solio intemerata suo scepra tenens sedet [...] Qua colitur Deus omnipotens» (vv. 375- 384).

hispana, que Vilches atribuye al monstruo Gerión, e individualiza en la soberbia (vv. 402-404), la avaricia (vv. 405-409) y el desenfreno amoroso (vv. 410-418).

Vuelve (vv. 419-440) a Carlos, «como sucesor de Júpiter» (v. 420), que aplasta estos vicios con duras leyes; y a este propósito también menciona al implacable *Cacus truculentus* (vv. 429-430) y al *Catilina tremebundus* (vv. 431 y 435). Tal vez con estos recuerdos de Caco y Catilina Vilches está encubriendo a personajes y sucesos violentos de la Guerra de las Comunidades, que no quiere dejar patentes. Por supuesto que el antequerano estaba claramente alineado en el grupo de los seguidores del joven Carlos y de los que toleraban a los flamencos. Después de recordar con muestras de agradecimiento al viejo obispo Villaescusa, que había sido personaje importante en un intento de avenencia con los comuneros, Vilches no podía colocarse finalmente en el bando de los castellanos revolucionarios. Además había razones históricas profundas para ello, cuya base se apoyaba en las excelentes relaciones que siempre mantuvo el obispo de Málaga con la reina Juana, madre de Carlos<sup>18</sup>. Parece insistir el humanista (vv. 436-438) en el tercer exceso, el desenfreno amoroso, sin referencia mítica que lo encubra. Indudablemente un vicio muy criticado por los moralistas del momento. Y para terminar, recuerda una idea fundamental, el imperio del derecho: «Todos los intereses públicos... y los privados los resuelve el derecho»<sup>19</sup>.

Con ese cierre conceptual, pasa (vv. 441-456) a otras alabanzas, dirigidas a Hesperia: su gloria por todos admirada; y a Carlos, el impulsor de la misma. Cuya principal preocupación es el bien de Hesperia, protegiendo a su vez la barca de Pedro, para «llevarla a mejor puerto»<sup>20</sup>. A ello se habría orientado el nombramiento del obispo Manrique. El cierre final del himno de Anticario es una súplica con la que desea subrayar la ortodoxia del propio autor (vv. 465-468), atajando de esa manera cualquier sospecha de heterodoxia del erasmista Vilches ante los posibles inquisidores maliciosos que seguramente persistirían en sus mismas ideas sobre el humanista a mediados del dieciséis.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA ROVIRA, J. F. (1995): *Repertorio de la poesía latina del renacimiento en España*, Universidad de Salamanca.
- ASENSIO, E. (2000): *El erasmismo y las corrientes espirituales afines*, Sociedad de estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca.

---

<sup>18</sup> Véase un desarrollo más amplio del tema en las notas 77-78 de la traducción.

<sup>19</sup> «Omnia publica ... particularia ius dirimit» (vv. 439-440).

<sup>20</sup> «Et vehere in melius» (v. 456).

- CANALES, A. (1961 [s. f.]): *La silva de Juan de Vilches sobre la peña de los enamorados de Antequera*. Ed. facs.
- CUEVAS, C. (2002): *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, Castalia, Madrid.
- LUQUE MORENO, J. (1984): «Versos y estrofas en la poesía latina: propuestas para una codificación y catalogación», *Estudios de Filología Latina*, 4, pp. 99-131.
- (1992): «La obra poética de Juan de Vilches: ordenación y *conspectus metrorum*», *Florentia Iliberritana*, 3, pp. 355-368.
- (1996): «Granada en la poesía de Juan de Vilches», en J. González Vázquez, M. López Muñoz y J. J. Valverde Abril (eds.), *Clasicismo y Humanismo en el Renacimiento Granadino*, Universidad de Granada, pp. 185-206.
- MIRA CABALLOS, E. (2003): «Hacia la configuración del sistema de flotas: el proyecto de navegación de Bernardino de Mendoza (1548)», *Revista de Historia naval*, 81, pp. 7-20.
- PAREJO BARRANCO, A. (1987): *Historia de Antequera*, Caja de Ahorros, Antequera.
- REQUENA ESCUDERO, F. (1974): *Historia de la cátedra de gramática de la Iglesia Colegial de Antequera en los siglos XVI y XVII*, Diputación Provincial, Sevilla.
- RIESCO TERRENO, A. (1987): *Erección Canónica de las Cuatro Catedrales del Reino de Granada*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- SÁEZ OLIVARES, A. (2020): *El obispo Diego Ramírez de Villaescusa y su papel como mecenas de las artes*, Universidad Rey Juan Carlos. Tesis doctoral.
- SENÉS, G. (s. f.): «Juan de Vilches», en *Diccionario biográfico de la Real Academia de la Historia*, Real Academia de la Historia. En línea: <https://dbe.rah.es/biografias>.
- (2004): *El humanista antequerano Juan de Vilches: el léxico de sus silvas*, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga.
- SOLER SALCEDO, J. M. (2020): *Nobleza Española. Grandezas Inmemoriales*, Visión Libros, Madrid.
- TALAVERA ESTESO, F. J. (1981): «Algunos problemas críticos en torno al humanista andaluz Juan de Vilches», en *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Jaén, pp. 451-456.
- (1993a): «Algunos escritores neolatinos del entorno malagueño de los siglos XVI y XVII», en J. M. Maestre Maestre y J. Pascual Barea (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, 1, 2, pp. 1059-1071.
- (1993b): «Notas sobre el erasmismo del humanista antequerano Juan de Vilches», *Revista de Estudios Antequeranos*, 1, pp. 127-136.
- (1994): «El humanismo y las bibliotecas malagueñas del siglo XVI», en F. Sojo Rodríguez (coord.), *Studia Philologica uaria in honorem Olegario García de la Fuente*, Madrid, pp. 585-597.

- (1995): «El humanista Juan de Vilches y su “De uariis Lusibus Sylua”», *Analecta Malacitana*, Anejo VII.
- (1996): «La poesía de Vilches entre la realidad y los modelos literarios», en J. González Vázquez, M. López Muñoz y J. J. Valverde Abril (eds.), *Clasicismo y Humanismo en el Renacimiento Granadino*, Universidad de Granada, pp. 157-183.
- TALAVERA ESTESO, F. J. (2018-2019): «Juan de Valencia, *Comoedia filii prodigi*», *AnMal*, XL, p. 281.
- VILCHES, J. de (1544): *Bernardina de Illustris Domini ac Strenuissimi Ducis Domini Bernardini e Mendoza nauali certamine aduersus Turcas apud insulam Arbolanum uictoria. ITEM Aegloga unica ac de encomiis et uariis lusibus ad diuersos Sylua, per Ioannem Vilchium Antiquarium nunc recens aedita, Hispali*.
- (1993 [1528-1544]): *Actas Capitulares de la Iglesia Colegial de Antequera, correspondientes a los años 1528-1544*, Málaga. Transcripción paleográfica. Ed. dirigida por F. J. Talavera Esteso con la colaboración de L. Lara, M. M. del Pozo, V. E. Rodríguez, G. Senés, y G. Díez.

AD REVERENDISSIMVM EVNDEMQUE ILLVSTRISSIMVM D.  
 D. F. BERNARDVM MANRICVM<sup>1</sup>, EPISCOPVM  
 MALACITANVM ETC., CVM PRIMVM VRBEM ANTIQVARIAM  
 INGRESSVS EST, AEGLOGA

INTERLOCVTORES

Antiquarius. Malchinus. Rondensis.

ANTIQVARIVS

Vt tellus inarata sibi deposcit aratrum,  
 Reddat ut agricolae plurima grana suo;  
 Optat ut arbor herum, qui ramos falce fluentes  
 Amputet, ut citius mitia poma ferat;  
 Optat ut argentes aestiuo in tempore riuos 5  
 Vt seges infirmum tollat ad astra caput;  
 Haedus<sup>2</sup> ut exultat uenienti uespere matri,  
 Atque auidus labris ubera plena capit;  
 Vtque auis e pastu caros inuisere nidos  
 Optat, ut his proprio porrigat ore cibos; 10  
 Sic ouibus, Bernarde, uenis optatus, ut illas  
 Ad meliora bonus pascua pastor agas.  
 Es generosus, eris, nisi me experientia fallit,  
 Munificus, tales haec quia gemma decet.  
 Doctus es, ingenium miro candore suaue 15

<sup>1</sup> MANRICVM : Manrricum *ed. Se.*

*Al final de los versos (w) 2, 4, 6, 8 y 10 se sustituye la puntuación mayor (.) por la más apropiada (;) para la sintaxis.*

<sup>2</sup> Haedus : graf. Hoedus *ed. Se. En general se mantienen las grafías, y la puntuación de la edición de Sevilla (1544) con ligeras variantes que se anotarán.*

## ÉGLOGA

AL REVERENDÍSIMO E ILUSTRÍSIMO SR. FRAY BERNARDO  
MANRIQUE

OBISPO DE MÁLAGA ETC., CUANDO ENTRÓ  
POR PRIMERA VEZ EN LA CIUDAD DE ANTEQUERA

## INTERLOCUTORES

ANTIQUARIVS. MALCHINVS. RONDENSIS.

## ANTICARIO (A.)

A. Como el erial reclama el arado para devolver al campesino abundantes mieses; como el árbol echa de menos al dueño que con su hoz le pode las ramas sobrantes para darle pronto dulces frutos; [5] como la sementera demanda las frescas aguas en tiempo estival para levantar al cielo sus tiernas espigas; como el corderillo da saltos de alegría cuando al atardecer vuelve la madre, y ávido coge en sus labios las ubres repletas; como las aves a la vuelta de su caza están deseosas de ver a su querida nidada, [10] para entregarles alimento con su pico; así llegas tú, Bernardo, deseado por tus ovejas para que las conduzcas, como buen pastor, a mejores pastos. Vienes de noble familia y, si mi experiencia no me engaña, serás espléndido, pues a tales personas dice bien esta piedra preciosa [del anillo]. [15] Eres docto, eres persona de admirable candor, de agradable palabra, dulce y sin acritud. Y como eres monje, llega contigo



Eloquium, et mite est, et sine felle tibi. [//fol. 34r]  
 Es Monachus, pietas uenit, atque modestia tecum,  
 Et quicquid claustrum religionis amat.  
 Aduenias ouibus felix ouiumque magistris,  
 Et mihi, si dignus Vilchius esse tuus. 20

### MALCHINUS

**M.** Esse quid hoc dicam? Pastores undique laetis  
 Vultibus occurrunt, modulata uoce, iocisque  
 Perstreptit omne nemus, per pascua laeta iuueni  
 Cornibus insultant, et laeta fronte capellae.  
 Omnia, quae dudum tristi languore iacebant, 25  
 Gestibus internae profitentur gaudia mentis.  
 Praecipue syluae, solitus qua ducere fetas<sup>3</sup>,  
 Et teneros agnos meus Antiquarius, altis  
 Carminibus resonant, penitus quibus antra resultant;  
 Quaque crepido, duum quae nomine fertur amantum, 30  
 Verticibus geminis superas se tollit ad auras;  
 Et simul irriguos qua Guadalhorzius hortos  
 Reddit, quaque suo fecundos<sup>4</sup> munere campos  
 Alma Ceres; alto qua mons Ormesta patentes  
 Culmine conualles procul aspicit, aureus unde 35  
 Fons fluit, atque suis quod tangit, ditat arenis.  
 Quippe molas primum rotat hic frumenta terentes  
 Flumine perpetuo, propriis loca proxima ripis  
 Mox rigat, arboribus uariis quae consita poma  
 Omnigena, et populo latices uno ore ministrans. 40  
 Multifido fluuio uineta per omnia currit

<sup>3</sup> fetas : *graf.* foetas *ed. Se.*

<sup>4</sup> fecundos : *graf.* foecundos *ed. Se.*

la piedad y la modestia: contigo viene toda la religiosidad que el claustro ama<sup>5</sup>. Que vengas benéfico para las ovejas y sus rabadanes; [20] y también para mí, si digno es Vilches de ser considerado tuyo.

### MALQUINO (M.)

**M.** ¿Qué diré yo que es esto? Los pastores se reúnen alegres, venidos de todas partes. Todo el bosque resuena en cantos y bromas. En los agradables pastos los novillos juegan probando sus cuernos, y las cabrillas su lucida testuz. [25] Y todo lo que ha poco yacía sumido en triste abatimiento declara con sus manifestaciones un regocijo interior. En particular las selvas, por donde mi Anticario suele conducir las madres preñadas y a los tiernos corderos, resuenan con unos cantos excelsos cuyo eco en lo profundo devuelven sus grutas; [30] y por donde la Peña, conocida por el nombre de Peña de los Enamorados, se levanta hasta el alto cielo con su doble picacho. Y así mismo por donde el Guadalhorce riega los huertos; y la nutricia Ceres con sus dones hace fecundos los campos; y por donde a lo lejos [35] contempla los espaciosos valles el monte Ormesta desde su alta cima de la que fluye un dorado manantial y con sus arenas enriquece las tierras que toca. Y gracias a su corriente perpetua, en un primer momento hace rodar entonces las piedras que muelen el trigo. Después riega los campos vecinos a sus riberas, plantaciones de frutos de toda clase con sus variados árboles. [40] Y por un solo caño proporciona sus aguas al pueblo. Luego dividida su corriente recorre todos los viñedos, y también los campos de cereal y de Baco. Y

---

<sup>5</sup> Ha destacado mediante tres adjetivos apropiados (*generosus* (v. 13), *doctus* (v. 15) y *monachus* (v. 17) las cualidades importantes del nuevo obispo, sobre las que incidirá después en vv. 115 y ss.

Protinus et Cererem Bacchumque<sup>6</sup>; et temperat arua<sup>7</sup>,  
 Singilia ostentat qua fundamenta uetustae  
 Urbis, et antiqui uestigia celsa theatri<sup>8</sup>;  
 Et qua praebet equis sua prata uirentia nostris, 45  
 Incrementa capit cum magnis imbribus amnis.  
 Et quacunque oculos conuerto, per auia ruris  
 Siue casas, homines, pecudes armentaque magna  
 Laetitia exultant, tamen huius nescio causam.  
 Quid faciat, uisam meus Antiquarius<sup>9</sup>: ecce 50  
 Illice sub patula meditatatur carmen auena.  
 Quid teris ingratis bona dona laboribus oti<sup>10</sup>,  
 O miser, heu frustra calamo triuisse labellum  
 Quid toties iuuat et tineis damnasse papyrum?  
**A.** O Malchine, deus respexit me et mea tandem 55  
 Vota, licet posthac musas Helycona colentes  
 Accire atque domi ceu rustica numina habere.  
 Non deerunt illis sua praemia, sunt quibus antehac  
 Fraudatae, bona tanta mihi gratere necesse est.  
**M.** Qui me iunxit amor tibi, iussit amice per aeuum 60  
 Sit commune mihi quidquid tibi contigit uni:  
 Si qua igitur felix fortuna arrisit, amicum  
 Participem facias, sint omnia mutua nobis<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Bacchumque; : Bacchumque *ed. Se.*

<sup>7</sup> arua, : arua. *ed. Se.*

<sup>8</sup> theatri; : Theatri, *ed. Se.*

<sup>9</sup> Antiquarius: : Antiquarius, *ed. de Sevilla.*

<sup>10</sup> oti : oci *ed. Se.*

<sup>11</sup> Cf. Mart. 2, 43, 1-2 y 15-16: Κοινὰ φίλων haec sunt, haec sunt tua, Candide, κοινά,  
 / Quae tu magnilocus nocte dieque sonas / [...] Ex opibus tantis veteri fidoque sodali  
 / Das nihil et dicis, Candide, κοινὰ φίλων?

atempera la campiña, por donde Singilia muestra los cimientos de una vetusta ciudad y los elevados vestigios de su antiguo teatro. [45] Y por donde ofrece sus verdes prados a nuestros caballos, cuando el río aumenta su caudal en tiempo de grandes lluvias. Así pues, por doquiera que miran mis ojos, por los campos inaccesibles o las chozas: los pastores, ganados y vacadas, todos están exultantes, llenos de inmensa alegría. Pero desconozco el motivo de esto. [50] Iré a ver qué hace mi Anticario. He aquí que ensaya sus versos con la caña bajo una copuda encina<sup>12</sup>. Oh pobre Anticario, ¿por qué gastas el bien precioso de tus ocios en tareas ingratas? Ay, dime, ¿por qué te agrada tanto gastar en vano tu labio con la caña, y tener condenado el papiro a las polillas?<sup>13</sup>

**A. [55]** Oh Malquino, Dios ha vuelto sus ojos a mí, y a mis súplicas, al fin. En adelante ya me es lícito traer las musas que habitan el Helicón, y tenerlas conmigo como rústicas diosas. A ellas no les faltarán sus merecidos premios que antes se les negaron. Necesario es que me felicites por bien tan grande.

**M. [60]** El amor que a ti me tiene unido me ordenó mantener por siempre en amistosa comunidad cuanto a ti en particular te suceda. Y si una feliz fortuna te sonrió, debes hacer partícipe al amigo. Todo debe ser recíproco entre nosotros.

---

<sup>12</sup> Imita a Verg. *E.* 1, 1-2.

<sup>13</sup> Con estas preguntas Malquino (¿Juan de Valencia?) lamenta que Vilches no se haya ocupado en recoger en papel toda su obra, que, según indica este colega, el humanista antequerano realmente ya habría compuesto. Igualmente anticipa la queja del amigo Anticario (Vilches), por la desatención que sufrieron sus versos durante el largo absentismo (1520-1540) a que los obispos «romanos», Rafael y César Riario, sometieron a la diócesis de Málaga. Como se ve, no culpa de similar abandono al obispo Villaescusa, quien fue titular de esta diócesis desde 1500 hasta 1520. Por el contrario, habla de él encomiosamente (vid. vv. 64-69). Aunque este ilustre obispo también estuvo sujeto a retiradas de su diócesis, exigidas por la política, en particular la de los Reyes Católicos (RRCC). Por ello podrían quedar ciertas dudas de que realmente se diera un trato próximo y familiar entre el joven Vilches y el veterano obispo Villaescusa, como se podría deducir de los citados versos 64-69.

A. Iam puerum memini (tunc Villascusa tenebat  
Et ducebat oues teneras per pascua Christi) 65

A. Recuerdo que ya de niño (entonces Villaescusa<sup>14</sup> tenía a su cargo [65] y guiaba las recentales ovejas por los pastos de Cristo) yo componía

---

<sup>14</sup> Como breve nota biográfica de Diego Ramírez de Villaescusa (1459-1537) se puede señalar que fue obispo de varias diócesis: Astorga, Málaga (feb. de 1500 a 1520) y de Cuenca (desde ese año hasta su muerte, 11 de agosto de 1537). Entre los hechos, cargos y funciones notables del personaje se pueden indicar estos: sus primeros estudios de latín, que sin duda influyeron en su excelente manejo de esta lengua de cultura alabado por Nebrija, los realizó con Juan González en Castillo de Garcimuñoz (Cuenca). Como dato histórico notable de la época se puede recordar que ante los muros de este pueblo fue herido de muerte Jorge Manrique y en 1479 murió en Santa M.<sup>a</sup> del Campo Rus. Es preciso subrayar que «en esta época aquel pueblo se encontraba en un proceso de restauración y ampliación», y existía en él un colegio de monjes agustinos (Véase Sáez Olivares, 2020: 17). Se puede suponer que allí se dio cierto interés por la formación cultural de los jóvenes. Con esa educación, facilitada por el maestro J. González, el joven Diego llegó a Salamanca. Y a partir del año 1478 «el bachiller Diego de Villaescusa» aparece con cierta frecuencia en los libros de claustro de esta universidad. Pero es el año 1486 el que se puede anotar como hito importante en su biografía. Este año los RRCC recalaron en Salamanca, procedentes de Galicia, y entre los diversos actos se dieron unas jornadas académicas en las que brilló especialmente el joven profesor de 27 años Diego Ramírez de Villaescusa. En el séquito de los reyes figuraban dos personajes que serían decisivos en la política nacional y particularmente en la vida de este profesor, a saber: Hernando de Talavera y el obispo de Jaén, Luis Osorio. Ambos quedaron admirados con las brillantes intervenciones de D. Ramírez, y decidieron promocionarlo y protegerlo en la carrera eclesiástica, aunque en el acto salmantino todavía no era clérigo. En los años finales del s. xv, mientras los RRCC se ocupaban de la conquista definitiva del reino de Granada, aquellos importantes obispos lo tuvieron como personaje de confianza y apoyaron decisivamente hasta elevarlo al obispado de Málaga en el año 1500. Respecto al criticado absentismo de los obispos Riario, es preciso señalar que Villaescusa también estuvo fuera de su diócesis, atendiendo encargos políticos de los reyes. Así su nombramiento de obispo de Málaga se produjo el 07/02 de 1500, pero su venida a España tuvo lugar a comienzos de 1503. Por tanto, la toma de posesión del obispado se produciría unos tres años después del nombramiento. Asimismo, en los años 1511, 1513 y 1515 recibió encargos que le tuvieron alejado de Málaga.

Et dictare nouos, ueteres et dicere uersus,  
Quos audire meum dominum, Malchine, iuuabat:  
Semper ad hoc uerbis qui me stimulabat amicis,  
Et me musarum miro accendebat amore.  
Postquam ad Romanos translata est cura pedumque 70  
Pastores, cunctis penitus mea carmina frigent.  
**M.** Stulta querela tua est, cum magnus Tityrus olim  
Carmine diuino uix uulgi attraxerit aures.  
**A.** Non ego uulgi iners mihi, non ego uulgi inane  
Ambio, iudicio quod nunquam ducitur aequo. 75  
Doctos atque bonos, uel de tot millibus unum  
Posco mihi, studiis qui gaudeat addere calcar.

versos nuevos y también recitaba los viejos. Y esto, Malquino, a mi señor le agradaba escuchar. Él siempre me estimulaba a ello con palabras amigas y me inflamaba en amor admirable a las musas<sup>15</sup>. [70] Pero después que el cayado y también el cuidado del rebaño se trasladó hasta los pastores de Roma<sup>16</sup>, fríos enteramente son mis versos para todos.

**M.** Necio lamento es el tuyo, puesto que antaño el gran Títiro apenas distrajo con su divino canto los oídos del vulgo.

**A.** Para mis intereses yo no halago, no, al vulgo torpe y vano, que [75] nunca se deja guiar por criterios ecuanímes. Yo pido para mí a los doctos y honestos, incluso a uno solo de entre miles, con tal que se goce en dar

---

<sup>15</sup> Como anteriormente se apuntó, en la obra del antequerano hay otros datos que parecen restar interés a esta relación personal entre Vilches y el obispo Villaescusa. En un pasaje paralelo (*Silva*, 30, 37-48) Vilches reconoce que D. Pedro Fernández de Córdoba, primer marqués de Priego, le estimulaba en su juventud a seguir su vocación de poeta neolatino. De acuerdo con ello, pudo ser importante la influencia del marqués en la formación de Vilches, pues deja constancia de que la relación personal entre ellos fue efectiva, y declara explícitamente que «cuando [el noble] venía a esta ciudad (sc. Antequera), muchas veces me llamó e hizo que [...] me llegase ante su presencia; [...] Ya me ordena repasar oradores y poetas, o bien componer versos. ¡Bravo!, concluye él, y luego me envía a casa cargado con espléndidos regalos y favores». Pero en todo caso no se debe desatender el significativo reconocimiento de Vilches respecto a un temprano apoyo y protección que el ilustrado obispo Villaescusa seguramente le prestó.

<sup>16</sup> Se está refiriendo a los últimos años del obispado malagueño de Ramírez de Villaescusa, cuando este se encontraba en Valladolid, y gestionaba con el cardenal Rafael Riario (1461-Nápoles 1521) el intercambio de las diócesis. Pues este Riario había sido titular de varias diócesis en España sin aportar por ellas, como ocurría en aquel tiempo en que era titular de la diócesis de Cuenca. Ramírez de Villaescusa ambicionaba la diócesis conquense, más rica y menos conflictiva en aquellos momentos que la malagueña. Rafael Riario moriría pronto (1521) y quedó de obispo malagueño efectivo su pariente César Riario desde 1520, pero igualmente sin personarse en la diócesis, según la tradición familiar. Vilches conoció estos manejos de titularidad en los que intervinieron directa e interesadamente los dos Riarios citados. Es evidente que criticaba indignado aquella situación de absentismo resultante, que, según él (véase v. 71), afectaba negativamente al reconocimiento de sus trabajos literarios.



Hic modo caelitum dono est mihi forte repertus.

**M.** Dic age, quem reperisse iuuat, quisnam bonus ille est?

**A.** Vt nostro cessit, Malchine, Riarius orbe, 80

Protinus assiduis oneraui numina uotis,

Vt gregibus nostris Hispano stemmate cretum

Pastorem donare, datur dum uiuere, uellent.

**M.** Quid refert ueniat Gallus, Hispanus an Anglus,

Dummodo perfectus pastoris nomine dignus? 85

**A.** Vt canis absenti pecori nequit utilis esse,

Infirmo medicus, squalenti<sup>17</sup> sentibus aruo

Agricola, et pastor bonus haud ualet esse remotus.

Nanque ubi abest dominus, sunt certa pericula rebus.

**M.** Nonne satisfacit Petrus Pizzarius? An non 90

Bernardinus? Et hinc Antonius ille Melendus?

Atque alii, quorum pecori fuit optima cura?

**A.** Egregios narras uigilesque ad cuncta probosque,

Attamen est aliud pastorem nomine nosse,

Et praeunte illo uestigia nota subire, 95

Saepius hortantem perferre, audire docentem,

Munera quem poscas et cui tua uulnera nudes,

Sibila cuius ames, timeas et sibila cuius,

Qui manibus propriis oues<sup>18</sup> ungat et ulcera sanet,

Et pecudem lassam qui subleuet atque reducat 100

Promptus aberrantem, lacerae qui dente ferarum

Pharmaca componat, mortali uulnere raptam

Lugeat, incursus deterreat ore luporum,

Quique suum ducat, quidquid pecori utile credit,

Atque suum ducat, quod scit pecori esse nocium. 105

Ad quem confugas, si damna quis intulit audax,

Et de quo speres pro dignis munere munus,

Et de quo speres pro dignis uerbere poenam.

<sup>17</sup> squalenti : scallenti *ed. Se* (1544).

<sup>18</sup> oues : ouis *ed. Se.*, por coherencia con v. 65.

estímulo a los estudios. A este por reciente don del cielo acaso yo me lo encontré.

**M.** Dime pues, ¿quién es el que te agrada haber encontrado, quién es aquel varón excelente?

**A.** [80] Amigo Malquino, tan pronto como Riario dejó este nuestro mundo<sup>19</sup>, empecé a fatigar al cielo con permanentes súplicas para que mostrase voluntad de obsequiar a nuestros rebaños, mientras nos dure la vida, con un pastor nacido de familia hispana.

**M.** Pero qué importa que nos venga un francés un español o un inglés, [85] con tal que sea cabalmente digno del nombre de pastor.

**A.** Lo mismo que el perro no presta ningún servicio al rebaño cuando está lejano, e igualmente el médico al enfermo, ni el campesino al añojal poblado de abrojos, tampoco un pastor ausente puede ser benéfico. Pues en ausencia del dueño, a la hacienda peligros seguros le acechan.

**M.** [90] ¿Acaso no fue de tu agrado Pedro Pizarro o Bernardino y después el gran Antonio Melendo, y los otros a cuyo atentísimo cuidado estuvo el rebaño?

**A.** Me recuerdas a unos rabadanos excelentes y completamente honestos. Pero una cosa es conocer de nombre al pastor y otra [95] seguir sus conocidas huellas cuando él va delante; acoger sus exhortos frecuentes, escuchar su doctrina; y que a él le puedas pedir mercedes, descubrirle tus heridas; que ames y temas a un tiempo sus silbos; que unja él con sus propias manos a las ovejas y sane sus heridas; [100] que él levante a la oveja exhausta y esté presto a recoger la extraviada; que prepare ungüentos para la que fue atacada por el diente de la alimaña, y llore a la que un golpe fatal se la llevó, y espante con sus voces las rebatiñas de los lobos; que él tome como propio lo que considera beneficioso para el rebaño, [105] y que asuma como personal lo que sabe que es nocivo para el ganado. Que a este pastor puedas acogerte, si algún atrevido daños llegó a infligirte, y que de él puedas esperar mercedes como digno de ellas, e igualmente sanción como merecedor de castigo. Es este el que

---

<sup>19</sup> César Riario, obispo de Málaga y patriarca de Alejandría, murió el mes de diciembre de 1540, en Nápoles. Este dato sirve para orientarnos aproximadamente sobre la época de redacción de la égloga.

Qui bona, qui caram commisso pro grege uitam  
 Proque bono illius, ueluti pater, omnia temnat. 110  
 Dic, Malchine, rogo, praestabo talia pastor,  
 Si dum tu sectaris apros<sup>20</sup>, ego retia seruo?<sup>21</sup>  
**M.** Haudquaquam; sed scire uelim, quem dixeris illum,  
 Quem tibi donatum diuino munere gaudes.  
**A.** O Malaca, o felix, o terque<sup>22</sup> quaterque beata, 115  
 Tristitiam depone omnem, frontemque serena,  
 Haec quia uenerunt tibi pleno gaudia cornu.  
 Diuitias, summos uerae uirtutis honores,  
 Et culmen sanctae quod religionis<sup>23</sup> habebis,  
 Iam promitte tibi, dabit aurea saecula nanque 120  
 Nunc tibi Bernardus Manriqui: en age segnes  
 Rumpe moras<sup>24</sup>, illi cum ciuibus obuia curre,  
 Et bona tanta sinu complectere laeta capaci.  
 Pastorem posthac, si quo se ecclesia iactat,  
 Qui studia exornat christianaque pulpita fulcit, 125  
 Hesperiae inuideas nunquam: Bernardus et ore  
 Grandia mellifluo Christi tibi fercula promet.  
 Si genere illustri, si quisquam sanguine pollet,  
 Ingenio et studiis, quae pagina sacra requirit,  
 Dotibus eximiis, uirtute et moribus altis, 130  
 Inter Pontifices habet hunc Hispania clarum.  
**M.** Hicne, Antiquari, qui te beat, hicne repertus?  
 O me foelicem, cui tam bonus obtigit unquam  
 Et pater et pastor. Malacae quibus hanc ego sortem  
 Gratuler, ignoro nunc uerba, sed his quibus istam 135

<sup>20</sup> Cf. Verg. *E.*, 3, 75.

<sup>21</sup> seruo? : seruo. *ed. Se.*

<sup>22</sup> Cf. Verg. *A.*, 1, 94.

<sup>23</sup> Asimismo en vv. 18, 209, 239, 312, 384.

<sup>24</sup> Cf. Verg. *E.*, 3, 42-43; Verg. *A.*, 4, 569; 9, 13.

desprecia sus bienes y la preciosa vida por la grey que se le ha confiado, [110] y como padre a todo renuncia por el bien de su rebaño. Dime, por favor, Malquino ¿prestaré yo, como pastor, tales servicios, si mientras tú persigues a los jabalíes, yo acecho las redes?

**M.** De ninguna manera. Pero quisiera saber quién es aquel del que acabas de afirmar con gozo que, por regalo del cielo, te ha sido otorgado.

**A.** [115] O Málaga feliz, tres y cuatro veces dichosa, depón toda tristeza y no frunzas el ceño, porque estos gozos te han llegado a manos llenas. Ya puedes prometerte riquezas, los más excelsos honores derivados de la verdadera virtud, y la cima de la santa religión que alcanzarás, [120] pues ahora Bernardo Manrique te dará una época dorada. Ea, rompe esa lenta espera y sal con tus ciudadanos a su encuentro, y acoge gozosa en tu amplio seno bienes tan grandes. En adelante no rehúses jamás un pastor de Hesperia, si es que la Iglesia de alguno se gloria por ser prez de las ciencias y apoyo de los púlpitos cristianos. [125] También te descubrirá Bernardo con su dulce discurso los grandes manjares de Cristo. A este lo tiene España por afamado, si es que entre los obispos alguno se impone por su ilustre prosapia, por su sangre, por su ingenio y por los estudios que reclaman los textos sagrados; [130] [e igualmente] por sus dotes eximias, por su virtud y distinguidas costumbres.

