

# ANALECTA MALACITANA

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



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

XLI, 2020

# 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 XLI, 2020

*Director*

JOSÉ LARA GARRIDO

*Editor Adjunto*

GASPAR GARROTE BERNAL

*Coordinadores de Edición*

BELÉN MOLINA HUETE  
CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS

*Secretaria*

BLANCA TORRES BITTER

*Administradora*

MARÍA JOSÉ BLANCO RODRÍGUEZ

*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  
ANTONIO PRIETO  
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 Complutense 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

XLI, 2020



## ÍNDICE

### ARTÍCULOS

JOSÉ LARA GARRIDO, <i>La poética de las ruinas en el Siglo de Oro</i> .....	9
BEATRIZ MARTÍNEZ SERRANO, «Vacío gimiente de tu ausencia en mi pecho»: Elegía a un amigo muerto de Vicente Núñez.....	119
FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO, <i>Con palabra heredada o leer para imaginar: expresión intertextual y significado conceptual en la envolvente música de Antonio Carvajal</i> .....	139
MARTA PACHECO FRANCO, <i>La enseñanza de la cultura mediante el aprendizaje integrado de contenido y lenguas extranjeras</i> .....	163

### NOTAS

JENIFFER FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, <i>Presentación de la clase marginal o el otro en los cuadros de costumbres de José Victoriano Betancourt y Daniel Mendoza</i> .....	191
EUGENIA FERNÁNDEZ, <i>Relectura y reescritura de Franz Kafka en cuentos de Roberto Bolaño</i> .....	207
ISABEL LÓPEZ HERNÁNDEZ, <i>El virrey de Ouidah de Bruce Chatwin: un estudio de las consecuencias del asentamiento a través de su protagonista</i> .....	223

### BIBLIOTECA

HU SHI, <i>Propuestas constructivas para una revolución literaria</i> (traducido por Ruojun Chen y Jesús García Gabaldón).....	243
--	-----

### COMENTARIO BIBLIOGRÁFICO

GASPAR GARROTE BERNAL, <i>Historia, crítica y teoría sobre la poesía sexual áurea: comentarios a Fiebre de luz de J. I. Díez</i> .....	271
--	-----

### RECENSIONES

JORGE BERGUA CAVERO, <i>La voz cantada. De la épica a los cantautores</i> (Cristóbal Macías).....	295
---	-----

REBECA SANMARTÍN BASTIDA Y MARÍA VICTORIA CURTO HERNÁNDEZ, <i>El Libro de la oración de María Santo Domingo. Estudio y edición</i> (Amelina Correa Ramón).....	303
TIRSO DE MOLINA, <i>La santa Juana. Segunda parte</i> (Beatriz Morillas Pérez).....	307
AMELINA CORREA RAMÓN, «¿Qué mandáis hacer de mí?»: <i>Una his-</i> <i>toria desvelada de relecturas teresianas en el contexto cultural de</i> <i>entresiglos</i> (Rebeca Sanmartín Bastida).....	311
LIDIA TAILLEFER (coord.), <i>La causa de las mujeres en Gran Bretaña</i> <i>a través de los textos</i> (Marta Vaz García).....	315
AA. VV., <i>Mar de Alborán. Antología de la poesía contemporánea</i> <i>andaluza y marroquí</i> (Francisco Morales Lomas).....	321
SILVIA BETTI Y RENATA ENGHELS (eds.), <i>El inglés y el español en</i> <i>contacto en los Estados Unidos. Reflexiones acerca de los retos,</i> <i>dilemas y complejidad de la situación sociolingüística estadouni-</i> <i>dense, Cruces y bordes la voz de la otredad</i> (Daniel Abad Ruiz).....	327
GUILLERMO MARCO REMÓN, <i>Otras nubes</i> (Pedro J. Plaza González)....	331
JAVIER GILABERT, <i>En los estantes</i> (Gerardo Rodríguez Salas).....	341
GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ, <i>Meteoros / Bifronte; Piedras</i> (Rocío Peñalta Catalán).....	345
ROSARIO LÓPEZ GREGORIS Y CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS (coords.), <i>The Hero Reloaded. The reinvention of the classical hero</i> <i>in contemporary mass media</i> (Candela Hornero Cano).....	349

**NORMAS DE EDICIÓN [pp. 353-358]**

**REFERENCIAS DE CALIDAD E ÍNDICES DE IMPACTO [pp. 359-360]**

**ANEJOS PUBLICADOS [pp. 361-367]**

*ARTÍCULOS*

JOSÉ LARA GARRIDO  
BEATRIZ MARTÍNEZ SERRANO  
FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO  
MARTA PACHECO FRANCO



## LA POÉTICA DE LAS RUINAS EN EL SIGLO DE ORO<sup>1</sup>

JOSÉ LARA GARRIDO  
Universidad de Málaga

Recepción: 3 de octubre de 2019 Aceptación: 3 de junio de 2020

**Resumen:** Tras reconsiderar en contraste varias reflexiones generales —tanto clásicas como actuales— sobre el significado de las ruinas, se establece la necesidad de elaborar paradigmas explicativos sobre las diferentes etapas históricas y series poemáticas. Partiendo de la amplitud semántica del término en español, el recurso crítico a una abundante bibliografía de alcance internacional, y privilegiando la aparecida en las últimas décadas, así como el aporte de nuevos textos poéticos y de diversos géneros hasta ahora no considerados, permite ordenar y disponer de un organigrama histórico y exegético diferente. Articulando los datos referidos a distintas tradiciones y tópicos, se determinan de manera precisa tanto los segmentos históricos como las inflexiones autoriales, elaborando una sucesión de paradigmas, que ponen de relieve determinados vacíos textuales, en autores y obras de relevancia no siempre atendidos. El estudio se prolonga con los cambios de todo orden que supuso el siglo XVIII, desde la visión diferente de Roma, la presencia de las ruinas artificiales en el jardín inglés, los libros de viajes y la aparición de la arqueología moderna, tras el impacto que supusieron, entre otros, los descubrimientos de Pompeya y Herculano.

---

<sup>1</sup> A propósito de A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, prólogo de Luis Alberto de Cuenca, Visor, Madrid, 2019, 287 pp. Trabajo adscrito al Grupo de Investigación «Andalucía Literaria y Crítica: textos inéditos y selecciones» (PAIDI HUM-233).

**Palabras clave:** reflexiones generales sobre las ruinas, poéticas históricas, constituyentes modélicas, géneros, diacronía y variación de modelos, autores.

**Abstract:** This article opens with some general reflections (both classical and contemporary) on the meaning of ruins, and then it addresses the need to devise explanatory paradigms about the different historical periods and poetical sequences. The article takes as its starting point the broad meaning of the concept in Spanish, together with the extensive bibliography existing in the international context, and it favours those studies published in the last decades, as well as those poetical texts and genres unexplored so far. By doing so, the article makes it possible to offer a different historical and exegetical organigram. Examining the data about different traditions and topoi, the article demarcates both the historical sections and the authorial inflections, and it provides a series of paradigms that reveal certain textual gaps in relevant writers and works that have been paid scant attention. The article also explores the far-reaching changes operating in the eighteenth century, including the new view of Rome, the presence of artificial ruins in the English garden, travel books, and the beginning of modern archaeology, resulting from the discoveries of Pompeii and Herculaneum.

**Keywords:** general reflections on ruins, historical poetics, integrating models, genres, diachronic changes of models, authors.

## I

1. «La singularidad (la individuación gracias al espacio, al tiempo y a la separación de las conciencias), a pesar de no tener cabida en la historia que escribe el historiador es el origen de toda la poesía que encierra este oficio [...]. Sabemos la emoción que provoca un texto o un objeto antiguos no porque sean bellos, sino porque proceden de un tiempo ya ido y porque su presencia es tan extraordinaria como la de un aerolito<sup>2</sup>. Nos es también conocida la emoción

---

<sup>2</sup> En un documentadísimo estudio, que explora el campo semántico del término «ruina» en 19 lenguas (indoeuropeas y no indoeuropeas), A. Sulmajster Celmkier (2013: 181-182 y 189-190) analiza lo que denomina «les spectres large et étroit de ruine», partiendo del hecho de que «le concept se presente soit comme le même ensemble, soit encore comme ensemble séparé, avec ou non un lieu de causalité» y clasificando en grupos homogéneos las formas en que «les langues du monde, opérant un découpage différent du réel, certaines acceptions s'avèrent extensives, d'autres restrictives». Las polaridades de negativo y positivo le permiten asegurar cómo solo dos lenguas dedican una sola palabra a la ruina, diez extienden ese sentido a lo humano (entre ellos el latín y el español) y solo tres «appréhendent le concept selon un tres large empan, allant jusqu'à un haut degré d'abstractio» (italiano, francés e inglés). Por otra parte, el estudio de las ruinas cuenta con hondos, originales y bien documentados ensayos de tipo general, entre

que provocan los estudios de geografía histórica, donde la poesía del tiempo se superpone a la del espacio. Al asombro que produce la existencia del lugar se añade el asombro por el topónimo [...]. A esto se une la idea de que este mismo lugar que está aquí fue antaño otra cosa, siendo en aquel momento el mismo lugar que ahora vemos aquí: murallas de Marsella asediadas por César; antigua carretera *por donde pasaron los muertos* que seguía el mismo camino de la que hoy tenemos bajo nuestros pies [...]. La historia ocupa, pues, una posición gnoseológica intermedia entre la universalidad científica y la singularidad inefable» (Veyne, 1984: 49)<sup>3</sup>.

2. «El tema de las ruinas es muy respetable tema, sobre el cual el Renacimiento hará muy nobles poemas. Lope lo ha de tratar de mil modos en su juventud romántica, cuando la contemplación de las de Sagunto le hará parar mientes en sus propios destinos. Pero este tema es otra cosa en manos de Góngora, contemplador irónico del castillo de San Cervantes, frente a Toledo. Después de estas cosas, cuando observamos que lo venerable otrora puede ser motivo de ironía, podemos pensar que el tema está exhausto. Años más tarde, Caro escribirá su clásica elegía a las ruinas de Itálica, poema que a nadie se le ocurriría incluir en una historia de la poesía barroca si no fuera por estas razones de correlación e interdependencia. Ya no podemos hablar tanto de poemas barrocos en sí mismos cuanto de poemas de la edad barroca, fatalmente didácticos. Tesis o antítesis. No hay escape»<sup>4</sup> (Montesinos, 1997: 24).

---

los que destaco los de J. Simmel (1934), R. Macaulay (1953), P. Zucker (1968), R. Mortier (1974), el comentario, centrado en Francia, del ensayo de I. G. Daemrich (1972), el colectivo sobre las ruinas romanas coordinado por V. De Caprio (1987) o los de M. Makarius (2004), A. Huis (2016) y N. Dacos (2016).

<sup>3</sup> De ahí la extrañeza y la sensación de inerte *totum revolutum* que producen seriaciones que conglomeran elementos de la temporalidad varia del motivo de las ruinas. Valga como ejemplo la conclusión que cierra el desenfocado itinerario de M. I. López Martínez (2009: 236): «Poco a poco se van consolidando los formantes que la definirán en los niveles estructurales y léxico-semánticos: el apóstrofe a las ruinas; la *descriptio* de los vestigios en la que abundan los recursos de *evidentia* y las enumeraciones a veces ligadas por la anáfora; los contrastes temporales entre el pasado y el presente; las oposiciones léxicas del esplendor frente al vocabulario de la destrucción y la muerte; el uso de las ruinas como ejemplo para demostrar una tesis; la relación con otros lugares; *tempus edax rerum ubi sunt?*; la perduración de la palabra; la invención de una segunda persona («peregrino», «viajero») que supone la búsqueda de un receptor, de alguien a quien explicar y dirigir». Véase, por el contrario, como modelos conceptuales, Giardina (1986) y AA. VV. (2005b).

<sup>4</sup> Ese sujeto paradójico actúa como el poder temporal que impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelée* en su estéril llanura. Determinada masa de entidades naturales o culturales, adquieren en un súbito inmensas resonancias. Entidades como [...] las ruinas [...] adquieren en un espacio contrapunteado por la *imago* y el sujeto metafórico nueva vida, como la planta o el espacio dominado [...]. La fuerza de urdimbre y la gravitación

3. «En las ruinas, como en la lengua —y toda ruina es, en cierto modo también una lengua y toda lengua, también, una ruina— nada *reste vivante que dans la mesure où on la fait vivre* [J. Vendryes]. Y el modo y manera de hacerlas vivir no es otro que el modo y manera en que se las hace funcionar<sup>5</sup>. El Siglo de Oro —que las vio como *topoi*— las hizo funcionar como tema; el siglo XVIII superó su condición de tema para convertirlas en objeto de investigación. Las líneas que siguen intentan ser un ensayo hermenéutico que explique las diferencias ópticas explícitas e implícitas en ambas perspectivas, así como el muy vario tratamiento de un mismo objeto (Sagunto, sus ruinas) recibe en uno y otro motivo de visión, y que no solo hay que atribuir al género (el discurso poético / el discurso histórico) sino también, y en no poca medida, al cambio de sentido que las letras experimentan entre lo que se ha dado en llamar Siglo de Oro y lo que se ha dado en llamar Ilustración. En ambos casos —aun siendo uno y lo mismo *lo leído*— es, pero que muy otro, aquello que se lee. Y es muy otro porque —como dice Borges— *una literatura difiere de otra anterior o ulterior, menos por el texto que por la manera de ser leída*. Y es esa manera de *ser leída* la que permite reconstruir el modo de ser de ese lector, pues como indica Mortier (1974: 43) «*ce qui importe est moins le regard que l'esprit dont il émane*» (Siles, 1991: 7-8).

4. «*Etiam periere ruinae* dijo Lucano al contarnos en su *Farsalia* (ix, 969) la visita de Julio César a las ruinas de Ilión. Cada día se hace de noche “y hasta

---

caracterizan ese espacio contrapunteado por la *imago*, que le presta la *extensión*, hasta donde ese espacio tiene fuerza animista en relación con otras entidades» (Lezama Lima, 1969: 15-16).