**M.** ¿Y es este acaso, Anticario, el que has encontrado que te hace dichoso? Feliz yo también por caerme alguna vez en suerte un padre y pastor tan bueno. No sé yo ahora con qué palabras agradecer esta fortuna de Málaga. Pero con las que ahora soy capaz [135] agradezco esa

Nunc ualeo uerbis fortunam gratulor<sup>25</sup>: altum,  
 O Malaca, es sortita locum, tibi cedat ab ortu,  
 Cedat ab occasu, medio tibi cedat ab axe,  
 Quisquis amat Christum populus, Septemque trione.  
 Qui sermone pio, qui te sermone diserto 140  
 Pascat, habes; saeuo qui te defendat ab hoste,  
 Seu pirata furit, seu Maurus, siue nefandus  
 Turca, modo nostris qui mortem et uincla minatur  
 Bernardinus adest Mendozius; at<sup>26</sup> tibi contra  
 Demonas et mundum, quaeque atterit omnia, carnem, 145  
 Nunc Bernardus adest Manriquiuis. Otia<sup>27</sup> quaere,  
 Namque agit excubias pro te dux magnus uterque.  
 Vnde tamen natus uel qua sit origine dicas.  
**A.** Rustica non poterit tibi fistula tanta referre,  
 Sed tamen, ut quondam Damon narrabat in umbra, 150  
 Ad fontem dum forte pecus stabulabat, ut aestus  
 Solis ut ardores fugeret, qua fons Alemanus  
 Praecipitans e monte cadit, quem plurima circum  
 Fraxinus umbriferis tendit uelamina ramis,

---

<sup>25</sup> gratulor: gratulor, *ed. Se.*

<sup>26</sup> Mendozius; at : Mendozius, at *ed. Se.*

<sup>27</sup> Manriquiuis. Otia : Manrriquiuis, ocia *ed. Se.*

gran suerte tuya. Oh, Málaga, se te ha concedido felizmente un alto puesto. Ceda ante ti cualquier pueblo que ama a Cristo desde el orto y el ocaso, desde el mediodía y el septentrión. Tú tienes quien te alimente con piadosa y elocuente palabra. [140] Y presto está Bernardino Mendoza<sup>28</sup> para defenderte del cruel enemigo: sea el pirata furioso, el moro, o el nefando turco, que recientemente está amenazando a los nuestros con la muerte y las cadenas. [145] Y de otra parte también te asiste ahora Bernardo Manrique contra el demonio, el mundo y la carne que todo lo debilita. Entrégate a una vida en paz, pues ambos guías extraordinarios están por ti vigilantes. Pero tal vez me puedas explicar de dónde viene este y de qué familia.

A. No podrá referirte mi rústico caramillo noticia tan alta. [150] No obstante me explicaré, si tus oídos, Malquino, atento me abres, aquí por donde la fuente Alemana se precipita desde el monte y a su alrededor abundantes fresnos extienden el dosel de sus ramas umbrosas, como en otro tiempo Damón se explayaba a la sombra, junto a la fuente, mientras

---

<sup>28</sup> Bernardino de Mendoza (1501-1557, S. Quintín) fue un militar y marino importante en la España de Carlos V, coincidiendo con los años en que Vilches componía y publicó su obra (1544). Se hizo famoso no solo por las guerras en las que intervino, como su triunfo sobre los corsarios de Argel en esta batalla de Alborán (01/10/1540), y la batalla de S. Quintín (1557) en donde murió, sino también como teórico de la organización de la defensa naval en el imperio español con su obra «Hacia la configuración del sistema de flotas» (1548). Las reflexiones y propuestas de este libro siguieron comentándose entre los estudiosos del tema hasta tiempos modernos. Véase por ejemplo el trabajo de Mira Caballos (2003). Las palabras finales de este trabajo definen bien el significado de la propuesta del viejo marino: «El proyecto de Bernardino de Mendoza era muy sencillo, pero a la vez en extremo práctico y eficaz, hasta el punto de que debió de influir decisivamente en el diseño final del modelo de navegación de España con las Indias» (Mira Caballos, 2003: 20). La popularidad del marino B. de Mendoza debió ser grande entre los pueblos ribereños, expuestos a los ataques de los corsarios, pues el humanista antequerano Juan de Vilches llegaría a considerarlo personaje central de su obra, *Bernardina*, cuyo texto poco después del acontecimiento bélico de la isla de Alborán lo envió a Sevilla para su edición. Dentro de este libro se incluye la presente égloga, en la que no escatima elogios al noble militar.

Dicam, si Malchine, duas simul arrigis aures. 155  
**M.** Ista mones frustra, quis enim non audiat ista?  
 Nam neque me tantum Galateae dulcis amicae  
 Vox, matutinas resonat cum carmen ad auras,  
 Nec cum uocales resonant arbusta cicadae,  
 Nec Dryadum cum uoce canit Rodericus amores, 160  
 Nec quando leni percussa cacumina uento  
 Sibila grata mouent, et mulcent membra sopore,  
 Pastor amice, iuuant, quantum tua dicta iuuabunt.  
**A.** Ergo ades, et memori, quae dixero, mente reconde.  
 Sic Damon: Quondam<sup>29</sup> coepit Manriquia proles 165  
 Seu tu quod nomen loquitur seu fama, notabis  
 Siue a diuitiis seu nobilitate parentum.  
 Quattuor hac radice domos procedere noris,  
 Quae decorant claros generoso nomine Iberos,  
 Orta rigant ueluti paradiso flumina terram. 170  
 Primus (aues inter ueluti Iouis ales) habebit  
 Marchio praecipuos Aquilarius unus honores,  
 Hinc Dux Naiareus tibi fertur honore secundus,  
 Hinc comes Osornus fuerit tibi tertius, inde<sup>30</sup>  
 Quartus erit, nomen qui noto a pariete sumit 175  
 Qui Comes est etiam; uenit hinc tibi sexus uterque  
 Clarus, quippe mares dat munificentia magnos,  
 Et probitate pares dant forma et gratia Nymphas.  
 Bernardus satus inde meus, qui stemmata ducit  
 Pulchra per Hispanas quae sunt Manriquia gentes. 180  
 Nam pater est illi princeps Aquilarius, atque [//fol. 37r]  
 Marchio, cui parent Aquilarii moenia Castri,

<sup>29</sup> Damon: Quondam : Damon, Quondam *ed. Se.*

<sup>30</sup> **Trad.:** conde Osorno(ç)

acaso guardaba el ganado, huyendo del sofoco y de los ardientes rayos del sol.

**M. [156]** En vano me recuerdas eso, ¿quién no escucharía esas noticias? Pues no me agrada tanto la dulce voz de mi querida Galatea, cuando resuena su canción con la brisa matutina, ni cuando las charlatanas cigarras hacen resonar los arbustos, ni cuando Rodrigo canta el amor de las Dríades; **[160]** ni cuando las techumbres dejan oír agradables silbidos al blando soplo del viento y en la siesta acarician los miembros; como me seducen, pastor amigo, y me van a cautivar tus palabras.

**A.** Acércate, pues; presta atención a lo que te digo, y guárdalo bien en tu memoria. Así [se explicaba] Damón<sup>31</sup>: “En otro tiempo tuvo su origen la familia de los Manriques, **[165]** y bien sabrás que ya sea por lo que su nombre indica o por lo que dice la fama, se denominaron así debido a sus riquezas o por la nobleza de sus ancestros. De este tronco has de saber que proceden cuatro familias que adornan con su distinguido nombre a esclarecidos Iberos, **[170]** como ríos que nacen en el paraíso y riegan sus tierras. El primero (lo mismo que el águila de Júpiter entre las aves) el marqués de Aguilar tendrá, él solo, el principal honor; de aquí te viene el siguiente en honor, el duque de Nájera; de aquí te vendrá el tercero, el conde Osorno; de donde se añadirá el cuarto, el que toma su nombre de la conocida Pared, **[175]** que también es conde, [conde de Paredes]; de aquí te vienen ilustres personajes de uno y otro sexo, pues la generosidad forja grandes varones, y la belleza y gracia también promueven damas de pareja integridad. De ahí nació mi Bernardo que lleva por los pueblos hispanos las bellas guirnaldas pertenecientes a la familia Manrique. **[180]** Pues su padre es príncipe Aguilarenses, y marqués al que

---

<sup>31</sup> Los nombres aquí aludidos (Damon vv. 150 y 165; Galatea v. 157; Dryadum v. 160) hacen referencia a un ambiente pastoril no explicitado por el autor. El nombre Rodericus, tampoco identificable en ningún personaje del entorno de Vilches recogido en la *Sylva*, tal vez podría corresponder al contexto de la producción literaria del autor no impresa, que, según informa su testamento, permanecía inédita «en un arca» de su propiedad.



Cui Campoa datum uulgi cognomen ab ore est.  
**M.** Quin igitur sacrae properamus ad oscula plantae,  
 Atque aliquot tenui modularis arundine uersus? 185  
 Nam tua Musa illi, quamuis est crassa, placebit.  
**A.** Tam rude et indoctum, qui tam uulgare et ineptum,  
 Pontifici tanto praesumit condere carmen,  
 Is teneri stomacho fastidia comparat ultro.  
**M.** Conueniens (ni fallor) erit uel carmine tali 190  
 Pastori nostro multam dixisse salutem,  
 Debitaque insigni patri praeconia laudum,  
 Nostraque in obsequium quam prona et prompta uoluntas  
 Insinuare, petat quam corruptela seueram  
 Censuram, et mores, prauos quos fecit abusus. 195  
**A.** O utinam maneat tam longe spiritus, altam  
 Illius ut liceat, quo digna est carmine, laudem  
 Ordiri, acceptusque illi quo reddar in aeuum.  
 Caetera qui admoneant (nam castiganda profecto  
 Aut leuia, aut pauca emergunt) sunt satque, superque<sup>32</sup>. 200  
 Praepositus Ribera unus, qui iura tueri  
 Omnia sollicite templi ualet, atque senatus.  
 Canicie comptus reuerenda Antonius, est qui  
 Dictus Valderas, qui limina sancta frequentat.  
 Christophorusque bonus, canis decoratus eisdem, 205  
 Nobilitata uiris cui Corduba nomina fecit.

---

<sup>32</sup> superque. : superq; *en ed. Se.*

obedece el amurallado fuerte de Aguilar: la lengua del pueblo a este le añadió el sobrenombre de Campoo<sup>33</sup>.

**M.** ¡Ea!, ¿por qué no nos apresuramos a besar sus sagradas plantas, y le entonas algunos versos con tu blando caramillo? **[185]** Pues tu musa, aunque tosca, le agradará.

**A.** El que se presta a sazonar una canción tan ruda, indocta, vulgar e inepta para obispo tan importante, ese deliberadamente está preparando malas digestiones a un estómago delicado.

**M.** **[190]** Bien estará, si no me equivoco, saludar con tales versos a nuestro obispo y expresararle a nuestro insigne padre el debido pregón de sus alabanzas. E insinuarle, como obsequio, lo inclinada y dispuesta que está nuestra voluntad a que las corruptelas alcancen una censura muy severa; e igualmente las malas costumbres que el abuso corrompió. **[195]**

**A.** Ojalá alcance yo tan larga vida que me permita iniciarle una sentida loa en dignos versos, y así mantenerme grato a él para siempre. Suficientes ciertamente y sobrados son los que pueden darnos otros consejos, pues sin duda han de ser castigadas **[200]** las faltas leves o mínimas que se van produciendo. Principalmente es el prepósito Ribera, el que se encarga de proteger solícitamente todos los derechos del templo y de su cabildo. También el llamado Antonio Valderas, que luce una venerable canicie y frecuente los sagrados umbrales. **[205]** Asimismo el bondadoso Cristóbal, adornado con parecidas canas, a quien le prestó su ape-

---

<sup>33</sup> Así resumía Vilches la genealogía de Bernardo Manrique en algunos de sus datos. La moderna biografía añade entre otros los siguientes: «Fray Bernardo Manrique de Lara, OP (Aguilar de Campoo, Palencia, hacia 1500—Coín, Málaga, 25 de septiembre de 1564) [...] Hijo natural de Garci Fernández Manrique de Lara, I marqués de Aguilar de Campoo [...] Hizo sus estudios en el colegio de san Gregorio de Valladolid. Allí fue profesor de teología, llegando a ser rector en 1527 y 1532 [...] provincial de los dominicos en España en 1535. Nombrado obispo de Málaga por el papa Pablo III en 1541 [...] Continuó la construcción de la nueva catedral en 1543 con los maestros Andrés de Vandelvira, Diego de Vergara y Hernán Ruiz [...] Fue sepultado en la catedral en un sepulcro de mármol, con la estatua del obispo orante, terminado en 1565» (Soler Salcedo, 2020: 39).

Gonsalusque pius, cultorque et amator honesti,  
 Illi Puebla dedit cognomen, sed licet ipse  
 Nobilitate ualet, plus religione nitescit. [//fol. 37v]  
 Et Petrus Arroio primores inter habendus. 210  
 Christophorus Villalta meus, natura benigne  
 Quem respexit, habet qui Christi munere dotes  
 Egregias, cunctis quippe est sollertia rebus.  
 Ioannesque suis qui turribus alta coruscat  
 Atria Pontificum Ludouici fultus honore. 215  
 Didacus inde Lupus noster praeceptor honestus,  
 Qui me Pieridum deduxit ad ubera primus.  
 Nobilis atque probus Ludouicus Rogius, urbem  
 Qui decorat nostram factis, et stirpe parentum.  
 Pulpita doctiloquus qui scandit, et agmina uerbis 220  
 Alfonsus Mora exhortatur, et instruit almīs.  
 Denique Gonsalus dictus cognomine Sotto.  
 Atque alii, quorum numerum data portio signat.  
**M.** Nonne putas satius nostri uestigia adire  
 Pastoris, uerbisque boni simul ominis illi 225  
 Gratari aduentum, nosque illi offerre ministros?  
**A.** Ah pudet incultis pudet huc accedere uerbis.  
 Et timor est fugiat ne nos, qui lustra ferarum,  
 Et pecorum caulas, atque antra horrentia musco  
 Incolimus nostris et pellibus ostia claudat. 230

llido la ciudad de Córdoba, ennoblecida por sus héroes. E igualmente el piadoso Gonzalo, que practica y ama lo honesto, a quien le dio su apellido la Puebla; y aunque su prestigio se apoya en su nobleza, más brilla todavía por su religiosidad. [210] [fol. 37v] También hay que poner entre los primeros a Pedro Arroyo. E igualmente a mi Cristóbal Villalta, en quien la naturaleza puso benignamente sus ojos, y atesora dotes excelsas por obsequio de Cristo, pues tiene vivo ingenio para todos los menesteres. Asimismo, a Juan el que da brillo con sus Torres a las espaciosas estancias de los pontífices, apoyado en el prestigio de Luis<sup>34</sup>. [215] Añádese Diego López, mi honesto preceptor<sup>35</sup>, que fue el primero en llevarme a los pechos de las Piérides. Y también el noble y probo Luis Rogio que adorna nuestra ciudad con su comportamiento y la estirpe de su familia. [220] Y Alfonso de Mora que sabio y elocuente asciende a los púlpitos para exhortar a las masas e instruir las con su dulce palabra. En fin, Gonzalo que se apellida de Soto. Y también los otros a cuyo grupo se les designa por la porción recibida<sup>36</sup>.

**M.** ¿No consideras apropiado que nos acerquemos a las plantas de nuestro pastor, [225] le agradezcamos al unísono el buen presagio de su llegada y nos ofrezcamos como servidores suyos?

**A.** Ah no, vergüenza nos da acercarnos, vergüenza de hablarle con palabras incultas. Y temor nos entra de que se aleje de nosotros que habitamos en cavernas de fieras y establos de ganado, [230] y además vi-

---

<sup>34</sup> Este Juan de Torres, afincado en Antequera, sería hermano de Luis el que hizo notable carrera eclesiástica en la curia romana durante el obispado malagueño *in absentia* de los Riario.

<sup>35</sup> En la edición de Sevilla se recoge al margen, frente a los versos 215-216 de la *Égloga*, la siguiente nota manuscrita tardía: «M<sup>o</sup> del Autor» (Maestro...). En el texto de la transcripción de las *Actas*, redactadas por el propio Vilches entre los años 1528 y 1544, no encuentro referencia especial a este personaje, aunque lo cita en varias ocasiones como asistente a las reuniones capitulares. Cf. Vilches (1993).

<sup>36</sup> Previamente ha nombrado a los canónigos de la iglesia colegial antequerana. Después se refiere en conjunto a los que ostentan la condición de porcionarios. El propio Vilches pertenecía a este segundo grupo, menos significativo e influyente que el primero en aquel ambiente de la iglesia colegial.

**M.** Ah caueas dixisse nefas mihi tale, benignus,  
 Et pius et clemens, cunctisque est obuius ultro,  
 Pluraque concedit quam quisquam expectet ab illo.  
 Nam praeter mores, quos gens communicat alta,  
 Et quos ingenium dedit, et iam serior aetas 235  
 Coenobium mundum, simul obseruatio sancta,  
 Instituit Sanctus quam uir toto orbe Domincus, [//fol. 38r]  
 Quamque e<sup>37</sup> suggestu populum doctrina frequentem  
 Instruit, exemplar fecerunt religionis.  
**A.** Quandoquidem Malchine bonam promittis et amplam 240  
 Spem fore, pergamus, nostrum cantabimus illi  
 Carmen, ut et nobis pro carmine uel benedicat.  
 Sed spectemus, adest nobis Rondensis amicus.  
**R.** Quonam<sup>38</sup> pastores iter est, aut quo uia ducit?  
**A.** Huc Rondensis ades, dabitur tibi scire quod optas. 245  
**R.** Estne boni quicquam, cuius tibi nuntius<sup>39</sup> adsit?  
**A.** Votis respondent iam numina, namque Tiarae  
 Pontificalis, habet quae cornua bina, decorem  
 Qui Malacae residens agnos iam pascat, ouesque  
 Bernardus meruit Manriquiis, et tua uiset 250  
 Quamprimum umbrosis<sup>40</sup> constructa mapalia ramis.  
**R.** Ergo ego sum felix<sup>41</sup>, et felicissima Ronda est  
 Ergo patronus erit studiis melioribus, ergo  
 Accrescet cultus diuini numinis aris,  
 Ergo maior erit pascendi, et cura medendi, 255  
 Et pecus infirmum diuino fonte lauandi.

---

<sup>37</sup> Quamque e : Quamq e *ed. Se.* [Corregir]

<sup>38</sup> Quonam : Quo nam *ed. Se.*

<sup>39</sup> nuntius : nuncius *ed. Se.*

<sup>40</sup> Quamprimum umbrosis : Quamprim im umbrosis *ed. Se.*

<sup>41</sup> felix : foelix *ed. de SE.* [grafía generalizada según *OLD*].

vimos en antros cubiertos de musgo y su puerta<sup>42</sup> se cierra con pieles que nosotros ponemos.

**M.** Por favor, no me hables de tal impiedad, pues él es benigno, piadoso, clemente y para todos espontáneo y accesible; que mucho más otorga de lo que cualquiera pueda esperar de él. Pues además de sus buenas costumbres que su encumbrada familia le proporciona [235] y le concedió su naturaleza, y asimismo una limpia vida religiosa a su edad ya madura, al tiempo que la santa observancia instituida por santo Domingo en todo el mundo; e igualmente la doctrina, en que instruye desde el púlpito a su numerosa audiencia, hicieron de él un ejemplo de vida religiosa. [240]

**A.** Y ya que nos prometes, Malchinus, que nos aguarda una feliz y gran esperanza, vayamos hacia él: le cantaremos nuestro poema, para que también nos bendiga por nuestros versos. Mas detengámonos, que se nos acerca nuestro amigo Rondensis.

**R.** ¿Hacia dónde, pastores, marcháis; o a dónde os llevan vuestros pasos?

**A.** Acércate, Rondensis, [245] hasta aquí, y podrás conocer lo que deseas.

**R.** ¿Acaso hay algún buen suceso que a ti se te anuncia?

**A.** Los cielos ya dan respuesta a mis deseos, pues Bernardo Manrique mereció la gracia de la tiara pontifical con sus dos cuernos, y ya reside en Málaga apacentando sus corderos y sus ovejas; [250] y ciertamente pronto visitará tu choza construida entre frondosas ramas<sup>43</sup>.

**R.** Feliz soy por ello, y también Ronda es sumamente feliz; será él además protector de los buenos estudios, y aumentará también el culto a Dios en los altares; [255] y por ello habrá mayor cuidado en apacentar las ovejas, aplicarles sus medicinas, y al ganado enfermo lavarle sus heridas en la divina fuente.

<sup>42</sup> Se mantiene en singular, como en *ed.* de *Se*, el sintagma *ostia claudat* del v. 230.

<sup>43</sup> Alude al diferente comportamiento del nuevo obispo Manrique en oposición a la actitud absentista de los obispos Riario, residentes en Roma sin aportar por su diócesis malagueña. Actitud que Vilches abiertamente critica en esta égloga. (Véase entre otros lugares los vv. 80-90).

**M.** Sic erit, ut dicis, quare sis laetus oportet,  
 Pastorique bono libeat bona cuncta precari.

**R.** Mathusaleneos utinam feliciter annos,  
 Et superet longa facundum Nestora uita, 260  
 Sitque fide Petrus, fideique propagine Paulus,  
 Saluandique animas qualem ille Domingus habebat,  
 Hic habeat zelum, quando eius ueste coruscat.  
 Sed quid ago? Illius malle reuerenda tueri  
 Ora, manusque ambas deuotis lambere labris<sup>44</sup>. [//fol. 38v] 265  
 Quare agite hunc dominum (si uisere fas) adeamus.  
 At ne accedamus, solet ut gens rustica, muti,  
 Quo canat huic laudes moduletur quilibet hymnum.

**A.** Incipe tu Malchine tuum, te deinde sequetur  
 Rondensis, dulces imitabor ego anser olores. 270

### Malchinus

O Templum Malacae carmina dulcia  
 Canta, quae uolitent sponte per aëra<sup>45</sup>,  
 Cantet uoce chorus, cantet et organo,  
 Et tantum celebra decus.

Nam te respiciunt prospera numina, 275  
 Hunc tantum dederint quae tibi Praesulem,  
 Qui dono superum missus ab aetere  
 Agnos pascat et instruat<sup>46</sup>.

Hic est eximius moribus optimis,  
 Nouit qui ueterum condita litteris<sup>47</sup>, 280

<sup>44</sup> labris. : *graf. labris sin punct. ed. Se*

<sup>45</sup> aera, : *sine punct. ed. Se.*

<sup>46</sup> instruat. : *instruat, ed. Se*

<sup>47</sup> litteris, : *literis, ed. Se*

**M.** Así sucederá, como auguras. Por tanto, conviene que estés alegre y nos sea grato suplicar toda clase de bienes para nuestro buen pastor.

**R.** Ojalá él alcance felizmente la edad de Matusalén [260] y supere al elocuente Néstor en larga vida. Sea un Pedro en fidelidad, un Pablo propagando la fe; y tenga el mismo celo por salvar almas que tenía aquel santo Domingo, pues resplandece llevando sus mismos hábitos. Pero ¿a qué me detengo? Quisiera contemplar su reverendo rostro [265] y besar con labios devotos sus manos. [fol. 38v] Por tanto, ea, vayamos hasta nuestro señor, por si fuera posible visitarlo. Mas para que no nos acerquemos a él en silencio, como suelen hacer nuestros rústicos, cada uno le entone un himno con el que celebre sus alabanzas.

**A.** Ea, empieza tú, Malquino, el tuyo. [270] Seguirá después Ronsense; y yo, modesto ganso, imitaré a los melodiosos cisnes.

**Malquino.** Oh templo de Málaga<sup>48</sup>, entona dulces canciones que libres vuelen por los aires; resuene el coro en sus voces acompañado por el órgano, y celebra de este modo tan grande honor. [275] Pues benévola te contempla la divinidad por haberte dado este obispo tan importante, enviado como don del cielo para que apaciente e instruya a tus corderos<sup>49</sup>. Este obispo es extraordinario por sus excelentes costumbres: [280] conoce lo que guardan los escritos de los antiguos, es docto en los estudios sagrados y paganos, y ahora sigue aun estudiándolos. Él prolon-

---

<sup>48</sup> El *carmen* de Malquino (vv. 271-318), puesto en boca del «malagueño», destaca primeramente al templo de Málaga, su catedral, cuya construcción se había interrumpido poco antes de la llegada del obispo Manrique. Este la retoma en 1543, y sería una de sus grandes preocupaciones durante su episcopado (1541-1564). El testimonio más elocuente de ello fue su generoso testamento mediante el que donó todos sus bienes para atender gastos de las obras de la catedral. Además del tema apuntado de la catedral, el *carmen* desarrolla entre alabanzas las cualidades del nuevo obispo Manrique que tendrá su sede en esta iglesia y será la cabeza de la diócesis. El texto latino del *carmen* está redactado en estrofas sáficas de cuatro versos dodecasílabos y uno octosílabo. Tal vez en el uso de este tipo de versos se pueda ver cierto matiz encomiástico, recordando la tradición horaciana.

<sup>49</sup> Esta expresión «apaciente e instruya a tus corderos» la usa con cierta frecuencia en la égloga para indicar la función del obispo.



Et sacris studiis doctus et Ethnicis,  
Hic addiscit adhuc tamen.

Hic claro generis stemmate promicat,  
Qui cernens atavos ordine principes  
Patris praecipui dogmata praeferens 285  
Sese uincit humillimus.

Qui curis uariis si licet obrutus,  
Multis inuigilat quippe sodalibus,  
Nec linquit penitus docta uolumina,  
Nec contemnit ouilia. [//fol. 39r] 290

Affectus animi qui sacrat intimos  
Christo, qui misero plurima pauperi  
Praestat dona, sacris qui reuerentiam,  
In factis recolit fidem.

Intrat Pieridum qui penetrabilia, 295  
Et sacros latices qui puer ebibit,  
Huc accire bonas undique litteras  
Curabit, puto, protinus.

Maturus grauibus rebus et integer,  
Nec lusus fugitat nec nimis expetit, 300  
Prospectat quoties uultus amabilis  
Arridet procul omnibus.

Est ueri ingenium lumine perspicax,  
Est et iudiciis aequus in omnibus,  
Constans et facilis, tempus ut exigit, 305  
Vt res postulat, et locus.

ga el gran esplendor de su familia, y a pesar de que contempla en la sucesión de antepasados a príncipes, [285] dando preferencia no obstante a los dogmas de su señalado padre<sup>50</sup>, se vence a sí mismo con extraordinaria humildad. Y aunque se halle abrumado por diversas cuitas, al mantenerse vigilante con muchos colaboradores, no abandona por completo los doctos volúmenes [290] ni desprecia los apriscos. [fol. 39r] Antes bien, consagra él los íntimos afectos de su alma a Cristo y da muchas limosnas al pobre desgraciado, pues él concentra su religiosidad en las ceremonias sagradas, y resume su fe en las obras. [295] El que acostumbra a penetrar en las profundidades de las Piérides y desde niño ha bebido sus sagradas mieles procurará a no tardar, entiendo, que de todas partes lleguen hasta aquí las buenas letras. Bien dispuesto e intachable en los asuntos importantes; [300] ni huye de las bromas ni las busca en exceso; a todos sonríe de lejos cuando adivina rostros amables. Tiene un ingenio agudo bajo la luz de la verdad, y es justo en todas sus decisiones; [305] constante y accesible como exige la ocasión, y como

---

<sup>50</sup> Se refiere a su padre en la confesión religiosa, a Sto. Domingo, fundador de los dominicos.

Est hic in Monachos denique subditos  
 Castos praecipue munificus pater,  
 Indoctos nec amat, nec procul abiicit,  
 Templo addicit idoneos. 310

Est tandem speculum, quo probitas nitet,  
 Et quo religio, quo sapientia,  
 Quo uirtus<sup>51</sup>, bonitas, denique caetera,  
 Est exemplar ad omnia.

Nunc undis tumidis littora percute, 315  
 Haec aequor saliens gaudia concipe,  
 Tormentis reboet, qua patet undique  
 Tellus, qua patet et mare<sup>52</sup>. [//fol. 39v]

### Rondensis

**R.** Ronda felix conde sacros inter astra uertices  
 Carolum canens libenter, principum qui maximus 320  
 Optimo decorat alta templa nostra Praesule.  
 Carolum celebret omnis sexus, aetas, ordines,  
 Et tuum decus sonora uoce dic Iberia,  
 Occidit qua sol adusque gentis orbis ultimos.  
 Imperator et Philippe, cara nobis lumina, 325  
 Det quibus regnare longa Rex supernus saecula,  
 Haec sinatis ut per orbem concinant uos carmina<sup>53</sup>:  
 Liberi sile triumphum, qui subegit Indiam,  
 Cum Philippo fama magnum fortiozem filium,  
 Cum suis armis Achilles glorioso Caesari 330

<sup>51</sup> uirtus, : uirtus *ed. Se. sine punct.*

<sup>52</sup> mare. : mare, *ed. Se.*

<sup>53</sup> carmina: : carmina *ed. Se. sine punct.*

reclama el asunto y el lugar. En fin, este es padre generoso en especial para los castos monjes que están bajo él sometidos; no ama a los indoc-tos ni los aparta lejos de sí, [310] pero escoge para el servicio del templo a los idóneos. Es en definitiva el espejo en el que brilla la amabilidad, y la religión; en el que se refleja la sabiduría, en el que resplandece la vir-tud, la mansedumbre y lo demás; es pues un buen ejemplo para todo. [315] Ahora, [Málaga], bate con henchidas olas tu litoral y jugueteando en la playa disfruta este gozo; que resuenen las bombardas, por donde la tierra se extiende y por do se abre la mar.

**Rondense.** [fol. 39vv] Oh Ronda feliz, que tus sagradas torres se eleven hasta los astros, [320] mientras alegremente celebras a Carlos, el más grande de los príncipes, pues él adorna nuestros altos templos con el mejor obispo. Que todos celebren a Carlos, hombres y mujeres, las edades todas, todos los órdenes; y tú, Iberia, hazle llegar con voz potente tus alabanzas por donde el sol se pone hasta las últimas regiones habi-tadas. [325] Oh luceros queridos para nosotros, Emperador y Felipe, a quienes el rey celestial conceda reinar por largos siglos, permitid que os canten por todo el orbe esta canción: Caiga el silencio sobre el triunfo de Baco, que sometió a la India; asimismo junto a Filipo quede en silen-cio su hijo más poderoso, el Magno según la fama; [330] ceda Aquiles y

Cedat, hunc nec iactet orbi graecus, aut tros Hectorem,  
 Romulumue Roma patrem, quamlibet sit Martius.  
 Alterum magnum recondat, Iuliumque Caesarem,  
 Scipiones et Camillos, atque Carthagoducem.  
 Maximilianus alta stirpe, factis inclytis, 335  
 Et Philippus ille noster Rex paterque nobilis,  
 Hic ubique censeatur in tuis praeconiis,  
 Carolus regnator unde ducit hic originem,  
 Nos Iberos qui leuauit alta supra sydera,  
 Dum suum nomen refundit circuit qua Nereus, 340  
 Quaque terras sol coruscus cernit, atque illuminat<sup>54</sup>.  
 Regium genus recense, floret unde Hispania,  
 Fama uoce tam sonora, quam potes tu maxime,  
 Mille uoces, mille linguis, mille fundant guttura, [//fol. 40r]  
 Gloriosos quo referre iam per orbis cardines 345  
 Et queas reges, et arma cum tropheis, plurimos  
 Vndiquaque<sup>55</sup> captos reges, et duces et milites.  
 Saepius fortes fugatos Marte nostro et robore,  
 Et peregrinos triumphos, quos Ibero nomini  
 Veritas, et fama nostris usque defert uiribus<sup>56</sup>: 350  
 Omnium regum peractas orbe in hoc uictorias,  
 Quas Deo patrocinate, quas Iacobo praeuio,  
 Gloria duxere magnas infideli ex agmine,  
 Quae togae sunt gesta clara, gesta quae militiae<sup>57</sup>.  
 Inter haec Fernandus ille, Martis heros aemulus, 355  
 Qui manu Mauros feroci Baetica nunc expulit  
 Personet, quo uiuat usque dignus ista gloria.  
 Nec minus tibi canendus Carlus ille maximus,

<sup>54</sup> illuminat. : illuminat, *ed. Se.*

<sup>55</sup> OLD registra: undecumque *From whatever direction, source, etc;* y también undique *From all sides or directions.* Pero no registra el término *undiquaque* de Vilches.

<sup>56</sup> uiribus: : uiribus, *ed Se.*

<sup>57</sup> En *ed Se* no se aprecia puntuación.

sus triunfos guerreros ante nuestro glorioso César, y ningún griego pregone a este héroe para gloria de su patria, ni troyano alguno se jacte por su Héctor; o bien ensalce Roma a su padre Rómulo, aunque sea hijo de Marte. Asimismo guarde silencio sobre otros grandes personajes: Julio César, los Escipiones y Camilos, y también sobre el general cartaginés. **[335]** Pero aquí, y por doquier, manténgase Maximiliano en tus loores por su alta estirpe y sus ínclitas hazañas, e igualmente aquel Felipe, nuestro rey y noble padre suyo. De donde este Carlos trae su origen, nuestro regio gobernante; quien nos levantó a nosotros, los iberos, por encima de las altas estrellas, **[340]** mientras extiende su nombre por donde Nereo transita, por donde el sol brillante contempla e ilumina las tierras. Y tú, fama, con voz tan sonora como te sea posible, recuerda la regia prosapia, de donde Hispania toma su gloria; y mil gargantas con sus mil lenguas la pregonen en sus mil voces, **[345]** para que así ya puedas enumerar por todo el orbe a los gloriosos monarcas, sus armas y trofeos; y a los numerosos reyes cautivos por doquier, junto a sus generales y ejércitos. Y también a los esforzados militares puestos en fuga muchas más veces por nuestro Marte y nuestras fuerzas. Así como los triunfos lejanos, que al pueblo ibero la verdad de los hechos asigna **[350]** y la fama por doquier atribuye a nuestros ejércitos. Pues las victorias sobre todos los reyes conseguidas en este mundo bajo patrocinio divino y guiados por Santiago, ellos gloriosamente las alcanzaron magníficas sobre ejércitos infieles, realizadas brillantemente unas bajo el signo de la diplomacia y otras como fruto de acciones militares. **[355]** Entre estas acciones resuene el nombre de Fernando, aquel héroe émulo de Marte, que recientemente con mano dura ha expulsado de la Bética a los moros, para que así perviva él siempre merecedor de esa gloria. Y no menos aquel extraordinario Carlos ha de ser cantado por ti, a quien adorna la sagrada

Quem sacer tiaras ornat, atque honoris culmine  
 Collocat, suas coronas cui reponunt Principes, 360  
 Namque solus hic monarca, Caesar est, apex hic est.  
 Vivat hic, uiuat Philippus, quippe qui spes altera,  
 Sospites sinat uidere et haec et optima  
 Quae Deus bonis parauit sempiterna saecula.  
 Et simul Bernardus alta qui satus prosapia, 365  
 Deuiantes nos reducat ad salutis semitas.

### Antiquarius

Qualia saecula temporibus,  
 In quibus arma Iouis fugiens  
 Liquit Olympica regna parens,  
 Musa fuisse canit Latio<sup>58</sup>, 370  
 Dat tibi Carolus, Hesperia.  
 Aurea pax uiget<sup>59</sup> atque quies,  
 Aurea ubique fides populis.  
 Omnibus aequa suum tribuens  
 Quae solio intemerata suo 375  
 Sceptrum tenens sedet, et solidum  
 Ne quid aberret amussis, ubi  
 Non amor est odiumue ualet,  
 Sunt ubi munera pro nihilo,  
 Dat tibi debita iustitia. 380  
 Qua colitur Deus omnipotens,  
 Verus homo, sator ille hominum  
 Atque redemptor, ubique frequens  
 Religio, simul altus honos.  
 Iussa Dei et sacra cuncta pii 385  
 Pontificum rata, quae populis

---

<sup>58</sup> Latio : latio *ed Se.*

<sup>59</sup> uiget : uiget, *ed Se.*

tiara<sup>60</sup> y lo pone en el más alto honor; [360] ante el que los príncipes rinden sus coronas, pues solo este es el monarca, el César, la autoridad suprema. Viva pues este y viva Felipe, que es ciertamente nuestra segunda esperanza, a los que Dios les permita ver incólumes estos y los mejores siglos que para siempre ha preparado a los buenos. [365] Y al tiempo que Bernardo, nacido de alta prosapia, nos conduzca y lleve a los caminos de salvación.

**Anticario.** Como canta la musa que fueron para el Lacio los fantásticos siglos en aquellos tiempos en que huyendo de las armas de Júpiter<sup>61</sup>, abandonó su padre los reinos olímpicos, [370] así Carlos a ti, Hesperia, te los proporciona. Esa paz aurea y tranquilidad está vigente, y por doquier reina una feliz lealtad entre los pueblos. A todos reparte con equidad lo que les corresponde; [375] e incorrupta ella se asienta en su solio con el cetro en la mano; y para que la norma no yerre por completo, cuando el amor no reina o se impone el odio y cuando se hacen obsequios a cambio de nada, [380] la justicia te concede lo que se te debe. Según la cual es reverenciado el Dios omnipotente, hombre verdadero, creador y redentor de la humanidad, y por doquier se practica la religión, al tiempo que se le da profunda reverencia. [385] Los mandatos del Dios piadoso y todos los preceptos sagrados, confirmados por los pontífices,

---

<sup>60</sup> Tal vez se refiere a la que le corresponde como emperador, y el papa Clemente VII le impuso en Bolonia, en 1530, cuando se quería testimoniar con aquella ceremonia una bonanza imposible en las relaciones entre el emperador Carlos y el papado.

<sup>61</sup> Recoge los términos centrales *–arma Iouis fugiens* (Verg. *A.* 8, 320)– del famoso pasaje virgiliano, en que recuerda la edad de oro (cf. *A.*, 8, 319-325), aludida por el viejo poeta.



Iure reperta uel ante data		
Seruat, et omnibus haec eadem		
Curat agenda; prius tamen hic <sup>62</sup> ,		
Si qua nouis caput Hydra fremens		390
Sustulit anguibus, Herculeis		
Viribus ille ualens colubros		
Atterit innumeros facibus		
Non modo, uerum etiam gladiis.		
Geryonem Hesperiae dominum,		395
Esse poemata quem recitant		
Corpore ter duplici, reputo <sup>63</sup> ; [// fol. 41r]		
Haec tria maxima monstra fore,		
Saepe suis homines stimulis		
Quae alliciunt, ut eos laqueis		400
Implicitos penitus subigant.		
Prima superbia terrificos	Superbia <sup>64</sup>	
Terrigenas, simul Aeolidem,		
Luciferumque tulit superum.		
Altera Bellua, quae cupidis <sup>65</sup>	Auaricia <sup>66</sup>	405
Vngibus undique diuitias		
Congerit haud satiata sibi,		
Haec tulit hos, quibus imperium		
Non satis est, minus ipse Midas.		
Tertia, quae Cynara genitam Libido <sup>67</sup>		410

---

<sup>62</sup> agenda; : agenda, prius tamen hic, *ed. Se.*

<sup>63</sup> reputo; : reputo, *ed. Se.*

<sup>64</sup> *ed. Se.* en margen derecho.

<sup>65</sup> cupidis : Cupidis *ed. Se.*

<sup>66</sup> *ed. Se.* en margen derecho.

<sup>67</sup> *ed. Se.* en margen derecho.

que justamente fueron descubiertos por el pueblo o que antiguamente nos fueron dados, él (Carlos?) los observa y procura que esos mismos mandatos sean cumplidos por todos, y en primer término aquí, [390] si alguna hydra<sup>68</sup> bramando hizo salir de nuevo culebras renovadas en su cabeza, él, poderoso con fuerza hercúlea, liquida las innumerables serpientes entre llamas y también con la espada. [395] Nos recuerdan los viejos poemas que Gerión es el antiguo señor de Hesperia, entiendo que son tres personajes con doble cuerpo; estos tres monstruos extraordinarios serían los que muchas veces atraen con sus estímulos a los hombres, [400] para someterlos fuertemente enredados en sus lazos. El primer monstruo es la soberbia que a los espantosos hijos de la tierra y a un tiempo al eólida<sup>69</sup> los unió y elevó hasta el supremo lucero. [405] El segundo monstruo es la avaricia que con ansiosas uñas para sí amontona riquezas por doquier sin saciarse. Ese vicio embarga a los que no les basta el poder, y no menos fue el propio rey Midas. [410] El tercero es

---

<sup>68</sup> No se puede olvidar que Vilches es un ferviente seguidor de Carlos V y su política religiosa. Por ello bajo referencias mitológicas negativas (en este caso la «hydra») alude a las variantes y matices que en la época se van produciendo en el credo del bando anticatólico. El dato mitológico recordado es el de la hidra de Lerna, uno de los trabajos de Hércules, que el humanista leía, entre otros lugares, en Verg., *A.*, 6, 803; 8, 299; y Serv. ad Verg. *A.*, 6, 287; y Ov. *M.*, 9, 69 ss. (Véase nota al v. 424).

<sup>69</sup> Habitante de la profunda cueva de los vientos. Esta ubicación se desprende de la referencia virgiliana: «Mas el padre omnipotente guardó en cuevas oscuras» (a los vientos). *Sed pater omnipotens speluncis abdidit atris* / (uentos) (Cf. Verg. *A.*, 1, 60). Ciertamente el famoso pasaje de la Eneida (*A.* 1, 50-80) y su ambientación general parece estar muy presente en algunos de estos lugares de la Égloga. (Cf. además los versos virgilianos *A.*, 1, 55-56; y *A.*, 1, 94). El término *Aeolidem* está formado sobre el virgiliano *Aeolides* (cf. *A.* 6, 529), Ulises «el hijo de Eolo». El texto no parece referirse a este personaje, sino al mismo Eolo, residente en la oscura cueva, por lo que en la traducción se podría mantener mejor la forma latina «eólida» con referencia directa al sentido indicado.

Compulit ire per illicitos  
Concubitus, simul Aesonidae  
Quae nimis arsit amore, magam  
Colchida, quae immeritum puerum  
(Proh scelus) et lacerum per agros 415  
Sparsit, ut et fugeret patriam.  
Atque alios, facibus Veneris  
Quos agit hic furor indomitus.  
Talia monstra per Hesperiam  
Contudit ut Ioue progenitus, 420

el que empujó a la hija de Cíniras a realizar uniones incestuosas<sup>70</sup>, e igualmente a la maga de la Cólquide<sup>71</sup> que se sintió embargada por un excesivo amor hacia el descendiente de Esón<sup>72</sup>, y que esparció por los campos [415] (¡oh crueldad!) al joven despedazado sin merecerlo para que también huyera de su patria. Y de modo semejante a otros a los que agita este furor indómito a impulsos de las teas de Venus. Tales monstruos aplastó Carlos en Hesperia, como sucesor de Júpiter<sup>73</sup>, [420] y en su pro-

---

<sup>70</sup> Entre las hijas de Cíniras (en caracteres grs. Kinýras; Vilches escribe Cynara en v. 410) está Esmirna, quien según una tradición mítica seguida aquí por Vilches cometió incesto con su padre sin este saberlo. Como se desprende del texto humanístico, este episodio mítico repudiable se debió a una pasión amorosa incontrolada, sobre la que añade otros ejemplos notables.

<sup>71</sup> Llama de este modo a Medea por su origen (hija de Eetes rey de Cólquide), y por sus artes mágicas practicadas y reconocidas por la tradición mítica. Se fundamenta esta en las numerosas intervenciones excepcionales o mágicas de Medea para salvar a Jasón, del que se había enamorado perdidamente, cuando llegó él a Cólquide para rescatar el vellocino de oro que en aquellos momentos estaba en poder de Eetes. Una vez que los enamorados, después de arrebatarse el vellocino con la ayuda de la maga, quisieron escapar de los castigos del padre de Medea, ella arrebató previamente a su joven hermano Apsirto, lo mató y esparció sus miembros para distraer al padre mientras los buscaba. A esta crueldad se refieren los vv. 414-416.

<sup>72</sup> Esón es el padre de Jasón. En el texto del humanista se ve la intención de silenciar los nombres de los personajes míticos, recurriendo al entramado de las relaciones familiares de los personajes, a los que cita mediante el nombre de sus progenitores. Evidenciaba de este modo su dominio de la mitología. Aspecto no irrelevante para un humanista de oscuro origen que necesitaba imponerse por su actividad y notables cualidades intelectuales en un reducido ambiente de eruditos antequeranos que no siempre le fue propicio. Esto lo puso bien de manifiesto su real indignidad después de su fracasado intento de emigrar a las Américas. Probablemente, como se ha indicado, estuvo en la base de aquellas y otras dificultades personales su temprano y firme seguimiento del erasmismo, no bien visto por la Inquisición.

<sup>73</sup> A Júpiter lo mencionó al principio del himno (v. 368) cuando recuerda la instauración de los siglos felices para el Lacio. Esa relación y semejanza pretende subrayar el humanista entre la dorada época de Carlos V y la que el mito parece asignar a Júpiter.

Pectore Carolus in proprio  
 Suffocat et domat et reiicit.  
 Nec patitur furiale malum,  
 Si qua renascitur Hydrigena  
 Progenies, populos domini 425  
 (fol. 41v) Laedere, sed reprimit grauibus  
 Legibus et nimium rigidis  
 Suppliciis. Procul<sup>74</sup> hinc refugit  
 Cacus, et hospitibus miseris  
 Qui truculentus equos satiat. 430  
 Iam Catilina suos socios,  
 Publica commoda qui rapiunt,  
 Regia iura sibi cupiunt,  
 Qui sibi denique cuncta petunt,  
 Hinc tremebundus agit profugos. 435  
 Nullus abhinc, olidis meretrix

---

<sup>74</sup> Suppliciis. Procul : Suppliciis. procul *ed. Se.*

pio pecho los sofoca, refrena y expulsa. Y si es que vuelve a renacer otra raza de la Hidra<sup>75</sup>, no permite que su terrible mal, [425] dañe a los pueblos de sus dominios. Por el contrario, la reprime con duras leyes y muy severos suplicios. Lejos de aquí se retira Caco; y también el truculento personaje que sacia sus caballos con los despojos de sus miserables huéspedes<sup>76</sup>. [431] Y ya el terrible Catilina se lleva de aquí a sus fugitivos socios, que rapiñan los bienes públicos, buscan para sí los derechos propios de los reyes<sup>77</sup>, y, en fin, reclaman todo para su disfrute. [436] Desde

---

<sup>75</sup> Breve referencia a las culebras renacientes en el mito de la hidra de Lerna. En él intervenía Hércules y su sobrino Yolao, quien cortaba las cabezas del monstruo, evitando que renacieran de nuevo. (Véase Verg. *A.*, 6, 287 y *Com.* de Serv.; Verg. *A.*, 8, 299-300; Ov. *Met.* 9, 69 ss.). Con este proceso renovador de las hidras peligrosas el humanista quiere significar las variantes de la Reforma que pronto surgieron, y decididamente combatía el emperador en Europa, en particular, el luteranismo y calvinismo. Es posible que el autor de la égloga también incluyera en esta *Hydrigena progenies* (vv. 424-425) al anglicanismo, ya operante en Europa desde 1534.

<sup>76</sup> Aunque no explicita su nombre, debe referirse a Diomedes (cf. Hig. *Fab.* 30 y 250). Según la vieja tradición mítica, este truculento personaje saciaba sus caballos con los despojos de sus huéspedes, y acabaría muerto a manos de Hércules. El texto de Vilches apunta la acción espantosa, pero queda sin precisar el alcance de sus alusiones bajo los personajes del ladrón Caco y el cruel Diomedes.

<sup>77</sup> Igualmente imprecisas son las referencias siguientes bajo el personaje histórico de Catilina y sus secuaces. No obstante, Caco es el prototipo del ladrón y usurpador. Y a los seguidores del revolucionario Catilina se les podría ver afinidades con ciertos personajes de la época que, en apreciación de Vilches, «rapiñan los bienes públicos y buscan para sí los derechos propios de los reyes, y, en fin, reclaman todo para su disfrute» (véase Égl. vv. 432-434). Tal vez el humanista, quince años después de los hechos, a comienzos de los años cuarenta del siglo XVI, podría hablar en su texto de la Égloga con cierta objetividad de la revuelta de las Comunidades, y siempre desde la perspectiva de los vencedores en aquel arriesgado conflicto. Las fechas generales de la sublevación fueron, como se sabe, 1520-1521. Y la batalla de Villalar (23 de abril de 1521) se considera la acción militar decisiva y final de la revuelta. Cuatro días después fueron ajusticiados los tres cabecillas, Padilla, Bravo y Maldonado. Los acontecimientos se iban conociendo como asunto propio en Málaga y en Antequera.

Sordida quem sibi prostibulis  
Pascat, in hoc locus orbe uiro.  
Omnia publica consilium,  
Particularia ius dirimit.

440

ahora en este orbe nuestro ningún espacio se le conceda al hombre, a quien una sórdida meretriz retenga para sí en sus prostíbulos malolientes<sup>78</sup>. Todos los intereses públicos los decide el consejo, [440] y los pri-

---

<sup>78</sup> Acentúa de este modo su actitud crítica hacia la prostitución, apuntada bajo la expresión *Veneris [...] furor indomitus* (vv. 417-418) dentro del apartado de la *libido*, el tercer monstruo que, según el humanista, consume a los hispanos (cf. vv. 410-418). La postura de Vilches ante los sucesos mencionados en la nota anterior estaba bien justificada por el ambiente en que se movía, particularmente en Antequera. Como sabemos, el humanista se refiere a ese obispo, manifestando su adhesión y afinidad (Égl. vv. 64-70), por la posible ayuda prestada en sus años de formación. Es sabida también la implicación del mismo en la defensa de los derechos de Antequera para seguir adscrita a la diócesis de Málaga frente a las reclamaciones de Sevilla. En fin, más importantes y decisivas fueron otras intervenciones de Ramírez de Villaescusa para el autor de la Égloga. Tal es la consolidación de la iglesia colegial antequerana, en la que Vilches desarrollaría su actividad profesional como secretario del cabildo y profesor ilustre de la escuela colegial. En aquellas circunstancias el joven Vilches pudo vivir personalmente un ambiente de respeto y admiración hacia este obispo en Antequera. Pero la personalidad de aquel significado personaje tuvo especial relevancia por otras intervenciones suyas en este ámbito. En la primavera (abril) de 1515 fue nombrado presidente de la real Chancillería de Valladolid, y desempeñaba esa función cuando se agravó el levantamiento de los Comuneros. Este hecho conmocionó profundamente las bases de la monarquía hispánica que se encontraba debilitada por varias circunstancias recientes: la muerte del viejo rey Fernando en 1516; y la del cardenal Cisneros en 1517. Debilidad aumentada por la inestabilidad psicológica de la reina Juana, quien confiaba ciegamente en aquel obispo de Málaga, recordando que había sido su protector por mandato de sus padres los RRCC, cuando ella fue a Flandes para casarse con Felipe el Hermoso. Así pues, por influencia tal vez de la reina, su hijo, el joven Carlos encargó a Ramírez que interviniera personalmente ante los sublevados para que detuvieran el levantamiento. No tuvo éxito el presidente de la Chancillería, se produjeron incluso habladurías sobre sus ocultos propósitos de medro personal. La situación creada en torno a los personajes influyentes en la Chancillería llegaría a ser incómoda y violenta. Hacia eso apunta la escapada definitiva, no sin riesgo, del obispo Ramírez hacia su obispado de Cuenca, pasando por Uclés y las tierras más incondicionales a su persona, Villaescusa de Haro y otros centros próximos.



Quid referam, tibi quis cumulus,  
 Quae tibi gloria multiplici  
 Parta bono, regit eximius  
 Te quia Carolus, imperium  
 Quem penes? Omnia regna tibi 445  
 Quippe oculos humiles referunt,  
 Et genibus tibi supplicibus,  
 Ac ueluti sua membra caput<sup>79</sup>  
 Suspiciunt simul et metuunt.  
 Cymba Petri, quoties tumidis 450  
 Fluctibus undique concutitur,  
 Suffugium pius atque fauor  
 Carolus, ut pote praecipua  
 (fol. 42r) Cura (modo queat, et liceat)  
 Quem tenet, omnia sacra Deo 455  
 Protegere, et uehere in melius.  
 Vnde uolens mihi consulere  
 Praestitit esse meis gregibus  
 Praesulis officio uigilem,  
 Omnibus est numeris penitus 460  
 Qui pius et sapiens, penitus<sup>80</sup>  
 Qui bonus atque humilis, penitus<sup>81</sup>  
 Qui grauis et facilis, penitus<sup>82</sup>  
 Qui famulus simul et dominus<sup>83</sup>.  
 Quare age rustica Musa patrem 465  
 Pontificemque meum referens,

<sup>79</sup> caput : caput, *ed. Se.*

<sup>80</sup> pius et : *ed. Se.* pius, et *corr. punct.*

<sup>81</sup> bonus atque : *ed. Se.* bonus, atque *corr. punct.*

<sup>82</sup> grauis et : *ed. Se.* grauis, et *corr. punct.*

<sup>83</sup> simul et : *ed. Se.* simul, et *corr. punct.*

vados los resuelve el derecho. ¿Cómo podría yo relatar, cuál es, [Hesperia], la suma de tu suerte? ¿Cuál es tu gloria, conseguida con múltiples favores, pues te gobierna el eximio Carlos en cuyas manos está el imperio? [445] En verdad todos los reinos dirigen hacia ti humildemente sus ojos, y ante ti doblan suplicantes sus rodillas, e igual que sus miembros, levantan a un tiempo temerosos la cabeza. [450] Cuantas veces la barca de Pedro es zarandeada por doquier entre embravecidas olas, el piadoso Carlos representa su refugio y apoyo, como que su principal preocupación (siempre que pueda y sea lícito) [455] le obliga a proteger todo lo consagrado a Dios y a mejorarlo. Por eso queriendo él mirar por mis intereses, propuso un vigilante de mis rebaños en función de obispo, [460] que por completo es profundamente piadoso y sabio, entrañablemente bueno y humilde, de carácter ciertamente serio y afable, quien a un tiempo es en realidad siervo y señor. [465] Por tanto, ea, rústica musa,

Concine uoce bonae Triadi  
Carmina consona muneribus.

recordando a mi padre y pontífice, entona en honor de la benévola Trinidad canciones que a sus dones correspondan.

### VILLANCICO

Ya viene para guardar  
de lo que al ganado daña  
el pastor a la cabaña.  
Santidad es çamarrón,  
de que viene rodeado,     5  
y cuidado es el cayado,  
y los silbos el sermón.  
Ya puede seguro estar  
de cualquier cosa que daña,  
el ganado en la cabaña.     10

[Joannes Vilchius Anticarius.]

UNA AUDIONOVELA PARA EL SIGLO XXI: EL *QUIJOTE*  
DE GUTIÉRREZ ARAGÓN (2005)<sup>1</sup>  
Entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón  
Con un texto rescatado de T. Navarro Tomás

MANUEL GALEOTE  
JULIO CÉSAR JIMÉNEZ

Recepción: 24 de julio de 2024 / Aceptación: 10 de septiembre de 2024

1

---

Entrevista

MANUEL GALEOTE: —*¿Cómo sería la voz de don Quijote?*

MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN: —Nos gusta imaginarlo con voz de bajo, recia y viril. De hecho, en la película de Pabst, el personaje está interpretado por el cantante Fedor Chaliapín, que es un famoso bajo de ópera. Un hidalgo no debe tener voz aflautada ni chillona. Por otra parte, no hay una voz «verdadera» de don Quijote, claro está.

MG: —*¿Cómo se decidió usted por los locutores? ¿O son actores en vez de locutores?*

MGA: —Son actores, por supuesto. Un locutor lee llano; un actor no lee, interpreta con la voz.

---

<sup>1</sup> Cervantes (2005). Director: Manuel Gutiérrez Aragón. Intérpretes: Juan Luis Galiardo (como don Quijote), Carlos Iglesias (Sancho Panza) en los capítulos de la primera parte de la obra y Jesús Castejón en los de la segunda. Francisco Merino es el narrador y Gloria Vega interpreta a Dulcinea. 2 cajas con 18 discos (Primera Parte) y 19 discos (Segunda Parte) compactos sonoros y 2 folletos.

MG: —*La magna edición del Quijote de Gutiérrez Aragón (2005) ha pasado desapercibida. ¿Por qué? ¿Qué razones imagina?*

MGA: —En España no existía mucha costumbre de escuchar novelas grabadas. Se suelen oír en el coche, o por las noches. Casi siempre haciendo otra cosa. Ahora parece que sí, que se utiliza más el audiolibro.

MG: —*El manco de Lepanto, ya desdentado, ¿escribió su libro para ser oído en voz alta? A lo mejor no lo concibió para ser leído con los ojos, sino con los labios, como Unamuno.*

MGA: —No hay duda de que las novelas, poesías, y no digo nada de los sermones (hay una gran oratoria en los sermones), se escuchaban más que se leían individualmente. Entre otras cosas porque no todo el mundo sabía leer. Pero sí sabían escuchar.

MG: —*¿El Quijote tiene mucho de literatura oral? ¿Es distinta la experiencia de leer y de oír el Quijote?*

MGA: —Los diálogos del *Quijote* son propios de un maestro del habla. Cervantes era un gran dialoguista. Autor de teatro, al fin y al cabo. Las réplicas, por ejemplo, son de antología.

MG: —*¿Qué dijeron los locutores cuando les ofreció participar en esta gesta? ¿Qué recuerdos guarda de aquella experiencia?*

MGA: —Juan Luis Galiardo ya había interpretado a don Quijote en la película. Y lo mismo Carlos Iglesias en el caso de Sancho. El narrador, Paco Merino, había hecho conmigo muchas películas. Y también había trabajado haciendo de doctor en las escenas de la *Ínsula Barataria*. Con Juan Jesús Valverde yo había trabajado en el teatro, en *El proceso de Kafka*, por ejemplo. Todos ellos tenían una formación teatral, aparte de cinematográfica.

MG: —*Como la edición está agotada ¿cree que hay que reclamar la reedición de los discos? ¿O habrá que preparar una edición en otro soporte o plataforma? ¿Hubo muchas dificultades para la iniciativa?*

MGA: —Es una pena que la edición esté agotada. De la primera edición grabada, el impulsor fue el editor Manuel Arroyo, ya desaparecido. De la grabación se encargó principalmente Bernardo Fernández, que es cineasta. Fueron muchas horas de grabación, como se puede uno imaginar. Después de varias horas seguidas, los actores acababan afónicos.

MG: —*El Quijote impreso lleva notas eruditas y bibliografía. Para los lectores de este tercer milenio, que deseen acceder solo al texto, ¿es mejor el audiolibro del Quijote? ¿Habrá relación entre las dimensiones del capítulo y el tiempo llamado de «descanso» en que los trabajadores oían la ficción que alguien les leía?*

MGA: —Los capítulos tienen una duración muy ajustada a la narración, la «divina proporción» literariamente hablando. Cervantes tenía una idea muy clara de la construcción narrativa. Las notas a pie de página interrumpen el relato, lo dañan.

- Hay algunas ediciones sin notas, y la verdad es que todo se entiende, o por lo menos se entiende igual con notas que sin notas.
- MG: —¿*Cómo fue la experiencia de reunir el cuadro de actores y revivir el español áureo con la pronunciación del s. xxi? Es un viaje en el tiempo con la lengua.*
- MGA: —El único que habla «en antiguo» es don Quijote. También se notaba antiguo y rancio en la época de Cervantes. Es un efecto cómico. Los demás hablan un español bastante asequible para un lector culto. Y lo que no se entiende directamente, se aclara por el contexto. No siempre, por supuesto.
- MG: —*Su Quijote es un hito y usted era cineasta. ¿Cómo se le ocurrió el audiolibro? ¿Es sobre todo palabra el Quijote?*
- MGA: —La ironía, la ambigüedad, la belleza de la construcción de la frase, el sonido interno, la gracia de los diálogos, están en las palabras. En realidad, tiene mucho sentido leer el *Quijote* en alta voz.
- JULIO CÉSAR JIMÉNEZ: —*Tras la experiencia de haber vuelto a un Quijote esencial (por la fidelidad a los orígenes de su transmisión) y observando la tendencia de los lectores actuales por el audiolibro ¿cree usted que el futuro de la literatura pasa por la «oralitura»?*
- MGA: —Bueno, la literatura no es música, que tiene su sentido pleno al emitirse. Uno también puede «oír» las palabras, aunque no sean emitidas. Espero que el audiolibro cobre auge, pero no deseo que sustituya a la lectura apacible y silenciosa, aunque sea moviendo los labios, como en tiempos pasados.
- JCJ: —¿*Publicar una obra por este medio podría considerarse un tributo a la idea primigenia del autor cuando desarrolló su obra, o más bien un débito que los lectores podamos y debemos exigir a ustedes, los que tienen en su mano difundir una obra de tal magnitud?*
- MGA: —Casi todos los que escuchan una grabación sonora están haciendo otra cosa a la vez, como conducir o mirar por la ventanilla del tren. Y se interrumpen constantemente si les suena el móvil. Pero sí, como usted dice, en el caso del *Quijote* podíamos tomarlo como una vuelta al origen oral de la narración.
- JCJ: —*Ya se sabe lo que se dice de los traductores. ¿Alguien podría decir lo mismo de directores como usted? No me malentienda, quiero decir que si hay alguna cantidad de usted en su Quijote que el receptor no detecte.*
- MGA: —Una adaptación de una obra literaria al cine siempre es una manipulación. Por muy fiel que pretenda ser. Otra cosa es que, como usted dice, mi propio cine pueda, por ejemplo, tener raíces cervantinas. Sobre todo, en películas que no sean precisamente el *Quijote*. Paradojas.
- JCJ: —¿*Cree usted que esta forma oral de transmitir una obra literaria afectará a la manera de escribir del autor?, ¿se desarrollará un tipo de público oyente al margen del tradicional público lector?*

MGA: —Bueno, a eso lo llamamos teatro. Pero, en serio, ya existe específicamente eso que usted dice. Solo queda la cuestión de la cantidad. A algunos autores que conozco les han encargado novelas solo para audiolibro.

JCJ: —*Más aún: ¿sería arriesgado hablar del nacimiento de un nuevo género literario, un género que, empapado de una selecta fidelidad a los orígenes de la literatura, termina cristalizando en el siglo XXI? ¿Se trataría de un género para fetichistas de lo primigenio? ¿Se imagina a un colectivo similar al de los consumidores que renuncian a todo aquello que no sea, por similitud ritual, desempolvar con cariño un sagrado disco de vinilo y reproducirlo en el tocadiscos?*

MGA: —La inteligencia emocional se debe en parte al lejano nacimiento del pensamiento simbólico. Pero desde el lector habitual al lector sofisticado, fetichista, o simplemente ansioso de novedades, los resortes del interés son parecidos. La narración es la clave.

JCJ: —*Al margen de la exégesis académica, si la lectura inmersiva es capaz de crear íntimos universos en la imaginación del lector ¿esta oralidad delicadamente elaborada es capaz de producir una sacudida similar en el receptor?*

MGA: —Bueno, es que en el cine mismo reside eso que usted dice. Y en el antiguo oyente de radionovelas.

JCJ: —*¿La sustitución del entonces soñador analfabeto por el actual lector avanzado (pero ajeno a aquel vocabulario e imaginería) es un factor que usted tuvo en cuenta a la hora de modelar su Quijote? ¿Qué cuidados y adaptaciones necesitó?*

MGA: —Desde luego nunca intenté «simplificar» el *Quijote*. Pero tampoco ponerlo muy difícil. Al fin y al cabo, el *Quijote* de Cervantes fue un bestseller popular en su tiempo.

JCJ: —*¿Necesita usted cierta aceptación para, no solo estar satisfecho con su obra, sino continuarla?*

MGA: —El cine y la radionovela son artes de masas en una era de reproducción técnica. Eso no podemos olvidarlo. Así que la respuesta es afirmativa.

JCJ y MG: —Muchas gracias, Sr. Gutiérrez Aragón, por atender nuestra petición y responder a todas las preguntas que le hemos planteado.

Manuel Galeote  
Julio César Jiménez





Ilustración 1: Presentación de la obra



Ilustración 2: Manuel Gutiérrez Aragón. Málaga, 52.ª Feria del libro, 7 de abril de 2023 (fotografías de Manuel Galeote)

---

## El sentimiento literario de la voz: Don Quijote y Sancho

TOMÁS NAVARRO TOMÁS

Una repetida experiencia, a la cual me referí en la revista *Madrid*, Barcelona, 1938, III, 28, consistió en consultar separadamente a varias personas respecto a la impresión que cada una tenía del timbre y tono de voz con que de manera habitual hablaba don Quijote. Sin la menor vacilación las contestaciones coincidieron en atribuirle voz grave, firme, reposada y sonora. Las mismas personas manifestaron con igual unanimidad carecer de idea clara en cuanto a las condiciones de la voz de Sancho.

Conocidas son universalmente las figuras del caballero y de su escudero. Sabido es asimismo el modo de ser y de actuar de cada uno de ellos. Conversan mano a mano a lo largo de sus jornadas. En el relato de sus aventuras, se recoge con claridad la imagen del acento del hidalgo manchego. En cambio, Sancho, nada corto de lengua por su parte, no logra dejar en el lector la impresión de su voz.

Tanto la certidumbre con que se conoce la voz de don Quijote como el desconocimiento de la de Sancho, resultan de la diferente manera con que el modo de hablar del uno y del otro fue representado por Cervantes. El temple de la voz de don Quijote se hace notar en numerosas ocasiones. Es la voz con que se oye por primera vez al caballero cuando se dirige a las mozas de la venta: «Alzándose la visera de papelón y descubriendo su seco y polvoroso rostro, con gentil talante y voz reposada les dijo: —“Non fuyan las vuestras mercedes...”»). Con voz reposada y grave se despidió del ventero a quien tomó por alcaide del castillo. Con entono y gravedad dio contestación a las damas que intercedieron en favor del obstinado vizcaíno. Con gravedad y reposo mostró su sorpresa a Dorotea al ver que de infanta Micomicona se había convertido en particular doncella. Con sosegada voz aconsejó a Sancho sobre el gobierno de la ínsula. Con gravedad y firmeza prometió a doña Rodríguez tomar a su cargo la defensa de su hija.

Hasta en los momentos de irritación, don Quijote sabía dominar sus impulsos y mantener el sosiego y dignidad de sus palabras. Con su reposo habitual contestó a los insultos del vizcaíno, a las amenazas de los cuadrilleros, a las arrogancias del Caballero del Bosque y a la burla de los criados del Duque que quisieron enjabonar la cara de Sancho en una artesa de fregar. Si su voz se alteró alguna vez fue para increpar al labrador que azotaba cruelmente a un muchacho o para rechazar las ofensivas palabras del sacerdote que hizo perder la calma al caballero en presencia de los Duques.