<sup>5</sup> Es frecuente la aplicación mecánica, sin más, de los textos de una época a otra. Se han llegado a entender como antecedentes clásicos poemas de la Antigüedad donde el espacio temporal opone la negatividad previa a una magnificación actual, proyectando ese contraste a las ruinas del XVI y XVII, concluyendo, como parece obvio, que el modelo se ha invertido. Así el *topos* recurrente en la poesía clásica desde la época de Augusto donde «los latinos presentan edificaciones que se alzan fastuosas donde antes campeaba libre la naturaleza», mientras que en los Siglos de Oro sucede lo contrario. Es erróneo en este sentido plantear que la *Silva* III de Estacio o algunos epigramas de Marcial presentan una fórmula cuyo «significado invertido constituye uno de los puntos de apoyo del tipificado canto a las ruinas que se expande en la Edad Moderna» (López Martínez, 2009: 229-230). En los autores romanos se trataría de dar constancia no de una pérdida sino de un programa concebido como *renovatio*. Se refieren a destrucciones calculadas en las que se observa «en général une tendance à reconstruire dans les plus grand dimensions [...] selon un plan architectural différent [...]]. Une valeur esthétique ou poétique des ruines n'est pas encore discernable à cette époque, c'est le fait de détruire et l'image du détruit qui donne aux ruines leur caractère détachant [...]]. L'empereur Auguste arrive par la suite, de manière très habile, à bâtir sur le *ruines de la République* en y construisant son programme politique de renouveau religieux» (Kaderka, 2013: 33-40); también sin olvidar los clásicos de N. Dacos sobre la *Domus Aurea* (1969) o las generales reflexiones cargadas de sugerencias de J. C. D'Amico-A. Testino Zaphiropoulos (2012) y M. Papini (2011) entre la relación sobre la ciudad sepultada y las ruinas.

las ruinas perecieron. No quedaba ya entonces ni rastro de la fuerte muralla que contempló la despedida entre Héctor y Andrómaca” (veáse M. Papini, 2009: 89-111). Todavía no había nacido Schliemann y, por lo tanto, nadie sabía si aquellas ruinas visitadas por César eran las de la Troya homérica o las de cualquier otra ciudad venida a menos con el paso del tiempo [...]<sup>6</sup>. Soñar con las ruinas arquitectónicas del pasado, como hicieron los humanistas del Renacimiento es una obligación de cualquier persona sensible [...]. No resulta difícil acercarse al mundo de las ruinas y a la fascinación que ha ejercido ese mundo en los intelectuales de occidente a partir del Humanismo del Cuatrocientos<sup>7</sup>. Y digo a partir del xv porque en la Antigüedad y en la Edad Media

---

<sup>6</sup> Como sintetiza K. Kaderka (2013: 10): «Le gout des ruines émerge en Europe avec la Renaissance. Les ruines antiques éveillent alors admiration en tant que symboles d'un passé glorieux et offrent une source d'inspiration aux humanistes et aux artistes. Elles suscitent également la volonté de comprendre le passé et favorisent la prise de conscience de la caducité des choses humaines. Si le goût des ruines demeure ensuite vivace, c'est à l'époque des Lumières qu'il se transforme en véritable culte et fait aussi voir le jour à une science. La volonté de sauvegarder les vestiges chargés d'histoire de l'Antiquité, fascinants et irremplaçables, encouragera la systématisation des fouilles et donnera même naissance, avec l'oeuvre de J. J. Winckelmann, à la discipline archéologique. C'est pourtant qu'au cours du dernier siècle que se définit un intérêt proprement scientifique pour les ruines». Ambos continentes de sentido aparecen, respectivamente, caracterizados por las monografías de S. Forero Mendoza (2002) y S. Lacroix (2007), además del colectivo dedicado a Atenas y la Magna Grecia (AA. VV., 2007). Pero veáse, además, contrastivamente, la lectura de R. Cacho Casal (2012: 185-186) acerca de que «las ruinas de Roma eran como las páginas de un manuscrito estragado que debían enmendar y editar».

<sup>7</sup> «La ruina es acogida en la episteme clásica con más resignación que consuelo, siendo interiorizada más como una degradación o privación de la forma artística que como su afirmación [...]. Por encima de las contaminaciones morales, la ruina no podía ser reconocida por la estética clásica a no ser desde la transgresión, desde lo inacabado y lo fragmentario, desde un retorno de lo reprimido que no es sino la propia matriz de su condición anticlásica. No debe sorprender, pues, la carencia de una estética de la ruina en la doctrina clásica, como tampoco que florezca con lozanía apenas esta comienza a marchitarse. A este respecto las ruinas configuran vetas a través de las cuales se filtra la propia disolución del clasicismo [...]. Ante la contemplación de las ruinas el sentir clásico no puede por menos que verse afectado por el hecho de que las partes percibidas, presentes, invocan y reclaman a las ausentes. Casi de un modo instintivo tiende a restaurarlas, pero no solo ni tanto para evitar su destrucción cuanto para consumir su ideal de perfección» (Marchán Fiz, 1985: 5-6). Véanse las amplias panorámicas de F. Ferranti (2005) y el colectivo *Représentation et esthétique des ruines* (AA. VV., 2008), M. Papini (2009 y 2011) y J. Cl. Maire Vigueur (2010). En su muy personal y honda lectura de las ruinas en Quevedo, R. Cacho Casal recurría, siguiendo a Lavin (1992: 291-317), al imaginario renacentista «que reconoció en Roma uno de los más grandes archivos de la tradición. Sin embargo, sus ruinas servían también para recordar que muchos tesoros del mundo clásico se habían perdido definitivamente, que las *humanae litterae* habían sido consumidas por el peso de los siglos. La memoria histórica tenía fisuras y grietas, pero no todas eran irreparables. Los humanistas dedicaron sus esfuerzos a recuperar el legado grecorromano por medio de un ambicioso proyecto de estudio y reconstrucción de los vínculos que los unía a la Antigüedad [...]. Desde este punto de vista, la memoria y la creatividad están estrechamente relacionadas, pues el acto

no existía ese particular embrujo que lo desmoronado, lo derrotado, lo inconcluso ejerce en nuestros ánimos produciéndonos una auténtica conmoción estética, derivada de nuestra propia condición ruinoso. Lleno de estas imágenes he releído con fruición la canción *A las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro, paradigma de cuantos poemas de este género se han compuesto en lengua castellana [...]. En esa canción se contiene, exquisitamente rimada, toda la amargura del hombre al contemplar el «despedazado anfiteatro» de lo que un día no fue ruina, sino «esplendor intacto con voluntad de permanencia» (Cuenca, 2019: 11-15).

\*\*\*

## II

A la abundante y acreditada bibliografía sobre el motivo de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro<sup>8</sup> viene a unirse ahora el cuidadoso y

---

de recuperar se entiende como una renovación. Este dualismo alimenta los mayores logros del Renacimiento y puede también servir para explicar algunas de sus paradojas» (Cacho Casal, 2012: 185-186). También del mismo (2009, *passim*), y secundariamente lo ya apuntado en sentido general por A. Rey Álvarez (1997: 189-211), E. Molina (2005: 47-65) y M. Ferri Coll (2010: 525-544). Pero véase también ahora lo indicado sobre el concepto de «reflexión» y su carácter, en diversos planos, de «cualidad discursiva», por D. Carrillo Morell (2019: 71-85).

<sup>8</sup> En relación con lo apuntado en la nota 2 quiero aducir que el mejor ejemplo enumerativo del contenido por la semántica de «ruinas» en español, lo encuentro en un anónimo poema de las *Rimas del Incógnito*. Nunca ha sido citado en la bibliografía sobre el motivo, a pesar de constituir el más acabado inventario de términos que expresan la fisicidad material exigida por una poética de la presencia que concentra todos los estratos de naturaleza y cultura (monumentos celebrativos, arquitectural civil y militar...): «Coliseos, pirámides, memorias, / simulacros, filabres, obeliscos, / pináculos, altares, grutas, riscos, / termas, efigies, láminas, historias, / lauros, trofeos, vencimientos, glorias, / sierras, pizarras, mármoles, pedriscos, / rocas, peñascos, cóncavos, mariscos, / bandos, guerras, traiciones y vitorias, / terraplenos, murallas, galerías, / casamatas, mauséolos, colosos, / torreones, sepulcros, monumentos, / fronteras, fuerte bronce, artillerías, / chapiteles, lumbreras, contrafosos, / arbotantes, sillares y cimientos, / sus firmes fundamentos, / el Tiempo, que los hace, / los muda, trueca, quita y los deshace» (Foulché-Delbosc, 1916: 359-360). También como muestra glosada de un conocido estribillo (gracias a Góngora) véase la letrilla siguiente:

«Aprender, flores, de mí / lo que va de ayer a hoy, / que ayer maravilla fui / y hoy sombra mía aun no soy». Glosa: Flores, si estáis presumidas / de esa vanidad de hermosas / ved que el riesgo es ser dichasas / y el bien temerlo entendidas. / En las fábricas caídas/ de aquel gusto en que me vi, / flores, lo estáis viendo así, / y así, por bien de los dos, / ya que no aprendí de vos, / aprended flores de mí. / No os ciegue la luz que os da / vuestra gala y vuestro aliento, / pues cuanto hoy es lucimiento / mañana eclipse será. / Mi gusto ayer visteis ya, / hoy bien veis cuan triste estoy, / tened, pues, ser lo que soy, / dejad esa pompa vana, / que ha de ir de hoy a mañana / lo que va de ayer a hoy. / Si lo que fuisteis perdéis / en eso que siendo dais / ¿cómo no siendo pensáis / que maravilla seréis? / ¿Cuál pirámide no veis / cuál muro o torre que hay / no os diga

hondamente original volumen reunido por A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari, cuya lectura me ha motivado a reflexionar de nuevo sobre lo que denominé hace años «poética de las ruinas», expresión que, con similar alcance, reaparece alguna que otra vez en esta colectánea. «Paradójico símbolo de la modernidad», la actualización efectiva que en páginas enriquecedoras se realizan sobre las reflexiones que han antecedido al volumen «así como de las reflexiones igualmente clásicas pero referentes al sentimiento que evocan las ruinas en general», podrían sintetizarse en un «nuevo sentimiento» con cuatro características reducibles a formas de «proyección radical del sujeto y su punto de vista sobre el paisaje»:

1. Un nuevo encuadre que aparece en la Italia renacentista «probablemente gracias a la óptica exotizante de los pintores y humanistas extranjeros [...] que identificaron en un paisaje obviamente cotidiano para los italianos<sup>9</sup> un elemento especial que consideraron pintoresco y libresco: los *vestigia* de la Antigüedad que eran parte de la visión convencional de Italia que ellos proponían».

2. Estos vestigios arquitectónicos «primero fueron romanos, pero luego van a ser locales (Sagunto, Itálica, Mérida) e incluso de procedencia más moderna».

3. Las ruinas son en gran parte «una creación del sujeto» que es «quien prepara con ellas un *teatro* marcado por signos escópicos que construyen un decorado para sus reflexiones incluso si los restos no son perceptibles [...]. A este carácter medio imaginario y fantasmagórico se le une un elemento clave: la conciencia histórica<sup>10</sup>. Y es que, a partir del Renacimiento, la ruina es un

---

en polvo por mí, / flores, quién dirá, pues hoy/ menos que ceniza soy / *que ayer maravilla fui?*  
/ Fue Troya y de haber caído / campo y señas han quedado, / pero en mí de lo pasado / ni las  
sombras de haber sido. / Tanto el tiempo ha desmentido / lo que estuve y lo que estoy, / que  
espanto ayer, burla hoy, / halla todo el mundo en mí, / que aun ayer su sombra fui / *y hoy sombra*  
*mía aun no soy»* [A. B. P. G.] (Ms. 5507 de la BNE, ff. 121r-v).

Para los fundamentos fundacionales del concepto de ruina en un sentido histórico véase G. M. Della Fina (2009) y E. M. Orlin (2002).

<sup>9</sup> Como ya observó atinadamente J. Bialostocki (1973: 193): «Las ruinas fueron uno de los motivos principales relacionados con la idea de *vanitas*. Su expresión patética fue valorada con anterioridad en la poesía, sobre todo en relación con las ruinas romanas».

<sup>10</sup> E. Orozco Díaz (1947: 122) ya subrayó «la relación vital y artística que se establece entre el poeta o pintor y unas ruinas o jardín concreto. Porque, como fundamento psicológico, interesa por sí este detenerse ante ambas realidades por una atracción en la que rara vez cuenta en el primero la curiosidad arqueológica [...]. Por esta parte precede a toda consideración o reflexión moralizadora, pues es claro que antes de deducir la enseñanza de la caducidad de la grandeza pasada [...] el poeta ha buscado la contemplación». R. Cacho Casal, que sitúa a Quevedo «al final de la tradición renacentista», ha detectado con sutileza crítica extraordinaria cómo «pese a compartir muchos de sus ideales, deja también entrever varios aspectos que son clara señal de una nueva época y una nueva estética. Sus poemas sobre Roma emplean a Du Bellay como fuente literaria y, asimismo, como intermediario que lo conduce a dialogar con otros autores clásicos. Sin embargo, su lectura de estos modelos responde también a la epistemología barroca

asidero a un mundo desaparecido y diferente al moderno, a un mundo que los humanistas y pintores de ruinas pretenden reconstruir acumulando vestigios rotos y diversas antigüedades».

4. Las ruinas suponen igualmente «una meditación sobre el paso del tiempo sobre el ser humano, es decir, sobre la decadencia y la desaparición no solo a nivel de civilizaciones, sino de individuos: el *tempus edax rerum* se transforma en un *tempus edax hominum*. Será el carácter de la época y del artista que trate las ruinas el que otorgue a esta reflexión sobre la fragilidad de la vida un tono optimista o sombrío, tal vez más apropiado para la materia» (Sánchez Jiménez, 2019: 25)<sup>11</sup>.

La poética y la historicidad del motivo son, consecuentemente, conectables. No hay un significado absolutamente nítido y constante, como tampoco los referentes son inmodificables, por lo que cabe hacer un trayecto casi obligado que atienda a la formulación sucesiva de diversos paradigmas. El motivo de las ruinas es de una polivalencia discursiva que nos aleja de las generalizaciones como la conocida —y tanto tiempo aceptada— reflexión de G. Simmel. Para

---

y refleja el cambio de paradigma que comenzó a finales del siglo xvi. El escepticismo hacia la visión analógica de la realidad lleva a una separación ontológica entre las palabras (*verba*) y las cosas (*res*), que en el plano literario fomenta la proliferación de agudezas dentro de la esfera del conceptismo. El Barroco ya no puede ofrecer ideas originales a partir del estudio de la Antigüedad, sino nuevas formas de interpretar y reescribir la cultura clásica y humanística. El objetivo de Quevedo no es solo, como en el caso de Du Bellay, el de reconstruir y reordenar el pasado con los ojos del presente, sino también de aprovechar cada una de las ruinas verbales y arqueológicas como fragmentos independientes a partir de los cuales dar a luz cadenas de conceptos basados en oxímoros y cruces de metáforas» (2012: 190-191).

<sup>11</sup> Compárese esta esclarecedora elucidación con uno de tantos discursos confusos, resultado por otra parte de una aceptable antología temática de la poesía barroca: «La repentina afición de artistas y escritores por la arqueología concuerda con la necesidad de establecer referencias con respecto al presente: ello condujo al descubrimiento de las ruinas, único testimonio del tiempo. W. Benjamin piensa que la estima sentida en el siglo xvii por las ruinas responde a la admiración barroca hacia cualquier forma de apoteosis, en este caso como exaltación de la Nada. Los muros desnudos, los capiteles sin arco y los peldaños cubiertos de maleza sirvieron a los poetas para significar su propia degradación. Las ruinas son lo único que queda del tiempo y aun estas van a desaparecer (*Lucano*, 9, 969). Las de Itálica y Sagunto fueron una realidad cercana a los poetas españoles, y aun cuando desde Cartago, Troya y Roma supusieron una referencia sobre todo literaria, todas aportaron en su ideario ético un doble sentimiento: la nostalgia por la que el ser humano fuera capaz de edificar cuando estaba en libertad y la certeza de que el tiempo, y la Naturaleza también, arrasarán los escenarios de esta fábula [...]. Las ruinas que en el periodo romántico adquirirán un renovado interés, muestran una superposición de tiempos, una tensión entre lo horrible y lo bello, la paradoja que permite comprobar cómo la artificial se ha asimilado a lo natural. Son el decorado para representar el conflicto» (Andrés, I, 1994: 49-50). ¡Cómo cambia el panorama en otras latitudes cercanas a la nuestra! Véase el ejemplar artículo de R. Negri (1972: s. v.) o las magistrales síntesis de M. Makarius (2004) o de los ensayos reunidos en el colectivo *Ruines, traces, empreintes* (2009).

este sociólogo de la cultura «el equilibrio característico entre la materia que pesa y resiste pasivamente a la presión y la espiritualidad formadora que tiende hacia lo alto», queda, empero, destruido en el mismo momento en que el edificio cae en ruinas. Esto no significa, en efecto, sino que las fuerzas puramente naturales «comienzan a enseñorearse de la obra del hombre, que, al fin, la exacta compensación entre la naturaleza y el espíritu —representada por el edificio— se ha roto a favor de la naturaleza. Este desplazamiento del fiel se resuelve en una tragedia cósmica que envuelve a nuestros ojos toda ruina en las sombras de la melancolía». En definitiva, un ciclo sempiterno en el cual «la naturaleza ha hecho de la obra de arte el material para su creación, de la misma manera que antes el arte se había servido de la naturaleza como materia para su obra». No deja de ser significativo que otras reflexiones menos hegelianas de Simmel y más propiciadoras, al tiempo, de una consideración del motivo en su espesor histórico, hayan sido orilladas, si se exceptúa la profundización hecha sobre el sentido de la melancolía en las ruinas. De especial relevancia es su apunte «sobre el carácter de pretérito que tienen las ruinas»: «Son las ruinas un lugar de vida de donde la vida se ha retirado, y esto no es solo algo negativo. No: ante la ruina se siente de modo inmediato, con la actualidad y rigor de lo presente, que la vida ha habitado aquí alguna vez con toda su opulencia y todas sus vicisitudes. La ruina es la forma actual de la vida pretérita, la forma presente del pasado, no por sus contenidos o residuos sino como tal pasado» (Simmel, 1934: 211-219)<sup>12</sup>. Igualmente resaltable —y