Tan abundantes referencias explican que el lector perciba y recuerde claramente la voz de don Quijote, y al mismo tiempo sugieren la viva presencia de la imagen

del héroe en la mente de su autor, hasta con el propio atributo humano de la palabra sonora. Avellaneda asignó en general a su falso don Quijote el mismo modo de hablar con que Cervantes lo había retratado, pero con frecuencia le hizo expresarse en forma altanera y arrogante o con soberbia y desentono extraños al carácter y maneras del auténtico hidalgo manchego.

En cuanto al habla de Sancho, los rasgos que Cervantes señaló fueron principalmente su locuacidad, sus expresiones vulgares, las deformaciones de los vocablos que solía imitar de su señor y la profusión de sus refranes, pero en ninguna ocasión hizo referencia al sonido de su voz. La omisión de tal rasgo no deja de afectar a la cabal imagen de Sancho, como pudo apreciarse en las respuestas de las personas consultadas, cuya inseguridad dio lugar a diversas hipótesis. Alguien indicó que acaso Sancho, en su condición de labriego, hablaría con cierta rudeza de inflexiones y con voz más o menos áspera. Rechazaron esta idea otras personas para quienes la reacia actitud del escudero ante el riesgo de las aventuras de su amo permitía imaginarlo con flaca voz de hombre apocado. Algún otro, teniendo en cuenta sus maliciosas tretas, se inclinaba a asignarle un acento relativamente hueco y socarrón.

El hecho es que el supuesto del habla común del labriego manchego no basta para imaginar la voz de Sancho, así como el concepto del habla del hidalgo tampoco bastaría para precisar la voz de don Quijote. La imagen lingüística que Cervantes dio de Sancho se funda en rasgos formales de carácter gramatical; la de don Quijote atiende a las líneas esenciales que el modo de ser individual imprime en la forma sonora de las palabras. Contra su respectiva significación simbólica, el materialista Sancho, en lo que se refiere a la voz, resulta menos real que su idealista señor.

Es de notar que la ausencia de indicaciones sobre la voz de Sancho se observa igualmente, no sólo en cuanto al resto de los personajes del *Quijote*, sino también en lo que se refiere al vasto número de los que pueblan las demás obras de Cervantes. No se trata, por supuesto, de las alusiones corrientes a las inflexiones y cambios de tono o intensidad ni a ninguna otra de las alteraciones ocasionales de la voz relacionadas con los movimientos del ánimo. Tampoco se trata de las impresiones concernientes al canto, que en las novelas de Cervantes son numerosas y expresivas. Bajo el aspecto fisonómico de la voz, como rasgo distintivo del individuo, el ejemplo de don Quijote, no obstante parecer tan natural y espontáneo, puede señalarse como caso extremadamente excepcional.

En la mayor parte de las novelas se hace hablar a los personajes sin indicación alguna que suscite su imagen oral. Fuera de algunos ejemplos, no tan definidos como el de don Quijote, los personajes novelescos son extrañas criaturas a las cuales se dota del don de la palabra, pero por arbitrario convencionalismo, se les representa sin voz. Bajo tal artificio, el lector se familiariza con unos sujetos cuyas conversaciones le es dado seguir sin oírlos hablar. Tipos de voz de espontánea y

natural evocación son los que genéricamente corresponden al hombre, a la mujer, al viejo y al niño. Con más o menos vaguedad, se evocan asimismo tipos de carácter profesional como la voz doctoral, eclesiástica, señorial, militar o monjil. En todo caso, el tipo es insuficiente para distinguir a un determinado personaje, y el lector, según se ha visto con respecto a Sancho, difícilmente acierta a suplir la voz que el autor no ha señalado.

No es de pensar que Cervantes, al componer la voz de don Quijote, estuviera influido por el modelo de ningún otro héroe caballeresco. Los libros de caballería dedicaban escasa atención a retratar la figura de sus personajes y mucho menos a distinguir en ellos la peculiaridad de la voz. El lenguaje de Amadís era en todo momento modelo de discreción y cortesía, pero nada hace concebir el papel que la voz pudiera desempeñar en el efecto de su personalidad. Ni siquiera se aprecia este efecto a través de los sentimientos de Oriana, cautivada por la varonil belleza de Amadís desde que lo conoció como Doncel del Mar. Entre la multitud de episodios de esta obra, rara vez se oye alguna nota como la referente a don Grumedán, quien en una ocasión de grave peligro pidió ayuda a su amigo don Galaor llamándolo «en una voz alta, como el había manera de hablar».

No parece aventurado decir que Cervantes careció de precedentes al dotar a don Quijote de una voz personal de rasgos regulares, la cual en su moderada firmeza, entono y gravedad, no ofrecía nada de extraordinario o anormal. Otra circunstancia que debe notarse es que la representación oral de don Quijote no se reduce a una mera mención ocasional, como sucede en las demás referencias indicadas, sino que se mantiene y define, según se ha visto, mediante repetidas alusiones a lo largo de la obra. Es una voz que al lector se le hace conocida y familiar.

Tomás Navarro Tomás



Ilustración 3: Portada de la primera edición del *Quijote* (BNE)

3

Divagaciones estrafalarias en torno al cambio de género

JULIO CÉSAR JIMÉNEZ

No tomen muy en serio lo que escribo a continuación. Mi abordaje a una obra artística es la de un niño a un rompecabezas. No se fíen de mí. Desbaratar cosas es mi manera de fijar otras más pequeñas y básicas. Reordenarlas me faculta para

decir algo que merezca la pena o no decir nada. Por ejemplo: si parto de la idea (inocente) de que un filme cualquiera (B), inspirado en la obra literaria (A), permite al espectador reconocer esta obra (A) independientemente de la intención didáctica del director de la obra (B), su juicio objetivo<sup>2</sup> dependerá en gran medida de 1) la mayor o menor holgura que diste entre originalidad y tope de similitud (es decir, la versión en la que se inspira) y 2) el esfuerzo hermenéutico que sobre los elementos diferenciadores de ambas obras realice el espectador (el niño, yo). Si la holgura es muy generosa sentirá extrañamiento<sup>3</sup>, y si es anecdótica, no sentirá nada. En el primer caso, quedará huérfano de referencias (obra A situada en emplazamiento muy lejano) y se preguntará qué atributo define novedad, qué la caracteriza, cuánto esfuerzo es necesario para comprender. En el segundo caso, la ínfima proximidad entre (A) y (B) puede hacerle perder interés.

No invento nada. Al contrario, les hago perder el tiempo, pero quiero incidir sobre este punto: cuando el género interpretativo es deudor de obras literarias, solemos sustituir nuestro imaginario personal por el contenido de la narración y luego comparar ambos en el feliz caso de que consigamos abstraernos de la modulación demiúrgica del director. Este, como un dios detrás de la pantalla, como organizador de sentimientos que diseña su obra hasta el último detalle, nos dice con voz siniestra:

- He aquí el camino hacia el gozo (sin necesidad de correcciones).
- Si no conectas con tu mundo (ese es tu problema), lo sustituiré por el mío.
- Si mantienes entumecido tu ensimismamiento (propio de gente tozuda y cándida) pero confías en mí, amarás a este personaje y odiarás a aquél otro.
- Si por un descuido muestras exenta toda tu humanidad, te desplomarás en el preciso instante que planeé para que te desplomaras.
- Si eres alguien a quien le cuesta encontrar su ideal del amor, recordarás para siempre mi precisión de la melancolía (o frenesí, o clemencia, o impiedad, o memoria).

No sé si me explico. Es más, no sé si, al tratar de explicarme, estoy defendiendo la idea malsana de que la mayoría de los rompecabezas para niños deban traer hojita de instrucciones o imagen de acabado final. ¿Quién quiere esta mimesis? ¿Quién necesita historias cerradas? (y diréis con razón: mucha gente). ¿Pero mucha gente (me pregunto) piensa que una obra (B) inspirada en la obra (A) debe necesitar cierta innovación para, de alguna manera, mejorar el entendimiento de la misma o

---

<sup>2</sup> El juicio estético de criterios objetivos existe, digan lo que digan. Hablen, si no, con los discípulos de Monroe Curtis Beardsley. (Y aprovechen para unirse, si les gusta, al *General Criterion Theory Club*. Organizan anualmente muchas actividades disparatadas de raíz cartesiana).

<sup>3</sup> Espasmo causado por lo asombroso. Pinchazo, calambre, contracción o fenómeno similar soñado persistentemente por Todorov.

focalizar su universalidad?<sup>4</sup> Y (añado): ¿esa diferencia podría (que alguien cruce los dedos) restar? ¿Debería este riesgo impeler al artista a que se plantee seriamente ser un genio o, por muy poca diferencia, un mero divulgador?

Yo no lo sé. No se fíen de mí. Nunca he acabado un rompecabezas.



Ilustración 4: Mapa [...] que Comprehende los Parages por Donde Anduvo Don Quixote y los Sitios de sus Aventuras (López, 1780)

### 1. Literatura como continuo

A) A nadie que vea o escuche buena literatura (obsérvese el registro barato de la expresión<sup>5</sup>) debería sorprenderle que el cine o el audiolibro constituyan una segunda oportunidad de sublimación para quienes decidieron, en algún momento de su vida intelectual, amputarse el órgano de la fantasía. No debería sorprenderle porque a veces no consigue encontrar la variante simbólica de aquella obra que satisfaga su mundo alegórico. El Sancho Panza que configura Manuel Sánchez Aragón en su *Quijote (El caballero don Quijote, 2002)* cede —nótese de nuevo mi registro bahúno— su alma al cuerpo vacío de Carlos Iglesias. Lo mismo ocurre

<sup>4</sup> Pienso en *El Rey Lear* de factura rusa (Grigori Kozintsev, 1970) y japonesa —*Ran*— (Akira Kurosawa, 1985).

<sup>5</sup> Propia de un filólogo grosero convencido de serlo.

con Juan Luis Galiardo o Manuel Alexandre, entre otros. Es imposible encontrar esa variante y, además, resulta más confortable quedarse con la versión reducida<sup>6</sup> que permite prescindir del esfuerzo de abstracción. Resulta, me atrevería a decir, más económica —aunque no por ello menos fidedigna— la versión que capta el espíritu de la obra original (como ocurre en este *Quijote*) independientemente de las necesidades y particularidades del género y su continente, pues trata de transmitir la misma mirada, en este caso, de Cervantes. La que aquí entresaca, invisible, Gutiérrez Aragón.

B) A nadie que aún no consuma audiolibros le sorprendería, a pesar del espectacular acercamiento de este formato a la tradicional literatura oral, el rasgo cardinal que las diferencia: la posibilidad o no de interrupción. Mientras el continente del audiolibro permite detener la reproducción en cualquier momento, la función del narrador social constituye (ya lo constituía en el barroco) un bloque de transmisión continuo e incesante hasta la finalización de la obra —en el caso de tratarse de una pieza lírica, refrán o canción popular— o capítulo —si, por el contrario, formaba parte de una narración—. En la estructura argumental del *Quijote*, los capítulos estaban escritos con esa intencionalidad natural para la época. A ningún oyente podía pasársele por la cabeza detener la *música* de la historia. ¿Alguien imaginó en los albores de los setenta que la reproducción audiovisual llegaría algún día a poder pausarse<sup>7</sup>? ¿Alguien probó a leer en voz alta a su familia, a la comunidad de vecinos o a los peñistas de la esquina, un capítulo del *Quijote*?

Aceptando, pues, que esta obra tiene una deuda con la modalidad tradicional de lectura *comunitaria*, Margit Frenk (2005) destaca la importancia de esta difusión oral al planificarse la longitud de los capítulos pensada para la duración de una sesión de lectura pública. El *Quijote* mantiene un equilibrio entre oralidad y escritura, sirviendo esta última de excepcional guión para la primera. Viñao Frago, Martín Morán o Díaz-Plaja, por citar alguna autoridad, ponen en valor la representación del *Quijote* que ha hecho posible la escritura.

C) A nadie que haya leído la obra más universal de la lengua española le sorprendería saber que, para que esta origine una *literacidad* crítica —diría Horkheimer sin complejos— debe pasar previamente por el umbral de la lectura diversiva. Y es que el *Quijote* representa, como pocas obras de su talla, un *continuo* formado por los elementos de la transmisión oral, la actividad de la escritura y la lectura individual<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> No me refiero, naturalmente, a la extensión, sino a la concepción fenomenológica de actos de naturaleza intencional que tiene su correlato en la conciencia. Esta aprehende significaciones en cuanto son simplemente dadas y tal como son dadas. (Cuando escribí esta nota el año pasado, sabía de lo que hablaba, ahora no sabría explicarme).

<sup>7</sup> Darle al botón de dos rayitas juntas.

<sup>8</sup> No es un pleonasma.



## II. Consumidor de contacto

A) A nadie que vea utilidad en lo inútil le sorprendería esta cuestión: ¿qué necesita, en realidad, el consumidor de historias? Si usted sabe lo que quiere, debe presumir de artículo. No compre jamón ibérico si en el fondo le gusta la chacina. No sea derrochador de contenidos por presión social, moda, postureo. Si le deprime Sylvia Plath pero nunca lo confesó durante una cena entre amigos, propóngase decirlo en algún acto público. Si le apasiona Marwan hasta el punto de languidecer, pregónelo aunque sienta un poco de vergüenza. Sea audaz y consuma lo que le colme, al margen de lo que la gente fuera aconsejándole. Hágalo por el contenido pero también por el continente. Si se endeudó por un reloj cuyo vientre de oro es el único en la industria de la relojería que le entiende y acepta su alma de fetichista injustificable, no necesita un sicoterapeuta sino más dinero. El mundo necesita a muchos como usted que derrochen por lo inimaginable. ¿Qué dicha puede aportarle la lectura de *Diario de un poeta recién casado* en comparación con su edición impresa en tapa dura de treinta y tres por veinticinco, ilustraciones separadas y numeradas de Jacobo Pérez-Enciso, capa de barniz ultravioleta y todo lujo de detalles publicada en 2008? ¿Qué edición del *Quijote* enseñará a sus amigos cuando vengan a hacer turismo por su biblioteca de dos mil ejemplares, de los cuales ciento doce son ediciones críticas, estudios y traducciones sobre la obra más universal de Cervantes? ¿Qué placer podría proporcionarle el propio tesoro que no le adelante ya su estuche sagrado de serie limitada cuya experiencia física funciona para usted y solo para usted? ¿De dónde surge la satisfacción que provee el soporte en sí mismo y ostenta un algo insignificante pero sustancial que se añade a la obra?

Llamémosle a usted, si no le abochorna, consumidor de contacto.

B) En definitiva: a nadie que haya olvidado leer por un amor bien fundamentado en la forma que profiere usted a sus audiolibros (discos o casetes), olvidará que, al acariciarlos, ya no los escucha.



Ilustración 5: «Capítulo primero» de la primera edición del *Quijote* (BNE)

### III. La pretensión X

A) Mis compañeros de oficina debaten sobre cosas que, en abstracto, les estreñecen. Así funciona el mundo civilizado: todos necesitamos dar nuestra opinión sobre cualquier asunto. No para imponerla, sino para marcar una singularidad que oculta ciertas pretensiones. Por ejemplo, la pretensión X<sup>9</sup>.

La charla empieza así: alguien afirma de manera abierta que el reguetón es tan necesario —o más— que la hamburguesa de *retinto Simon's poco hecha* y las series

<sup>9</sup> X es, pongamos, lo que cada uno busca, por encima de todo, en la vida.

suecas de misterio paranormal. Exactamente no he venido al mundo para comer hamburguesas y ver series (de la clase que sean) pero sí para convertirme en esclavo de algo que nunca será mío. Pienso en Henri Roorda, el suicida optimista, el aficionado a cegueras visionarias con las que pretendía valerse por sí mismo. Pienso en lo que debe pasársele por la cabeza a alguien que está tan vivo y que come tantas hamburguesas o ve tantas series *que no siente la cercanía de la muerte*. Esto lo diría él, supongo, hoy mismo.

La cuestión es que mi compañero C. T. H. de la mesa 6, *poshumanista* por naturaleza y a quien nunca dejaré de deberle todo lo que nunca comprenderé sobre el sacrificio familiar (pero que él me explicará en cualquier momento que yo se lo pida), dice en voz alta: el gusto no existe.

Mi compañera R. J. L. de la mesa 2, correctora de textos de oficio, especialista en colocar comas hiperbáticas y felizmente recién casada este pasado sábado a cuya celebración en su finca-oasis no pude asistir pero por la que alguna vez me gustaría perderme (por la finca-oasis, quiero decir), habla sobre Supertramp, el presente eterno y la importancia de reconocer los signos de lo sublime.

—¿Y qué es lo sublime? —apunta mi compañera de la mesa 3, E. M. F., joven exégeta de mirada ionizante con capacidad de detectar espacios dobles y otras aberraciones heterógrafas (invisibles al resto de los mortales). —¿Qué rasgos debe tener lo informe? ¿Para qué necesitamos esta informidad enfermiza? Necesitamos un arte de signos inequívocos. ¿Qué es el reguetón sino una cuota de consumo estético que pagamos todos para que el arte tenga sentido?

Pienso en la pretensión X y en por qué hay cosas en la vida que son innecesarias pero deben existir. Pienso en Henri Roorda y en toda la gente que no necesita ser comprendida. Pienso en el reguetón, que podría existir desde el momento mismo en el que nadie pudo definir el gusto. (Monroe C. Beardsley está aullando en el infierno). Pienso que este, el gusto, necesita adeptos que paguen por un estremecimiento que justifique su popularidad de hamburguesa *de retinto Simon's poco hecha* o serie sueca de misterio paranormal en algún momento oscuro de la historia del gusto. Pienso en la institucionalización de ese estremecimiento, en la idea con la que todo el mundo está de acuerdo en la oficina aunque nadie se lance a definirla. Pienso (definitivamente) en la pretensión X y en la gente que se atiborra de conmociones más productivas que los sueños, aunque nunca menos baratos.

Llamémosle pretensión Y.

#### IV. La pretensión Y

Salir de un sueño sale caro cuando necesitas llevártelo contigo (fuera, a algún lugar que te interese). Así se desempeña el lado funcional del escalofrío. Algunas personas son incapaces de mantenerlo esterilizado dentro de su cámara hiperbárica. Son —que Henri Roorda salga de su tumba y me corrija— los artistas del *sí*, los que le conceden al sueño lo que este les exige, de forma incondicional. Los

artistas del *sí* saben que, de alguna manera, tarde o temprano, encontrarán en alguna parte de lo insólito, un recurso lo bastante eficaz para sacar de este (lo insólito) alguna materia que funcionará externamente. Los artistas del *sí* hacen rendir, por encima de todo, la imagen de lo que no tiene forma. Crean, propietarios de lo que aún no-existe-existiendo-ya, en la utilidad del escalofrío.

Mi compañero J. L. R. A. de la mesa 10 del segundo piso del edificio donde trabajo es, a sus cincuenta años, un escritor popular bien considerado a este lado de la Subbética. Él asegura no considerarse artista, pero su pretensión X, desplegada como una toalla sobre la barandilla de una terraza de un apartamento turístico, dice lo contrario. La cuestión es que a J. L. R. A., auténtico artista del *sí*, no le ha disgustado alcanzar, tras la segunda edición de su novela titulada *Tiempo de esperanza*, título muy original, los 298 *megustas* en su red social, pero hubiera preferido superar los 300, cifra que tal vez sobrepase con motivo de la tercera edición.

Consideremos ahora a R. F. A., de sesenta años, hiperbóreo exiliado, próspero eremita de algún valle escondido de la Axarquía. Consideremos su involución sagrada expuesta a la sombra de un limonero y consideremos los manuscritos fotocopiados y grapados que reparte a sus vecinos de las cinco aldeas que tiene alrededor. Consideremos también el día que entré al bar de la plaza de una de esas aldeas y tomé por casualidad, de entre una pila de folletos publicitarios, un cuaderno escrito, fotocopiado y grapado por R. F. A., artista del *no*. Consideremos que todo lo que leí en ese manuscrito, incluido la jitanjáfora criticista *Mi corazón es un termo*, pudiera conmovier a los mismos 298 *megustas* de J. L. R. A. ¿Cuánto de significativo hay en el hecho de que al menos *uno solo* de esos 298 *megustas* de J. L. R. A. afecte a las pretensiones que, sobre su sueño, tiene R. F. A.? ¿Qué clase de pretensión es capaz de mantener, más o menos esterilizada, la búsqueda funcional de lo inédito?

Como intermediario entre uno y otro artista, he conseguido deducir en qué consiste, por ejemplo, la compasión, aunque ignoro cómo llegar a ella. He conseguido codearme con espejismos, pero aún soy incapaz de hacerlos funcionar. Reconozco cualquier *fanerón* cuando lo veo pasar delante de mis ojos, pero no sé reproducirlo en mi mente. Nada me gustaría más que saber interpretar el mundo por mí mismo (huérfano de referencias), pero solo puedo alimentarme de lo dado por otros, el fruto de otros, el interior de otros o, para qué andarme con rodeos: no pensar ni producir nada, tomar conciencia de que hay gente necesaria que no ve nada con todo delante y viceversa, gente que consigue forzar rompecabezas.

### V. *Gutiérrez Aragón*

Por tanto ¿qué puedo preguntarle a un director de cine que, superando el paradigma propio de su oficio, lo ve todo con nada delante aunque esa nada la constituya la holgura de originalidad que hay detrás de la imaginación de Cervantes? ¿Para qué preguntarle a una mente así (la de M. G. A.) por la naturaleza de lo que

hace? ¿Qué sentido tiene preguntarle al artista de lo insólito por lo que más necesita, por encima de todo? ¿No lo sabemos ya?

Julio César Jiménez



Ilustración 6: Tres imágenes de Manuel Arroyo-Stephens (Jiménez, 2017)

4

---

## Epílogo

MANUEL GALEOTE

Mucho tiempo llevaba pensando que Cervantes escribió el *Quijote* para ser oído en voz alta. No escribía para leer con los ojos, sino con los labios como proponía Unamuno. El *Quijote* me parecía literatura oral. Si escuchamos un capítulo del *Quijote*, la experiencia es muy distinta de la del lector. No puedo volver la vista al renglón de atrás y las frases las percibo de otra manera. La literatura se vuelve palabra, voz viva. Y en ese momento, los molinos o las ventas se tornan reales. Cuando se acaba un capítulo, siento que se terminó el espacio de tiempo llamado *recreo*, *descanso*, *revezos*, *fumada*, etc. en el que los trabajadores de otros siglos, mientras descansaban, oían la ficción con sus propios oídos. Eso ocurría incluso en la velada, a la luz de un candil con aceite de oliva. Esos capítulos parecieran estar concebidos con la misma medida que la pausa del descanso. Eran los momentos en que los

narradores (lo ha estudiado A. Rodríguez Almodóvar) daban rienda suelta a sus cuentos populares maravillosos o alguien leía en voz alta libros como el *Quijote*.

Al poner en escena *Don Quijote de la Mancha* en el Teatro Pavón de Madrid, dentro del proyecto «Cómicos de la lengua» (RAE, 2014), Francisco Rico dijo en público que «El *Quijote* no es un libro escrito por Cervantes, mejor dicho, Cervantes no escribió el *Quijote* [...], lo compuso como si estuviera contándolo con palabras, es un libro hablado [...] que nació para la oralidad».

Esta característica del texto cervantino animó a Manuel Arroyo-Stephens (1945-2020) y Manuel Gutiérrez Aragón a publicar en 2005 esta edición en audiolibro que impulsó Arroyo, desaparecido hace cuatro años. Al fallecer dejó sin terminar un libro de relatos en el que incluiría «Cuatro *Quijotes*», una «ambiciosa autobiografía contada a través de las cuatro ediciones del *Quijote* que había publicado en su vida: desde un facsímil de la edición de Ibarra de 1780, en cuatro tomos, aparecido en 1977, hasta una versión en audiolibro (casi cuarenta cedés en dos estuches)» (Álvarez Sierra, 2020: 88), que es la que nos ocupa en esta ocasión. Cuando vio la luz la obra en 2005, la prensa se hizo eco de la presentación y destacó que aquella primera grabación íntegra del *Quijote* tenía una tirada inicial de ocho mil ejemplares (*El Periódico de Aragón*, 2005). Se conmemoraba entonces el IV Centenario de la publicación del *Quijote* y Arroyo-Stephens comentó que a los políticos españoles solo les interesaba Cervantes como pretexto «para su protagonismo en los medios» y que:

[...] una sociedad estatal de conmemoraciones culturales con un gran presupuesto ya indicaba que iba a servir como promoción de los políticos. No importaba nada la cultura en sí, sino el rédito político que se le pudiera sacar a cada acto. En el caso del cuarto centenario de la publicación del *Quijote* en el año cinco, [José L. Rodríguez] Zapatero lo explotó como pudo, con programas improvisados, ridículos, de los que no quedó nada y ahora ya no tienen ganas ni dinero. Y no tienen porque no les sirve políticamente (Marañón, 2017).

Hoy nos alegramos de contar con esta grabación discográfica en CD, verdadera «audionovela» que nos permite leer con los ojos cerrados. Por fin, podemos escuchar el *Quijote* y nos lo lee el cuadro de actores integrado por Juan Luis Galiardo, Carlos Iglesias, Jesús Castejón, Francisco Merino y Gloria Vega. Como texto base para la ficción sonora se sirvieron de la edición de la Biblioteca Castro, en Turner, pero no hemos localizado fotos del proceso ni materiales. Gutiérrez Aragón nos escribió por *email* (16/06/2023) que «el editor Manuel Arroyo, de Turner, falleció y cualquier material relacionado ha desaparecido. No hay nada de esa grabación, aunque tampoco existió gran cosa porque leían directamente del libro».

El director Gutiérrez Aragón ha logrado que los actores revivan el español áureo del manco de Lepanto. Es un viaje en el tiempo por la lengua y hubo que

unificar distintas cuestiones sin modernizar el texto. Fue un reto importante para el equipo y un hito. Sin duda, España tiene sus propias particularidades en el desarrollo del audiolibro y lleva un cierto retraso en la publicación de este tipo de producciones, frente a otros países europeos.

El pasado año, para apoyar la industria del audio en español y en las demás lenguas oficiales se creó un programa gubernamental de financiación, *Espacio Audio*, dentro del Proyecto Estratégico (PERTE) de la Nueva Economía de la Lengua, con

[...] una inversión de 160 millones de euros a través de préstamos en condiciones favorables para las empresas del sector y que provienen de la segunda fase del Plan de Recuperación, que fue solicitada a la Comisión Europea [...] y serán administrados por el Instituto de Crédito Oficial (ICO). Esto se debe a que ha aumentado la cantidad de oyentes de España, pues un 60 % de los mayores de 15 años consumen audio digital en internet (Fanjul, 2023).

En resumidas cuentas, después de cuatro lustros seguimos oyendo las casi cuarenta horas de grabación de los 37 discos compactos con el *Quijote* de Turner, en una edición española hoy agotada, a la que le pudo ocurrir que se adelantara a su tiempo, «porque los verdaderos precursores llegan siempre tarde» (Morales Malva, 1973: 185). Por eso ya no leemos el *Quijote*.

## Adenda

Una vez entregado este trabajo para su publicación y en la fase de corrección de pruebas de imprenta, ha visto la luz el libro de Manuel Arroyo-Stephens, *De donde viene el viento. Textos inéditos reunidos*, Barcelona: Acantilado, cuya primera edición está fechada en mayo de 2024. Incluye el texto «Cuatro *Quijotes*» (pp. 77-140), que hemos citado anteriormente. En el relato inédito se constata que Arroyo no terminó la redacción o los editores no han encontrado el original completo.

Estas casi sesenta páginas (pp. 80-138) se ocupan de la publicación de su primer *Quijote* (el facsímil de la edición de Ibarra de 1780, publicado en Turner, 1977, 4 vols. en rústica). A los datos biográficos se le suman las preocupaciones del librero y del editor en aquellos tiempos.

En cambio, Arroyo solo le dedica tres páginas (2024: 138-140) al segundo *Quijote*, que vio la luz en la «Colección Itálica» de Turner (1985). La edición se compuso en tipos Bodoni y fue impresa en papel verjurado Ingres de Fabriano. Había fijado el texto editorial «un diligente profesor de una universidad americana» que no se nombra.

El motivo para publicar este segundo *Quijote* era que M. Arroyo no hallaba ediciones con el texto desnudo, sin notas ni estudios preliminares: «para lectores que leen por placer [...] La única edición legible que yo conocía, sin notas ni ilustraciones,

con tipos grandes y relativamente bien impresa, era una de Aguilar. [...] Ante todo, yo no iba a hacer una edición con notas» (2024: 138). Se descartó la encuadernación en tapa dura porque «siempre me han gustado los libros flexibles, de poco peso, para leerlos como breviaros». En definitiva, imprimió 500 ejemplares numerados (en cuatro volúmenes; hay ejemplares en la BNE), que vendió a un precio exorbitante a lo largo de los años. Para finalizar el relato, confiesa el escritor que «para mi uso personal me encuaderné un ejemplar en piel de cabra con tapas blandas, como si fuera un misal». Este *Quijote* lo tenía en la mesilla de noche para leer algún capítulo y combatir el insomnio. Concluye con estas palabras el lector, librero y editor fallecido: «la relectura es un lugar del que no quieres salir nunca. Llegas cuando comprendes que más importante que leer es haber leído» (2024: 140).

No hay más noticias del tercer *Quijote* (Turner, Fundación Castro, 1993, 1.<sup>a</sup> ed., a cargo de Domingo Ynduráin) ni tampoco del cuarto *Quijote* (audiolibro de Overlook, 2005), que hemos comentado y que nació por iniciativa de Peter Mayer (Overlook Press), quien había introducido con éxito los audiolibros en el mercado anglosajón. Fue quien se propuso grabar el *Quijote* en discos compactos, con la colaboración editorial de Manuel Arroyo. Gutiérrez Aragón contaba que:

[...] dirigir la voz es más difícil que dirigir el cuerpo, pero el audio es más evocador que la imagen. Lo más difícil era captar y transmitir para oyentes de hoy la sintaxis del *Quijote*. No es una lectura teatral, hemos procurado darle el menor énfasis posible, y así nos hemos acercado al origen de la lectura, que era la que se hacía en voz alta. Y hemos contado con un gran actor, un hombre disciplinado como Galiardo, que está en un momento óptimo de su carrera profesional (*El País*, 2005).

Sin embargo, en la quinta sección del libro *De donde viene el viento* («Desperdicios», pp. 241-291), el último capítulo («Ocho cartas a Polífilo») incluye una carta de Berlín (p. 254-257) en la que el editor M. Arroyo trata de su tercer *Quijote* publicado por la Fundación Castro, en la colección de «Escritores Clásicos Españoles». En estas páginas defiende la preferencia por el texto sin notas ni comentarios, para que el lector se encontrara frente al texto solamente: «Era mi objetivo hacer el texto más legible posible, el más amable con el lector, que ha de sentir el placer de que sus ojos resbalen sin esfuerzo por las líneas, el gusto de pasar una página y saber que avanza en la lectura» (p. 255). Aparte de enumerar exquisitos detalles técnicos del papel elegido, tipografía, impresión o encuadernación, Arroyo le confiesa a su interlocutor, Polífilo (p. 256):

«No quise hacer una edición bonita para impresionar a nadie, simplemente una que facilitase el placer de la lectura [...] Te lo cuento a ti, que sabes escuchar, porque quería celebrar [...] querido Polífilo, que después de décadas



queriendo hacer el mejor libro posible pude al fin acercarme a conseguirlo. Si conoces un libro mejor hecho, me lo dices. Yo siempre estoy aprendiendo.

Queda bien a las claras para el editor que el lector cervantino no precisa «esas ediciones ilegibles hechas para mayor gloria de filólogos y profesores de literatura. Pueden enseñarte lo que quieran, pero no el placer de la lectura».

Este libro póstumo de Arroyo no añade nada sobre su cuarto *Quijote*. Aunque en lo ya dicho subyace, a nuestro juicio, un deseo del editor por presentar el texto literario, sin ornato ni erudición, como salido de los labios del propio Miguel de Cervantes. Dado que ese ideal resultaba utópico, el equipo (con M. Arroyo, P. Mayer, M. Gutiérrez Aragón, el cuadro de actores, los músicos y los técnicos) grabó en discos compactos la reconstrucción esmerada y profesional de la lectura del *Quijote* en voz alta, que ahora se encuentra a disposición de los oyentes.

Manuel Galeote



Ilustración 7: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* (1947-1949).

Archivo Prof. Dr. M. Galeote

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SIERRA, P. (2020): «Las cosas solo suceden a los que saben contarlas: Manuel Arroyo-Stephens», *Trama & Texturas*, 43, pp. 87-95.
- ARROYO-STEPHENS, M. (2024): *De donde viene el viento. Textos inéditos reunidos*, Acantilado, Barcelona.
- CERVANTES, M. de (1947-1949): *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, 10 vols., Atlas, Madrid. Ed. crítica de F. Rodríguez Marín. Encuadernación en piel por Buet, Málaga.
- (2005): *Don Quijote de la Mancha* (Grabación sonora), Turner-Overlook, Ayuntamiento de Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Audio Libros Paloma negra, Madrid.
- EL PAÍS (2005-05-04): «El 'Quijote' llega al mercado en un audiolibro compuesto por 37 discos», *El País*. En línea: [elpais.com/diario](http://elpais.com/diario) [consulta: 7 agosto 2024].
- EL PERIÓDICO DE ARAGÓN (2005-04-18): «El Quijote, en un audio libro», *El Periódico de Aragón*. En línea: [www.elperiodicodearagon.com](http://www.elperiodicodearagon.com) [consulta: 5 mayo 2024].
- FANJUL, S. C. (2023-06-20): «El Gobierno crea un programa con 160 millones de los fondos europeos para impulsar la industria del *podcast* y el *audio*», *El País*. En línea: [elpais.com/cultura](http://elpais.com/cultura).
- FRENK, M. (2005): *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Fondo de Cultura Económica, México.
- JIMÉNEZ, Q. (2017-03-14): «Tres imágenes de Manuel Arroyo-Stephens», *Babelia*.
- LÓPEZ, T. (1780): *Mapa [...] que Comprehende los Parages por Donde Anduvo Don Quixote y los Sitios de sus Aventuras*, Joaquín Ibarra, Madrid.
- MARAÑÓN, M.<sup>a</sup> (2017-03-14): «Entrevista. Manuel Arroyo-Stephens: España apenas ha aportado nada a la cultura europea», *Babelia*. En línea: [elpais.com/cultura](http://elpais.com/cultura) [consulta: 5 mayo 2024].
- MORALES MALVA, J. R. (1973): «No hay que perder la cabeza o Las preocupaciones del doctor Guillotin (La verdad histórica en dos actos)», en *No son farsas: Cinco anuncios dramáticos*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1965): «El sentimiento literario de la voz: Don Quijote y Sancho», *Homenaje a Ángel del Río (1901-1962): Revista Hispánica Moderna*, XXXI, 1-4, pp. 345-356.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2024-04-07): «Francisco Rico y Ernesto Arias ponen en escena el *Quijote*», *Real Academia Española*. En línea: [www.rae.es](http://www.rae.es) [consulta: 5 mayo 2024].

*RESEÑAS*

VÍCTOR MANUEL LÓPEZ TRUJILLO

MARÍA GÓMEZ JAIME

ANTONIA M.<sup>a</sup> MEDINA GUERRA

MANUEL GALEOTE

CARLOS SÁNCHEZ LOZANO

JOSÉ MANUEL PEDROSA

ANTONIO JOSÉ LÓPEZ CRUCES

VICENTE CARRERES

JULIA UTRERA JIMENO

ANTONIO DÍAZ MOLA

VICTORIA PAVÓN MOLERO



Pablo Adrián Cavallero (2021): *La lengua griega en Bizancio*, CSIC, Madrid, 392 pp.

El libro que ahora presentamos, de Pablo Adrián Cavallero, profesor de la Universidad de Buenos Aires, especialista en ecdótica y lengua griega bizantina, nos da una buena visión de conjunto de las características de la lengua griega durante el periodo bizantino. La importancia de este manual radica en que viene a cubrir una laguna en el ámbito académico español de estudios sobre la lengua griega bizantina. Desde el punto de vista estructural el libro se compone de ocho capítulos y tres apéndices.

En el primer capítulo, titulado como «El problema de la ortografía» (pp. 23-30), se presenta la problemática del uso de los acentos o espíritus, dado que no se utilizaban de forma sistemática, aunque en el s. VIII ya se empieza a generalizar en los manuscritos bizantinos. En las copias manuscritas también aparecen guiones para señalar que una palabra continúa en la siguiente línea, siendo esta práctica más común a partir del s. XI. En este capítulo se ilustra en una tabla cómo se modificó el sistema acentual del griego clásico en el mundo bizantino (por ejemplo, aparece la ρ- inicial de palabra sin espíritu áspero en la tradición manuscrita). El autor, igualmente, nos advierte de los errores que se producían en las copias, pues se perdía la sensación aspirada de los acentos, de modo que en algunos casos estos errores se deban al no reconocimiento de los espíritus por parte del copista.

En el segundo capítulo, «Del griego clásico al bizantino. Los dialectos y los primeros cambios de la *koiné*» (pp. 31-49), el autor expone el concepto de griego *koiné* y la evolución de la lengua griega de forma diacrónica. También se advierte que la lengua griega del momento difiere en función de si es oral o escrita, si pertenece a la literatura, a la administración o la lengua diplomática. Por ejemplo, tenemos en la fonética que se pierde la contracción vocálica, los verbos en -μι se regularizan o el subjuntivo y el optativo pierden terreno y funcionalidad en la lengua común.

El siguiente capítulo, el tercero, titulado «Griego bizantino» (pp. 51-65), está dedicado a exponer de forma resumida los rasgos fonéticos (algunos autores escriben ciertas palabras con consonantes geminadas, como en el caso de *ποττέ* en vez de *ποτέ* o síncope de ciertas vocales, como en \**λ(υ)εῖ*); morfológicos (el genitivo plural es reemplazado por el acusativo plural o el genitivo en *-εως* aparece en textos arcaizantes); sintácticos (uso de las preposiciones para marcar la función de los sintagmas); y léxicos del griego bizantino (se adoptan numerosos préstamos, como latinismos: *Αντωνίος*). Todas estas cuestiones, vistas de forma sumaria en este capítulo, se estudian con más profundidad en los siguientes.

En el cuarto capítulo, con el título de «Fonética» (pp. 67-76), se encarga el autor de las numerosas peculiaridades de la fonética del griego bizantino, entre las cuales se pueden contar las siguientes: el iotacismo vocálico, a saber, la generalización del sonido /i/ en las grafías *η*, *οι*, *ει* e *υ* (por ejemplo, *σχολίον* por la forma correcta *σχολεῖον*); el fenómeno de la aféresis de diferentes vocablos, como en *ἐπειδάν*, que puede aparecer únicamente con *δάν*; y la asimilación de la *-v* final con la consonante siguiente, especialmente si es nasal o líquida, como en el caso de *τὸν λόγον* en vez del predecible *τὸν λόγον*.

El capítulo quinto, «Morfología» (pp. 77-192), es uno de los más extensos del libro junto al referido a la sintaxis y al léxico. El estudio de la morfología del griego bizantino se subdivide en la verbal, nominal y en las palabras indeclinables o invariables. En cuanto al primero, destaca que el aumento temporal se omite con frecuencia, así como las reduplicaciones de perfecto; el optativo está en plena decadencia; se intenta regularizar los verbos atemáticos en *-μι*; se reducen los verbos contractos; y el verbo *ἔχω* se utiliza como parte de una perífrasis, entre otros. La morfología nominal sufre de heteróclisis y metaplasmo, es decir, una palabra puede declinarse en dos declinaciones distintas y una palabra se cambia a una única declinación; el número dual se debilita aún más y surgen nuevos sufijos para crear derivados nuevos, como son *-αινα* y *-ισσα*. Respecto al último bloque de cambios morfológicos, destaca la creación de nuevos adverbios, como *τόρα*, de la crisis de la expresión *τῆ ὥρα*. En este capítulo los ejemplos abundan, otorgando al capítulo un marcado matiz didáctico.

En el sexto capítulo, titulado «Sintaxis» (pp. 193-240), se analiza los cambios producidos a nivel sintáctico del griego bizantino. Se destaca diferentes cambios, como la sustitución del dativo y su función de complemento indirecto por el acusativo, genitivo o el giro de la preposición *εἰς* + acusativo. Luego, se va formalizando la estructura oracional de sujeto-verbo-complementos. El complemento agente, conocido en griego clásico por su formación a partir de *ὑπό* + genitivo, se expresa con *παρά* + genitivo, que ya aparecía en un caso esporádico, como en Jenofonte. Por otro lado, las preposiciones adquieren nuevos valores, como la preposición *διά* con genitivo con valor temporal y la preposición *μετά* con acusativo con valor de compañía. Aparecen partículas para marcar las características de la acción verbal,

como la partícula *vá* que, con imperfecto, indica irrealidad de pasado y con subjuntivo señala una exhortación; o la partícula *ᾗς*, que indica exhortación con subjuntivo o indicativo. Por otro lado, la partícula *ᾗν* está en decadencia y a veces no es necesaria en la oración. Por último, el sujeto del infinitivo comienza a aparecer en nominativo y no en el usual acusativo.

En el séptimo capítulo, de título «Léxico» (pp. 241-337), se resume la cuestión del léxico griego dividido en diferentes puntos, como puede ser una agrupación de palabras en función de la semántica, los cambios de acepciones de algunas palabras por su relación con la religión (*ἀγάπη* en su origen significaba «amor», pero evoluciona también a «limosna»), los influjos de lenguas extranjeras (en el caso del latín tenemos la palabra *abacus*, en griego ἄβαξ, del árabe aparece *κουράν*, palabra para referirse a la palabra «Corán» o del turco *δόγια*, «funeral») y una cronología de neologismos desde el s. iv hasta el s. xv con su significado y fuente. La extensión del capítulo se debe a que el autor añade una copiosa lista de palabras, del modo que podía entenderse dicho capítulo como un pequeño léxico independiente.

En el octavo y último capítulo, se recoge la bibliografía utilizada, pero también material complementario, como diccionarios, gramáticas y léxicos (pp. 339-359). Se ha de comentar que es una bibliografía actualizada y abundante, además de mostrar diferentes materiales para completar en el futuro el estudio de la lengua bizantina.

A continuación, tenemos tres apéndices: el primero se titula «Rasgos aticistas frente a rasgos bizantinos» (p. 361); el segundo, «Cronología posible de los cambios lingüísticos» (p. 363); y el tercero, «Paralelos entre el griego bizantino y el latín medieval» (p. 365). En estos apéndices encontramos en cada uno de ellos una tabla para exponer, de forma esquemática y resumida, los cambios lingüísticos del griego en las dos primeras y una comparativa lingüística con el latín medieval en la tercera. Destaca el segundo apéndice por intentar reconstruir la evolución de la lengua griega de forma cronológica, como la desaparición del dativo en el sistema casual griego, según el autor, a partir del s. x. Dichos apéndices tienen un cariz didáctico y formato resumen de aquello que se ha visto anteriormente.

A modo de conclusión, el libro reseñado de Adrián Cavallero aporta una visión de conjunto de la evolución de la lengua griega en Bizancio. Contiene un cariz didáctico gracias a las explicaciones claras y rigurosas, así como la gran cantidad de ejemplos que utiliza el autor. Sin duda, es un manual idóneo para todo aquel especialista en ecdótica bizantina y mejorar su conocimiento en la evolución de la lengua griega.

Víctor Manuel López Trujillo





Luis Unceta Gómez y Cristina Salcedo González (eds.) (2024): *Clasicismo e identidades contemporáneas. Recepciones clásicas en la cultura de masas*, ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria, Catarata, Madrid, 302 pp.

El grupo de investigación Marginalia Classica explora en este nuevo volumen la herencia e influjo de la Antigüedad clásica grecolatina en los procesos de construcción y reafirmación de identidades presentes en diversos fenómenos de masas actuales. Su publicación es fruto de un encuentro del mencionado grupo en la Universidad de Málaga los días 16 y 17 de junio de 2022; encuentro enmarcado en el proyecto de investigación «*Marginalia classica*. Recepción clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades y alteridades» (PID2019-107253GB-100). El volumen en cuestión se presenta como una continuación de otros dos: *En los márgenes de Roma. Apropiaciones y reinterpretaciones de la Antigüedad romana en la cultura de masas contemporáneas* (2019) y *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea* (2022). La miscelánea se ha elaborado bajo la dirección de Luis Unceta Gómez, profesor de Filología Latina en la UAM, cuya actividad investigadora lleva varios años desarrollándose en torno a la recepción del legado grecolatino en los productos de la cultura pop, y Cristina Salcedo González, profesora de Literatura inglesa en la UCM, que ha centrado su interés investigador en la influencia ejercida por los mitos clásicos en la formación de identidades femeninas.

Esta obra coral consta de trece trabajos distribuidos en tres bloques temáticos, así como del prólogo de los editores. En dicho prólogo (pp. 7-30) se sientan las bases de los conceptos clave que serán empleados por los autores en sus artículos. En cuanto a la primera parte, esta ahondará en la construcción de las identidades individuales (pp. 31-134), la segunda se ocupará de las identidades colectivas (pp. 135-218) y la última, de las identidades digitales (pp. 219-300). En todos los artículos los investigadores proponen el estudio y comparación de un producto de gran actualidad con su precedente o razón de ser clásico, destacando en muchos de ellos

[377]

una perspectiva de análisis comprometida con las luchas sociopolíticas contemporáneas y los debates que afloran en nuestras calles. En líneas generales, en la obra no falta una crítica justa y objetiva a las estructuras patriarcales y xenófobas legadas por la Antigüedad Clásica que se perpetúan hoy, y se extrae de todo el conjunto una valoración y conclusión positiva que defiende las Humanidades y en particular la Filología Clásica como la vía para reconocer e identificarnos a nosotros mismos como individuos y ciudadanos que forman parte de una sociedad en constante cambio.

Unceta Gómez firma el capítulo introductorio de esta miscelánea, titulado «Fascismos, feminismos y amores románticos: el papel del referente clásico en la construcción de identidades contemporáneas» (pp. 13-30). Este trabajo, que establece un diálogo entre los detractores de las Clásicas y sus defensores, pone el foco en cómo el conocimiento sobre la Antigüedad ha influido en la conformación de nuestra identidad a lo largo de los siglos. Así pues, la Filología Clásica se constituye como un área donde se han refugiado todo tipo de ideologías debido a fenómenos de apropiación, analogía o equivalencia, por los cuales sociedades, grupos o colectivos han trasladado su pensamiento o concepciones a ciertas obras, personajes o historia, los cuales aportan, de alguna manera, «capital social y cultural» (p. 17).

Anastasia Bakogianni inaugura la primera parte del libro con su artículo «*Quo vadis*, Electra? El problema de la venganza femenina en la tragedia griega y en la cultura popular contemporánea» (pp. 33-50). En él se contraponen el personaje de Electra en la Antigüedad, reconocible por la devoción a su padre, su imagen de luto permanente y sus ansias de venganza, con las versiones modernas del personaje, como la de Elektra Natchios, protagonista de los cómics de Marvel que busca venganza de forma activa por su pasado tormentoso y escabroso y se caracteriza por su gran atractivo sexual. Las Electras de ayer y de hoy actúan movidas por sentimientos intensos y desafían los estereotipos de género al negarse a ser solo hijas, solo esposas; no obstante, siguen presas de la mirada masculina como demuestran su duelo eterno, en las versiones griegas, o su imagen erótica, en las versiones estadounidenses.

«Mítica Gata Cattana. Rap, poesía, feminismo y recepción clásica» (pp. 51-78) de Zoa Alonso Fernández recorre la corta pero intensa carrera artística de la rapera Gata Cattana, para quien la cultura clásica supuso una fuente de inspiración. La andaluza supo combinar los referentes grecolatinos e ideas populares que se tienen sobre la Antigüedad con los problemas de la España de su momento, para componer canciones que se han convertido en himnos dentro del género hiphop al que se adscribía. Ceres, Apolo, Cicerón, Parménides o Pandora son algunos de los personajes de los que Cattana se sirve para criticar la «Ley Mordaza» o señalar la necesidad de que avance el feminismo.

A continuación, María de la Luz García Fleitas nos propone en «Galateas plásticas. Representaciones cinematográficas de la agalmatofilia» (pp. 79-99) un análisis

crítico sobre los ecos del conocido mito de Pigmalión en varias producciones audiovisuales posteriores. En este lúcido artículo García Fleitas expone cómo «la fantasía del hombre que creó a la mujer» (p. 89) sigue vigente en la mirada patriarcal sobre la mujer, a la que prefiere bella, sumisa y sin pensamiento propio. Como sostiene la autora, el mito ovidiano supone un «esquema narrativo muy rentable» (p. 96) todavía hoy y responde a una codificación cultural e histórica sobre lo que debe ser la mujer (p. 96).

En el siguiente capítulo, Carolina Real Torres se centra en la, tal vez, figura mitológica más popular en los productos *mass-media*, el licántropo. «Figuras de alteridad en la narrativa contemporánea. La reescritura del mito del licántropo en *Lycaon* de Guillermo Tato» (pp. 100-122) explora cómo el guionista y escritor se ha servido de la figura del hombre lobo para crear una novela donde *lupus est homo homini*. Frente a la marginación e intolerancia al monstruo durante la Antigüedad, los autores de hoy prefieren camuflarlo: su aspecto terrible es el reflejo de su interior. De manera excepcional la autora infiere que el licántropo, aunque ha sufrido cambios en sus características originales, se ha proclamado como un motivo clásico atemporal y funcional.

José María Peláez nos ofrece un sorprendente y transgresor análisis del archiconocido héroe Héctor en su trabajo «Héctor de Troya, un precursor de la identidad del líder de empresa sostenible» (pp. 123-134). Poderoso y valiente a la par que consciente de sus debilidades, cercano y bondadoso con su pueblo y dotado de gran poder de persuasión sobre sus tropas: el troyano posee un carácter modélico que se identifica perfectamente con las cualidades exigidas al líder empresarial contemporáneo. En un brillante ejercicio analítico y comparativo, Peláez fundamenta todas sus ideas y argumentos con extractos de la *Ilíada*.

La segunda parte, Identidades colectivas, comienza con el trabajo de Rosario López Gregoris, quien se adentra en el mundo de la salud mental de la mano de Prometeo en «Identidad en construcción: la “marca Prometeo” y la salud mental» (pp. 137-153). Como sostiene la autora, la rebeldía del titán lo ha encumbrado comúnmente como el liberador y salvador de los hombres, sin embargo, la revolucionaria mirada de Mary Shelley en *Frankenstein o el moderno Prometeo* aportó una nueva luz sobre el mito: la de los cuidados y el amor necesarios en los estadios que componen el crecimiento humano y la aceptación personal. Esta mediación de Shelley, junto con la lectura del *Protágoras* platónico, es la que ha promovido la imagen del Prometeo-protector vendida por el mercado de la salud mental.

El feminismo vuelve a las páginas de este libro con el capítulo «“Nosotras somos las monstruas”»: el mito clásico y lo monstruoso-femenino como discurso de empoderamiento» (pp. 154-178) escrito por Ana González-Rivas Fernández. Este artículo estudia las reinterpretaciones de los mitos clásicos de Lamia, Medusa, las arpías y las erinias albergadas en *Monstruosas*, una colección de relatos editada por Covadonga González-Pola y Cristina del Toro. Defiende González-Rivas,

siguiendo a Carroll y Leone, que lo monstruoso supone una «amenaza para nuestra concepción del mundo» (p. 156), al no respetar los límites, el orden o sistema establecidos (p. 157). Estos cuentos conceden a las monstruas narrativas propias, de gran actualidad, pero sin perder su esencia y trasfondo clásicos.

Como adelantaba Unceta Gómez, los conocimientos de los que provee la Filología Clásica han sido positivamente considerados hasta hace unas décadas por las clases altas. Precisamente de ello se ocupa Antonio María Martín Rodríguez en «La cultura clásica en las columnas y artículos de opinión y su papel en la creación de solidaridades lectoras» (pp. 179-198), donde estudia las columnas y artículos de opinión de *El País*, *El Mundo*, *La Razón*, *El Confidencial*, *La Vanguardia* y *El Periódico* que versan sobre el conflicto catalán. Martín Rodríguez extrae que la mayor parte de usos referenciales se hallan en los medios conservadores, referencias que van desde Nerón hasta la tragedia de Esquilo y que persiguen encontrar espacios comunes con sus lectores: recursos cultos que aportan estatus al que los emplea y al que los entiende.

A continuación, Julie Gallego se hace eco del cómic *La bibliomule de Cordoue* en «Transferencias culturales en la cuenca del Mediterráneo en el siglo x. O cómo una vieja mula andaluza habría cambiado el transcurso de la historia» (pp. 199-217). *La bibliomula de Córdoba* es una suerte de *road* cómic que narra la aventura de unos personajes pintorescos que pretenden salvar los libros de la quema en pleno Califato de Córdoba. Esta historieta alabada por la crítica evoca aspectos esenciales de la transmisión textual en la España musulmana, entre ellos, la intertextualidad establecida entre autores helenos como Aristóteles y árabes como al-Jahiz y la pervivencia de las letras y los avances médicos de Hipócrates de Cos, Galeno o Dioscórides en figuras al que el médico persa Rasis.

Cristina Salcedo González da comienzo al tercer bloque del volumen, dedicado a las identidades digitales, adentrándose en el mundo de la *fanfiction*. Su «Mitos clásicos y comunidades virtuales. Perséfone y la *fanfiction* en español» (pp. 221-241) nos descubre el mundo virtual en el que se sumergen diariamente miles de jóvenes, en su mayoría, chicas. Se trata de AO3, plataforma donde se alojan cientos de historias escritas por prosumidoras de la mitología. Salcedo González nos revela que las internautas han interpretado en clave romántica la relación de Perséfone y Hades como una dicotomía tradicional por la que la diosa encarna un personaje inocente y sobreprotegido y Hades un personaje de buen corazón, pero aparentemente poco fiable. Por supuesto, la idea de este romance en pleno siglo XXI solo ha podido surgir a través del blanqueamiento del mito, es decir, ignorando el episodio del rapto.

Sara Palermo «sigue el rastro» de la Antigüedad esta vez en las redes sociales Facebook y X (anteriormente Twitter) con su trabajo «Tras las huellas de Safo: idas y venidas de las redes sociales a Lesbos» (pp. 242-264). Este artículo muestra cómo la debatida figura de la poetisa de Lesbos adquiere un papel trascendental a la hora de construir identidades grupales en redes sociales, pues la ambigüedad

que envuelve su figura y sus versos la conduce a ser hoy una suerte de ídolo para comunidades de mujeres lesbianas, como la del International Eressos Women's Festival. En X Safo conquista a un público más amplio y variado, como demuestra el éxito en interacciones con las traducciones de su obra que publicó periódicamente @SapphoBot hasta hace poco.

Cristóbal Macías Villalobos, por su parte, se introduce en la comunidad *gamer* y, en particular, en el videojuego *World of Warcraft* (*WoW*) para estudiar los procesos de construcción de identidad en dicho juego. A lo largo de «Mundos ficcionales, construcción de la identidad e influencia clásica en los juegos de rol masivos *online*. El caso de *World of Warcraft*» (pp. 265-284), el autor destaca múltiples elementos épicos clásicos que engrosan el universo *WoW*. Algunos de estos serían el héroe que emprende un viaje para derrotar enemigos, un panteón compuesto por dioses-titanes, episodios míticos semejantes a la Gigantomaquia... Otro aspecto clave del artículo consiste en cómo el usuario construye su identidad *online*, puesto que en la fase de creación de personaje el jugador ejerce el proceso de autopercepción conocido como el «otro constitutivo» o alteridad, un fenómeno taxonómico que ya se manifiesta en el ilustrativo vocablo heleno «bárbaro». Lo más interesante es que todos estos elementos de origen clásico no proceden directamente de fuentes clásicas, sino que son casos de «recepción mediada», pues *WoW* bebe sobre todo de las novelas de Tolkien y de los juegos de rol, en particular de *Dungeons and Dragons*.

Cierra el libro Carlos Sánchez Pérez con su artículo «Tulpamantes y comunidades *online*: la imaginación esotérica de la Antigüedad a nuestros días» (pp. 285-300), donde rescata una práctica que atrajo a numerosos usuarios de internet allá por 2010. La tulpamancia se erige como una práctica esotérica donde convergen corrientes englobadas en el orientalismo platónico o el budismo, a su vez, bebe en gran medida de los renacentistas como Giordano Bruno, creador de los «sellos» pictóricos, o de Paracelso y sus elementales. Sánchez Pérez destaca muy pertinentemente que esta tendencia hacia lo esotérico es comprensible en cuanto que el discurso esotérico ofrece un «conocimiento superior» por estar «oculto» y unos saberes diferenciadores que «conceden capital social» (p. 297).

Así pues, atendiendo a las aportaciones de todos los autores se puede concluir que esta miscelánea constituye una lectura obligada para investigadores dedicados a la Recepción Clásica, amén de un lugar de consulta espléndido para filólogos clásicos en formación. Por otro lado, el atractivo de los temas, la claridad y lógica del hilo discursivo que articula el conjunto del libro y el estilo diáfano a la par que preciso de los autores abre las puertas de nuestra área a lectores curiosos no especializados, que pueden profundizar desde una perspectiva académica y científica en temas complejos de la Cultura Clásica a través de productos de ocio *mainstream*. Como nos demuestra Marginalia, los diferentes formatos y soportes actuales en los que pervive la Antigüedad nos reafirman que Roma y Grecia

antiguas siguen presentes en nuestra manera de relacionarnos, comportarnos, pensar y expresarnos. En efecto, las tareas de análisis, descripción, contextualización e interrelación realizadas nos ayudan tanto a discutir críticamente ciertos aspectos culturales problemáticos propios de Occidente, como a comprender nuestra identidad como herederos de un legado cultural (casi) privilegiado, que se ha convertido en motor eficiente del cine, el videojuego, el *fanfic*, la música, la novela, el cómic o el *post* en redes sociales.

María Gómez Jaime

Fray Alonso de Molina (2022 [1555]): *Aquí comienza un vocabulario en lengua castellana y mexicana*, Editorial Verbum, Madrid. Edición y estudios de Manuel Galeote y Miguel Figueroa-Saavedra, prólogo por Ascensión Hernández de León-Portilla, 602 pp.

La editorial Verbum, dentro de la colección Verbum Mayor (dirigida por Pedro Aullón de Haro), publica este diccionario bilingüe español-náhuatl, el primer diccionario impreso en América, compuesto por el franciscano Alonso de Molina (1510-1579). En esta misma colección había aparecido en 2009 el *Tesoro castellano del primer diccionario de América (Lemas y concordancias del vocabulario español-náhuatl (1555) de Alonso de Molina*. Desde que Juan Pablos lo publicó en México (1555), el *Vocabulario* no había vuelto a ser editado, salvo en reproducciones facsimilares. Hubo una segunda edición en 1571, muy ampliada y encuadernada conjuntamente con el *Vocabulario mexicano (náhuatl)-castellano*, de sobra conocida, por ser la que más citan los especialistas. El Instituto de Cultura Hispánica la reimprimió en edición facsimilar en Madrid (1945), dentro de la colección de incunables americanos que prologó Menéndez Pidal<sup>1</sup>.

En esta publicación, que reproduce filológicamente la primera edición de 1555, hallamos un paralelismo del castellano y el náhuatl, juntos y en contraste: Se trata del primer diccionario de la lengua náhuatl, y de la lengua castellana o española, que se imprimió en América.

El arcaísmo del enunciado del título nos indica el peso que la tradición medieval imprime a esta obra, que se sirve del legado de Antonio de Nebrija (1441-1522), al tiempo que se aleja de la impronta humanista del *Vocabulario* nebrisense. La

---

<sup>1</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R. (1944 [1548]): «Los incunables americanos», en *Doctrina cristiana en lengua española y mexicana por los religiosos de la Orden de Santo Domingo* [Juan Pablos, México], ECH (Colección de Incunables Americanos Siglo XVI, 1), Madrid.

Nueva España mostraba a los franciscanos unas necesidades religiosas, evangelizadoras y contrarreformistas que tiñen el vocabulario con sus propias características.

El *Primer Concilio Provincial Mexicano* (1555) estableció que la evangelización se realizaría en la lengua de los naturales. Por tanto, Molina que estaba confeccionando el suyo para que los franciscanos aprendieran náhuatl, debió de sentirse apremiado a terminarlo de modo inminente por indicación de sus superiores. La sección castellana, sin proponérselo, ilustra el comienzo de la aventura del español en América y nos permite conocer la lengua no literaria que los religiosos y demás españoles utilizaban.

Al tiempo que se celebraba el *v Centenario del fallecimiento de Nebrija* (1522-2022), se publicó esta obra de fray Alonso de Molina, el más destacado seguidor de Nebrija en las Indias. Los editores no modifican la macroestructura ni reordenan las entradas, aunque corrigen erratas y modernizan la puntuación. Se conservan las grafías de la época y la acentuación.

En el taller franciscano tuvo que redactarse otro vocabulario mexicano-castellano, simultáneamente, del que no queda más rastro que el testimonio del propio Molina, quien remite a él como el *vocabulario que comienza en la lengua de los yndios* (*Aviso* 5.<sup>o</sup>, p. 134).

Los investigadores del español antiguo y del náhuatl, Manuel Galeote (Universidad de Málaga) y Miguel Figueroa-Saavedra (Universidad Veracruzana, Xalapa, México), respectivamente, entregan al lector esta obra en colaboración; obra que, sin duda, se convierte en una valiosa herramienta para investigar el castellano y el náhuatl (o mexicano) en los orígenes del español de América. En el citado *Tesoro*, cuya publicación se adelantó a la edición actual, se halla el registro de voces internas castellanas del *Vocabulario* de 1555. Ojalá que en algún momento podamos disponer del tesoro náhuatl, como es de desear.

El volumen está compuesto por tres partes, la edición filológica del *Vocabulario* y dos estudios preliminares: a) «Estudio introductorio de la sección castellana», por Manuel Galeote (pp. 21-42) y b) «Estudio de la sección náhuatl», por Miguel Figueroa-Saavedra (pp. 43-77).

En las páginas reservadas a la parte castellana del *Vocabulario* bilingüe se tratan diferentes aspectos, relacionados con la lexicografía misionera que nació con la imprenta mexicana; y se revisa la «necesidad de un diccionario para aprender la lengua de los pueblos» por parte de los religiosos españoles recién llegados a América. Todas estas cuestiones lingüísticas se analizan «a la sombra de Antonio de Nebrija», el tutor y el maestro para la lexicografía misionera novohispana (pp. 36-42).

Si se examinan los lemas, queda clara constancia del aumento del vocabulario castellano en relación con los vocabularios humanistas de Nebrija. En aquel solar novohispano, el viejo fondo patrimonial adquirió nuevas acepciones, nacieron los americanismos y se incorporaron a la sección castellana numerosos indigenismos, la mayoría de los cuales siguen con plena vitalidad de uso (*ají*, *cacao*, *magüey*,



*maíz, petaca*, etc.). Las nuevas circunstancias de la vida en las Indias Occidentales, la evangelización y el mestizaje estaban transformando la sociedad y con ella el castellano recién implantado. Al mismo tiempo, se transformaba sobre todo, la lengua náhuatl, el náhuatl clásico, que los frailes rescataron para la posteridad. La interacción entre los hablantes de náhuatl y castellano se reflejó en los usos lingüísticos que Molina describió con su equipo de nahuatlato y misioneros castellanos con formación gramatical.

Por su parte, el editor Figueroa-Saavedra explora la «sección náhuatl» y se detiene en la «comprensión y aprehensión de una nueva lengua» por parte de los misioneros franciscanos, así como en la urgencia de un vocabulario bilingüe náhuatl-castellano para la evangelización que se llevaba a cabo en la Nueva España a mitad del siglo XVI. El especialista dedica un apartado al esfuerzo misionero por lograr una lematización reversible absoluta entre la lengua románica y la indoeuropea (§ 3). Antes de llegar a la lematización para indicar las equivalencias de las entradas castellanas, hubo que llegar a un acuerdo sobre la unidad «palabra» en náhuatl. Las dificultades que se presentaban estaban provocadas por la flexión, la variación y la pronunciación de la lengua mexicana (p. 54). Alonso de Molina jugó un papel fundamental en la tradición gramatológica de México, pues adaptó las categorías descriptivas a la morfosintaxis de las voces nahuas. Identificó en su obra formas sustantivas (nombre, adjetivo, pronombre) y formas verbales. Equiparó adverbios, preposiciones, conjunciones e interjecciones con partículas de la otra lengua y contrastó la similitud flexiva con la invariabilidad de las formas castellanas. El conocimiento gramatical del náhuatl procedería del *Arte* manuscrito de Olmos, pues el *Arte de la lengua mexicana* del propio Molina no se publicó hasta 1571. El gramático franciscano tuvo que proceder a segmentar la palabra para organizar desde la raíz verbal los verbos «para ser integrados como lemas en un vocabulario náhuatl-castellano. De esta manera, en el *Vocabulario castellano-mexicano* (1555) las entradas correspondientes a los verbos ya muestran a sus equivalentes bajo esta convención». Se aducen ejemplos, como los siguientes: Cabecear de enojado. *Nin-ixilacatzoa*. *Nin-ixtlaça*; Cabecear negando. *Nino-tzonteconnuiuxoa*; Cabecear otorgando. *N-ixcuechoa*; Cabecear, llamar con la cabeza. *Nite-ixnotza*.

Mediante este procedimiento, el lexicógrafo conserva la información fundamental sobre la valencia del verbo transitivo (o su ausencia en los intransitivos: *nitla-*, *ni-*). También se apuntan los usos en forma directa o reflexiva (*nite-*, *nino-*), si la acción verbal se dirige a cosas o personas (*nite-*, *nitla-*), etc.