---

<sup>12</sup> De estas conclusiones últimas de Simmel como resultado de la dialéctica de tesis/antítesis partían las reflexiones sobre el motivo debidas a E. Orozco Díaz: «Es el deseo de percibir la vida, de estudiar la construcción, las formas de su arte, de gozar con sus restos, pero interesándole esa visión compleja de Naturaleza y Arte [...] y así lo que se ansía o gusta no es su fusión con el paisaje en una visión única, sino, precisamente, el aclarar lo artificial de la Naturaleza para incorporarlo íntegramente al mundo del Arte. No es el deleite de lo pintoresco resultante, sino el de las formas bellas de por sí que se consideran como ideales y perfectas» (1947: 128). Y pocas páginas antes abría el círculo hermenéutico, al considerar que «la belleza de las ruinas no reside en que sean un elemento del paisaje sino en esa sensación de que lo artificial, lo artístico, se incorpora a la Naturaleza. Ante ellas sentimos un proceso de tránsito, de asimilación que la Naturaleza realiza, convirtiendo lo artificial en material para su creación. Así, los poetas no solo perciben este tránsito, este reincorporarse de la materia a su primer origen sino que incluso lo destacan: “Lo que fuisteis sois, lloradas piedras”, dice Equilache ante unas ruinas. Y López de Zárate pensará aún más la idea: “Son (lo que fueron) materiales rudos, a la primera forma reducidos”» (pp. 122-123). A más de ello, su síntesis conduce a la motivación de una originalidad en el hecho de que «nuestra poesía de ruinas, aunque formalmente enlace con lo final renacentista, tiene sus raíces en algo más trascendente que esa emoción de lo pintoresco y ese sentido de melancolía y nostalgia de la vida que pasó, que unido a la admiración por la Antigüedad constituyen las notas dominantes en la visión del tema que, en general, recogen las letras y la pintura fuera de España» (p. 130). El aliento europeo de este temprano panorama evoca lo que serán los profundos análisis recientes de M. McGovan (2000), S. Forero Mendoza (2002), S. Fabricio Costa (dir.) (2005: 69-104) o S. Lacroix (2007).

reiterado— ha sido el ensayo de J. Starobinski «La mélancolie dans les ruines». La reflexión de Starobinski viene a invertir en su tesis central el concepto cíclico que encadena a naturaleza y arte, y en el que las ruinas vienen a ser un episódico epifenómeno, para establecer un principio de dialéctica histórica: las ruinas provocan siempre la búsqueda de un significado. Partiendo de Simmel, matiza que «se establece un equilibrio en que las fuerzas antagónicas de la naturaleza y la cultura se reconcilian» para concluir con estas palabras que han de servir como pórtico al recorrido que emprendo, con un paralelaje de aportaciones propias a la reseña del volumen recién aparecido: «Las formas materiales que dan fe de lagrandeza de una edad, no han cedido completamente ante el desorden sin edad. Sobrevive la huella de un gran designio; pero la supervivencia más cierta es la que anuncian los musgos y la lozana maleza. Supervivencia de ruina es siempre un sueño ante la invasión del olvido [...]. El monumento antiguo era un memorial, una *monición*. Perpetuaba un recuerdo. Pero el recuerdo inicial se ha perdido; ahora le sucede una segunda significación, anunciando en adelante la desaparición del recuerdo que el constructor había pretendido perpetrar en la piedra. Su melancolía reside en el hecho de que se ha convertido en monumento de su significación perdida» (1964: 180).

Otro filósofo fascinado por las vastas sistematizaciones de la fenomenología hegeliana, E. Bloch, al reflexionar sobre el culto a las ruinas en el Barroco, intentó definir su sentido como producto de «la compenetración entre decadencia y apoteosis, de historia que fluye y mundo cercano al fin, expresada mediante cierta alegoría de lo efímero. En esta radical ambigüedad anidaría la belleza fúnebre de sensaciones que asumen un sentido edificante, al configurarse como meditación elegíaca sobre el destino del hombre y sobre las catástrofes del mundo»<sup>13</sup>. Tras recordar esta explicación que pese a su coherencia

---

<sup>13</sup> Para una mediatización posible de lo que en 1950 expresó S. Freud en su clásico análisis de *El malestar en la cultura* al comparar la reminiscencia de la mente humana «con la ciudad de Roma y sus varios estratos arqueológicos», hay que notar, como ha hecho R. Cacho Casal, que Freud «tras describir algunas de las fases más importantes de la expansión histórica de la ciudad, deja correr su fantasía y se imagina una Roma en la que no hubiera “desaparecido nada de lo que alguna vez existió” y donde los espacios urbanos y los monumentos de épocas diversas coexistieran [...]». Sin embargo, termina renegando de esta utopía urbana, cuyo desarrollo, cree él, no puede llevar a otra cosa que a “a lo inconcebible y aun a lo absurdo”. La mente no es como una ciudad, y solo en la primera perviven «todos los estadios previos, junto a la forma definitiva”, pues “en la vida psíquica la conservación de lo pretérito es la regla”» (2012: 186-187). «A propósito de cómo los hombres del xvii ven siempre la naturaleza —había escrito en palabras emblemáticas, que recoge Raimondi, W. Benjamin—, hay que afirmar que no lo hacen cuando está en su plenitud y en flor, sino en la madurez y decadencia de sus propias criaturas, como un paisaje de ruinas que cristalizan la historia en un emblema de melancolía metafísica» (pp. 51-52). De hecho, se ha llegado a establecer de forma muy precisa y contundente la correlación entre las variaciones del gusto por las ruinas y el sentido de imitación detectable en una conciencia histórica: «Ce qui revient à dire que toute pensée de l’Histoire repose sur une pensée

interna no deja de constituir un tejido de axiomas reduccionistas de la riquísima complejidad evidenciable en el tratamiento del motivo, E. Raimondi ha propuesto como alternativa el ejercicio analítico, para acercarse a concretos compromisos mediante la comparación de texto a texto:

Il confronto [...] deve essere fatto non tanto per stabilire degli antecedenti genetici o distinguere due tecniche che si esercitano sul medesimo tema, quanto per mostrare come sia diverso l'atteggiamento spirituale che è alla base delle due versioni.

Estudiando comparativamente el poema de Cesarini sobre Anzio (*vetustissima Vulscorum urbs nunc dirupta*) con su modelo, el de Sannazaro sobre las ruinas de Cumas, *urbs vetustissima*, evidencia cómo frente a la serie rústica de *iuvencus*, *bulbucus*, *oves*, *armenta*, el poeta del Seicento elabora su propia sigla en un paisaje escenográfico de pompa pictórica (*theatrales horrenti clade ruina*), cómo el nihilismo fatalista, que se confronta solo con la certeza de la catástrofe, es sustituido por una toma de posición contra la Fortuna y una aspiración a conocer los secretos de la naturaleza de tono casi lucreciano (1966: 42-72). La explicación de Raimondi, con conocimiento de la intratextualidad compleja del motivo, presupone una indagación ejemplar de cómo ciertos elementos novedosos de la estructura y sentido poemáticos comportan *descubrimientos* sobre la propia tradición. Así la «réverie-pellegrinaggio» revive un tema patético de la poesía clásica: el episodio de César que visita las *ruinae* de Troya en *La Farsalia* (IX, vv. 950-999)<sup>14</sup>. A la compulsiva búsqueda

---

de la ruine, que celle —ci soit formulée directement ou signifiée de façon plus médiate et métaphorique par les biais des propositions artistiques». La reflexión privilegiada de un W. Benjamin, en la novena de sus tesis sobre filosofía de la historia, es una violenta crítica a la ideología del progreso y la primera expresión categórica de un pensamiento sobre la catástrofe que se adelanta a las reflexiones de Adorno y Horkheimer. Pero antes, de Poggio Bracciolini a E. Gibbon, «il faut reconnaître dans les ruines un support privilégiée de méditation qui conduit à dépasser leur présence matérielle pour les transformer en figures de la pensée». En W. Benjamin (cruce esencial del romanticismo alemán, el materialismo judío y el materialismo histórico) el «pensamiento poético» (H. Arendt) adquiere la contundencia de una alegoría, cuyas raíces remiten a Hegel y a su reelaboración de una metáfora de Schiller, y su fórmula del Ángel paradójico confirma una manifestación de irresistible contundencia, donde «la catastrophe ne constitue pas un événement extérieur et insensé qui viendrait rompre le cours de l'Histoire, mais elle est étroitement solidaire du progrès car elle en constitue la raison même» (Forero Mendoza, 2002: 151-159). También las acotaciones históricas de F. Lecocq (2005: 69-104), A. Vauchez (2006) y J. Cl. Marie Vigueur (2010).

<sup>14</sup> Raimondi lo analiza poco antes en unos dísticos de Chiabrera en sus *Carmina*. Dentro de ellos se encuentra la historia de un joven aristocrático que se refugia en la campiña, en la soledad de una naturaleza amigable, con la esperanza de sobreponerse al mal que finalmente lo llevará a la muerte, reviviendo, entretanto un gran tema patético de la poesía clásica: el episodio de César que visita las *ruinas* de Troya y contempla entre las «putres trunci» y los «dumenta» el

de un sentido «inmemorial» en las ruinas, legado del pensamiento romántico desde Schelling (Marchan Fiz, 1985: 12-13), sustituye, en consecuencia, la reconstrucción filológica de todo aquello que cada texto encierra de «signification perdue» (J. Starobinski). Todo lo contrario de lo que postula, con desafiante paradoja metacrítica, P. Spedicato desde la «persistenza delle rovine» y su actualidad «come elemento essenziale nella fruizione artistica e spettacolare»: «Un discorso più specifico sulle rovine della letteratura non può comportare una mera individuazione —rivisitazione dei suoi *tópoi* rintracciati in uno o più periodi della tradizione letteraria, ma piuttosto il considerare la letteratura un immenso corpo rovinato essa stessa, un panorama fatto di rovine sovrapposte del tempo *ruens* (Orazio), rovinante e precipitante» (1986: 78-79).

La polivalencia discursiva de las ruinas<sup>15</sup> es de una compleja y refinada materialización, mediatizadora de un espectro de significados tan divergentes como el filográfico o el didáctico (en la variedad de encuadres que abarcan desde lo ético-político a la *meditatio mortis*). Al tiempo, el motivo conjuga su adherencia o su distancia a modelos retóricos establecidos, inductores de

---

espectáculo majestuoso de una «veneranda vetustas». Además de los textos de Propertio (*Elegías*, iv, 4 y iv, 5) y el capítulo 1 del libro vi de las *Naturales quaestiones* de Séneca, E. Raimondi reclama la atención sobre un pasaje muy admirado del *De constantia* de J. Lipsio (Ofrezco su versión: «Es natural a todo lo criado que por una intrínseca potencia camina a la corrupción y a la muerte [...]. Los animales, la ciudad y los reinos portan en sí mismos su ruina [...]. Estos grandes cuerpos, a nuestro parecer eternos, están destinados a la muerte y a la transmutación [...] y así como cualquier hombre tiene su juventud, su virilidad, su vejez y su muerte, así les cumple a estos. Comienzan, crecen, duran, florecen y después de esto caen [...]. Los antiguos vieron y adornaron los cadáveres de Cartago, de Numancia y de Corinto; nosotros las vilísimas ruinas de Atenas, de Esparta y de tanta ilustre ciudad. Aquella misma señora del mundo y falsamente llamada eterna ¿dónde está? Arruinada, destruida, caída, terminó no con una sola muerte sus días y hoy que se va ambiciosamente buscando no se la encuentre en su propio y antiguo sitio»). Véase también F. Giardini (1994).

<sup>15</sup> Se puede producir también, evitando el carácter emblemizador y el cauce de formalismos retóricos muy marcados (desde las ruinas clásicas a las locales), una poética de la inconcreción. La ruina innominada adquiere la solidez y el poder de convicción de un predicado universal. Extensión que alcanza igualmente al destinatario de un discurso del desengaño que hace del indefinido referente el fundamento incommovible de cualquier premisa irrefutable. La apertura al infinito del motivo bloquea así otras lecturas desde la subjetiva situación de una *compositio loci*. Un ejemplo en el que afloran todavía la grandeza de lo destruido (y su misma localización) junto al prodigio de los paradigmas clásicos es el siguiente soneto de Francisco Manuel de Melo: *Ruinas de un edificio*. «Este, ¡oh Licio, que has visto sobre el viento / y de la tierra ves midiendo el llano, / ya silla del monarca lusitano, / ya cátedra moral del escarmiento, / como copia antes fue de un alto intento, / miedo es agora del discurso humano; / el bronce, el mármol se asegura en vano / contra el menor fatal acabamiento. / Para admirar prestaronle distinto / cuanto valor gozaron las edades / en Roma, Atenas, Menfis y Corinto; / para desengañar las soledades / en cada piedra, en término sucinto, / un fin, una memoria, unas verdades» (1649, f. 4v).

recursos retóricos y diseños estructurales fijados en ciertas cadenas modelizadoras, que se renuevan y mutan en el proceso histórico con lo que podría denominarse su *apertura significacional*. El término fue puesto en circulación por G. Cabello Porras a propósito de Fernando de Herrera, anotando cómo el paradigma clásico es seguido por el autor de las *Anotaciones* a partir de una óptica distanciadora tendente a diluirlo y modificarlo en diversas direcciones. Tal reconducción implica una primera variante en que las ruinas se contrastan con la eternización poética, una segunda que introduce «determinada *res* histórica en la poetización», una tercera en la que «el acudir a nuevas ruinas [...] configura un nuevo factor de la diferenciación herreriana»; finalmente, el tratamiento de Tartesos, con el que el *divino* «da un paso importante hacia la poetización de las ruinas acuáticas» (1981: 39-63) (clarificador análisis que, cuando no se trasvasa, es enturbiado en el endeble panorama de J. M. Ferri Coll). Frente a este proceder de hermenéutica diferenciadora han dominado categorizaciones de rígido dualismo. Por ejemplo, y es de destacar por su brillante redicción, en las rápidas pinceladas con que globaliza el sentido del *descubrimiento* de las ruinas R. Andrés<sup>16</sup> y que, significativamente, se inician recurriendo a W. Benjamin: «Las de Itálica y Sagunto fueron una realidad cercana a los poetas españoles, y aun cuando las de Cartago, Troya y Roma supusieron una referencia sobre todo literaria, todas aportaron en su ideario ético un doble sentimiento: la nostalgia por lo que el ser humano fuera capaz de edificar cuando estaba en libertad y la certeza de que el tiempo y la Naturaleza también, arrasarán los escenarios de esta fábula [...]. Las ruinas que en el período romántico adquirirán un renovado interés, muestran una superposición de tiempos, una tensión entre lo horrible y lo bello, la paradoja que permite comprobar cómo lo artificial se ha asimilado a lo natural. Son el decorado para representar un conflicto» (1994: 49-50)<sup>17</sup>. Igualmente en el señalamiento de

---

<sup>16</sup> Desproporcionada, por su exigüidad para el empeño perseguido en una antología presentada, es la sección que dedica a las ruinas en el volumen segundo (pp. 581-593), con la falta de textos esenciales de Góngora o Lope y de confirmaciones complementarias con las series de Sagunto e Itálica. Tampoco parece ideada para abarcar el motivo la recopilación debida a S. B. Vranich (1981), que reúne solo treinta y seis composiciones (y las que da como inéditas estaban publicadas con anterioridad). Baste recordar que ya L. Pfandl consideraba la amplitud del motivo al considerar que la lírica barroca española «puede dividirse en cuatro grupos principales: primero, los homenajes de carácter panegirista y de mecenaje; segundo, la poesía de ruinas y desengaño, que corresponde al sentimiento desilusionista de la época; en tercer lugar la lírica amorosa y galante [...] finalmente, la poesía satírica y humanística» (1942: 510; también 538 y 541). Frente a tales generalizaciones resultan ejemplares, como muestra, los análisis concretos que sobre Quevedo han llevado a término, A. Martinengo (2009: 263-280), E. Moreno Castillo (2004: 501-543) y en particular R. Cacho Casal (2012: *passim*).

<sup>17</sup> Ya me he referido y volveré a hacerlo más adelante a las tesis de W. Benjamin en su exacto encuadre. Pero en general la cuestión de los conformantes ideológicos de su teoría sobre la catástrofe, «qui se présente comme une violente critique de l'ideologie du progrès», han sido

modelos, se ha privilegiado un modo reduccionista donde la tendencia a categorizar en una sola función ha venido marcada por una cadena temática monocorde, en relación exclusiva casi siempre con *Superbi colli*, como ya enunciara tempranamente un R. Foulché Delbosc, concluyendo que «si Troie, Carthage, Roma, Sagonte, Italica, n'ont inspiré que des pensées sensiblement pareilles, cela tient, moins, semble-t-il, à l'identité des sujets qu'à ce fait que toute cette littérature est le décalque —ou parfois la paraphrase —d'un meme sonnet italien» (1904: 242).

Volviendo sobre los supuestos afianzados en E. Raimondi, la lectura histórica del motivo de las ruinas hace imprescindible ahondar en cómo se establecen sus variadas inflexiones internas en relación con los descubrimientos operados desde la tradición funcional, retórica y artística. La distinta trascendencia de los paradigmas inducidos por refracciones más o menos intensas de los modelos diversos (donde la lírica neolatina jugó un papel esencial) son en diverso grado perceptibles en la poesía de las ruinas del Siglo de Oro. Una poesía atravesada por procesos de derivación, mixtura y reinvención que no suponen ni el abandono sincrónico del paradigma clásico (Roma y Cartago) ni la integración de los grandes modelos, desde el *Carmen metricum* de Petrarca al *Superbi colli*, que acoge al mismo tiempo la perspectiva de una visión inmediata y próxima, generadora de una sentimentalidad que va más allá de lo meramente arqueológico o erudito<sup>18</sup>.

---

elucidados en un magistral ensayo de S. Forero Mendoza (Kaderka, 2013: esp. 152-156). Sobre el carácter fundacional de las ruinas de Roma, como ha recordado V. De Caprio (1987: 8), desde su «coerente tipología discursiva» los modelos que en su interior se elaboran «si rivelano capacità di porsi come forme organizzative dell'immaginario letterario e particolarmente poetico, anche in aree tematiche a prima vista non direttamente connesse con la tradizione rovinistica su Roma: rovine di altre città, rovine come emblema o metafora dé luoghi dello spirito, tematica della distruzione e della catastrofe».

<sup>18</sup> En su clásico estudio E. Orozco Díaz subrayó este sentido, al indicar que «las dos ruinas que con más frecuencia cantan nuestros poetas son las de Itálica y las de Sagunto. Ello demuestra cómo responden no a una influencia en abstracto del tema sino a una gustada contemplación, directa, de la realidad» (1947: 134). Esta visión próxima y concreta resultará en muchas ocasiones determinante, pues como ha señalado R. Mortier «ce qui importe en cette matière est moins l'objet en soi que le regard qui le frappe, et moins le regard que l'esprit dont il émane» (1974: 43). Es lo que muestra, por ejemplo, Ruiz Sánchez al analizar la representación proporcionada de la primitiva Roma y su herencia en poetas como Du Bellay. A la primera se le puede denominar elegíaca (Álvarez Hernández, 1982-1983: 34-45) y el recurso formal más eficiente deriva de contraponer la grandeza de la Roma imperial a sus humildes orígenes; en sus imitaciones adopta el modelo del *locus horridus* con la secuencia de signos (desde la agricultura que labra los campos que fueron la ciudad a las fieras que habitan los restos de las moradas humanas). Un punto de inflexión importante lo marca el *De Veteris et novae Romae statu* de J. Dorat. Se crea, en conjunto, un código emblemático donde «la combinación de las dos vertientes del modelo propeiano, el clásico y el de la visión de las ruinas corresponde de forma natural a la

Diversas dificultades de orden hermenéutico para esa lectura histórica fueron ya apuntadas sutilmente por B. López Bueno al considerar las conexiones posibles entre «tópica literaria y realización textual». Entre otras, la falta de «respuestas satisfactorias» para el «idóneo abordaje crítico de los textos literarios», y su corolario de que «algunos muy certeros análisis son imposibles de extrapolar desde su concreta realización a una consideración abstracta del proceso»; el que «cada acercamiento crítico a un texto es una experiencia distinta» con la paradójica consecuencia de que «el texto es virtualmente riquísimo» y que «cuanto más exhaustivo sea un esquema —al fin y al cabo siempre formalista— menos abiertas se dejan sus posibilidades»; el texto literario, «signo resultante de un proceso de formalización de sustancia, tanto de expresión como de contenido», permite operar «con un tipo de análisis retórico, estilístico, o como a bien tenga denominarse, a partir de una retórica normativa, o sintagmática, a través de la descripción de los elementos interrelacionados». Nos encontramos resueltamente con lo que podría calibrarse de «tópica» distinta al género, más amplia y «poligénica» que cristaliza en «subgéneros» específicos (1986: 59-63). Hasta aquí todos podemos estar conformes, pero resulta menos convincente que el motivo de las ruinas puede ser, por cualquiera de esas sendas, una «presencia que se vehicula en formas recurrentes fácilmente identificables», máxime si se privilegia en la herencia de la «erudición positivista» la imitación que Cetina hizo del *Superbi colli* y donde «las claves significacionales ya están dadas: oposición entre un pasado glorioso y la destrucción presente»; la extrapolación del motivo para aplicación personal de consuelo [...]; para la exposición del motivo, la *descriptio* de los fragmenta arquitectónicos [...] y la explícita *consolatio*» (pp. 63-64). De una doble «fértil descendencia» el soneto cetiniano explicaría de una manera que a su entender es «la más segura y evidente» el doble camino de la aplicación filigráfica cuajada de «sintagmas característicos [...] que pasarán en buena medida lexicalizados a las recreaciones sucesivas» y al afianzamiento definitivo del tópico, «encauzándolo, en la visión de la antigua ciudad cercana a Sevilla» y «en el seno de una poesía que reflexiona preocupadamente sobre la vida y que propone un código de comportamiento basado en el ejercicios de la *virtus* estoica»<sup>19</sup>.

---

temática de la circularidad. El modelo properciano, que contrastaba los humildes inicios de Roma con la grandeza presente es subvertido [...]. La combinación de ambas perspectivas, la properciana y su imitación en la temática de las ruinas del Renacimiento, daría lugar, en efecto, al trazado de un círculo perfecto» (2000: 85-88 y 91-112). En general, remitiré de una vez por todas al esencial y poco manejado ensayo de F. Gray sobre Du Bellay (1978). El mejor recorrido por la bibliografía al respecto es el clásico debido a M. Brady Wells (1974).

<sup>19</sup> Dedico extensión particular a las ruinas de Itálica en torno a la esencial *Canción* de R. Caro. La obsesión arqueologizante llegará incluso a la indagación de unas ruinas inexistentes, como las troyanas. Sobre la realidad constatable de las ruinas troyanas se escribirá en plena

efervescencia del motivo un *Epítome de la historia de Troya, su fundación y ruina, con un discurso apologético en defensa de su verdad* por don Cristóbal de Monroy y Silva (Sevilla, Francisco de Lyra, 1641). Como le indica en unos versos preliminares Melchor Ossorio «su íntimo amigo»: «A Troya hace Fénix vuestra pluma / pues estando en ceniza sepultada / cobra con vuestra historia nueva vida». Se trata de una disquisición erudita que acota incluso un «Índice de autores con que se califica la historia de Troya (ff. 5r-6v)», y concluye con el castigo de los griegos «después de haber con inhumana inclemencia arruinado y convertido en polvo la infeliz ciudad de Troya, teatro donde en mudas cenizas representó la fortuna la inconstancia de las majestades del mundo». Esta conclusión ético-política, se funda en una doble tradición, la de los citados «historiadores antiguos y modernos» junto a lo que llama las «tradiciones antiguas» y «la posibilidad de los sucesos». La argumentación no puede ser más retóricamente sofisticada —y sofística— considerando una prueba en sí «la tradición tan recebida en el mundo que son pocas las naciones donde no tenga lugar la memoria de Troya, para ejemplo con su ruina o para lástima con su incendio, y tiene tanta fuerza la verdad que ella sola (aun cuando faltaran historias que calificaran la de Troya) bastara para abono de su crédito, que no se diferencian la tradición y la historia en el valor y estimación». De esta forma, «si fiamos del discurso el valor de la tradición, hablaremos que es mayor el que le dan las palabras a los hombres (perdone la calunia) que el que le dan las letras en los libros, pues el uno a menos costa del cuidado se fia de lo durable de los papeles, y el otro con más atención se conserva en lo frágil de las memorias. Luego mucho más hace quien se eterniza teniendo mayor riesgo en perderse que quien se dilata a la posteridad teniendo mayor seguridad en conservarse». ¿Cuáles son las objeciones a la existencia de Troya? Su misma «admirable» grandeza, «lo suntuoso del edificio, pues eran los muros de cuarenta estados de alto y veinte de ancho. Pues ¿por qué dudaremos de esta grandeza, cuando no dudamos de la prodigiosa de aquellas pirámides de Egipto?». La analogía de los «milagros del mundo», de «otros muchos suntuosos edificios que fueron asombro y pasmo de la fama» permite fundamentar la existencia de Troya «porque, pues, cuando los juzgamos por verdaderos tendremos por fabulosos los muros y edificios de Troya, habiendo sido tan admirable su fábrica que los antiguos la confesaron obra de los dioses (ff. 2r-v). Justifica que «sacada a luz su verdad con las pruebas de la tradición y posibilidad de los sucesos», repara «en que la causa de haber dudado algunos de la verdad de Troya ha sido la mezcla de fábulas con que Virgilio y Homero, a fuer de poetas, escribieron esta historia, escureciendo la luz de su verdad en sombras de mentiras». Y pasa finalmente a detallar la conformación misma de la ciudad como si de un auténtico anticuario o arqueólogo se tratase: «Era atalaya del mar a vista de Dardania un monte tan robusto y eminente que cansaba su cumbre los ojos de quien lo miraba. Cercábale el mar, dando fosos de espuma a aquel natural baluarte, formándole isla de un golfo; en este, pues, fabricó Ylio un fortalecido castillo para defensa de Dardania y palacio suyo, y de su nombre se llamó Ylión, tan celebrado en futuros siglos. Para ostentación de la grandeza de Troya ilustrada por Príamo baste decir la suntuosa fábrica de su Ylión y muros, los cuales eran de cuarenta estados de alto y veinte de ancho, todos labrados de virtuosa y fuerte cantería, con innumerables torres, repartidas en breves trechos y coronadas ellas y los lienzos de la muralla de hermosas almenas de blanco mármol. El Ylión, que como queda dicho era el real palacio, estaba fundado sobre una eminente isla en el mar, constaba de ricas cuadras labradas de mármoles y finísimos jaspes; los maderos todos de oloroso ciprés. El cuarto principal, donde el rey asistía, estaba fundado sobre columnas de alabastro y los lienzos de las paredes esmaltados de varias y preciosas perlas» (f. 3v).

Pero nunca hay que olvidar la prevalencia epistemológica de las ruinas, a las que se ha referido V. De Caprio: «All' interno degli insiemi dicorsivi dedicati alle rovine di antiche città, quello relativo alle rovine di Roma sembra dotato di tratti specifici, organizzati intorno al senso

En el volumen coordinado por Sánchez Jiménez y Crivellari se evita cuidadosamente un único esquema de tópica y una fórmula genealógica, abriendo el abanico de posibilidades a los cuatro puntos cardinales, sin que ello suponga, ni mucho menos, la conciencia de haber agotado los itinerarios y encuadres de la tópica del motivo. Valgan como ejemplos señeros los artículos debidos a E. Fosalba o a S. Forero Mendoza. La primera analiza con abundantísima documentación y refinada exégesis histórica cómo en el soneto xxxiii de Garcilaso (*A Boscán desde la Goleta* según el epígrafe de el Brocense) se lleva a término una sutil *recusatio* de la empresa misma. La campaña de Túnez iba a servir para compensar la imagen negativa del saco de Roma, con «una contrarréplica» donde «el séquito de cronistas, pintores y poetas que le acompañaron iban con el encargo de inmortalizar aquella anhelada hazaña y convertirla en leyenda viva, una hazaña sin parangón, de corte clásico y caballeresco, según los gustos del emperador»<sup>20</sup>. Pero Garcilaso cambia el sentido del «arrollador

---

della continuità, o almeno della contiguità, fra passato e presente, anche quando le rovine romane appaiono come il segno di un'assenza. La stessa capacità di Roma di crescere sulla sue rovine, di alimentarsene persino, attraverso il riuso e quindi la distruzione, si presenta come supporto oggettivo di un dato che è tutto ideologico e culturale e che impedisce al discorso sulle rovine di Roma di caricarsi del senso di quella lontananza siderale che sembra connotare i discorsi letterari sulle rovine di altre città antiche» (1987: 7). A. Gnisci, al considerar a Roma «come sistema delle rovine», acudiendo a caracterizaciones magistrales que van desde Chateaubriand a Yourcenar, ha subrayado cómo en el orden mundano, el centro era Jerusalén, y el centro del centro el Tiempo de cuyo poder salva Roma, «il luogo della massima mostra fondata, vissuta, vivente dell'impero del uomo [...] l'imporsi (il *Ge-stellen* direbbe Heidegger) dell' *urbs* nell'*orbi*» Su evidencia se mostraría en cuatro caracteres distintivos:

1. La copresencia estratificada y simultánea en el tejido urbano de los *recuerdos* de las varias Romas, en que «la città si configura come il sistema simultaneo vivente di tutte le sue precedenze»
2. La *propiedad* de las ruinas. «Esso consiste nel fatto che Roma è *ricognoscibile* proprio mediante la sua totalità di sistematicità vivente di precedenti sopravvivenze».
3. «Roma come sistematicità totalizante ma aperta delle sopravvivenza. La città è eterna perchè vive e fa vivere le proprie rovine, ma non è una rovina».
4. La visibilidad espectacular que ofrece al visitante. En Roma no hay lugares que puedan visitarse, «essa invece, si offre *tutta intera* come *luogo deputato* di esposizione della vicenda storica degli umani, nella forma eterna dell'*urbs*» (De Caprio, 1987: 11-19).