En el taller franciscano de Molina, intervinieron no solo los hermanos de la orden, (incluido fray Bernardino de Sahagún) sino «indios latinos», que apoyaron el trabajo gramatical y sustentaron con sus conocimientos la grafematización del náhuatl, que alcanzó una importante homogeneidad frente a la variación del castellano de la época (p. 60). Como resultado, Molina ensayó un sistema gráfico

donde, por ejemplo, a) un fonema sibilante como /s/ se transcribía con *c+e,i; ç+a,o,u*; b) /k/ se valía de los grafemas *c+a,o; qu+e,i*; c) /w/ se escribió *u+v, l+hu+v, uh+c*; etc.

Por tanto, transliteración y estandarización fueron cuestiones determinantes del náhuatl del s. XVI que los misioneros tuvieron que abordar. Era un esfuerzo añadido a la búsqueda de la corrección castellana y tipográfica en aquella edición bilingüe del primer vocabulario impreso en México y en toda América.

El cuerpo de la obra, el texto de *Aquí comienza un vocabulario en la lengua castellana y mexicana* [México, 1555], ocupa las páginas 131-604. Los criterios para la edición de la sección castellana del *Vocabulario* (el texto, las convenciones gráficas, los criterios de puntuación, las grafías y las erratas) los explicita Galeote (pp. 89-98). Figueroa-Saavedra presenta en el §V los criterios de edición de la sección náhuatl: Normas gráficas, signos especiales, uso de la cursiva y de las mayúsculas, puntuación, grafías, uso de *sic* y erratas (pp. 99-128). Toda la bibliografía que se cita en el cuerpo del texto o en las notas se ha alfabetizado entre las páginas 79-88, lo que nos permite conocer el estado actual de la investigación en lexicografía y lingüística misionera, con los estudios más recientemente publicados.

El prólogo de Ascensión Hernández de León-Portilla traza las líneas fundamentales por las que transita el pensamiento y la obra lingüística de fray Alonso de Molina, *el niño Alonsito*, un franciscano extremeño que vivió entre 1510 y 1579, según los datos biográficos que ha publicado la misma prologuista en otro lugar. Se ignora el nombre de su localidad natal, pero consta con claridad su origen extremeño. Hay que subrayar la temprana llegada del *niño Alonsito* a la Nueva España, con once años, en 1521. Aquella feliz circunstancia le facilitó el aprendizaje de lengua náhuatl mientras hablaba o jugaba en la calle con los demás niños.

Por tanto, fue un hijo de la tierra y aprendió con tanta soltura la lengua indoeuropea (el mexicano o náhuatl), que los famosos «Doce franciscanos» en 1524 recurrieron al niño para que ejerciera de intérprete. Mendieta, en su *Historia eclesiástica indiana* (cuyo manuscrito se terminó en 1596) ha transmitido datos biográficos de Molina quien «fue el que mas dexo impresso de sus obras, porque imprimio arte de la lengua Mexicana, y Vocabulario, y Doctrina Christiana mayor y menor, y confesionario mayor y menor, o mas breue» (cap. XLIV, f. 226v. del manuscrito de Mendieta)<sup>2</sup>. En 1535 ya era sacerdote y para 1540 ya tenía formación latinista. En los dos lustros siguientes debió de trabajar mucho en la empresa lexicográfica del *Vocabulario náhuatl y español*. Indudablemente, el *vocabulario bilingüe* no estuvo terminado para 1555. Ni siquiera estaba listo para su publicación el *Vocabulario castellano-náhuatl*, porque se añadió una sección de vocablos al final del volumen que nos muestra el carácter de *opus in fieri*, de obra en marcha, que

---

<sup>2</sup> En la bibliografía (pp. 79-88) falta la referencia de Mendieta 2002 (citada en las pp. 45-47, 53 y 69), que suponemos corresponderá a la edición publicada en esa fecha por CONACULTA, México, 2 vols.

dirigía fray Bernardino de Sahagún: «Fue vista y examinada esta presente obra [...] por el Reuerendo padre fray Bernardino de Sahagun, de la dicha orden, a quien el examen della fue cometido» (Colofón, p. 604).

Esta obra de Molina inauguró un periodo en la historia de la lexicografía al imprimir una obra lexicalizada (según las directrices humanistas de Antonio de Nebrija, en sus dos diccionarios, el latín-castellano de 1492 y el vocabulario castellano-latín de 1495) de una lengua que no era indoeuropea ni semítica. El recuento indica que el vocabulario contiene 13.810 voces, más 448 que se refieren a los numerales incluidos en las páginas añadidas al final del volumen.

Podemos asentir con Hernández de León-Portilla que en este libro se condensaba la «realidad y el pensamiento» de una cultura (p. 14). A su dominio de la lengua, en la que tenía buena competencia, debemos añadir un factor que ayudó en la empresa: se había reunido un importante corpus documental de textos, con dos doctrinas: la *Doctrina christiana breue traduzida en lengua mexicana* (1546) y la *Doctrina christiana en lengua española y mexicana hecha por los religiosos de la Orden de sancto Domingo* (1548). El conocimiento que demuestra de la lengua prehispánica, puesto que tradujo las oraciones con el dogma cristiano, resultó fundamental para el proceso de la evangelización. Pudo ser en aquel momento cuando los franciscanos, con Molina a la cabeza, percibieran «la necesidad de elaborar un instrumento de comunicación entre las dos lenguas [...] para sus hermanos de Orden, para los alumnos de los conventos y para cualquier persona que quisiera participar a fondo en el nuevo orden novohispano en un momento en que se gestaba la fusión de culturas» (p. 14).

En definitiva, el trabajo lexicográfico de este misionero franciscano representa mucho más que la recolección o inventario de voces capturadas por una «red barrera» (al gusto de fray B. de Sahagún), puesto que implica la organización de un sistema lingüístico en constante actualización, en el que subyace un imparable proceso de gramatización, puesta en marcha por la Orden Franciscana. El *Vocabulario* es la prueba de una política lingüística para establecer una comunidad católica náhuatl, dentro de una comunidad lingüística bilingüe. De la relación intercultural se derivaría «la negociación de significados y la participación en los procesos de convergencia cultural» (p. 75).

Por tanto, en la vertiente castellana y náhuatl, esta obra lexicográfica atesora un conjunto de materiales lingüísticos de dimensiones excepcionales, que documentan los usos del castellano y del náhuatl en su particular devenir histórico entre 1521 y 1555.

Para concluir, en el campo de la Lingüística misionera este incunable americano es el testigo fiel de una labor gramatical (con las lenguas originarias de México), prolongada en el tiempo, en la que el método y los logros aspiraban a equipararse con los trabajos de los gramáticos de la lengua latina, en especial de Nebrija.



Ana María González Mafud y Marialys Perdomo Carmona (2023): *El español en Cuba: aportes a su descripción en el siglo XXI*, Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana «Alejo Carpentier», Universidad de Santiago de Compostela. Prólogo de Guillermo Rojo, 435 pp.

Los trabajos que González Mafud y Perdomo Carmona publican en este volumen han sido redactados por diferentes investigadores (mujeres en su mayoría) y las editoras los han agrupado en nueve apartados: Actitudes lingüísticas, documentos del español, español coloquial, fonética, geografía lingüística, lexicografía, marcadores discursivos, morfología y sintaxis. Prologa el volumen el académico de la RAE y profesor de la Universidad de Santiago de Compostela, Guillermo Rojo.

Colaboran, por orden alfabético, los veintiséis autores siguientes: L. Alfaro Echevarría, M. Bermúdez Sánchez, I. Bidot Martínez, G. Calzadilla Vega, A. M. Camacho Barreiro, M. Carrillo Guibert, L. A. Castro Orno, A. Chávez-Rivera, M. Domínguez Hernández, A. Figueroa González, E. García González, E. García Roche, A. M.<sup>a</sup> González Mafud, D. Guerra Delgado, A. Gutiérrez Grova, K. Linares Terry, B. Martínez Abreu, A. Menéndez Pryce, Y. Palacio Piñeiro, A. Pedrosa Ramírez, M. Perdomo Carmona, M. C. Pérez Rodríguez, D. Pujol Coll, L. Sainz Padrón, R. Sobrino Triana y A. Triana Orozco.

Se combinan en este volumen, con diferentes perspectivas y materiales complementarios, variados estudios sobre la lengua española, el «español de Cuba» y sus variedades, que vienen a completar la obra publicada por Marlen Domínguez Hernández en 2007 en esta misma colección. En total 22 capítulos y 26 autores para una monografía que ofrece una perspectiva variada sobre el español de Cuba en el nuevo milenio, muy atenta al desarrollo histórico de los estudios lingüísticos.

Los capítulos en su mayoría son individuales (p. 16). La segunda editora, Perdomo Carmona, firma tres sobre marcadores discursivos (en el último, colabora

González Mafud, primera editora). Por último, contribuyen con dos estudios García González, García Roche, Martínez Abreu y Palacio Piñeiro.

La editora González Mafud es académica de número desde 2009 de la Academia Cubana de la Lengua y directora del «Estudio coordinado de la norma lingüística culta de las principales ciudades de España y América». La coeditora Marialys Perdomo Carmona se doctoró en la Universidad de Zaragoza, donde es profesora, bajo la dirección de González Mafud y Martín Zorraquino, con una tesis titulada «Contribución al estudio de los marcadores discursivos en un corpus oral del español actual de Cuba».

Desde el punto de vista del contenido, se publican datos actualizados con los resultados de las investigaciones más recientes «con énfasis en los últimos cinco años y que, de preferencia, no hubieran sido publicados» (p. 21).

Los capítulos se agrupan en los siguientes apartados que numeramos: 1. *Estudios sobre fonética* (pp. 33-74); 2. *Estudios sobre morfología* (pp. 75-97); 3. *Estudios sobre sintaxis* (pp. 99-118); 4. *Estudios sobre lexicografía* (pp. 119-212); 5. *Estudios sobre el «Atlas lingüístico de Cuba»* (pp. 213-267); 6. *Estudios sobre el español coloquial* (pp. 269-318); 7. *Estudios sobre marcadores discursivos* (pp. 319-374); 8. *Estudios sobre documentos del español* (pp. 375-414); y 9. *Estudios sobre creencias y actitudes lingüísticas* (pp. 415-435).

En la sección dedicada a la fonología y la fonética (Madeleyne Bermúdez Sánchez y Adriana Pedrosa Ramírez: «Panorama actual de la fonética y la fonología en el español de Cuba»), hay cuatro apartados: a) Rasgos de la variante cubana en el contexto del español caribeño desde una perspectiva geolectal; b) La pronunciación de las sonoras /b, d, g/ y de la prepalatal africada sonora /tʃ/; c) Los fonemas consonánticos implosivos /s, r, l/; y d) La entonación del español de Cuba desde el punto de vista geográfico-lingüístico. Solo se han estudiado puntos aislados de la geografía cubana, la capital y ciudades del oriente insular, pero se han definido unos patrones «verificados por métodos perceptivos y acústicos» (p. 62).

Respecto de las cuestiones morfológicas (Marisela del Carmen Pérez Rodríguez: «Morfología del español de Cuba»), la investigadora separa las singularidades de la isla y las características que requieren un estudio de mayor profundidad o extensión. Analiza la morfología flexiva y derivativa con detalle, al tiempo que se sirve de los casos documentados en los corpus recopilados durante la dos últimas décadas.

Una contribución única se incluye en el acápite dedicado a la gramática y la sintaxis (Maritza Carrillo Guibert y Amalia Triana Orozco: «La sintaxis del español de Cuba: aproximación al tema», pp. 101-117), cuyas autoras deslindan tres períodos (1970-1995; 2000-2015; y 2015-2021). El resultado es una panorámica de los estudios y los logros en toda la isla a la vez que abre nuevas perspectivas a los estudios sintácticos de esta variedad idiomática.

Los cuatro estudios siguientes se refieren a la lexicografía cubana e incluyen los siguientes títulos: a) «Panorama sobre los estudios de lexicografía monolingüe en Cuba» (Yurelkys Palacio Piñeiro, pp. 121-160); b) «Rescatando fuentes cubanas decimonónicas para la lexicografía» (Aurora M. Camacho Barreiro y Yurelkys Palacio Piñeiro, pp. 161-182); c) «Lengua, cultura y sociedad en el *Diccionario de provincialismos de la isla de Cuba* de 1831» (Armando Chávez-Rivera, pp. 183-197); y d) «La terminología del beisbol en el diccionario académico» (Lydia A. Castro Orno, pp. 199-212).

El quinto grupo de trabajos son cuatro capitulillos que tiene en común los resultados de investigaciones sobre el *Atlas lingüístico de Cuba* (1986-2013, en DVD), el español coloquial y los marcadores del discurso: a) «La variación del español en la geografía cubana y el *Atlas Lingüístico de Cuba (ALCu)*» (Elisa García González, pp. 215-222); b) «Diatopía y creatividad léxicas en el habla rural de Cuba» (América Menéndez Pryce, pp. 223-235); c) «El color de los ojos y del cabello en el español de Cuba: Análisis léxico-semántico y geolectal a partir del *Atlas Lingüístico de Cuba (ALCu)*» (Ailyn Figueroa González, pp. 237-253); y d) «Sobre el uso de las preposiciones en el *Atlas Lingüístico de Cuba (ALCu)*» (Elisa García González, pp. 255-267). Es la primera vez que se presentan, en cada uno de los trabajos, el panorama del origen, desarrollo y avances de estas investigaciones en Cuba. A partir de los datos encuestados por el *ALCu*, estas páginas se convierten en contribuciones básicas para reconocer la variedad dialectal del español en Cuba.

La sexta parte de este volumen, coordinada por García Roche, se dedica al español coloquial de La Habana. Los inicios de tales estudios se remontan al año 2012. La sección está compuesta por cinco contribuciones: a) «Actualidad del estudio del español coloquial en Cuba: Derroteros y provocaciones» (Yohana Beatriz Martínez Abreu y Amanda de la Caridad García Roche, pp. 271-274); b) «En tomo al adjetivo con valor intensificador en una muestra del español coloquial de La Habana» (Danet Guerra Delgado, pp. 275-283); c) «Análisis de fenómenos de relación articulatoria en el español coloquial de La Habana» (Daniela Pujol Coll, pp. 285-296); d) «El tema bioético de la medicina en la conversación coloquial de La Habana» (Yohana Beatriz Martínez Abreu, pp. 297-308) y e) «Los valores atenuantes de *¿eh?* y *¿verdad?* en la conversación coloquial habanera» (Amanda de la Caridad García Roche, pp. 309-318). Se examinan los valores del adjetivo, la relajación articulatoria coloquial o los marcadores con valores atenuantes, entre otras cuestiones, en un intento de las investigadoras por sistematizar los análisis del español del coloquio y por presentar una síntesis de los resultados más señeros en esta parcela de la investigación sobre el español en Cuba en este nuevo siglo XXI.

Se siguen cuatro estudios sobre marcadores discursivos de Marialys Perdomo Carmona, Kelly Linares Terry y Ana María González Mafud: a) «Los estudios

sobre los marcadores del discurso en el español de Cuba» (pp. 321-334); b) «*Por ejemplo: usos discursivos y distribución social en la comunidad de habla de La Habana*» (pp. 335-351); c) «Los marcadores del discurso en diccionarios escolares cubanos: el caso de los conectores» (pp. 353-364); y d) «Notas sobre el estudio de *después* como marcador discursivo en el habla culta de los habaneros» (pp. 365-374). Es el séptimo acápite, se examinan materiales de las *Muestras del habla culta de La Habana*, del *Proyecto de Estudio Sociolingüístico del Español de España y América* (PRESEEA) y de diccionarios escolares variados. Los valores, las funciones y el tratamiento lexicográfico de los conectores constituyen el núcleo de interés. Estas páginas describen los usos habaneros, con sus características, usos generales del español en Cuba y el reflejo en los diccionarios.

A continuación, en el capitulillo octavo hallamos seis investigadores de cuatro universidades cubanas que se ocupan de estudiar el español en la documentación histórica conservada: «Para la documentación histórica de rasgos del español cubano» (Marlen A. Domínguez Hernández, Alina Gutiérrez Grova, Irina Bidot Martínez, Loisi Sainz Padrón, Luis Alfaro Echevarría y Grechel Calzadilla Vega, pp. 377-414). Nos hallamos ante una brillante síntesis de los rasgos propios y más extendidos en la variedad cubana del español. Con testimonios de usos bien documentados, se analizan los cambios históricos y se describen los rasgos lingüísticos cubanos (preposiciones, pronombres, diminutivos, formas verbales, etc.) con especial atención a su frecuencia en las fuentes documentales, así como a su particular distribución dialectal, sociolingüística y estilística. Por tanto, se trata de investigaciones inéditas, que ahora muestran la necesidad de aprovechar los corpus de documentos disponibles. En definitiva, queda de manifiesto la urgencia de recopilar y transcribir «textos fuentes productivos de cada franja temporal y tipología» (p. 408) para extraer conclusiones firmes, bien fundamentadas en el uso lingüístico documentado, al tiempo que se formulan nuevas hipótesis y se comprueba que las variables tienen valor significativo.

Por último, el apartado noveno (*Estudios sobre creencias y actitudes lingüísticas*) cierra el volumen, con un capítulo titulado «Interdisciplinariedad en el estudio de la subjetividad lingüística de los cubanos» (Roxana Sobrino Triana, pp. 417-435). Esta profesora de la Universidad de Bergen (Noruega) es experta en creencias y actitudes lingüísticas caribeñas, en especial de Cuba. Analiza el tránsito de una visión actitudinal a una interdisciplinar en la que concurren principios de la sociolingüística, la dialectología perceptual, el cognitivismo y la ideología lingüística. Las investigaciones más recientes se benefician de estos criterios y proporcionan resultados más complejos y ambiciosos. Se proponen perspectivas futuras para analizar la subjetividad lingüística del cubano (§4, pp. 432-433). Como la mayoría de los estudios se han realizado hasta ahora en La Habana, no es posible comparar resultados con las tendencias de hablantes de toda Cuba. Al



mismo tiempo, se subraya la importancia de atender a las comunidades de cubanos migrantes en esta investigación realizada con un enfoque interdisciplinar.

Como indica la editora González Mafud, en esta compilación de trabajos publicados no hallaremos todos los resultados de los estudios que se realizan en la isla de Cuba. Sin embargo, la riqueza de las contribuciones, la variedad de enfoques, el elenco de autores o la actualidad de los datos y su análisis son la garantía de una obra excelente, que deseamos tenga una continuación en otro volumen. De ese modo, nuevas contribuciones (procedentes de otros puntos, de otras universidades o de otros especialistas) culminarían el esfuerzo por mostrar los avances de la lingüística hispánica en Cuba en este nuevo milenio, con especial atención a toda la geografía insular, sin privilegiar a la capital. Este deseo científico de la académica González Mafud (p. 31), a mi juicio, es compartido por la comunidad hispánica de investigadores.

Manuel Galeote



Pedro Álvarez de Miranda (2024): *Medir las palabras*, Editorial Planeta, Col. Espasa, Barcelona, 370 pp.

Esta recopilación de artículos lingüísticos, ya publicados en los últimos ocho años en la prensa por Álvarez de Miranda (profesor universitario y académico de la RAE), nos permite la satisfacción de releer el libro sin haberlo leído antes.

*Medir las palabras* es un título tomado de la sección que se publicaba quincenalmente (de enero de 2022 a enero de 2024) en el suplemento cultural de los viernes, *La Lectura*, del diario *El Mundo*. El mismo nombre se le aplica también a la primera parte (pp. 15-136, con 37 capítulos). En *Rincones de la lengua* (segunda parte, pp. 137-297) se agrupan 30 artículos más largos, publicados en la revista electrónica *Rinconete*. En la última, *Varia* (pp. 299-370), hay otros 19, que vieron la luz en diversas publicaciones (*ABC*, *El País*, *Archiletras*, etc.). En general se reproducen las columnas en la forma que se publicaron, salvo adiciones y retoques determinados.

De las 41 colaboraciones que se publicaron y que archivé en mi hemeroteca, faltan 4 (que se suman a las 37 aquí recopiladas), una de 2022 y las tres últimas de 2023: «*Sorpasso... ¿y sorpassar?*» (2022-03-25); «*Socialité*» (2023-10-06); «*Encima mía, encima mío*» (2023-11-17); y «*Prejuicio, perjuicio*» (2023-12-01).

Hemos hallado alguna inexactitud numérica al fechar los textos (que a nuestro juicio se produce por no utilizar el formato internacional), pues «La docta casa» no salió el 17-03-2022 sino el 2023-03-17. Por su parte, «*Rodríguez*» es una columna fechada el 27-07-2023 y vio la luz el día 2023-07-28.

En conjunto, es una obra estimulante, que rebosa de datos, comentarios y pistas para la investigación. Se leen con agrado las amenas disquisiciones gramaticales, que emergen del taller del académico cuando se encierra a solas con las palabras. Hay un gran esfuerzo orteguiano por usar un estilo que trata las cuestiones áridas, gramaticales o confusas con una claridad magistral.

Pero no se busque en estas páginas a un académico de la RAE, en el sentido de «un guardia de la porra que abra más o menos la mano, sino ante todo un notario de los usos, consagrado a describirlos y explicarlos y, eventualmente, a ofrecer *recomendaciones* u *orientaciones* sobre los que son preferibles *en unas u otras situaciones comunicativas*» (pp. 324-325). La prescripción y la preocupación normativa quedan fuera del libro, que disecciona los usos orales y escritos de los hablantes, de cualquier estrato sociolingüístico, en distintas situaciones comunicativas y en variedades dialectales determinadas. De nada sirve corregirle al hablante la expresión «encima mía» por «encima de mí» (*La Lectura*, 2023-11-17, p. 33). Hay que enseñarle, ya en la infancia, las diferencias de las voces o los giros; y mostrarle al niño o al adulto, todas las opciones de que dispone un hablante culto, para no permanecer anclado en el analfabetismo, con todas sus consecuencias.

Otras publicaciones del autor, bien conocidas, como *Más que palabras* (2016), nos muestran su inquietud por el trabajo de la RAE y los lexicógrafos. Así lo manifiesta Luis A. de Cuenca en estos términos: «No es la primera vez que un filólogo de la Real Academia Española desciende al ruedo de la divulgación seriada en periódicos y revistas y nos da a conocer a todos, seamos cultos o incultos, de letras o de ciencias, jóvenes o viejos, la magia del duende que habita en las palabras»<sup>1</sup>.

Por su parte, el novelista F. Aramburu hallaba «placer y provecho» en la consulta de «asuntillos del idioma tratados en el *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española* de Manuel Seco»<sup>2</sup>. Por eso mismo, agradece a Álvarez de Miranda que le aclare dudas, le corrija «los yerros» y le depare «buenos ratos de lectura instruyéndonos sobre etimologías, pormenores ortográficos, menudencias morfológicas y sintácticas y mil y una curiosidades de la lengua que hablamos y maltratamos». Subraya el talante ponderado, el ánimo conciliador y la ironía del académico. Termina por reconocer que estos «dardos carecen de la punta acerada que en ocasiones ponía a los suyos su antecesor aragonés [Fernando Lázaro Carreter]».

En conjunto, desfilan por *Medir las palabras* voces y expresiones de ayer y hoy, —desplegadas bajo la lupa del experto— para mostrar su historia y el uso o el abuso de los hispanohablantes actuales: *Almóndiga*, *casoplón*, *chubesqui*, *cobaya*, *logotipo*, *médica*, *okupa*, *seseo*, *tebeo* o *Feijóo* (con tilde), por citar algunas que me incumben, se someten al minucioso análisis filológico. Rigor y divulgación se combinan con atentas observaciones, sin censuras ni desprecio. La pasión del investigador por la lengua española se traslada al lector en cada página. Los datos eruditos esmaltan las consideraciones gramaticales o léxicas. *Medir las palabras* equivale a escudriñar su pasado, describir su formación y delimitar sus significados para trasladarlos al lector y a la sociedad, que se interesa por los neologismos, por los cambios léxicos o por sus propias expresiones.

<sup>1</sup> CUENCA, L. A. de (2024-03-23): «El duende de las palabras», *ABC Cultural*, 1609, p. 12.

<sup>2</sup> ARAMBURU, F. (2024-04-02): «Álvarez de Miranda, medidor de palabras», *El País*. En línea: <https://elpais.com/opinion> [consulta: 30 julio 2024].

En definitiva, el *columnista* (calco del inglés y que ingresó en el *DRAE* en 1984) reconoce que en estas 86 entregas sobre «las palabras» se ha dedicado a «observarlas, analizarlas, calibrarlas, inquirir sus posibilidades, con parecido empeño al que pone un entomólogo cuando escruta sus insectos o un gemólogo sus piedras preciosas» (p. 12).

Se agradece la pulcritud editorial de esta obra, cuyo acabado material es admirable. El papel liviano y las exquisitas solapas se suman a la esmerada maquetación, tipografía e impresión.

Aunque se ha prescindido de las ilustraciones que adornaban el texto, se incluyen algunas muy oportunas y significativas: por ejemplo, la de Forges (1974), necesaria para datar el uso de la voz *picardías* ‘conjunto femenino para dormir, provocativo y generalmente de tela transparente’ (p. 221). El *Diccionario del español actual* la define como ‘conjunto de dormir femenino, compuesto de bragas y una prenda superior corta y escotada’<sup>3</sup>. El *DLE* indica, s.v. *picardías* ‘camisón femenino corto y escotado, generalmente de tela transparente y que suele ir acompañado de una braga a juego’<sup>4</sup>.

En ocasiones, es oportuno aportar ilustraciones sobre los términos que se documentan a lo largo del tiempo y se analizan, como ha ocurrido en el caso de *logotipo*, donde se incorporan dos figuras (p. 188).

Para los andaluces como el abajo firmante, la voz *mascota* nos trae a la mente el recuerdo de un sombrero, ya desusado, que los caballeros llevaban siempre en las ocasiones solemnes —por ejemplo, en los entierros—, hasta la transición democrática. El *DLE*, s.v. *mascota*, señala ‘sombrero flexible’, como tercera acepción de la voz en Andalucía. Desde ahí hasta que el *DRAE* ayer mismo (2001) añadió el significado ‘animal de compañía’ hay un buen trecho. Destaca Álvarez de Miranda que el étimo francés *mascotte* no haya generado en los préstamos al inglés, italiano y alemán la amplia acepción de ‘animal de compañía’ (p. 106).

Con tolerancia y buen humor, el especialista disecciona particularidades lingüísticas de rabiosa actualidad (*lideresa*, *la covid* y *el covid*, *influencer*, *feminicidio* y *femicidio* o *progre*) y formula propuestas gramaticalmente correctas frente a los usos innovadores o las incorrecciones. Las formas *una cobaya*, *un cobaya*, *un cobayo* alternan hoy, porque la voz de origen indoamericano tiene género común y epiceno. La expresión *que me quiten lo bailao*, a la que podemos añadir el *colorao*, con la /-d-/ sonora perdida, se extiende cada día porque los hablantes son escrupulosos desde los orígenes del idioma y desean «no hacer mudanza en su costumbre» de suprimir toda /-d-/ intervocálica.

Si retornamos al principio, tenemos que volver al año 2022, cuando se publicó el primer número de *La Lectura* (2022-01-14). En la página de bienvenida al suplemento del periódico, Maite Rico contó que en

<sup>3</sup> Véase s. v. *picardías*: <https://www.fbbva.es/diccionario> [consulta: 25 julio 2024].

<sup>4</sup> Véase la voz en <https://dle.rae.es> [consulta: 25 julio 2024].

[...] los primeros pasos, uno de nuestros colaboradores, el académico de la Lengua Pedro Álvarez de Miranda, nos puso sobre la pista de una revista también llamada *La Lectura*, de principios del siglo xx. Descubrimos entonces esta publicación liberal y humanista que cobijó a los principales intelectuales de la época y que nació, como nosotros, un mes de enero, pero de 1901<sup>5</sup>.

Fue una revista humanista y liberal, con una importante labor de divulgación científica y cultural en dos décadas:

El equipo de *La Lectura* tenía profundas inquietudes pedagógicas, alimentadas por Gumersindo de Azcárate y Francisco Giner de los Ríos, fundadores de la Institución Libre de Enseñanza. De ahí que la revista ampliara sus actividades a la producción editorial, con la colección *Clásicos castellanos* y, más tarde, *Ciencia y Educación*<sup>6</sup>.

La primera colaboración quincenal en este flamante suplemento llevaba el título «*Columna y familia*». En la última página de la revista *La Lectura* se incluía una sección —*Para tiempos mejores*, con la firma de Andrés Trapiello—, que también leía, archivaba y releo.

Como se indica en el *Diccionario de la lengua española*, *columna* en una publicación periódica es el ‘artículo de un colaborador o redactor que aparece de forma regular y frecuente en un espacio fijo’ (DLE, s.v., tercera acepción). La firma de Pedro Álvarez de Miranda se estrenó en la p. 43 de *La Lectura*.

Para concluir, celebramos que el autor haya dado a la imprenta en formato de libro un trabajo que estaba condenado a dormir en las hemerotecas. Este rescate editorial, en el que podrían haberse incluido índices de siglas y de voces, es muy útil. La obra llena de sugerencias nos estimula a seguir escudriñando los usos actuales de la calle, los periódicos, las redes sociales informáticas o la narrativa más reciente.

El filólogo se sirve de las más recomendables fuentes lexicográficas (diccionarios normativos, de uso o de dudas); de los tratados gramaticales y los corpus electrónicos (el CORDE, por ejemplo) más adecuados. No faltan las referencias e indicaciones lingüísticas sobre obras literarias de autores coetáneos. En definitiva, este repertorio para *Medir las palabras* nos permite leer y releer unas páginas escritas para enseñarnos el método del trabajo filológico, riguroso y ameno de un destacado académico de la RAE, que da ejemplo con su obra. Para concluir, solo nos resta suscribir estas acertadas palabras de Luis A. de Cuenca (*ABC Cultural*, 2024-03-23, p. 12):

---

<sup>5</sup> RICO, M. (2022-01-14): *La Lectura*, p. 3.

<sup>6</sup> PRIETO, D. (2022-01-14): «La Lectura ya en 1901», *La Lectura*, p. 6.

Es tal la voluntad de estilo, tan sencillo como elegante, que preside todas y cada una de las páginas del libro, que acaba por doblegar cualquier reticencia, instalando al lector en el asombro feliz de poder compartir con el autor la vida íntima de las palabras y de disfrutar con él y por él de la mejor lingüística recreativa que existe en el mercado.

Manuel Galeote





Emilio Castelar (2022): *Escritos sobre literatura* (ed. de Davide Mombelli), Verbum, Madrid, 308 pp.

Es sabido que Castelar se aplicó a muy diversos géneros y modalidades discursivas (filosofía, historiografía, crítica impresionista, literatura de viaje, crónica, narrativa...) de la cual resultó una producción literaria que abruma tanto por la cantidad, como por su diversidad. Sin embargo, como anota Davide Mombelli, «al no existir edición de su obra completa, el mejor modo de actuación, aparte, claro es, la responsable edición individualizada de obras, consiste en la formación o selección de series, es decir colecciones o formación de obras escogidas», y esto es precisamente lo que Mombelli realiza en esta edición: reunir las principales contribuciones de Castelar recogidas a su vez en misceláneas pensadas por él mismo. Se trata, pues, de textos que se atienen a la voluntad general ejercida por Castelar, ya sean fragmentos sobre los que el autor de la edición ha intervenido o de textos completos escogidos según criterio de relevancia, no de redundancia. Concretamente, lo que el editor se ha propuesto en este libro es reseñar las coordenadas esenciales relativas al Castelar literato, calificación que el autor de la edición toma en su completo sentido de escritor, es decir, de crítico, historiador y creador artístico de literatura.

En su estudio preliminar Davide Mombelli traza, en primer lugar, las líneas maestras de la biografía intelectual de Castelar, limitándose a establecer sucintamente aquellos «lugares» o «momentos» gracias a los cuales el autor se dio a conocer, por un lado, como crítico, y de otro como artista literario: la Universidad y el Ateneo, la Real Academia Española, la Real Academia de la Historia, la Academia de Bellas Artes de Roma o los principales salones madrileños.

Los lugares principales en los que Castelar daba a conocer sus trabajos literarios fueron las revistas de la época y los periódicos. Las contribuciones literarias publicadas son, como era habitual entonces, adaptaciones o transcripciones de sus discursos orales. Pero también son numerosos los textos pensados directamente

para su publicación: reseñas, cometarios bibliográficos, «crónicas literarias», discursos académicos, monografías políticas o trabajos historiográficos. Además, se ha de considerar su labor de escritor de novelas.

Seguidamente, Mombelli se detiene en la teoría, crítica e historia de la literatura en Castelar, advirtiendo que en su obra «es difícil deslindar una serie de textos exclusivamente de crítica o historia literaria, pues en muchas de sus contribuciones a la historia civil y política o en sus diarios de viaje, así como en algunos pasajes de sus novelas, asoman juicios críticos o se reflexiona sobre ideas teórico-literarias». En este apartado Mombelli procede primeramente a sintetizar las ideas estéticas de Castelar, para luego exponer sus principales escritos de historia y crítica literaria, ordenada según el criterio disciplinar y temático. Por último, su estudio preliminar trata sobre el aspecto más desconocido de Castelar, su faceta de novelista.