<sup>20</sup> Morán Turina explica convincentemente el proceso de cambio hacia las ruinas de Cartago que supuso la expedición carolina: «Las ruinas de la miserable Cartago esparcidas por todo el territorio y dominadas por la silueta de los imponentes acueductos y por aquella poderosa torre que creían fue el mítico corral de los elefantes. Aquella fue una impresión que no olvidaron nunca y que les permitió encontrar entre las ruinas de Cartago lo mismo que los franceses y los hombres del norte habían encontrado entre las de Roma [...]. Tras la campaña de Túnez, Cartago había dejado de pertenecer al mundo legendario en que se ubicaban Troya, Jericó y Babel, para entrar a formar parte de una realidad tangible de la que había imágenes concretas [...]. Fueron muchos quienes supieron de ella por los relatos y las crónicas de los que participaron en la empresa y por los numerosos grabados de los alrededores de Túnez que circularon en los

avance de las tropas del emperador tierra adentro, y como por arte de magia, las huestes, a su paso triunfal riegan y hacen reverdecer el suelo africano, al tiempo que se va abriendo una brecha al lamento amoroso y a la implícita reflexión ontológica de los tercetos a lomos de unas sutilísimas dilogías que recorren el poema y logran darle la vuelta por completo, en el epifonema, a su sentido inicialmente victorioso» (2019: 74-79)<sup>21</sup>. E. Fosalba desenvuelve con acierto el contacto «en la memoria poética de Garcilaso» del famoso *Superbi colli* de Castiglione con el que Bernardo Tasso escribió a propósito de la misma jornada («Sacra ruina che'l gran cerchio giri [...]»), aunque en el poeta toledano la repetición y la circularidad del tiempo de este poema no se expliciten, «pues solo se halla tácita en el motivo de las ruinas que afloran silenciosas por la referencia al soneto de Castiglione (pp. 94-96).

Por su parte, S. Forero Mendoza, establece que «las ruinas alimentan una tradición poética universal, no constituyen siempre el objeto de una representación». La representación descriptiva de las ruinas nació con el Renacimiento y durante el siglo xv ya se convierte «en un motivo iconográfico, encargado de significar el hundimiento del orden pagano, anterior al cristianismo»<sup>22</sup>. A lo largo del xv la representación de las ruinas «parece dar lugar a variaciones infinitas<sup>23</sup>, mientras surge el redescubrimiento de los restos antiguos y su

---

años posteriores [...] Incluso la propia historia antigua de la ciudad se hizo extrañamente actual y presente cuando, por una especie de justicia poética, se vio en la victoria del emperador sobre Barbarroja la justa venganza, largo tiempo demorada, que se cobraban los españoles por la derrota que les infligieron los cartaginenses cuando destruyeron Sagunto más de mil años atrás». El propio Morán realiza una concreta síntesis de la presencia de las ruinas de Cartago entre Fernando de Herrera y Luis de Góngora (con el estremecedor verso del soneto *de senectute* «Confíesalo Cartago ¿y tú lo ignoras?» (2010a: 65-71 y 98-100). Véase el contexto histórico en profundidad que traza V. Beltrán (2017: 45-114).

<sup>21</sup> Sobre los tópicos de la tradición clásica del motivo de las ruinas en el soneto garcilasiano visto como «una *querella pacis*» véase la exhaustiva anotación sobre la «compleja trama de sentidos sobrepuestos que es preciso elucidar» en el correspondiente apartado de «Comentario y notas» (en Garcilaso de la Vega, 2017: 202-206). «Garcilaso parece querer decir que la destrucción militar, como el amor, no implica creación o renacer, sino quizá suponga esterilidad y desertización absolutas: la destrucción y/o el amor» (p. 203).

<sup>22</sup> Y que tuvo un eximio ejemplo en los diseños de arquitectura de la Grecia antigua reunidos por Sangallo en su *Libro* (Código Barberiniano latino 4424). Se trataba de *reconstruir* por procedimientos diversos acompañados de comentarios el paisaje arquitectónico de la Antigüedad, organizado en secuencias más o menos coherentes (entre ellas 27 piezas de grandes complejos templarios o de arquitectura defensiva) (Donetti, 2013: 85-88).

<sup>23</sup> Como recuerda S. Frommel, el tema es motivo de reflexiones complejas y se articula en diversidad de formas. Las innovaciones de F. Brunelleschi y Donatello en Florencia en la segunda mitad del xv, el *De Re Aedificatoria* de L. B. Alberti (1432) o la *Sforzinda* de Filarete (1460) configuran fórmulas a las que se integran las invenciones clasicistas en el tema de la *Adoración* de los Magos (a S. Botticelli se deben cinco de estos cuadros concebidos entre 1466 y 1500), que perderá actualidad en la segunda mitad del Renacimiento (en Kaderka, 2013: 95-99

examen por parte de arquitectos y humanistas transformados en arqueólogos [...] pero habrá que esperar al siglo XVI para que se amplíe el círculo de los temas donde figuran ruinas». Es en esta centuria y en la siguiente, con su apoteosis en el siglo XVIII, cuando «se constituye un imaginario ruïnista europeo». Con el *Autorretrato delante del Coliseo* (1553), M. van Heemskerck es un representante eximio de los dibujantes y pintores holandeses y flamencos de la primera promoción de artistas que «trabajan para fijar la imagen de la ciudad antigua en ruinas» y definir el género de la *veduta*, donde estas «se convierten en un tema en sí mismo, un tema cargado de alusiones al paso del tiempo y a la desaparición de todas las cosas» Se detiene en el análisis del *Paisaje con ruinas romanas* de H. Posthumus (1536), cuyo propósito es hacer de este paisaje «una vanidad a cielo abierto», y representación de una «estética del colapso» en que su significado tiene una dimensión más universal y su evocación se dota de acentos melancólicos que exaltan su belleza propia de las formas degradadas, «sin dejar de transmitir la esperanza humanista de una supervivencia de la Antigüedad». La mayoría de los pintores de ruinas fueron discípulos de Jan Van Scorel y formaron la comunidad más amplia de los denominados *fiamminghi* (pp. 61-65). Sigue la estudiosa la evolución cronológica y formal del mercado del grabado y la estampa desde el llamado «El Gran Libro de las ruinas» de H. Cock a las denominadas «vistas compuestas» de P. Brill, donde las ruinas son un elemento más del cuadro de paisaje, determinando los procesos que conducen a la diferenciación del paisaje con ruinas, el paisaje de ruinas y el «paisaje histórico que sirve de marco a fábulas mitológicas o religiosas». Alrededor de 1630 «Roma es la capital de las artes» y el crisis de la pintura de paisaje, a la que darán vuelo definitivo artistas como A. Carracci y sobre todo Le Lorrain, con el que «la representación de las ruinas antiguas se convierte en un estereotipo en unas obras que exaltan su majestad arquitectónica y explotan sus posibilidades decorativas y constructivas». Un análisis detenido de sus aportaciones, junto a las contrastivas «bambochadas» (con escenas de diversiones campestres, fiestas de bebedores y «conjuntos de bohemios y gitanos») definen la triple función (simbólica, constructiva y

---

y 105-106). N. Dacos realiza el más completo análisis de las pinturas del paisaje de Roma, desde el cuadro de N. Posthumus, de 1536, a un dibujo del Rijksmuseum, de 1556, pasando por los pintores flamencos de la *Domus Aurea* de Nerón y artistas como J. van Scorel, Marten van Heemskerck o Jan Cornelisz Vermeyen, para concluir en una síntesis explicativa clave para entender el proceso de constitución del «paisaje de ruinas»: «Cuando en su poema didáctico Van Mander lamenta que en Roma los *fiamminghi* no sean apreciados por las figuras y que se les relega a la pintura de pequeños paisajes en los grutescos, la situación que describe es no solo la que ha vivido hacia 1575, pues Michel Gast había sido ya el primero en convertir este género en su especialidad. Con Heemskerck y sus discípulos, y luego con sus seguidores, la visión nacida en el taller de Scorel se impone en Roma para extenderse por toda Europa» (Dacos, 2014: 275-294); véase asimismo J. C. D'Amico y A. Testino Zephiropoulos (2012).

decorativa) que van a fijar «los trazos de un imaginario» colectivo «ruinista» cuyo éxito atravesará el siglo XVIII con la realización de los jardines «ingleses» introduciendo como elemento imprescindible la edificación de falsas ruinas (pp. 67-71)<sup>24</sup>.

Pero calibrar un volumen colectivo supone también el trazado de unas identidades explicativas y de unas *ausencias* que no lo hacen desmerecer, en absoluto, de su específica y notable aportación al estudio del tema, prácticamente inagotable, pero multiforme y diversificador, del motivo que es su objeto de análisis. Por lo pronto hay que subrayar cómo en los diferentes ensayos existe una preocupación por resituar las ruinas como objeto de meditación que va más allá de considerarlas simplemente el *apex* temático cuya tópica refleja, de forma más o menos directa, la condición especular con la propia vida humana. Un signo cuasi unívoco de la pugna permanente entre cultura y naturaleza, hombre y tiempo, en cuyo centro fulge la *humana conditio* de un ser irremisiblemente perecedero, dotado de la capacidad para crear las maravillas arquitectónicas que ahora denuncian —con mayor o menor énfasis melancólico— su misterioso complejo de naturaleza viva y cambiante, de perennidad corroída y fugacidad hecha de fragmentos y olvidos<sup>25</sup>. No se ha querido aquí, en

---

<sup>24</sup> La mediación de la pintura con la compacidad del libro de emblemas, en la equiparación de naturaleza y arquitectura, se muestra todavía, de forma condensada e inequívoca, en esta alegoría de Ginés Campillo de Bayle. «Llevaba asimismo el Carro de la Vida, a las espaldas de la popa, otras varias pinturas, pero por rendidas eran como despojo, del valor y por postradas como triunfos del tiempo. El valiente pincel las supo colorear tan a lo lejos que, con estar presentes, fingían la distancia tan allá retirada que era menester esforzar la vista para percibir las: edificios arruinados, torres demolidas, pirámides postradas, tribunales caídos y árboles cortados eran los que a la perspectiva se enseñaban distantes. Lo que eran y significaban aquellas figuras se entendía por estos versos que, de letras de oro, en aquellas espaldas hacían bello rostro: “Cayeron los alcázares seguros, / las pirámides fueron derribadas, / a ruinas pasáronse los muros / como el verdor a flores deshojadas; / estos son de la vida premios duros, / de tanta vanidad glorias ganadas, / sólo quedaron entre llanto y quejas, / con cercano ejemplar, memorias lejas”. Las memorias del tiempo que son las que algo remanecen en la vida, eran aquellas postradas ruinas y aislados homenajes, mirados del ejemplo, caducos, que ya pasaron, lejos que apenas se perciben. Que lo que más se afianza a la duración, por entendimiento de los hombres, en breve llega a cenizas por memoria de los siglos» (*Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*, Valencia, Francisco Mestre, 1691, pp. 72-73).

<sup>25</sup> A la filosofía de la historia hegeliana y sus propósitos de representación general deben algunas de sus aporías menos aceptables las reflexiones de J. Bialostocki (1973: 193-209) y J. M. Greene (1982: 231-234). Pero, en contra, conviene aquilatar la precisión de coordenadas de orden lógico-semántico y raíz hegeliana con que V. De Caprio ahonda en las conexiones entre *ruinae* y *monumenta* (1983: 24-28), considerando desde las *Elegantiae* de Valla el eje semántico del verbo *moneo* (*monumentum*), desde su inicial sentido a aquel en que asumen la *virtus* de los antiguos y también «il ciclo delle costruzioni e delle distruzioni» para culminar en un procedimiento donde «il percorso del passato verso la corruzione si cambia nel percorso verso la rinascita futura. Il procedimento diventa circolare: *monumenta-ruinae-monumenta*».

definitiva, situar sin más a las ruinas poéticas bajo el doble signo retórico de Saturno y Cronos. Con ello se retrazarían los contornos de añejos discursos cargados de frágil entidad meditativa, discursos de topicidad neorromántica sobre la captación verbal del choque entre fuerzas telúricas y producción material, entre el poder creador y el poder del tiempo. Ni siquiera en el marco de una filosofía relativista sugeridora de un mensaje, sin más, de pérdida y desesperación. Ahora las ruinas se abren en su multiplicado carácter de tópica emblemática a la pluralidad de lo inmemorial atrapado por los discursos poéticos, esto es, se abren a un plural constituyente de emblemas verbales (o imaginísticos): monumentos, en fin, de la simplificación polivalente y objeto de perplejidades y preguntas. Si algo hubiese que resaltar en el volumen es la voluntad común de realizar lecturas históricamente fundadas —y suficientemente documentadas— de una tópica tan fluyente como deslizante. La reelección, en suma, de exégesis concretas sobre un continente en que las ruinas han dejado de ser vistas como presencia percedera, un valor genérico que derivaría de la literatura clásica, y todavía no comportan más que aisladamente el sentido inmanentista y voluptuoso de la *hybris* romántica<sup>26</sup>. Lecturas, pues, de un espacio caracterizado por el valor de signo múltiple, de indicio que cumple funciones mediatizadoras soportando un abanico vario de discursos (histórico, filológico, moral o filográfico, entre otros).

Una atención a la peculiar poética de las ruinas en el Siglo de Oro no debía circunscribirse a establecer las coordenadas temáticas y la variabilidad retórica y estilista del motivo<sup>27</sup>, como si se tratase de una evolución interna e

---

<sup>26</sup> La riqueza de matices, la hondura de las observaciones y comentarios sobre una panoplia extensa de poemas (aunque no falten las repeticiones), el directo acopio de textos (exhaustivo, por ejemplo, en el caso de Lope de Vega), compensan con creces el recurso reiterado a ciertas formulas no bien definidas y las contradicciones que pueden espigarse entre algunos ensayos y otros. Pero véase una estructuración temático-formal estratificada y diacrónica en las aportaciones de A. Manacorda y A. Carandini, entre otros, en la colectiva *Storia di Romas*, III (1993), o el conjunto distribuido en planos de significación siguiendo procesos tematológicos y semánticos del volumen coordinado por K. Kaderka (2013), de los que me he servido en la distribución analítica de mis consideraciones en segmentos coordinados.

<sup>27</sup> Valga como argumento de la variedad de sentidos insertos en la tradición del motivo cómo la misma y esencial *tesis* del *Superbi colli*, con su configuración ponderativa de ruinas y amor, tiene su correlato contrapuesto en la poesía fúnebre y lamentatoria. Un ejemplo sobresaliente por el tono elegíaco y la intensiva superación del paradigma comparante puede ser, entre otros, uno de los sonetos de la serie dedicada a lamentar la muerte de la amada de Bertiso, el sevillano Félix Persio: «No quedó Troya tan sin ser mi guarda / después que abrasó el fuego sus cimientos, / formando nubes por los turbios vientos / de sus reliquias la ceniza parda; / ni Roma, que ambos polos, acobarda / después del triste incendio y sus lamentos, / como mi pecho, ser y pensamientos / con la temprana muerte de Rosarda. / Fue Rosarda mi bien, mi sol, mi luna, / mi cielo, mi favor, mi margarita, / mi riqueza y reparo de mis daños. / Y mirad si es mudable la fortuna / pues que en un punto con rigor me quita / más que pudiera darme en cien mil años» (Navarro

inmanente en la que habría de aflorar la mutación ininterrumpida de un proceso a la vez de sensibilidad histórica y búsqueda de sentidos. Las inflexiones modales y del sistema retórico-estilístico aparecen aquí interactuando con una ideología inestable, fluctuante e impermanente, que se explica por los *sucesivos descubrimientos* de funciones mediatizadoras en parte o radicalmente innovadoras. Es una dialéctica que inicia el primer *descubrimiento* moderno de las ruinas, aislado en una *absence* que llega hasta finales del xv (Joukovsky-Micha, 1969: 111-114)<sup>28</sup>. El de un Petrarca que asocia la *laudatio* y la *deploratio* para, dentro de la común ideología de la *Roma renovata*, acercarse a la subjetiva resonancia ante los restos de la Roma pagana, en un excursus de su *Carmen metricum* (II, 15):

Quot sunt mihi templa, quot arces,  
vulnera sunt totidem. Crebis confusa ruinis  
moenia, reliquiae immensae protinus Urbis  
ostentant, lacrimasque movent spectantibus<sup>29</sup>.

---

Durán, 1983: 202). Pero la ausencia de consideraciones filigráficas terminará por imponerse en la poesía del último Barroco. Valgan por todos estos dos significativos sonetos de García de Salcedo Coronel: *Acordándose de la brevedad de la vida con ocasión de ver unas ruinas de un grande edificio, junto a un palacio suntuoso*: «Corre el tiempo veloz, y tú olvidado / del fin que te amenaza presuroso / en tu misma inquietud buscas reposo / de engañoso favor lisonjeado. / Si este que ves, de estrellas coronado, / edificio, te alienta suntuoso, / mira aquel, que te ofrece lastimoso / escarmientos, del tiempo derribado. / No resiste rebelde la dureza / de las piedras la injuria de los años / que en leve polvo desvanece el viento. / Reconozca el discurso su flaqueza, / que faltan eficacia a los engaños / contra la viva voz del escarmiento»; *A las ruinas del anfiteatro de Capua*: «Esta ruina que corona en vano / inútil yedra, con infausta gloria, / testigo un tiempo de infeliz victoria, / oyó lisonjas del aplauso humano. / Aquí donde el arbitrio dio tirano / rígido asunto a esclarecida historia, / apenas haya libre la memoria / breve luz de esplendor tan soberano. Rústico arado ofende inadvertido / la excelsa majestad cuya grandeza / idolatrarón bárbaros errores; / todo la edad lo trueca y el olvido / ¿y quiero yo que dure la firmeza / de Lisi, más constante en sus rigores?» (*Cristales de Helicon*, ff. 1v-3r).

<sup>28</sup> En el epígrafe rotulado «Une absence des ruines» indica que hasta las primeras décadas del xvi «on ne décrit pas les ruines: on voit s'effondrer les monuments anciens. C'est le moment de la chute qui intéresse les poètes, non pas la calme beauté des champs de pierres». Y cita como excepcional un pasaje del *Voiage de Venise* (1509) de J. Marot: «Les grands pallays, theatres, collisées, / tous desrompaz et medailles brisées, /ou Eupereurs et Chefz des creatures / soulogent menger, estoyent fange et ordures». Sobre las ruinas en Petrarca, desde el *Carmen metricum* véase, como introducción panorámica, A. Buck (1989: 41-52 especialmente).

<sup>29</sup> Aunque Petrarca no escapa a muy concretos impulsos determinados por «la causa del ritorno della sede papale a Roma» que «in vista delle sue recenti esperienze romane essa era ora piú cara che mai alla sua mente e al suo cuore» (Wilkins, 1980: 56). La singularidad del *Carmen* vendría dada por la didáctica entre «l'extratemporale e il quotidiano» que con tanta lucidez ha enunciado U. Dotti (1992: 41-55). Sobre el mito de la Roma antigua, el modelo heroico que conforma Petrarca sobre la misma y sus connotaciones políticas véase del citado U.

El descubrimiento de Petrarca es en realidad un hito simbólico<sup>30</sup>, ya que su labor admirativa por la Roma antigua y el encauzamiento en su poesía latina y su epistolario (baste recordar la importancia para la arqueología de una carta suya de 1349, en que da cuenta de cómo un terremoto ha afectado al Coliseo: «Cecidit aedificorum veterum neglecta civibus, stupenda peregrinis moles») han sido puestas siempre como punto de inflexión de una serie de aperturas hacia la modernidad. Por una parte, y como resulta de particular interés para estas páginas, por servir de pórtico a un extenso tratamiento del tema en la poesía neolatina, que siempre precede y en buena medida modelará la eclosión del motivo en las literaturas en lengua romance. De su profusa variedad puede dar ejemplo la recopilación publicada en Roma por Jacobo Mazochius en 1521 bajo el título de *Epigrammata antiquae urbis*<sup>31</sup>. Se trata de una lírica cuyas predicaciones abarcan desde el sentir elegíaco del *De Raphaelis morte* de B. Castiglione a las descripciones de monumentos y ciudades (la Cumas de Sannazaro) y la dominante reflexión sobre la *fortuna labilis*, a la que también relevaría la prosa histórica de Poggio Bracciolini con el expresivo título *De Fortunae varietate urbis Romae et de ruina eiusdem descriptio*<sup>32</sup>.

Por otro lado, la idea de la *renovatio urbis* va calando en la conciencia histórica de los humanistas hasta amalgamar una síntesis de presente y pasado, clásico y sagrado, a la que enfatizará Albertini en su *De mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, de 1510<sup>33</sup>. A propósito de las «ruinas deshabitadas», M.

---

Dotti (1992: 129-158), además de la síntesis magistral de A. Mazzocco (1987: 53-94), quien asegura que «il padre dell'antiquaria rinascimentale è Francesco Petrarca» (pp. 59-61).

<sup>30</sup> Para toda la trayectoria de recuperación arqueológica desde el Trecento hasta la publicación a mediados del xv de la *Roma instaurata* y la *Roma triumphans* de F. Biondo remito al documentado panorama de A. Gómez Moreno (1994: 242-258). Destaca justamente la labor de artistas «en la copia de inscripciones» lo que conducirá a la sólida erudición arqueológica de un A. Mantegna, y la «desmedida pasión» con que se buscaron los restos de Tito Livio, Ovidio y Virgilio.

<sup>31</sup> Todas las referencias imprescindibles, comenzando por la antología clásica de Perosa-Sparrow, están recogidas en los documentados artículos de M. Ruiz Sánchez (solo o en colaboración) a los que me iré refiriendo con cierto pormenor, por constituir un aspecto generalmente desatendido en los acercamientos al motivo de las ruinas. Véase además L. Cellerius (en Kaderka, 2013: 95-112) y J. Cl. Maire Vigueur (2010).

<sup>32</sup> Un selecto repertorio de libros no poéticos sobre la Roma de la tradición medieval y renacentista se hallará en los diversos artículos reunidos por V. De Caprio (1983: *passim*), quien destaca, entre otros, a P. P. Vergerio, E. S. Piccolomini, Poggio Bracciolini y C. Landino. También, complementariamente, A. Vauchez (2006) y los artículos de A. Carandini y D. Manacorda en la colectiva *Storia di Roma* (1993, III).

<sup>33</sup> Para un adecuado encuadre teórico de cómo cada época ha conformado un imaginario de la Antigüedad clásica, véase P. Guzzo (1993) y en lo que respecta a Roma, V. De Caprio, «*Sub tanta diruta mole*. Il fascino delle rovine di Roma nel Quattro e Cinquecento» (1983: 20-52). Además, en general, los colectivos dirigidos por A. Giardini (1986), A. Vauchez y A. Giardini (2000) y J. Cl. Maire Vigueur (2000).

Ruiz Sánchez ha recorrido con abundante ejemplificación el papel de la tradición neolatina (que remontaría, en último término, a las composiciones modélicas de la *Antología palatina*). La vertiente elegíaca tiene netos antecedentes también en la poesía latina clásica, comenzando con el imprescindible Propercio (iv, 1) en estrecha relación con Tibulo (elegía II, 5) y por la imitación de ambos en los *Fastos* ovidianos. Claves paralelas suministrará el libro VIII de *La Eneida* virgiliana, aunque en este caso no se muestra «el pasado idílico como trasfondo de la civilizada realidad actual», sino que con su futuro (que equivale, por tanto, al presente actualizado del lector) se genera un complejo «juego de proyecciones temporales», modificado por Lucano (*Farsalia* IX, 964-979) aplicado a la contemplación de las ruinas de Troya por César y que sirve para una «puesta en abismo». Frente a la poesía clásica, la lírica neolatina invierte las conexiones de representación «y el contraste se establece entre la grandeza que representan las ruinas actuales y el presente de las ciudades destruidas». Un interés parejo al arqueológico y fundamentado en factores políticos, con el correspondiente desconuelo ante la realidad actual, puede resaltarse en el poema de Cristoforo Landino *De Roma fere diruta*, con referencias espaciales de valor simbólico como «aemula caelo: olim tectis moranda superbis» (v. 3) o «alta quid ad caelum, Tite, surrigis amphiteatra» (v. 11). La presencia del testigo proveniente del pasado y el cierre de la composición recuerdan perspectivas y encuadres del epigrama de Eneas Silvio («Nullum hic iudicium nobilitatis erit») o de otro debido a Conrado Celtis («Nomen Romanum vix superesse reor»).

Uno de los modelos más conocidos e imitados fue debido a Sannazaro: *Ad Ruinas Cumarun urbis vetustissimae*, que añade «a las notas bucólicas habituales desde la *Antología* los motivos de la caza de animales peligrosos en los lugares antaño habitados y los signos característicos del *locus horridus*». En un marco imaginario novedoso se incardina, mediante una estructuración circular, la reflexión «sobre la muerte de las ciudades» (Roma, Venecia, pero también la Nápoles natal) mediante una «relación simbólica» por la que «los testigos solo intuyen parcialmente lo que constituye el núcleo minucioso de la propia realidad». Con parecido desarrollo otro poema neolatino de Sannazaro, *In theatrum Campanum*, sustituye el contraste temporal por el tópico del *ubi sunt?*, terminando, de forma muy semejante con una sentencia sobre el poder del destino y del tiempo, en la huella de la descripción de las ruinas de Populonia por Rutilio Namatiano, que conduce ya la lectura del motivo a la poesía fúnebre, convirtiéndose en «una lección de *memento mori*» (Ruiz Sánchez, 1999: 354-361).

De particular interés es el juego intertextual y las referencias cruzadas que se detectan entre los poemas de Du Bellay y sus epigramas neolatinos, como

la elegía *Tiberis*<sup>34</sup>. El autor utiliza aquí elementos parecidos a la *Roma descriptio* para darles un alcance diferente (así, la imaginería del renacimiento culmina en el símil del viejo tronco del que nacen nuevos retoños, imagen que queda próxima a algunas de las comparaciones de los sonetos en francés). En esta elegía las ruinas son ocasión de elogio y Du Bellay afirmará, invirtiendo el motivo, que Roma sobrevive (*Roma tamen super est*), exceptuando de las ruinas precisamente el Capitolio, la parte más simbólicamente noble de la ciudad (pp. 366-369). En otro reciente estudio en colaboración el mismo estudioso ha trazado innovadoramente la proyección del *Superbi colli*, deteniéndose en la serie nutrida de paralelos neolatinos. Por lo general se atendía al *De Roma* de Lazzaro Buonamici, difundido por las *Delitiae* (1608), expresión canónica del epigrama demostrativo moralizante sobre ciudades desaparecidas que se asociaba a la temática fúnebre. Pero en la serie de imitaciones desatendidas, la del *Superbi colli* introduce la invocación en segunda persona, las ruinas son interpeladas y la reflexión final acoge los sentimientos más diversos donde las ruinas introducen en el contraste temporal su condición de *exemplum* «y de la enseñanza personal que las convierte en símbolo del espectador». Algunas funciones del tópico en la poesía neolatina son similares a las recreaciones del *Superbi colli*, y es muy difícil llegar a discernir lo que la tradición del tema debe puntualmente a cada poema, por producirse una eficaz y constante «interacción de modelos»<sup>35</sup>. El contraste entre las ruinas y el amor, por ejemplo,

<sup>34</sup> El eco de esta elegía llega a un excelente soneto de Luis Vélez de Guevara: «Turbias aguas del Tíber, que habéis sido / de puentes y arcos mármoles triunfales, / para mirarse espejos y cristales / donde como Narcisos han caído. / Ya vuestras aguas son las del olvido, / pues destos edificios principales, / las piedras, los cimientos, las señales / habéis en las arenas escondido, / y solo una señal, solo un cimientto / en un remanso escasamente asoma / de aquella puente que os sirvió de yugo. / Por vos quedó en el mundo el sentimiento: / mucho ayudáis al Tiempo contra Roma / pues que sois de sus fábricas verdugo» (recogido en la *Segunda parte de las «Flores de poetas ilustres» de España*, p. 200). La bibliografía sobre Du Bellay era ya inabarcable cuando se publicaron los estudios de G. Demerson sobre sus reversiones neolatinas y francesas (1984), de A. Michel, acerca de su relación con la poesía latina clásica (1991), de G. H. Tucker sobre el triángulo conformado con Lucano y Janus Vitalis, en un colectivo de variado interés (1991), o de F. Giordani sobre la utilización simbólica del espacio en *Antiquitez*, en otro colectivo dedicado a los sonetos (1994).

<sup>35</sup> Fuera del ámbito francés, S. Graciotti indicó ya la profunda huella de epigrama de Vitalis, desde el *Epitafium Rzymowi [A. Roma]* de Sep Szarzyński, quien parece haber estado en Italia hacia 1565, a *Sulla Roma presente* de Nicodemo Czezel (publicado en 1758). Piensa, sin embargo, en la posible mediación de las *Antiquitez de Roma* del renacentista francés. El epigrama del polaco es aducido, sin atender a las conexiones que estableciera Costa Ramalho, como fuente fragmentaria del soneto de Quevedo, lo cual resulta improbable porque se acerca a él tan solo cuando reescribe el epigrama de Vitalis o conserva íntegros versos enteros, pero diverge en los escasos instantes en que realiza un cierto despegue del polaco respecto al original (Graciotti, 1960: 124-185). El poema de Janus Vitalis ha sido fechado en 1552, año en que apareció con el título *Roma Prisca* en el volumen *Sacrosanctae Romanae Ecclessiae elogium*. Véase ahora, además, R. Cacho Casal (2012: 191-193), sobre la tríada conformada por Du Bellay, J. Vitalis y Quevedo.

aparece en el epigrama *De sua poena inmutabili* de Girolamo Angeriano, incluido en el *Erotopaignion* (de 1512), aunque ahora la ley universal de que todo tiene fin deja fuera el tormento amoroso del poeta, que carece de término. Otros tres poemas neolatinos habría que aducir y que son objeto de análisis en el estudio considerado: el *Spes* de Pierangelo Bargeo (1568), el *Excelsi colles Urbis, sacraeque ruinae* de Niccolo d'Arco (cuyo fallecimiento en 1546 permite deducir la temprana circulación del texto de Castiglione) y el *Colles alloquitur Romanos* (1591) de G. C. Scaligero (pp. 8-16).

En definitiva, un análisis correcto del motivo de las ruinas tiene que atender a cómo cada descubrimiento de la lírica renacentista y barroca tiende a reconocerse en determinados modelos directa o indirectamente neolatinos, casi siempre en un sistema de imitación compuesta (o «de varios») que constituye la fundamentación de una serie de reescrituras del motivo en grados de personalización variables. Por desgracia la crítica ha privilegiado una forma de vulgar positivismo, por la que se ha venido reduciendo a *Superbi colli* y poco más las variaciones modelizantes. Y además, sin tener en cuenta la vehiculación sincrónica de los modelos latinos y neolatinos, en las formas varias de cruces y sinfronismos, desde el común sustrato de la cultura humanística y el multiplicado cruce de valencias simbólicas y diseños retóricos abiertos. Lo cual no supone obviar, sino subrayar de distinta forma, cómo una correcta filiación textual constituye el requisito primario para la intelección de la tópica en un motivo tan amplio como el de las ruinas. Solo tras el encuadramiento en su correspondiente cadena temática el poema revela la peculiaridad de su organización retórica y de su compromiso de significado. Un ejercicio metodológico que permite desentrañar parecidos o afinidades más o menos profundas entre creaciones que hasta ahora solo aparecían como términos de una extensa serie indefinida.