Con respecto a las ideas estéticas de Castelar, Mombelli expone que su teoría artística puede limitarse al *corpus* a un solo texto, se trata del discurso que leyó con ocasión de su nombramiento como académico de la lengua española, el 25 de abril de 1880. En su disertación emplea una terminología estético-filosófica idealista, es decir, hegeliana y su contenido podría reducirse a tres términos: «idea», «progreso» y «libertad».

Idea, en terminología castelariana, es un concepto bastante amplio que adquiere diferentes acepciones, según el campo disciplinario en el que se sitúa su discurso. Pero en general, Castelar plantea un brevísimo esbozo del desarrollo de la idea de naturaleza y de hombre en la historia, siguiendo la dialéctica hegeliana, que, además, contrariamente a la escasa relevancia mantenida por Hegel, resulta comprensivo de América y en cierta medida relacionado con una «estética de la ciencia», conceptualización esta de matriz ilustrada y cuyo antecedente español más relevante se encuentra, sin duda, en la denominada Escuela Universalista Española. La segunda mitad del discurso la dedica Castelar al par ciencia-poesía, asumiendo que el género más típico de la modernidad es la novela.

Por otra parte, en el discurso titulado «Libertad» (1858) Castelar afirma que «nada hay más grato al corazón del hombre, nada le eleva sobre todo lo creado como ese principio de libertad, por el cual siente su existencia, se reconoce causa y agente en el universo y establece todas las relaciones de su espíritu [...]».

El problema del «progreso» fue objeto de varios ensayos de Castelar, que Mombelli no procede a exponer en su edición, únicamente recuerda que sus ideas al respecto están expuestas fundamentalmente en *La fórmula del progreso*, libro publicado en 1858. En pocas palabras, Castelar sostiene, según el editor, que el progreso es el camino constante del hombre hacia la libertad y que en cada edad presenta una fórmula política específica tendiente siempre a la libertad. Al respecto es conveniente puntualizar que la idea filosófica de progreso se encuentra en Hegel, pero sobre todo es idea que existía ya en la concepción cristiana de la historia (San Agustín).

En cuanto al lugar de Castelar en la reflexión sobre el arte y la literatura de su época, Mombelli puntualiza que:

Precisamente en la segunda mitad del siglo se institucionaliza la disciplina estética gracias sobre todo a la labor de Manuel Milá y Fontanals (los *Principios de Estética* son de 1857; los *Principios de Literatura General y Española*, de 1873). Libros de cierta relevancia publicados a partir de los años 60 del siglo XIX, y con los que Castelar entabla un diálogo teórico, son, entre otros, el *Compendio de Estética de Giner de los Ríos* (1874 y 2.ª ed. aumentada: 1883) el *Curso de Literatura general* (1886) de Francisco de Paula Canalejas, o la *Poética* (1883, 2.ª ed. ampliada: 1890) de Ramon Campoamor.

En cuanto a la historia y crítica literaria, Mombelli procede en su estudio preliminar a reconstruir y ordenar de manera sucinta y esquemática las principales obras que Castelar ha dedicado a asuntos específicamente literarios clasificándolas en: Biografías: esbozo, perfil, semblanza; Prólogos; Crítica periodística: reseña, comentario bibliográfico, ensayo, crónica literaria; Discursos, disertaciones académicas; Lecciones; Historiografía y libros de viaje y Género epistolar.

La faceta de Castelar como novelista es, según Mombelli, el aspecto de su polifacética obra más desatendido, a pesar de la abundancia de su producción, pues no hay casi rastro de la obra novelística de Castelar en las principales historias literarias del siglo XX. No obstante, sus novelas se pueden dividir en dos grandes sub-géneros: una serie de tendencia a la narración realista-sentimental y otra serie de novelas históricas.

En cualquier caso, las novelas de Castelar tienen un fuerte propósito moralizante, tienden a ensalzar las virtudes cristianas y a condenar los comportamientos contrarios a los preceptos religiosos. Asimismo, la realidad social y política de la época está siempre presente, tanto en las novelas de argumento histórico, como en las contemporáneas, por ejemplo, el esclavismo y la lucha por la libertad son temas recurrentes en muchas de sus novelas como: *Historia de un corazón*, *Ricardo*, *El ocaso de la libertad*, *Nerón* o *La redención del esclavo*. Otra de sus características es que los personajes suelen ser figuras simbólicas, tipificadas, así, Nerón constituye una personificación del imperialismo, en este caso monárquico.

Son también característica de sus novelas las abundantes digresiones en las que Castelar se entretiene en la pintura de cuadros costumbristas, en asuntos de ética, filosofía o política y también en expresar su concepción del arte, caso de *La hermana de la Caridad*, *Fra Filippo Lippi* (la novela menos olvidada de Castelar y la única que tiene edición moderna) o *Historia de un corazón*.

En cuanto a su estilo, críticos como Valbuena Prat o Blanco García lo consideran demasiado retórico o sobrecargadamente lírico. Sobre este aspecto, Mombelli aporta la opinión de Pío Baroja quien afirmó en una ocasión que:

Castelar, como escritor, es muy poco legible. Ese párrafo largo, con los mismos incisivos y cláusulas, con el mismo ritmo aparatoso y la misma clase de comparaciones y las mismas hipérbolas, no es fácilmente soportable. Ha pasado su época de prestigio. En el tiempo, esa retórica entonada produciría entusiasmo; hoy (1945) creo que ninguno.

Empero, cabría preguntarse ¿cuál es la razón fundamental de tanta producción novelística? La respuesta se encuentra en su concepción de «novela histórica», pues como indica Mombelli, Castelar concibe la novela como un instrumento para investigar y, sobre todo, entender el pasado. Por consiguiente, con sus novelas, Castelar también pensó y escribió una filosofía de la historia cuyos conceptos fundamentales son los de progreso y libertad.

En fin, que esta edición viene a ilustrar una de las facetas más desconocidas de la obra de Castelar: su aspecto de «literato» pues comúnmente es recordado por su brillante faceta oratoria, descuidándose los asuntos literarios. El acierto de Davide Mombelli es haber realizado una compilación bien formada de textos provenientes de obras de diferente género y estilo, pero que versan todos sobre autores, temas o asuntos literarios.

Carlos Sánchez Lozano

Trinidad Tortosa (ed.) (2024): *I, La novela arqueológica o la ensoñación de la realidad (s. XVIII-XXI), Estudios de Ricardo Olmos; II, De relatos, sortilegios y mujeres; III, Austin Henry Layard y las antigüedades de Nínive*, Jesusa Vega; y *IV, Viajes por el Mediterráneo*, Instituto de Arqueología, CSIC-Junta de Extremadura, Mérida.

Estos cuatro volúmenes, publicados en cuidadísimo, artístico, formato electrónico, constituyen el pelotón de salida de una colección que se echaba de menos y a la que cabe augurar logros apasionantes. Forman, de hecho, la primera aproximación a un repertorio inmenso y caleidoscópico no solo de «novelas», es decir, de escritos de ficción literaria, sino también de biografías, a veces desmesuradas, obsesiones personales y colectivas, viajes, ideas, políticas, materia periodística, iconografías, mapas y planos, óperas, películas, exposiciones, museos, etc., que, desde el relevante espacio que ocupan en el abigarrado escaparate de la historia de la arqueología, siguen ejerciendo fascinación sobre un sinfín de aficionados a echarse a soñar (a todas las edades, empezando por las infantiles) ante cualquier vislumbre de ruinas, criptas e inscripciones misteriosas. Mejor si sobre ellas se acumulan dosis adecuadas de polvo y telarañas. Cabe presumir que los volúmenes futuros se abrirán también al videojuego, los parques temáticos, las exposiciones inmersivas y otros formatos más o menos novedosos de reciclaje de esta pasión.

Es sabido que en el despertar de la vocación de no pocos arqueólogos e historiadores, y de muchísimos que se quedaron en aspirantes y aficionados, así como en el hechizo, más vago, que millones de personas sienten por las arquitecturas en ruinas, operaron estas literaturas y artes. Más seductoras, la mayoría de ellas, cuanto más desenfocadas, triviales y mentirosas: no cabe duda de que a las tramo-  
yas disparatadas de la *Aida* de Verdi, de *Intolerancia* de Griffith o del *Indiana Jones* de Spielberg les respalda tan poca legitimidad histórica como sobrecarga de bisutería. Ello insta a la discusión de si la ensoñación arqueológica ha jugado y juega más a favor (puesto que por lo menos entretiene ocios y despierta sensibilidades,

y hasta alguna vocación) o si va más en contra de la arqueología más comprometida, responsable, científica.

Se desprende de esta colección de libros que el ilusionismo arqueológico se quedó en sentimentalismo e inocuidad mientras se mantuvo en el reducto de la novela y de las demás artes. Pero que tuvo efectos catastróficos cuando alentó el pillaje y la destrucción que perpetraron, en marcos crudamente imperialistas y coloniales, unas hordas de desalmados disfrazados de excavadores arqueólogos que buscaron, a costa de la destrucción de las culturas ajenas, subirse al podio de las épicas propias.

Es el libro (el tercero de la serie) de Jesusa Vega el que se muestra más resueltamente crítico, seguramente porque es el de mayor extensión y desahogo, y porque se dedica a seguir los pasos de un personaje de carne y hueso (aunque su vida pareciera una novela) y no de un personaje de ficción. Absolutamente desmitificador y descolonizador es, en efecto, su acercamiento al famoso Austen Henry Layard, el (si cabe llamarlo así) arqueólogo que inspiró el personaje de ficción de Indiana Jones, que a mediados del siglo XIX se dedicó a destrozar yacimientos del actual Iraq, para enviar los pedazos más espectaculares a Gran Bretaña. Allí fueron el reclamo de exposiciones extravagantes y quedaron al final repartidas entre el Museo Británico, las vitrinas de los políticos y potentados que recibieron muestras de regalo, y los catálogos de los anticuarios. Para Vega (III, 35), «la salvaguarda del arte fue la coartada ética para justificar la leva de la riqueza cultural. Layard no es otra cosa que un depredador a la caza del patrimonio artístico, un burlador que sacó ventaja de la ignorancia, la pobreza y la avaricia de los locales». La ignorancia y la insensibilidad del británico no obraron solo el destrozo de todo aquello que fue capaz de robar, sino también de lo que no pudo llevarse, porque, denuncia Vega:

Otro de los grandes perjuicios provocados por el modo en que se hizo la excavación, a través de trincheras y túneles abiertos siguiendo los muros decorados para localizar las piezas y sacarlas, es que no se tuvo una idea de conjunto del yacimiento. En otras palabras, desde un comienzo tanto los relieves como las esculturas de bulto redondo se vieron como obras de arte individuales y no como elementos integrantes de un conjunto donde cada elemento tenía su lugar y significado (III, 39).

La misma ensayista (III, 35-36) va más allá y recalca, en sintonía con otras voces autorizadas, el nexo que une los estragos causados en los yacimientos de Iraq por la arqueología colonial británica y los perpetrados en 2003 por los bombardeos de la coalición militar liderada por los Estados Unidos que destruyeron, en el mismo sufrido país, museos y yacimientos arqueológicos sin parangón.

No estará de más recordar que no dejó de pugnar España, aunque sin invertir los esfuerzos ni recoger despojos tan espectaculares como los que se llevaron británicos, franceses y alemanes, por las migas del expolio. De la expedición a Oriente

(animada por don Juan Valera y por Práxedes Mateo Sagasta, y evocada en estos libros: I, 23, 43; II, 85-86; III, 18) de la fragata Arapiles en 1871, comisionada para hacerse con antigüedades malbaratadas en el mercado (hasta que se agotaron los recursos en Egipto y tocó regresar con más pena que gloria), quedó este relato que hoy causa sonrojo, y que debemos al marino Vicente Moreno de la Tejera:

Resolvimos dejar grabada en los mármoles del friso una inscripción tan sencilla como llena de encanto para nosotros. Las sombras de los héroes que inmortalizaron el nombre de Atenas perdonarán nuestra osadía, que ellos también sintieron arder en su pecho el fuego del amor patrio. En la fachada del Partenón que da vista al mar, sobre uno de los mármoles del friso, próximo al ángulo izquierdo, podrá hoy leerse la siguiente inscripción: FRAGATA ARAPILES. —1871. —VIVA ESPAÑA.

Un agudo análisis de estos desmanes puede ser leído en Josemi Lorenzo Arribas, «Grafitos históricos (109). Sufridas ruinas», *Rinconete* del Centro Virtual Cervantes, 7 de abril de 2022.

Por suerte, no todos los españoles sensibles a la arqueología fueron tan desconsiderados. Mirar y admirar eran los únicos alicientes con que tentó un amigo británico a Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, el padre de la antropología española y de los poetas Machado (e intelectual más inconformista y menos mundano que Valera), cuando le escribió: «usted sabe perfectamente, y tendrá la ocasión de comprobarlo este verano cuando venga conmigo a Londres y visitemos juntos los museos, que las esculturas asirias acreditan que era uso en los antiguos dioses del Oriente pisotear a los vencidos». Son palabras sacadas del artículo de Demófilo, «A los pies de usted», publicado en *La Justicia*, 3 de mayo de 1888, que corroboran el gancho turístico internacional que tenía la arqueología trasplantada por Layard a la capital de su imperio.

Se mueven estos cuatro primeros volúmenes de *La novela arqueológica o la ensoñación de la realidad (s. XVIII-XXI)*, en fin, entre la crónica de las literaturas y las artes que se limitaron a pintar ruinas o a imaginar (con más sensiblería que purismo) cómo habrían sido las vidas que alguna vez acogieron, y la denuncia del colonialismo (y del poscolonialismo de hoy) imperialistas y rapiñadores que dieron coartada sociopolítica a su expolio.

Habrà que estar atentos a entre qué polos se mueven las entregas futuras de la serie. Se cuenta, por el momento, con el paralelo y con la guía eventual de la antropología de hoy, que lleva ya tiempo emitiendo juicios descalificadores de la antropología aplicada en marcos imperiales y coloniales. Y también con el de la teoría literaria y la literatura comparada, que desde la publicación en 1978 de *Orientalism*, de Edward W. Said, ha sacado a la luz pruebas profusas y demoledoras de que el vistoso Oriente que cundió en la imaginación occidental a partir del siglo XVIII tuvo

menos de simpático ensueño que de pesadilla que dejó muchísimas víctimas: entre ellas la verdad, la ciencia y los paisajes destruidos de las poblaciones despojadas.

Por el momento, y en otro orden de cosas, los enfoques y materias ya publicados en esta serie de *La novela arqueológica o la ensoñación de la realidad* logran acogerse, en su composición, a un equilibrio nada fácil, dada la heterogeneidad inherente a toda empresa intelectual y editorial colectiva. Los volúmenes I y III, de autoría individual, se ven eficazmente contrapesados por los volúmenes II y IV, que son compilaciones de trabajos de varios autores.

La reedición de ocho documentadísimos e inspirados trabajos de Ricardo Olmos, el maestro y primer arquitecto, en la década de 1990 y en el arranque de la siguiente, de los estudios españoles sobre «arqueología soñada» y sobre «novela arqueológica», ocupan el primer volumen. Sus títulos son: «Una mirada a la novela arqueológica de raíz decimonónica», «La reconstrucción de Pompeya, Bulwer-Lytton y William Gell, recreadores de la luz y de la vida», «Una noche en Pompeya de José Ramón Mélida», «El golpe en Vago de D. José García de Villalta», «Freud, Jung y W. Jensen. Fragmentos, psicoanálisis, metáforas y formas de narrar la arqueología», «La arqueología y el paisaje del Bierzo en los escritores ilustrados románticos», «*De Madrid a Nápoles* de Pedro Antonio de Alarcón. El relato del viaje y la mundanización de la arqueología» y «La ciudad antigua en la ficción literaria del siglo XIX». Los trabajos de Olmos son introducidos por un muy enjundioso ensayo de Trinidad Tortosa que, antes de apuntar hacia el horizonte futuro al que es de desear que ponga rumbo esta colección, se fija en el «Origen y evolución del proyecto», «Ricardo Olmos y su *arqueología soñada*», «De literatos e historiadores: Vicente Blasco Ibáñez, José Ramón Mélida Alinari, Manuel Gómez-Moreno», «La arqueología como fuente de ensoñación y reconstrucción: las excavaciones del siglo XVIII en Pompeya y Herculano», «El trasiego entre Oriente y Occidente: de viajes, viajeros y piezas arqueológicas» y «La difusión de la arqueología europea en el siglo XIX. Otros apuntes».

El volumen III, *Austen Henry Layard y las antigüedades de Nínive: entre el pasado, la realidad y el ensueño*, es obra de Jesusa Vega, quien, tras una presentación maestra de Ricardo Olmos, profundiza en las cuestiones de «Austen Henry Layard y el relato de su hazaña: de héroe de la arqueología a fenómeno cultural», «La cambiante imagen de Nínive en Gran Bretaña en el siglo XIX», y «Layard en Madrid: antigüedades, diplomacia y sociabilidad». Es este el único ensayo de un solo autor que ha salido hasta ahora en la colección: los demás volúmenes son, en esencia, compilaciones de artículos, de un autor o de varios. El resultado del libro de Vega es una obra sobresaliente de la bibliografía española no solo de historia del arte, sino también de sociología y literatura comparadas.

En el misceláneo volumen II (*De relatos, sortilegios y mujeres*) se dan cita, tras la «Introducción: escenarios de la novela arqueológica» de Trinidad Tortosa, trabajos de Ricardo Olmos, «Pompeya y Herculano en la ficción literaria del siglo XIX»;



Jorge García Cardiel, «*El Viaje del joven Anacarsis*: periplo de un escita entre la Grecia clásica y la Francia revolucionaria» y «*La Sabina* de Böttiger: la construcción de una dama romana a comienzos de la contemporaneidad»; Miguel Ángel Molinero Molinero Polo, «*El sortilegio de Karnak* de J. R. Mélida e I. López: ópera, pintura historicista y los precedentes de la Egiptología española»; Mari Cruz Cardete, «*Tais* de Anatole France»; Margarita Moreno, «*La Afrodita* de Pierre Louÿs o la cartografía del deseo»; y Lucio Benedetti, «*La danseuse de Pompéi* de Jean Bertheroy. Breve storia di un caso letterario».

Y en el también heteróclito volumen iv (*Viajes por el Mediterráneo*) encontramos estos trabajos: «Los dibujos de John Flaxman: Homero y el Mediterráneo» de J. Santiago González; «Las *búsquedas* a través de Heinrich Schliemann y Victor Bérard del paisaje a través de la *Odisea*» de Trinidad Tortosa; «Excavar en Delos: Pierre Paris y la exhumación de una “pequeña Pompeya delia”» de Grégory Reimond; «Una cápsula en el tiempo. El bronce viajero del Instituto de Valencia de Don Juan» de Margarita Moreno y Raimon Graells; «Cuando solo nos queda la imagen. Apuntes sobre la documentación gráfica del relieve de la Albufereta (Alicante)» de J. Santiago González; «Gérard de Nerval, *El Cairo (Viaje a Oriente, I)*» y «Charles de Baudelaire (1821-1867) y su prosa poética» de Susana Cantero; y «Tutankhamon en Creta!!!» de Álvaro Martínez Novillo.

Salta a la vista la variedad, aunque sujeta a marcos coherentes de cronología, espacio y repertorio cultural, de autores, enfoques, títulos, temas. Dentro de pautas de elevada calidad académica que dan fe del abismo que, por fortuna, separa el bien fraguado pensamiento arqueológico de hoy de las ensoñaciones, falsificaciones y ansias predatorias del pasado.

En el plano editorial, estamos ante libros de gran refinamiento, en los que deslumbran centenares de ilustraciones tan hermosas y sugestivas como oportunamente convocadas, que harán las delicias no solo de los profesionales y especialistas, sino también del amplísimo público de los aficionados. Muchas de ellas están sacadas de fuentes muy ignotas, y son desplegadas por primera vez ante el público hispanohablante.

Tantos esfuerzos sumados han ido a dar, en fin, en uno de los proyectos académicos más necesarios y felices, y más generosos (puesto que todos los libros son de descarga abierta y gratuita) entre los que, en el terreno de las humanidades, se desarrollan hoy en España.

José Manuel Pedrosa



Francisco Mares Aliaga (2022): *Teoría de lo grotesco*, Instituto Juan Andrés, Madrid, 380 pp.

Mares Aliaga, en la actualidad profesor de la Universidad Politécnica de Valencia, nos ofrece en este extenso volumen su tesis doctoral sobre lo grotesco, presentada en la Universidad de Alicante en 2020 bajo la dirección de Pedro Aullón de Haro, de cuyos trabajos de Estética y Literatura —*La sublimidad y lo sublime*, 2007; *La ideación barroca*, 2015; *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*, 2016; *La idea de lo clásico*, 2017, etc.— se muestra deudor. Como Aullón, Mares no observa lo grotesco —que en España comenzó a estudiar Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas*— como una categorización histórico-estilística, sino «ontológico-existencial», que florece sobre todo en épocas de crisis y metamorfosis de valores, como factor activo de modernidad, de resistencia y denuncia de lo nuevo frente a los límites marcados dogmáticamente por los códigos, las normas y las leyes culturales establecidos por el poder, que trata de disimular el caos con su falso orden oficial y de resistirse, en vano, a los embates del tiempo.

El autor persigue en su trabajo la categorización de lo grotesco en el marco de la historia de las ideas estéticas, siendo consciente en todo momento de que lo grotesco será evitado y silenciado durante muchos periodos y de que, por eso, habrá que descubrirlo latiendo bajo los más diversos términos y etiquetas: la sátira menipea, el carnaval, la *drôlerie* gótica, el grutesco, la Comedia del Arte, el disparate, la tragicomedia, el manierismo, lo barroco, la novela picaresca, el entremés, la comedia burlesca, el *Lustspiel* y el *Trauerspiel* germanos, la novela cómica, la caricatura, el arabesco, el humor(ismo), la novela gótica, lo dionisiaco, el sainete, el esperpento, el astracán, la tragedia compleja, el teatro del absurdo, el neobarroco, etc. Intenta además aclarar el lugar marginal que ocupa lo grotesco respecto a categorías artísticas centrales de la Estética como lo bello y lo sublime, y hallar rasgos, como risa, juego, sátira, violencia, transgresión, ambivalencia,

absurdo, etc., que, combinados, permitirán hallar en cada época obras con mayor o menor densidad grotesca.

Tras mostrar a través del *Arte Poética* de Horacio y del volumen *De Architectura* de Vitrubio el desdén con que contempla el equilibrado arte clásico —basado en lo bello (armonía, orden, proporción)— las distintas manifestaciones de lo grotesco, el autor señala la incompreensión que muchos religiosos, ejemplificados en Bernardo de Claraval, mostrarán por el arte decorativo y ornamental originado entre germanos o celtas y que invadirá con sus follajes y sus monstruos los márgenes de los manuscritos, las miniaturas o los claustros de las abadías y los templos románicos y góticos. Llevan el sello de lo grotesco los atrevidos versos de los goliardos y las abundantes parodias sacras en latín (*ioca monachorum*). El arquitecto y pintor renacentista Giorgio Vasari describe las anomalías ridículas, aunque admirables, del grotesco en *Las vidas de los más excelentes escultores y arquitectos* (1550). La tradición carnavalesca popular, magistralmente estudiada por Mijaíl Bajtin, penetra durante el siglo XVI en la literatura culta: Rabelais, Shakespeare, Cervantes. En España, el periodo barroco vivirá un enconado debate sobre la licitud de la comedia («sublime monstruo hermafrodita») la llama Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*, 1609) y la tragicomedia (que sigue el camino abierto por *La Celestina*); y lo grotesco se hallará presente en el Cervantes del *Quijote* y de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, el Quevedo de *El Buscón*, el Calderón de la Barca de las mojigangas o el Gracián de los monstruos morales de *El Criticón*. Con los cambios sociales y los cambios estéticos que el neoclasicismo ilustrado aporta, el siglo de Sterne (*Tristram Shandy*) y Swift (*Los viajes de Gulliver*) debatirá sobre la subjetividad del gusto y los sentimientos de lo bello y lo sublime —que tanto interesan a Boileau, Winckelmann, Lessing (*Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*, 1766), Kant (*Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, 1764) y Schiller (*De lo sublime*, 1793)—, y lo feo (desorden, inarmonía, desequilibrio, inestabilidad, desproporción), ausente hasta entonces en la estética del Antiguo Régimen, pasará a ocupar un primer plano entre las clases medias y populares, abriendo la espita a lo grotesco, lo que favorecerá, por ejemplo, el desarrollo de la caricatura cómico-satírica de agitación política, moral y social, que cuajará en los geniales Callot, Hogarth, Tiepolo, Grandville y el Goya de los *Caprichos*, los *Disparates* y las *Pinturas negras*. Por un tiempo, lo grotesco parece reducirse a lo cómico-satírico, como se ve en los planteamientos de Wieland, Möser, Flögel, el Jean Paul Richter que en su *Introducción a la estética* (1804) plantea un nihilista humor capaz de aniquilar lo sublime, o el Vischer de *Estética o ciencia de lo bello* (1846-1857). Aunque Goethe rechaza los fascinantes arabescos y grutescos de Philipp Otto Runge y los elementos grotescos que encuentra por doquier en su visita a Villa Palagonia, en Bagheria, durante el Romanticismo la imitación (la mimesis clásica) se verá superada por la imaginación, que abre un ancho campo a la libertad artística. Con el *Prefacio* de *Cromwell*,

verdadero manifiesto romántico, Víctor Hugo reivindicará la categoría estética de lo grotesco, encarnado en el drama moderno, como marca de modernidad. Baudelaire, admirador de los caricaturistas de su época, llamará al grotesco lo *cómico-absoluto* y se interesará por la risa satánica de los hombres. Aunque G. W. F. Hegel se muestra desdeñoso en su *Estética* (1835) con lo humorístico y lo grotesco, el hegeliano Karl Rosenkranz escribirá una interesante *Estética de lo feo* (1853). Lo grotesco brilla en los cuentos de Hoffmann, en la novela gótica inglesa, en la que confluyen las líneas cómica y fantástica o terrible de lo grotesco, y en algunas novelas de Dickens. Probando que lo grotesco no es incompatible con el Realismo, las asfixiantes provincias de la España de la Restauración, con su violencia latente y su caos disfrazado de orden, aportarán abundantes elementos grotescos a las novelas realistas de Clarín, Pereda, Galdós o Blasco Ibáñez.

El siglo xx verá consolidarse las distintas líneas del grotesco y nacer grotescos nuevos. Dos críticos eminentes, Wolfgang Kayser (1906-1960) en *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura* (1957) y Mijaíl Bajtín (1895-1975) en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, acabado a finales de los años 30 y solo publicado en la URSS en 1965, plantearán sus teorías sobre lo grotesco, en su relación con lo siniestro y lo carnavalesco respectivamente, opuestas en apariencia, pero en el fondo complementarias, y la mayoría de los críticos posteriores buscarán aunarlas, aprovechando lo mejor de ambas.

El grotesco romántico halla su continuación en los grotescos de los Simbolismos y en movimientos de Vanguardia como Surrealismo y Expresionismo. Mares Aliaga se centra en estudiar las huellas de lo grotesco en las obras de José Gutiérrez Solana, el pintor de la España negra; el Ramón Gómez de la Serna del ensayo *Gravedad e importancia del humorismo* (1930); el Valle-Inclán de los esperpentos de *Martes de carnaval* —estudiados por Anthony Zahareas y Rodolfo Cardona en *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán* (1970)— y en *El Ruedo ibérico y Tirano Banderas*; el Alfonso Sastre de las *tragedias complejas* y el Romero Esteo de las *grotescomaquias*. El grotesco está presente también en las novelas hispanoamericanas de Carpentier, Lezama Lima, Asturias, Roa Bastos o García Márquez. Pasa luego revista el autor a importantes trabajos sobre lo grotesco de finales del xx y principios del xxi: F. Moshe Barasch: *The Grotesque. A Study in Meaning* (1971); Philip Thompson: *The Grotesque* (1972); Geoffrey Galt Harpham: *On the Grotesque* (1982); André Chastel: *El grotesco* (1988); Frances S. Connelly: *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego* (2015). Se interesa también por *De lo Grotesco*, volumen coordinado por Rosa de Diego y Lydia Vázquez (1996); *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo* (2004) de Beatriz Fernández Ruiz; los trabajos del Seminario de la Universidad de Coimbra coordinados en 2005 por Carlos Reis, entre los que figura el de María Balibrea, autora de la tesis doctoral *Visiones de lo*

*grotesco: representación de la marginación en el arte a través del monstruo* (2015), y los estudios presentes en *El factor grotesco* (2012), ciclo de conferencias organizado por el Museo Picasso de Málaga y coordinado por Valeriano Bozal.

Para estudiar lo grotesco Mares Aliaga ha tenido que releer entre líneas las grandes cuestiones filosóficas de la teoría del arte, reflexionar sobre los límites de las distintas artes en cada momento de la historia y sobre la conjunción de técnica y creatividad, ética y estética. Método morfodinámico, a lo grotesco le gusta transgredir los límites, frecuentar las zonas más ambiguas y fronterizas, jugar a yuxtaponer elementos heterogéneos procedentes de todos diversos, normalmente presentados como pares de opuestos, que sumen en la perplejidad al observador/lector, al que se obliga a oscilar continuamente entre ambos; o, en alquímica operación de mayor calado semántico y sirviéndose de la paradoja y del oxímoron, divertirse mezclando, confundiendo y revolviendo esos mismos contrarios, cuya separación dogmática rechaza, logrando a veces superar sus límites al armonizar las contradicciones gracias a una intuición más topológica que lógica.

El heterodoxo, desmesurado, transgresor, desestabilizador, lúdico, deformante y corrosivo grotesco, ajeno a fines didácticos y morales, ofrece un mundo contradictorio y ambivalente que amenaza con sus problemáticas representaciones a los distintos poderes, a los defensores de lo solemne, lo grave y lo sublime y a los modos vigentes de representación mimética de cada arte.

Quizás por un excesivo apego al estilo de las tesis doctorales, abundan en el libro las páginas dedicadas a abordar por extenso categorías estéticas, como lo sublime, en las que lo grotesco brilla por su ausencia, y en ocasiones el autor se enreda entre los follajes de una sintaxis algo *grutesca* que oculta las ideas claras y sencillas. Sin embargo, esto queda compensado sobradamente por la abundante información que el libro aporta sobre una categoría tan compleja como lo grotesco.

Antonio José López Cruces

Enrique Llobet (2024): *Idea de la música*, Instituto Juan Andrés, Madrid, 813 pp.

*Idea de la música* es un libro sin precedentes en el ámbito editorial español. Sus más de ochocientas páginas ofrecen la primera alternativa amplia, rigurosa y original a las antologías, sobre todo anglosajonas, que hasta ahora venían utilizando muchos musicólogos e historiadores de las ideas estéticas para acceder al pensamiento musical no contemporáneo. Y será útil en general para historiadores y críticos de la literatura y el arte.

Pero el nuevo volumen es algo más que un libro de fuentes. Como indica su título, es una investigación de las constantes y mutaciones del concepto de música en Occidente a lo largo de más dos mil años, desde los griegos hasta el siglo xx. Se dirige por igual a los musicólogos y a los lectores con formación humanística. Aunque se abordan en detalle cuestiones de acústica y teoría musical, el foco no es técnico, sino conceptual e histórico-cultural, por lo que el libro se presta también a lecturas selectivas y a su uso como obra transdisciplinar y de consulta.

Frente a la óptica de las historias de la estética, que integran escuelas y autores muy distintos en una sola línea narrativa, *Idea de la música* teje una textura polifónica donde cada pensador se expresa con su propia voz. La unidad de sentido se funda aquí en una precisa delimitación de la idea de música y en el registro minucioso de sus principales cristalizaciones en el curso de la historia. El prefacio establece el marco disciplinar y los objetivos del proyecto. La extensa introducción orienta la sucesión de autores con esquemas, diagramas y metáforas evolutivas que permiten identificar líneas de continuidad en un devenir cambiante y multiforme. Las notas a pie de página puntúan la articulación semántica de cada texto contextualizándolo y ligándolo con los planteamientos de la introducción.

Algunos textos ven por primera vez la luz en nuestra lengua. Parte de estas traducciones son del propio Llobet, que, según explica, las ha elaborado cotejando los originales con versiones extranjeras de reconocida solvencia. Otras se deben a especialistas movilizados expresamente para el proyecto.