Tras un pionero artículo de A. Morel Fatio (1894: 97-102) que relacionaba *Superbi colli* con tres sonetos españoles y dos franceses, R. Foulché-Delbosc (1904: 225-243) recogió, tras detenerse particularmente en las variantes textuales del soneto de Cetina, hasta quince sonetos sobre ruinas, en su mayoría escasamente conectables con el supuesto modelo, pese a lo cual llegaba a la increíble conclusión de que «on peut tirer de rapprochement de ces diverses pièces, c'est que la poésie des ruines a été souvent, en Espagne, exprimé d'une manière peu variée. Mais si Troie, Carthage, Roma, Sagonte, Italica, n'ont inspiré que des pensées sensiblement pareilles, cela tient moins, semble-t-il à l'identité des sujets qu'à ce fait que toute cette littérature est le décalque —ou parfois la paraphrase— d'un même sonnet italien». Fucilla (1955: 51-93) reprodujo lo esencial de la documentación de Foulché-Dolbosc y añadió dieciséis versiones nuevas del tema. Pero aunque aduce modelos distintos, como un conocido fragmento de la *Gerusalemme* de Tasso y dos sonetos de

Sannazaro y Ludovico Paterno, sigue obsesionado por el prestigio del soneto de Castiglione, difundido junto con el de Cetina por las *Anotaciones* de Herrera, que serían así «fuente inmediata de información [...] de importancia decisiva en la difusión del motivo y del molde que suministró a otros poetas». La verdad es que aducir, sin más, el *Superbi colli* es desatender al conjunto de ramificaciones que se producen desde su génesis misma, y cuyo elenco cuenta ya desde hace décadas con una bibliografía multiplicada. Porque el soneto de Du Bellay, sobre cuya prioridad y absoluta originalidad la investigación positivista derrochó ingenio y tinta, es en su esencia una reescritura del epigrama neolatino debido a Janus Vitalis. Ya A. Costa Ramalho (1997: 310) antologó e incluso estableció un diagrama de las imitaciones de este poemita que llegaría hasta el soneto de Charles de Chênédollé (1769-1833) *Rome ensevelie dans ses ruines*. Esa huella ha sido analizada con particular detención en Du Bellay y J. Doublet por R. Mortier, quien llegó a formular las claves de la fortuna europea de Vitalis, publicado en 1552 y recogido por varias antologías neolatinas desde 1554<sup>36</sup>. A más de su extensión simétrica al molde vehicular en que fue tantas veces vertido (el soneto), habría que resaltar la simétrica y perfecta ordenación retórica de su patetismo descriptivo en torno al doblete *victa-victric*, el tono apelativo directo con que expresa el extrañamiento del contemplador, y el concepto ingenioso de oponer el movimiento perdurable a la inmovilidad condenada de las ruinas.

---

<sup>36</sup> R. Mortier también destaca otros ejemplos de lo que considera «un des topoi préférés de la littérature néolatine»: la elegía de Giovanni Battista Spagnoli a la muerte de su discípulo Alessandro Cortese, en la que «l'accent est mis sur les concepts de grandeur ou de déclin», y el *De Roma fere diruta* de Cristoforo Landino, donde «la ruine este symbole de honte: objet détruit ou pourrissant, elle jette le descrédit sur l'homme moderne, ce barbare». Si es verdad que, como hace notar poco antes, «dans l'esthétique classique [...] l'idée de ruine s'associe à celle d'une grandeur passée, d'une oeuvre prestigieuse témoignant de la puissance ou de la splendeur d'une civilisation disparue», y por consiguiente, en la clarificación de los estilos «la ruine appartient le plus souvent au style haut (palais, monuments)» (1974). La poesía barroca española desborda ese estatuto de decoro retórico y da cabida frecuente a ruinas de lugares poco ilustres, innominados o cargados de una afectividad íntima para quien los contempla. Un caso ejemplar es el soneto de Enríquez de Arana *Acordándose de la brevedad de la vida huma, al ver la ruina del mismo cuarto en que nació*: «¿Quién te aparta ligero pensamiento / del dolor que produce mi cuidado, / cuando miro en la yerba reclinado / el techo que asombró mi nacimiento? / Este, que ayer jugaba con el viento, / despreciando los ímpetus del hado, / hoy entre sus cenizas sepultado / me vende en cada piedra un escarmiento. / ¿Cómo, viendo disuelta la firmeza / de este edificio, que contemplo estrago, / me podré asegurar en mi flaqueza? / Tema del tiempo ya el presente halago, / pues vuelto en ruinas de infeliz tristeza / me señala una muerte en cada amago» (1996: 234).

*De Roma*

Qui Roman in media quaeris novus advena Roma,  
 et Romae in Roma nil reperis media;  
 adspice murorum moles, praeruptaque saxa,  
 obrutaque horrenti vasta theatra situ.  
 Haec sunt Roma: videm velut ipsa cadavera tantae  
 urbis adhuc spirent imperiosa minas?  
 Vicit ut haec mundum, nixa est se vincere: vicit,  
 a se non victum ne quid in orbe foret.  
 Nunc vincta in Roma victric Roma illa invicta est?  
 Atque eadem victric, victaque Roma fuit.  
 Albuli Romani restat nominis index,  
 Qui quoque nunc rapidis fertur in aequor aquis  
 Disce hinc quid possit Fortuna: inmota labascunt,  
 et quae perpetuo sunt agitata manent<sup>37</sup>.

Quevedo se sintió atraído por la introducción apelativa incardinada en él al procedimiento de recoger y englobar al lector en el compromiso plural del «peregrino». Que significa tanto al mediato contemplador de las ruinas como al hombre en la dimensión transitoria y fugitiva, que refleja el devenir inexorable de su obra por grande y hermosa que sea. Pero la estructura de sentido caracterizada como «una trabazón de relaciones abstractas en el contraste

---

<sup>37</sup> Transcribo el texto que trae A. da Costa Ramalho (1952: 60 y también 1997: 300); otro con variaciones textuales, figura en V. De Caprio (1987: 46). Con Du Bellay el juego intratextual de Quevedo llega a ser de enorme complejidad al revertir este su soneto al cauce neolatino, según analizó G. Demerson (1984: 113-128). Véase además para una ampliación de los contextos explicativos los estudios insuperados de A. Michel (1991) y G. H. Tucker (1991). Ensayo una relectura comparativa que «met en lumière la renouvellement profond qu'apporte Du Bellay», F. Giardini (1994: 33-36 en particular). Vuelve sobre ello, enfocando «algunos de los usos de la retórica» en las imitaciones de Quevedo y Szarzynski, B. Baczyńska, quien concluye que el soneto de aquel «presenta cierta afinidad con el epigrama polaco» pero fue «compuesto independientemente». El elenco más amplio de imitaciones de Vitalis, que adelanta su influencia en la lírica neolatina hasta el epitafio *In urbem Roman* de Andreas Frusius, es el realizado por M. C. Smith (1996: 31-42), quien recogió y comentó hasta dieciocho composiciones, finalizando con el soneto de Quevedo. Para una confrontación del *De Roma* de Vitalis con algunos de los *Epigrammata in Italia Scripta* de Panonius, véase en particular R. Skyrme (1982), a más de cuanto se apunta en estas páginas. El trayecto hasta la elegía IX del libro II de J. Sannazaro es trazado por V. De Caprio (1987: 46-51); en otro sentido, puede seguirse el trazado que conduce a Du Bellay y Vitalis, y a la serie de antologías neolatinas que los acogen (adaptando el soneto francés) en las minuciosas y precisas notas de R. Cacho Casal (2012: *passim*). Por cierto, que la versión que ofrece del epigrama de Natalis, recogida por él de las tardías *Delitiae CC. italorum poetarum* (1608) está falto de un dístico del que yo reproduzco. Ofrece a cambio una cuidada traducción española del epigrama (Cacho Casal, 2012: 192-193). Véase para la «idea generadora de los numerosos y variados tratamientos poéticos de las ruinas entre los neolatinos» en sus conexiones con el mundo clásico, F. J. Talavera Estesó (1991: 289-300).

ruina presente / gloria pasada», que incluye la restricción al Tíber como particular contraposición «entre la caducidad mortal de todo el engaño humano y la pervivencia incólume de todo lo natural e inhumano», es también la del epigrama: desde los dos sentidos del término Roma, que se desprenden solo de su paradójica repetición en el mismo verso, con función gramatical y lógica distinta, «a la percepción del ordenamiento afín de todos los demás connotadores» (Ferraté, 1968: 187-191). Lo significativo es cómo Quevedo ha eliminado los referentes diversificadores a la Fortuna y a la gloria vencida de la *Roma victric*, acentuando, por el contrario, la idea del tiempo corrosivo y de la muerte: la antropomórfica visión de las ruinas como tumba y cadáver y el plañidero discurrir del Tíber ante la sepultura de lo que fue ciudad<sup>38</sup>.

Considero relevante comparar el soneto de Quevedo con otro de Luis Martín de la Plaza ligado también estrechamente a los dísticos de Vitalis:

#### *A Roma*

Peregrino que en medio della, a tiento  
buscas a Roma, y de la ya señora  
del orbe no hallas rastro: mira y llora  
de sus muros por tierra el fundamento.

Arco, termas, teatros, cuyo asiento  
cubre yerba, esto es Roma. ¿Ves ahora  
cómo aun muerta respira vencedora  
las amenazas de su antiguo aliento?

---

<sup>38</sup> A. R. Alonso Hernández (1982-1983) ha puesto en relación los sonetos de Quevedo y Du Bellay e indica que «en una primera apreciación salta a la vista la similitud tanto en la paradoja del inicio —el buscar y no hallar a Roma en Roma, con repetición del término cuatro veces— cuanto en la paradoja final —lo firme (la ciudad) se derrumba, lo fugitivo (el río) permanece—, que el poeta español debió encontrar ya en el epigrama latino, ya en el soneto francés, ya en ambos». Pero el epigrama de Vitalis y el soneto de Du Bellay se inician con un típico «vocativo de apelación», mientras en el de Quevedo «se nos presenta una suerte de inicio *ex abrupto* donde lo que interesa es descubrir o poner de relieve una situación más bien que configurar un tipo de interlocutor»; en aquellos la presentación del Tíber «es un elemento añadido a la secuencia precedente sólo en atención al sostenimiento de la sentencia final, en la que habrán de confrontarse las nociones de firmeza y fugacidad», mientras que en éste el río «culmina, aportando un vivo testimonio sonoro, la denotación de la metamorfosis esencial operada en Roma (la ciudad en sepultura)»; y no da lugar a «un tema englobante como el de la Fortuna y el tiempo». Quevedo, en conclusión, «persiste desde el inicio hasta el final en la reflexión del caso particular» planteado a partir de la infructuosa búsqueda de Roma en Roma, y en su soneto no solo encontraron eco «las ruinas patéticas y grandiosas de Vitalis y Du Bellay, sino las expresiones paradójicas con que comienzan y terminan ambos autores, imágenes de contradicción que hallaron nuevo cauce creativo a partir de una experiencia diferente». Lo más discutible de esta interpretación radica, a mi modo de ver, en el énfasis puesto al contraponer una actitud «descriptivo-reflexiva» a otra «vivenencial-sentimental» y en poner a cuenta de la «identidad lírica de Quevedo» hasta «la muerte del símbolo amado»: una ingenua y muy improbable pasión por la idea de la *Roma aeterna*.

Triunfó del mundo, y porque no quedara  
 algo en él por vencer, venciose y yace,  
 quedando el Tibre que su gloria hereda.  
 De la Fortuna en el poder repara:  
 aquella que era firme se deshace,  
 y aqueste, que se mueve, firme queda<sup>39</sup>.

Luis Martín de Plaza centra el soneto en el doblete conceptual *victa-victri*, mantiene a la Fortuna como fuerza activa cuyo poder explica la divergencia entre la firmeza deshecha y la movilidad firme, y asigna al Tibre la calidad de signo nominal que resta de la Roma gloriosa. No cabe adaptación más imantada por el atractivo retórico del epigrama de Vitalis. Nada del reflejo de un destino humano en la Roma desconocida que el peregrino —transeúnte ahora en su solo significado literal— llora en un primer momento, creyéndola deshecha, cuando «aun muerta respira vencedora». Llanto inmotivado donde no existe la tragedia ni por tanto, en correspondencia a la desaparecida humanización de las ruinas como cadáver, el *resonare* sobrenatural y elegíaco con que su corporeidad detenida inducía al pánico —y neopetrarquista— disolverse en lágrimas del Tibre. Lo que ha atraído como innovación es el sentido del límite impreciso en que lo natural conquista la ordenada e individualizadora disposición de la obra humana preludiando la metamorfosis final, en esa enumeración apositiva, con que se desarrolla el «haec sunt Roma» de Vitalis, donde el difuso recuerdo del *Superbi colli* permite ajustar la *descriptio* a un sistema de representación fragmentaria de las ruinas «cuyo asiento / cubre yerba».

En el libro que estoy comentando uno de los más difíciles ejercicios de síntesis aclaratoria tienen como objeto las ruinas en la poesía de Quevedo, por sí solas objeto de una tan rica como sugerente bibliografía<sup>40</sup>. Corre a cargo de

<sup>39</sup> Ya lo analicé en relación al de Quevedo en mis *Notas* (1981: 388-390), ahora ampliamente superadas por el análisis que bajo el título «Roma y las ruinas de la memoria» realiza el mejor estudioso de las silvas quevedianas, R. Cacho Casal (2012: 185-227).

<sup>40</sup> La dificultad de llegar a conclusiones apodícticas y definitivas le ha mostrado, a propósito del soneto de Quevedo, M. Gai, quien vuelve a hacer un análisis comparativo esta vez a tres bandas: Vitalis-Du Bellay-Quevedo. Teniendo como referente la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, opina que «el afán de novedad y maravilla en el que se empeña el conceptismo operando precisamente con elementos ya consagrados» se convierte en extremo desafío en el caso de una casi-traducción. «Sirven de encuadre —sintetiza— al soneto de Quevedo dos conceptos, encerrados cada uno en un dístico (vv. 1-2 y 13-14). Ambos determinan, en diverso grado, la estructura semántica de la composición. De manera distinta puede afirmarse con Gracián que la “dificultad del reparo” se da porque el “sujeto sobre quien se discute y pondera” —Roma— aparece escindido; sus distintos atributos son separados y convertidos unos en circunstancia del otro y se suscita además discordancia entre ellos al predicarse una ausencia. El fundamento que da luego razón a la dificultad planteada en el primer dístico ocupa el resto de los cuartetos; en ese espacio se contraponen los términos correspondientes a una y otra Roma “careándose” el

Adrián J. Sáez, quien elenca el corpus del motivo quevediano en tres sonetos («Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte», «A Roma sepultada en sus ruinas» y «A la huerta de Lerma, favorecida y ocupada muchas veces del señor rey don Felipe III y olvidada hoy de igual concurso»), en las silvas «Roma antigua y moderna» y «A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro ignorándose, y se conoció por los pedazos de una corona» y en el comienzo «Funeral a los huesos de una fortaleza que gritan mudos desengaños», más otras trazas en el poema «Ruina de Roma por consentir robos de los gobernadores de sus provincias»; un corpus que «se reparte equilibradamente entre *El Parnaso español* (1648, con los tres sonetos y el romance) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670), con las dos silvas y el último poemita» (p. 158). Tras establecer la posible cronología, en el arco temporal que va de 1615 a 1635, y el sustento vario desde la visita a Roma (1617) «a los posibles estímulos de estampas, guías y *vedute* de ciudades», y sintetizar de forma segura la «búsqueda de escorzos de originalidad» en una amplia síntesis de los posibles modelos, donde adquieren relevancia, por ejemplo, las exhaustivas aportaciones de Cacho Casal, aprecia el «potencial simbólico» en la variedad conseguida de tratamientos, de modo que en su panorámica pretende adoptar una doble perspectiva: «el manejo de la tradición y su importante dimensión artística». Establece de esta forma «tres dimensiones artísticas de interés»: 1) «Las ruinas valen como emblema de la disputa entre *ars* y *natura*», justamente porque el *encanto de las ruinas* consiste —en palabras de Simmel— en que «presentan una obra humana como si fuera obra de la naturaleza». 2) Se maneja un concepto artístico que abraza fundamentalmente la arquitectura y abarca igualmente algo del *ars topiaria* (jardines) y hasta estatuas, medallas y otros restos arqueológicos que dan mucho juego efrástico. 3) Representa la fuerza de la poesía «como *monumenta ingenii* que supera a las artes plásticas en una *paragone* por la preservación de la memoria (inmortalidad vs caducidad)» (pp. 160-161).