Hay que destacar la nutrida presencia de autores del mundo hispánico, con frecuencia minimizados o ausentes en la producción editorial anglosajona. Ya en el periodo denominado «Cristianismo y Edad Media» se incluyen los nombres de San Isidoro de Sevilla y Juan Gil de Zamora. Pero donde el número más se multiplica es en el Renacimiento, que se nos presenta como el Siglo de Oro del pensamiento musical español: junto a autores bien conocidos internacionalmente como Bartolomé Ramos de Pareja o Francisco de Salinas, encontramos otros menos frecuentes como Domingo Marcos Durán, Juan de Espinosa o el gran compositor Tomás Luis de Victoria. Luego, en el Barroco, se recoge la interesante «Controversia de Valls», ignorada por la mayoría de antologías. En el Clasicismo figuran las aportaciones fundamentales de los ilustrados españoles Antonio Eximeno, Juan Andrés y José Pintado, casi siempre eclipsados injustamente por los escritos de Rousseau. Y en el capítulo del Romanticismo y el siglo XIX se reproducen una variada selección de fragmentos de Felipe Pedrell y un texto clave de José de Letamendi.

En cuanto a los autores de otros países, la nómina no es menos rica y original. Al lado de las presencias obligadas como Platón, Boecio o Schopenhauer, aparecen figuras menos previsibles, algunas de las cuales no tiene una relación profesional directa con la práctica o el pensamiento musical. Entre otros muchos desfilan por estas páginas el arquitecto Alberti, Leonardo, los científicos Euler, Helmholtz y Kepler, el literato Johann Wolfgang von Goethe, los reformadores religiosos Lutero y Calvino o el sociólogo Max Weber.

El resultado de toda esta diversidad es una enorme dilatación del campo de estudio, que desborda por completo los límites de cualquier disciplina abrazando la cultura en su sentido más amplio. La idea de la música no es aquí un asunto exclusivo de los musicólogos o los pensadores, ni mucho menos un monopolio de determinadas naciones, sino un concepto transversal y universal. Se cruzan así la musicología, la historia de las ideas y la historia cultural en una visión imbuida de ese humanismo a la vez universalista e hispánico que distingue al Instituto Juan Andrés.

La cuestión de la autoría y los derechos de reproducción explican la contracción del número de textos al llegar al siglo XX, pero para esta época ya existen numerosas traducciones en español. Además, Llobet incorpora un extenso epílogo donde sintetiza las principales corrientes del pensamiento musical contemporáneo retomando los postulados enunciados en la introducción y cerrando el arco narrativo de esta historia de la idea de la música.



Estamos, en definitiva, ante una obra importante y necesaria, que por la singularidad de su objeto de estudio, su rigor y su envergadura está destinada a ser una referencia inexcusable dentro y fuera de España. Con ella se culmina una tarea que estaba por hacer, pero sobre todo se abre una nueva vía para una interacción cada vez más fecunda entre la música y el conjunto de la cultura.

Vicente Carreres



Paco Gámez (2023): *Impunidad*, «La Calderona», El Toro Celeste, Málaga, 106 pp.

*Impunidad* nace de la necesidad de denuncia, de exponer una cicatriz que todos se empeñan en ocultar para que sane de una vez por todas. En esta pieza teatral publicada por El Toro Celeste en el año 2023 dentro de su colección de teatro «La Calderona», Paco Gámez reflexiona sobre las profundas marcas de un pasado oscuro, no tan lejano, y que aún no han sido subsanadas. Se trata del caso de los torturadores que actuaban como mano ejecutora del régimen franquista, quienes recibieron la amnistía y no han sido juzgados, todavía, por sus crímenes contra la humanidad. A través de una política del olvido, sus actos han sido encubiertos y, por tanto, sus víctimas, ignoradas.

Gracias al proyecto del Nuevo Teatro Fronterizo, en el que los autores debían escribir una obra alrededor de la herida infligida por un conflicto histórico, Gámez tuvo la oportunidad de dar voz a estas circunstancias que aún afectan a la población española, cuyo resultado lo llevó a hacerse con el Premio Lope de Vega 2021.

A través de su obra, Gámez nos presenta a cuatro torturadores de la España franquista que viven sin represalias a pesar de sus crímenes, hasta que reciben la solicitud de extradición para ser juzgados. El lector está obligado a mirar a través sus ojos y conocer su psique en profundidad, pues el autor «se preguntaba si el paso del tiempo les habría traído culpa o arrepentimiento, si en algún momento habían pensado en pedir perdón»<sup>1</sup>.

*Impunidad* presenta un gran potencial para ser llevado a las tablas y su autor es consciente de ello, dado que en sus acotaciones no olvida su naturaleza teatral: «El espacio puede ser una habitación amplia o varias pequeñas; tal vez con dos mesas grandes de metal, una máquina de escribir, sillas...» (p. 47). Sin embargo, lo más destacado radica en la consideración del autor hacia el lector al proporcionar

---

<sup>1</sup> REDONDO, E. (2023): «Un muro de silencio», en Paco Gámez, *Impunidad*, «La Calderona», El Toro Celeste, Málaga, p. 9.

detalles en el texto que solo son accesibles mediante la lectura, como la inspiración detrás de ciertos pasajes o las posibles variaciones en una misma escena.

En esta línea, la obra se introduce a través de la inserción de una información verídica: la orden internacional de detención dictada por María Servini contra cuatro torturadores del régimen franquista. Esto conduce a la presentación de los personajes, que se realiza de manera novedosa, no como el clásico *dramatis personae*, sino como parte de la solicitud de extradición de los cuatro protagonistas. De este modo, Gámez establece una constante en la pieza: un juego de capas de realidad y ficción que atraviesa tanto al lector como a los propios personajes.

A través de las figuras de los titanes griegos y de las Furias, representantes de la venganza, se vertebra un relato sobre la mencionada impunidad, el olvido y el mutable concepto de la justicia. Estos personajes de la mitología clásica quedan patentes de diferentes modos. Por un lado, los cuatro personajes principales quedan vinculados a un titán mediante el título de la escena que los presenta. Así, Salvador, Ricardo, Celso y Ángel quedan bajo la sombra de Ticio, Ixión, Tántalo y Sísifo, respectivamente, unas criaturas que recibieron castigos eternos por sus crímenes. Asimismo, a ellos hace referencia en diversas ocasiones Salvador, puesto que la trama se abre con él observando «Ticio», de la serie de *Las Furias*, de Ribera, en el Museo del Prado. Por otro lado, las Furias dan nombre a los tres actos en los que se divide la obra mediante sus diversos nombres: Furias, Erinias y Euménides. Aunque el número de estos seres mitológicos nunca se ha establecido, suelen representarse como tres mujeres, coincidiendo así con las partes ya mencionadas.

Es evidente que nada se ha dejado al azar en la producción de *Impunidad*. No obstante, tras la lectura surge la pregunta de quiénes son las Furias y quiénes los castigados. Se podría interpretar inicialmente que los que reciben el castigo por sus crímenes son los cuatro personajes principales, ya que han sido representados por los titanes y, de este modo, lo indica Salvador: «Cuatro titanes castigados» (p. 63). Sin embargo, ¿son ellos realmente los perseguidos? Estos hombres impusieron su propia versión de justicia al torturar a sus víctimas sin mostrar remordimientos, pese a ser conscientes del daño que causaban, como se evidencia en esta intervención de Ricardo: «[...] que con los hijos de puta no se habla, que hay que ser como ellos, porque si no...» (p. 34). El texto desafía su percepción de ser seres superiores al resto, mientras que son expuestos como personas soberbias que carecen de capacidad crítica. Este aspecto se ve reforzado por la cita de Hanna Arendt que precede a la pieza, cuya obra lleva como subtítulo *Un estudio sobre la banalidad del mal*, pues sugiere que no hay nada especial que distinga a estos torturadores del resto del mundo, excepto sus elecciones morales.

El haber escogido tales protagonistas es un movimiento audaz, porque resulta difícil tanto para el lector involucrarse como para el autor ofrecer una imagen que no se acerque a una caricatura de la maldad. Por suerte, Gámez ha sabido resolver

este problema al presentar cuatro caracteres diferentes, cotidianos y que resultan extraños en el momento actual. En sus pensamientos se pueden encontrar el orgullo, la cobardía o el arrepentimiento, todo ello matizado por las circunstancias de la edad avanzada.

Son sus perspectivas sesgadas las que conducen la narrativa de la obra, pues a través de sus parlamentos, precisamente, conocemos las palabras de los personajes secundarios y los jueces, ya sea mediante una mención directa o a través de ausencias de información perfectamente medidas. Con todo, hay una excepción: durante el segundo acto son las víctimas las que tienen voz —como un «réquiem para coro», en palabras de Gámez (p. 22)— y rompen su silencio con denuncias sobre lo vivido de forma fragmentaria, anónima y caótica.

Finalmente, es notable el cuidado de la edición, que ofrece una experiencia de lectura a la altura del tema tan complejo que aborda la obra. Cada acto está introducido por una imagen relacionada con lo que se leerá a continuación, entre las que se incluye una fotografía documental de los resultados de aquellas torturas. La pieza queda precedida por un prólogo a cargo de Eva Redondo, que sitúa al lector en las circunstancias en las que fue escrita, ahondando un poco más en el proceso de elaboración del texto. El volumen se cierra con un epílogo, esta vez firmado por Maite Fernández Madrid y Elena Trujillo Petisme, que aporta información histórica y actual para poner el broche final a la obra y subrayar su importancia social.

En resumen, *Impunidad* es un texto valiente que busca romper el silencio institucional que ha prevalecido durante tantos años. De esta manera, logra una obra que, mediante su particular visión del texto teatral, se instaura como una reivindicación de la memoria y en la demanda de una reparación genuina del daño, puesto que la ignorancia no puede sanar una herida.

Julia Utrera Jimeno



Ana Almonte (2024): *Luces de alfareros*, Araña Editorial, Valencia, 298 pp.

*Luces de alfareros* (Araña Editorial, 2024), de la autora dominicana Ana Almonte, constituye un sorprendente artefacto narrativo donde la prosa se sustenta de fuertes cargas de poeticidad y simbolismo, siendo la novela que nos ocupa, por consiguiente, un eje de intersecciones conceptuales que ahonda en la entidad viva del tejido textual. Así, la proyección lógica y convencional existente en esta obra discurre por una senda de exploración fragmentada que viene a simbolizar el éxodo bíblico a través de catorce episodios o relatos: «Preludio. Una oruga en la hoja», «Nadar en el fondo», «Una promesa», «Zamira, las torres», «La vida en práctica y teoría», «Un hombre correcto», «Dalsy: su vaivén», «Dunda Dabrowski, una mujer», «Ruido de silencios», «Un gramo de duda», «Ojos de sol», «Sortilegio de un acontecer», «De nuevo, El Génesis», y «Epílogo».

Cabe señalar que cada capítulo funciona con total autonomía, y tal constatación actúa como rasgo significativo de la novela, pues, en efecto, está construida a partir de narraciones bien delimitadas e independientes que, en enérgica conexión, posibilitan la concreción de un significado global en sintonía con lo que Gadamer, basándose en el horizonte de expectativas de los lectores, denominaba dialéctica del texto. Así, estamos ante una novela dinámica que confronta ideas y prejuicios para fijar, de forma ineludible, una subjetividad valiente, dialéctica y operatoria que toma partido por causas concretas. Podemos, a este respecto, hacer notar cómo el imaginario aborigen se aborda desde un enfoque de dignificación que expone la consecuencia primigenia (y genérica) de la lucha social minoritaria, de forma que la implicación ideológica se inserta en el fondo del motor narrativo para dar cobertura a una conciencia plena del *mundus intelligibilis*.

Sin embargo, no solo prima la razón y la introspección cognitiva como elemento detonante de una panorámica realista para retratar nuestra estancia en mundos interiores y exteriores, sino que *Luces de alfareros* también está atravesada por la ya aludida subjetividad, y a partir de ahí es posible rastrear componentes poéticos

que extienden el sentido de la trama a temperamentos individuales que son tratados con profundidad psicológica, hecho que, en la inercia de la recepción, nos pone a salvo de posibles desviaciones interpretativas. Dicho de otro modo: al implicarnos en el sueño vital de cada personaje, Ana Almonte logra que los lectores atentos y concentrados quedemos sujetos a una atmósfera de adhesión explícita. Por tanto, como resultado de tal identificación emocional se produce el hallazgo de una liberación que nos asigna un sitio privilegiado: el de vivir múltiples vidas en la secuencia y el destino de personajes, a priori, ajenos a muchos de nosotros. Todo ello nos hace estar en condiciones suficientes para justificar que no solo es posible localizar una conciencia racional, estricta y aséptica en *Luces de alfareros*, puesto que dicha conciencia, si bien sostiene el cimientto narratológico de las múltiples tramas, también interacciona dialécticamente desde las coordenadas de un *mundus sensibilis* donde se dimensionan categorías afectivas que validan nuestra experiencia práctica como mecanismo de cambios trascendentales.

Por esta razón, el referido rótulo de poeticidad se liga a las categorías platónicas de *mundus intelligibilis* y *sensibilis*. Y aún más: dicha poeticidad, como trabazón de periodos narrativos, propicia una significación no exclusivamente ornamental o espuria, pues contiene una potencia semántica que facilita correspondencias no exentas del relato. Entonces, inmanente al propio tejido textual, puede afirmarse que la poeticidad opera como acción lingüística y literaria porque es en sí misma un doble rasgo transversal en el conjunto de la novela, y, además, inyecta resortes de dinamismo mediante la plasmación de deseos amorosos. Obsérvese, por ejemplo, cómo se presenta el escenario fértil del sentimiento correspondido: «Parece amor a primera vista. Contrajeron nupcias bajo la bendición de sus orgullosos padres, quienes veían en el joven a un ser humano ejemplar» (p. 133). Un amor bien considerado, unánime, consumado rápidamente y capaz de armonizar la coincidencia de los estados de ánimo entre la hija, sus padres y el entorno. Aunque el texto continúa y opone al idealismo del amor la turbación de incertidumbres y pesadillas, la temperatura general (no solo de la potencia amorosa, sino de temáticas universales como la vida, el tiempo o la amistad) es equilibrada con auténtico dominio técnico, y, asimismo, favorece un clima de luz amable donde reconocerse en la otredad.

Se infiere que, en realidad, la carga de poeticidad y simbolismo en *Luces de alfareros* entreteje ideas universales para actualizarlas desde hechos anecdóticos del día a día. De esta forma, la supuesta solemnidad de temáticas universales queda formulada a través de circunstancias vivificadoras en un espacio real, cotidiano, verosímil, que permite concebir la adhesión emocional (emanada del nutritivo encuentro entre lector y autor) como un código solidario de participación conjunta. Así, Ana Almonte revela la superficie oculta de un mundo abierto a la intemperie donde es fácil perderse, y que precisamente por su condición antropológica de espacio transitado, recorrido y explorado, nos conduce (a la postre) a un



significativo descubrimiento del yo íntimo. Un yo en convivencia con la multiplicidad de un tú abarcador. La subjetividad se erige como interlocutora de transformaciones, asimilaciones y representaciones de un éxodo que es viaje iniciático y aprendizaje de vida.

Nuevamente, se aprecia cómo se conforma una dualidad dialéctica de conceptos (más allá de lo *intelligibilis/sensibilis* o del yo íntimo/tú abarcador) representada en el aura religioso del éxodo que se ve simbolizado en la novela como itinerario (o vía crucis) de doble dimensión, pues el exterior físico y tangible se mimetiza con el interior onírico e introspectivo. Y, por supuesto, ambos planos se mimetizan y trascienden. Así, lo exterior y lo interior, como caras de una misma moneda, representan un crisol intercambiable de significaciones. Pero lo religioso, aun cuando sirve de planteamiento argumental y simbólico, también impregna desde los postulados de su esencia ontológica la temática transversal del amor. Es posible subrayar la presencia de un sentimiento amoroso abnegado. Obsérvese, a propósito de tal premisa, la siguiente declaración: «Cuántas veces le había visto en situaciones maravillosas ayudar con desprendimiento, carácter en la voz y sabiduría de quien hace las cosas solo por amor» (p. 274). Se trata, por tanto, de un amor que da cobertura a numerosas coyunturas en las que el sentimiento, como entidad atributiva de las relaciones humanas, penetra en vericuetos tales como la memoria, el despecho, la reconciliación o la melancolía. Estos ingredientes aportan una clara visión humanista del artefacto narrativo, sobre todo si se entiende, como aquí consignamos, en calidad de formato idóneo para la exposición de un conocimiento revelado a partir de la compleja red de interacciones entre personajes, tramas y asociaciones lectoras.

Así, *Luces de alfareros* constituye un laberinto social de implicaciones trascendentales, es decir, de desarrollos temáticos y argumentales (como el amor, tan traído en la presente reseña) donde la consideración acerca de la técnica prosística se adentra por códigos de poeticidad que vinculan el fundamento poético a la extensión narrativa de «contar una historia». De este modo, la proyección narrativa de un éxodo bíblico transmutado en exilio y peregrinaje contemporáneo equivaldría a pensar en lo poético como un eje multidireccional, como un recurso que permite al autor situarse en un pretérito concreto, a partir del cual el lector reconoce las distintas referencias que surjan a lo largo de la trama y de las subtramas. En definitiva, podemos afirmar que Ana Almonte, subordinando lo narrativo a lo poético (aunque sin desdeñar la construcción convencional del género novelesco) consolida una voz humanista moderna y preocupada por mantener su credibilidad artística. Hay en esta novela la afirmación misma de la poeticidad prosaica, y tal atributo da buena cuenta de que la narrativa es, ante todo, una sistematización de mezcolanzas, hibridismos y renovaciones.

Sin lugar a duda, y a tenor de las maravillosas iridiscencias del fuego verbal presente en *Luces de alfareros*, concordamos aquí con lo que en el siglo pasado

manifestó Roberto Bolaño en el programa «La belleza de pensar». Recordemos que para el autor chileno la más notable poesía en los últimos tiempos se encuentra dentro de novelas y relatos, poniendo como ejemplo paradigmático el *Ulises* de Joyce. Con razón puede afirmarse entonces que Ana Almonte ha sabido conjugar la tensión narrativa con el ágil vuelo lírico, la prosodia pausada del diálogo con el trasfondo tembloroso de la inquietud y el sobresalto humanos, y, en suma, la estabilidad de la tradición con un prurito renovador de firme personalidad literaria.

Antonio Díaz Mola

Asunción Rallo Gruss (ed.) (2022): *Arco de Sombras*, Dykinson, Madrid, 406 pp.

*Arco de sombras* (2022), publicada por la editorial Dykinson, se concibe, se gesta y se plasma como un ciclo, resultado de una de los mayores acontecimientos que nos ha traído este siglo: la *COVID-19*. La obra se centra en estudios llevados a cabo por profesores de la Universidad de Málaga, especialistas en diversas materias. Tal y como su editora menciona en la introducción, esta obra manifiesta «las vivencias y sus consecuencias además de los impulsos para escapar de ellas». Esta producción está dividida estratégicamente en cinco partes que se corresponden con las cinco fases que la componen. Antes de profundizar en el contenido de la obra en sí, cabe mencionar la elogiada labor de Asunción Rallo Gruss, editora de la obra, al unificar ávidamente los distintos ámbitos del campo de las humanidades que abarca. Catedrática de Literatura Española en la Universidad de Málaga, ha sido galardonada con varios premios. Sus investigaciones y publicaciones están dedicadas especialmente a la novela y prosa del Siglo de Oro, y a la novela contemporánea: estudios, ediciones, artículos y conferencias.

En la primera parte, titulada «*En las tinieblas del presente*», se plasma una reflexión sobre la situación que atravesaba el mundo cuando se desató la pandemia. Azucena López Cobo y Pedro J. Plaza González analizan la presencia de los tópicos literarios, el tiempo y la muerte, en la obra *Servicio de lavandería* de Begoña M. Rueda, analizando el reflejo poético de la situación que surge en un hospital y que habla de la amenaza, el miedo y la muerte provocados por el coronavirus. En «Roth premonitorio: reflexiones sobre una epidemia en *Nemesis*» (2010), Juan Antonio Perles Rochel hace un paralelismo y comparación entre la *COVID-19* y la epidemia de poliomielitis que tuvo lugar en los años 1916 y 1952 en los Estados Unidos. El autor hace una serie de observaciones sobre la funesta repercusión individual de la pandemia con el examen interior del protagonista de la novela. Por

[427]

su parte Enrique Baena Peña analiza, en la tragedia contemporánea, la creación de un teatro que gira en torno al dolor para despertar en el público un sentimiento de empatía al verse reflejados en él. Marc Montijano Cañellas llama la atención en «La pandemia como oportunidad para el neofascismo en España: el caso de *Bastión frontal*. Símbolos, propaganda y performatividad», sobre cómo en la sociedad, aquellas personas que son golpeados duramente y abandonadas en mitad del caos se aferran incondicionalmente a la búsqueda de apoyo, y cómo los que tienen el poder se aprovechan de los más débiles para ganar protagonismo y fuerza. Esta fase culmina con el capítulo «*Black Lives Matter: las vidas negras importan*. Evolución consciente en la obra de Ta-Nehisi Coates» por Silvia Pilar Castro Borrego donde se denuncian las injusticias sociales, en este caso las de carácter racial y cómo el ser humano es capaz de evolucionar gracias a los efectos del trauma vivido; y con «Riesgo de propagación de la *COVID-19*, patrón urbano y centros educativos. Análisis de casos en la ciudad de Málaga», en cuyo estudio de varios autores, se demuestra que las zonas con mayor desigualdad son más propensas a propagar la infección más rápidamente, pero que, en otros casos, también hay factores como la morfología de la ciudad, la cercanía a puntos de interés o equipamientos urbanos que influyen en dicha propagación. Este análisis nos permite responder ante el riesgo futuro de contagio de una manera más eficaz.

En la segunda fase, «*Desempeñando penumbras*», los autores buscan alternativas para combatir la tristeza y la soledad. La «huida» se ve como alternativa reinante, huir a otros lugares donde no exista el mal, aunque en la mayoría de las ocasiones esa huida es imposible. Dentro de esta segunda fase, Sofía Muñoz Valdivieso, en su aportación «Intermedialidad teatral en pandemia: *National Theatre at Home*», analiza cómo el ser humano es capaz de desarrollar estrategias de entretenimiento, como la de potenciar la difusión de dieciséis obras teatrales organizadas por el *National Theatre* a través de *YouTube* durante los primeros meses de la pandemia. Por su parte Francisco Estévez se fija, «Aporías de la cultura digital (para una introducción)», en cómo el desarrollo de la ciencia y la tecnología influyen en la cultura y la literatura, y dirige su máxima atención a las nuevas fórmulas narrativas que se enfocan en una «ficción inmersiva de irrealdad o realidad digital» entre las que podemos destacar el bienestar psicológico y físico de la humanidad y su aplicación al ámbito cotidiano. María Gracia Torres contribuye a la presente obra con el estudio «La interpretación simultánea: un enfoque didáctico desde la meditación», donde se reflejan las ventajas de introducir la práctica de la meditación y el *mindfulness* en la asignatura de interpretación simultánea del área de conocimiento de Traducción. Con un llamado «experimento» la autora demuestra el proceso y la mejoría que han experimentado cuatro alumnos de la Universidad de Málaga en cuanto al control de los conflictos de la propia mente. Siguiendo la línea didáctica, Salomé Yélamos en «Percepción de los estudiantes ante la docencia *online* durante la *COVID-19*» pone en tela de juicio el interés docente

de la nueva variante, la enseñanza *online*, los recursos empleados y la diferente dedicación que implica. María Herranz Pinacho culmina esta segunda fase con «La tutela frente al desarraigo: Una mirada desde la historia social de la cultura escrita» en la cual analiza y reflexiona acerca de qué puede aportar la historia social de la cultura escrita al conocimiento de la infancia en la Edad Moderna, examina cuáles son los límites de la infancia y lo que se consideraba como minoría de edad en el Antiguo Régimen.

«*En el espejo plateado del pasado*» se establece como la tercera parte de esta obra. Con el objetivo de llegar a la comprensión de las respuestas ante las catástrofes y al conocimiento de la condición humana se crean numerosos paralelismos. Cristian Cerón, en «El lado oscuro de las pandemias: el otro virus», analiza los puntos en común de las pocas obras que surgieron sobre la pandemia, y cómo esta afectó a la sociedad, durante el periodo comprendido entre los años 1920 y 1940. Cabe mencionar obras como *Un mundo feliz* y *Nosotros* donde se pone de manifiesto el miedo, la inestabilidad y el hambre, así como la obligación de rehacer derechos individuales para responder a los derechos colectivos. Por su parte, Sonia Ríos Moyano hace un meticuloso estudio en «Christopher Dresser, pionero del diseño industrial en tiempos de cólera» considerando la postura de Dresser con respecto a la creación de objetos baratos y simples, ejemplo de superación posible en momentos cambiantes y precarios. Esto supuso un llamamiento a la necesidad de promover la formación del artista para el trabajo industrial y así abrir y expandir el mercado y, como consecuencia, la economía. Con el objetivo de construir la memoria sanitaria de Málaga, en «*Respiciens ad praeteritum*: el impacto de la fiebre amarilla en Málaga y su reflejo en el *Libro de compañía* (1803)», su autora, Ana Barrena pone el foco en la epidemia de fiebre amarilla durante los meses de octubre a diciembre de 1803 en la ciudad de Málaga, prestando especial atención a los testimonios y sus efectos en los individuos, narraciones de casos recogidos en dicho *Libro*. Este capítulo se ve complementado con el estudio propuesto por Carmen González Román que presenta, en «Escenografías urbanas y recorridos sensoriales en Málaga en tiempos de epidemias (siglos xvii-xix)», cómo los escenarios, los sabores y los olores se ven afectados en tiempos de epidemia. El sentido del olfato y el gusto percibirán la insalubridad y la degradación de la ciudad. El olor a vinagre como antiséptico y el romero quemado en las calles se convirtió en una sensación normal durante la época. Muy interesante resulta la adaptación de algunos edificios (hospitales, iglesias o ermitas) para su uso como hospitales, y la construcción efímera para atención sanitaria. Los dos últimos capítulos que componen esta fase —«Saber de la salud y consolar en la enfermedad. Modelos epistolares en la alta edad moderna» de Carmen Serrano Sánchez y «Pandemias del pasado: la peste bubónica en los tratados de medievales y modernos» de Marta Pacheco Franco y Javier Calle Martín arrojan más evidencias sobre la existencia de epidemias en el pasado. En el primero se aportan motivos interesantes del arte

epistolar, destacando su capacidad de consuelo en cuanto comunicación privada de los males y pesares. En el segundo se toma como testimonio los libros de medicina medievales, demostrando las semejanzas entre las oleadas de peste y la pandemia del 2019-2020.

«El primer planteamiento que se debe hacer para comprender una pandemia es estudiar cómo se ha verbalizado», explica Asunción Rallo en la Introducción. Este concepto es el que se aborda principalmente en «*Rasgando las sombras*», la cuarta y penúltima fase que se inicia con Patricia Álvarez observando la creación de nuevas palabras durante la pandemia del COVID-19, y la historia escondida detrás de ellas, en el capítulo «El semillero de las palabras durante la pandemia: el humor y la crítica en alemán, español e inglés». Siguiendo la misma temática, Laura Esteban Segura centra su estudio, «Análisis histórico de los términos ingleses *epidemic* y *pandemic*», en estos términos desde una perspectiva diacrónica y sincrónica, ayudándose de diversos recursos entre los que podemos destacar el *Oxford English Dictionary* en su versión en línea, así como diversos corpus de la lengua inglesa. Ambas inciden en la importancia de las palabras como reflejo de la realidad. Por su parte, Salvador Peláez examina en su trabajo, «Pandemias y sus lenguajes: la fiebre amarilla a principios del siglo XIX en Málaga», cómo hechos extralingüísticos, circunstancias terribles o vivencias en pandemia, favorecen la creación de nuevos términos y acepciones. Reyes Escalera da un giro de 180 grados con su capítulo, «*Estampas que curan. Vírgenes y santos protectores de la peste de la Andalucía en la Edad Moderna*», donde se presta especial atención a cómo la sociedad se puede llegar a aferrar a la fe como medio curativo ante cualquier enfermedad o mal. Estampas que ayudadas de plegarias y rogativas se convierten en mediadoras de milagros. En contraposición a la inacción por parte de la sociedad, en «Juventud acumulada, conocimiento y emprendimiento social femenino en el contexto pandémico del COVID-19», Carlota Escudero Gallegos, Jesús Delgado Peña, Abraham Nuevo López y Francisco Marcos Martín Martín resaltan aquellos casos de mujeres emprendedoras en el contexto de la pandemia, cuya edad es considerada como «no activa» para la sociedad. Finalmente, Francisco Hidalgo Fernández observa en «Trayectorias rotas, estrategias cambiantes. La epidemia como inflexión vital y familiar en la Edad Moderna» que las epidemias, más allá de ser desastres biológicos suponen un punto de inflexión vital y familiar en el presente, haciendo un rastreo de los planteamientos historiográficos sobre el tema.

Como todo ciclo, esta obra culmina con una última etapa denominada «*En el cristal oscuro de la naturaleza*» donde se pone de manifiesto el poder de la naturaleza frente a la vulnerabilidad del ser humano contra ella. Como bien expone Carmen Lara Rallo en su capítulo «La politemporalidad en la presentación literaria contemporánea de la dicotomía entre hombre y naturaleza», la literatura arroja luz a la situación de incertidumbre mediante narraciones que abordan los distintos

aspectos de las pandemias, exponiendo las lecturas de dos relatos: *Sea Story* de A. S. Byatt y *The Purple Swamp Hen* de P. Lively. María Rosa Fernández Gómez destaca y explica con argumentos cómo la desconexión del ser humano con la naturaleza está ligada con el deseo de anteponer la especie humana a la naturaleza en «Miradas no antropocéntricas en el arte asiático: los lazos que nos unen a la naturaleza».

Por su parte, Manuel Álvarez nos muestra en su capítulo, «*Usque huc venies et non procedes amplius*. El tsunami en la cosmovisión cristiana y la conjura simbólica de su amenaza: representaciones y prácticas en la *longue durée*», cómo el «relato bíblico» ha ofrecido un esquema cosmológico con el objetivo de percibir el tsunami en términos simbólicos dentro de la tradición cristiana. Esta visión se explicita en dos casos de maremotos, uno sucedido en Creta, otro en Cádiz, cuya inundación fue frenada por el «milagro».

Finalmente, Milagros León propone analizar los desastres naturales sobrevenidos en la ciudad de Antequera a lo largo del siglo XVII en «La calamidad en los “Márgenes” de la escritura eclesiástica del siglo XVII: una aproximación desde la microhistoria». Recoge datos, apuntados al margen de la parroquia de San Juan que, contextualizados con documentos históricos, se pueden transformar en relatos. Miguel Ángel González Campos, en «Futuros pandémicos en la ficción distópica en lengua inglesa» realiza un recorrido en el cual analiza cómo la ficción literaria y audiovisual en el ámbito anglosajón ha imaginado pandemias en el futuro y cómo, a pesar de las diferencias en cuanto a época, entorno y medios, estos ejemplos de narrativas reafirman la necesidad de la interconexión como factor básico de la esencia del ser humano. Atiende a los ejemplos distópicos de *12 Monkeys* y *Arcadia*.

Para finalizar, hemos de destacar la variedad temática de esta obra que hace de ella una interesantísima referencia para cualquier tipo de público, por su significado divulgativo y científico con unas exposiciones claras y detalladas, fruto de diversas investigaciones. Todas pertenecientes al campo humanístico en sus diferentes vertientes, que brindan un caleidoscopio sobre las pandemias, sus efectos y las reacciones de la humanidad. Una obra que nos permite conocer el pasado, analizar el presente y antepoarnos al futuro desde una perspectiva muy diferente a la que nos puede ofrecer cualquier medio de comunicación y, sobre todo, una obra que nos permite abrir horizontes y reflexionar sobre nuestra propia contribución al mundo.

Victoria Pavón Molero





## 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 asentadas 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.

La Dirección de *Analecta Malacitana*

## 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 desde 2022 es publicación anual digital 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 históricamente en RĒSH (Revistas españolas de Ciencias Sociales y Humanas-CSIC 1999-2008: 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 Prospectiva-Categoría C), GOOGLE SCHOLAR METRICS (puesto 8/12, H Index 2, Mediana H 3, 2008-2012; puesto 25/38, H Index 2, Mediana H 2, 2010-2014; puesto 29/56, H Index 2, Mediana H 3, 2011-2015); LATINDEX V1.0 2002-2017 (30/33) y CAHURS+ 2018 (Categoría D).

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.

En la actualidad se encuentra recogida en LATINDEX V2.0 2018-2024 (35/38) y CIRC 2024 (Clasificación Integrada de Revistas Científicas-Categoría D) y su nivel de difusión queda igualmente registrado en MIAR 2021 (6.5) / 2024 (c0+m2+e1+x4), DIALNET MÉTRICAS 2023 (C3), JUFO PORTAL FEDERATION OF FINNISH LEARNED SOCIETIES (2012-2024: LEVEL 1) Y THE REGISTER FOR SCIENTIFIC JOURNALS, SERIES AND PUBLISHERS-NORWEGIAN DIRECTORATE FOR HIGHER EDUCATION AND SKILLS (2007-2024: LEVEL 1).



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 XLV, 2024, de *Analecta Malacitana*  
se acabó de componer digitalmente por Jacaranda Servicios Editoriales  
el día 23 de diciembre de 2024,  
festividad de san Juan Cancio.

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