---

presente con el pasado, explicación desarrollada que se sintetiza en la primera mitad del último dístico (v. 13), donde mediante un artificio conceptuoso se reúne la respuesta al enigma inicial. En el dístico final aparecen condensados todos los elementos del soneto, al incluirse en su segundo compás, los significados generados por la aparición del Tíber en el poema. A partir del caso expuesto —la motivadora contigüidad de Roma y el Tíber— se forma una paradoja duplicada, “trocándoles los efectos y atributos a dos sujetos contrarios” (Disc. xxiv). En la multiplicación de tan “relevante contrariedad” la disonancia doblada desemboca en consonancia, pues el segundo grado de la paradoja —“monstruo de la verdad” (Disc. xxiii)— no hace sino confirmar el paso primero, al establecer “que lo que permanece y existe no es sino el continuo fluir de la temporalidad” [...]. Ambos dísticos nos hacen reconocer la evidencia de la oposición de los iguales y la igualdad de los opuestos, revelando, mediante procedimientos distintos, lo mismo: la ruptura de la identidad» (Gai, 1986: 210-211).

Bajo el lema *Hispania quanta fuit* se analizan la «ruinas patrias» de Quevedo empezando por «Miré los muros de la patria mía», verso que encierra ya la complejidad alusiva del soneto, donde «patria» parece admitir tanto «un sentido identitario-nacional (político)» como otro corográfico (de ciudad). Desde un inicial panorama de desolación general «se avanza en un movimiento progresivo que comprende la salida al campo (vv. 5-8), la entrada en la casa (vv. 9-10) y el propio personaje poético con su *báculo* y su *espada*» (vv. 11-14). Se trataría de «una estampa de gran visualidad» con dos fases diferenciadas, en un diseño de factura similar a ciertos epigramas de la *Antología palatina*, que tan bien conocía Quevedo<sup>41</sup>. El soneto *A la huerta del duque de Lerma* comparte «la clave visual de principio a fin, de acuerdo a un diseño circular que encierra una comparación con su enseñanza aneja», tanto en la contraposición del pasado glorioso como en la lección moral sobre la caída de los poderosos, para concluir «con una invocación patética a la arquitectura» (vv. 12-14), en ambivalente paralelaje con el *ars topiaria*, que da lugar a las ruinas desengañadas de ambas. Entre estos poemas se situarían la silva *A los huesos de un rey* y el romance «Funeral a los huesos de una fortaleza»: «el

---

<sup>41</sup> Como se indica en el que considero el mejor estudio del soneto de Quevedo, «para expresar la percepción de la fugacidad de lo visible se ha valido de unos cauces que encontraba fundamentalmente en la tradición clásica». El paraje desolado en su conjunto nos lleva a Lucano (v, 24-29) con «muros semidestruídos, campos cubiertos de zarzas sin manos que los cultiven»; además Propertio y Ovidio conforman los paisajes desolados, sin que en su pintura falten ecos horacianos. «El poeta establece un viaje en el soneto: de la ciudad, *oppidum*, sale a los campos de los alrededores para regresar a la casa. A la ciudad dedica el primer cuarteto; al campo, el segundo: a la casa propia, los dos tercetos». El primer cuarteto, centrado en la decadencia de la ciudad fortificada, remite a la Troya de Ovidio (*Heroidas*, I, v, 53-56) y a la Roma de Propertio (iv, 1) donde se canta a la primitiva localización de Roma «acaso con nostalgia de un mundo pastoril frente a la complejidad de la urbe imperial». Motivos a su vez recreados por humanistas como Eneas Silvio Piccolomini en *De Roma* o Cristoforo Landino en *De Roma fere diruta*. En el segundo cuarteto, la descripción de los alrededores de la ciudad nos sitúa en antítesis al viejo tópico de *laudes* de estirpe clásica. Es el tópico vuelto al revés de la alabanza de Italia en Virgilio (*Georgicas*, II, 156-176), Horacio (*Odas*, I, 7, vv. 1-20) y Propertio (*Carmina*, III, 22), con amplísima descendencia en la lírica neolatina, desde Petrarca a Giovanni Cotta. En los tercetos el poeta regresa a su casa y se fija en dos objetos con valor metonímico: el *báculo* y la *espada*, ambos con signo de derrota. En ellos laten unos versos horacianos y el cuadro de Juvenal en cuya sátira III el poeta nos dice que en Roma no se puede vivir. Parece, en definitiva, que «aquí encontramos la vieja técnica de los *exempla* [...] el poeta ha mirado y ha visto cómo todas las cosas avisan de la muerte». Pero para plasmar tan honda desolación, verdadera *meditatio mortis*, «se ha valido no solo de su maestría lingüística, sino, además, de los ricos mineros de la tradición literaria» (Ramajo Caño, 1995: 529-544). Véase asimismo la innovadora lectura de R. Cacho Casal en el apartado «Du Bellay y Quevedo: del soneto a la silva», que también tiene en cuenta para su contraste el de Luis Martín de la Plaza: «Quevedo —concluye—, lleva a cabo una profunda regresión en el tiempo activando los mecanismos de la memoria literaria [...] generando de este modo una lectura arqueológica de la tradición poética» (2012: 186-197). Y, en general, del mismo estudioso de Quevedo (Cacho Casal, 2009: *passim*).

primero es una perfecta *meditatio mortis* a partir de un sepulcro, y el segundo tiene una dimensión amorosa». Probablemente «por la cercanía y el conocimiento de primera mano, la descripción de las Torres de Toray conforman el ejemplo de pintura de ruinas más detallado en Quevedo»: desde el arranque se da una comparación tácita con el pasado «de un castillo ya difunto» que en el presente de la composición «ha pasado a ser un auténtico *locus horridus* marcado por la muerte». En cuanto a la silva *A los huesos de un rey*, las ruinas son «puramente metafóricas» y «es un poema estructurado de acuerdo al patrón anillado de éfrasis, comentario y nueva éfrasis tan del gusto de Quevedo, que se puede relacionar con algún ejemplo de la pintura de *vanitas*» (pp. 161-169).

En *Ipsa ruina docet: los avisos de Roma* se estudian el soneto y la silva con la que Quevedo «recrea una prestigiosa variante del motivo» introduciendo un doble «diálogo con el legado clásico y el humanismo, así como introducir la mirada arqueológica». El soneto y la silva están estrechamente conectados, de forma que el primero «parece una versión en miniatura» del segundo: «Si bien hay notas de política y religión de interés (desde el “peregrino” del soneto hasta la apoteosis final de la silva), ambos poemas se enfrentan al interés arqueológico por los vestigios de Roma y a las estrategias urbanísticas de los distintos papas que —cada uno a su manera— han ido borrando huellas tanto de la gloria romana como de la cultura clásica». Como consecuencia apenas si hay restos, y la «antanaclasis inicial» es clara: la búsqueda de *Roma* (la fama) en *Roma* (los vestigios) del soneto, muestra a la perfección la función mediadora de las ruinas. En la silva, Quevedo ofrece «descripciones detalladas sobre la construcción y la caída de Roma (vv. 15-26 y 50-77) así como para introducir una reflexión adicional sobre las estatuas (vv. 78-110)», motivo este de paralelo origen neolatino. El excursus sobre las estatuillas, que funciona como conclusión del «deterioro irreversible de la ciudad antes de la resurrección cristiana» es de un ajustado equilibrio explicativo que conecta finalmente con la explicación comprensiva de Cacho Casal, que ve en la silva además del diálogo arqueológico («una lectura barroca del Renacimiento») el ejercicio de «reconstrucción poética de la cultura clásica»: frente a la arquitectura y la escultura, que corren peligro de romperse en mil pedazos se defiende la fuerza de la poesía en una variación del tópico *exegi monumentum aere perennius* (pp. 169-175)<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> En un estudio que extrañamente no ha sido atendido por Cacho Casal, M. Ruiz Sánchez estructura la silva quevediana en tres secciones: la transformación de la Roma primitiva en imperio, el tema de las ruinas y la inmortalidad de Roma. Quevedo sigue, al igual que Du Bellay, el modelo properciano de evocación del mundo idílico que da paso a las conquistas romanas. La transición se produce a través de la imagen del río Tíber, expresando por sinécdoques fluviales el avance de la conquista. En el v. 50 empieza una nueva sección que sigue en su

Como síntesis clarificadora de los distintos sentidos y funciones con que Quevedo «cumple a su manera con los requisitos de la poética de ruinas, en una exploración que apuesta por la experimentación de todas las posibilidades de la receta», determina cinco rasgos mayores:

- 1) La competición con los modelos en un ejercicio de aguda imitación compuesta.
- 2) La doble dicción de la contemplación y la visita autobiográfica.
- 3) La potencia simbólica de las escenas.
- 4) La fuerza visual de posible relación artística.
- 5) La variedad de elementos y formas conjugadas.

«Y es que las ruinas de Quevedo van de las imágenes generales (la patria) a modelos concretos (la huerta, Roma, las torres), pero los cuadros poéticos quevedianos no son copia directa de modelos antiguos, porque apuntan más bien a una reconstitución ideal que tiene mucho que ver con grabados y pinturas. De hecho, la clave mayor de la galería de ruinas de Quevedo es la visualidad, que se marca mediante la *evidentia* (con deícticos y verbos *vivendi*) y puede comprender pequeños ejemplos de écfrasis cruzados con modelos cercanos (las pinturas de paisaje de ruinas). Más allá, Quevedo se complace en trocar diversas disciplinas artísticas (arquitectura, escultura y *topiaria*) que le

---

desarrollo elegíaco el contraste entre el pasado glorioso y las ruinas presentes. La atención del poeta pasa de la arquitectura a la escultura y de esta a las tumbas. Los versos 123-146 tratan de la decadencia de Roma y de los peligros que ha tenido que arrostrar para sobrevivir. La última sección corresponde a los versos 147-180 y se refiere a un renacimiento que comienza expresándose con la metáfora del fénix, en enlace sutil con las imágenes del fuego dominantes en la segunda parte, mediante ecos verbales, que acentúan dicha relación. De esta manera la silva en su sucesión de imágenes traza un movimiento circular que, simplificando, se expresaría así: Roma primitiva (A), Roma imperial (B), Ruinas (arquitectura) C, Ruinas (escultura) C, Peligros para la supervivencia de Roma (B), Roma espiritual y eterna (A).

En sus versos Quevedo acentúa el tono de *vanitas*, de modo que las ruinas desvelan lo esencial de las grandezas pasadas a manera de cómo el cadáver revela la inanidad de las realidades humanas. La etapa final de la historia de Roma enlaza formalmente en Quevedo y Du Bellay con la historia primitiva. Pero en el poeta español las figuras de los fundadores de Roma tienen connotaciones fuertemente negativas, mientras que en Du Bellay las implicaciones negativas y el tema del titanismo se reserva para las épocas de crecimiento y esplendor. Forma parte de un contraste entre la pequeñez y la rudeza de los orígenes y el esplendor de la gran Roma; contraste inverso al de la sección central. Roma se verá reina del mundo y del cielo (como en ciertos poemas neolatinos) triunfando así del tiempo. En cambio, en Du Bellay está sometida a él. Tanto el poema francés como los neolatinos están presididos por la fórmula del paralelismo; en Du Bellay y Quevedo el movimiento es circular, con el regreso a un punto de partida (2000: especialmente 471-491). Otras matizaciones de interés se hallarán en A. Rey (1997: 189-211), E. Molina Fernández (2005: 47-65) y L. Schwartz (2014: 299-320), entre los elencados sobre las ruinas quevedianas en la bibliografía final.

lleva a una *querelle* entre las artes, que presenta como ganadora a la poesía en la custodia de la memoria clásica y asimismo da nuevo vigor a la advertencia moral aneja» (p. 176)<sup>43</sup>.

Quevedo es un perfecto referente para volver en mi discurso al sentido de los *descubrimientos* de las ruinas que había iniciado con el Petrarca del *Carmen metricum*<sup>44</sup>. De no menor entidad es el segundo de esos grandes descubrimientos para el cual literatura y arte desplazaron el patetismo y la idea de *vanitas* a una más compleja valorativa desde la vivificación de las ruinas romanas. No se puede estar de acuerdo con aquellos estudiosos que desde J. Bialostocki han puesto en relación la expresión patética con las ruinas de Roma. En algunos casos por remontar como eco primigenio de esa actitud a la elegía de Hildebert de Lavardin fechable en el siglo XIII; en otras por reducir al efecto del famoso soneto de Du Bellay el alcance de expresión patética, cuando ya el motivo lleva muchos decenios de andadura plástica y exegética. Cabría enderezar el nuevo *descubrimiento* de las ruinas romanas a una obra magna y difundidísima, la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, en la cual se muestra «una passione quasi mostruosa per l'antichità romana». Vagando, al principio de la obra, Polifilo contempla el espectáculo de las ruinas («Di statue ingente fracture, truncate molti [...]. Aquaducti et quasi infiniti altri

<sup>43</sup> Quevedo evita, naturalmente, la imagen multiplicada y vulgarizada de la Roma cristiana en una función como la que muestra el condensado cliché que introduce Cervantes en *El licenciado Vidriera*: «Se partió a Roma, reina de las ciudades y señora del mundo. Visitó sus templos, adoró sus reliquias y admiró su grandeza; y así como por las uñas del león se viene en conocimiento de su grandeza y ferocidad, así él sacó la de Roma por sus despedazados mármoles, medias y enteras estatuas, por sus arcos rotos y derribadas termas, por sus magníficos pórticos y anfiteatros grandes, por su famoso y santo río, que siempre lleva sus márgenes de aguas y las beatifica con las infinitas reliquias de cuerpos de mártires que en ellas tuvieron sepultura» (*Novelas ejemplares*, II, 1986, p. 111). Un conglomerado que amalgama para la *laudatio urbis* dos términos aparentemente contradictorios y que podrá modelar, en sus desplazamientos, la visión de otras ruinas ilustres. Como ocurre con la contundencia del cierre, casi siempre depreciado estéticamente, de la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro, al incorporar las «reliquias bellas» del mártir Geroncio. Para la verdadera *laudatio urbis* de Cervantes y su complejidad, recordando que es en el *Persiles* donde termina la *peregrinatio* de sus protagonistas, y el instante contemplativo se acompaña con la condonación que la voz del autor-peregrino hace del ataque en un soneto-pasquín a la Roma papal, véase mi estudio (Lara Garrido, 1999c: 173-185).

<sup>44</sup> Con el ejemplo de Roma reaparece en numerosas ocasiones y con distinto grado de elaboración el sentido de *fortuna labilis*. Con un intencionado desplazamiento del opósito firme / fugitivo al tradicional de la Fortuna se presenta en esta alegorizante meditación anónima, con fuerte carga admonitoria: «Favor, privanza, imperio y grande asiento, / bien como espuma crece y se deshace: / lo bajo el corazón no satisface / lo alto ha de caer, que va violento. / ¿No veis de Roma el alto fundamento, / la fuerza y el poder que puede y hace? / Cayó lo alto que para eso nace, / lo bajo duró más que es el cimiento. / Es el cimiento ver mi baja hechura, / y en esto bajo estoy seguro y fuerte; / desotra apenas queda la figura. / No os lleve en alto vuestra dulce suerte. / ¡Ay no os engolosine esa dulzura! / ¡Tened tras dulce vida amarga muerte!» (Foulché-Delbosc, 1908: 515-516).

fragmenti»), y esta incomparable visión conformará el fondo del relato, porque en medio de los restos de la antigua Roma soñará en revivir su grandeza: «Lo spettacolo stupefacente dei monumenti romani —escribe L. Donati— e delle loro rovine, i ricordi d’ogni parte pervenutici della grandezza antica che tanto hanno acceso la fantasia di Polifilo sono assai bene riassunti nell’elegia dell’Anonimo diretta al lettore: *Hic sunt pyramides thermae ingentesque colossi*» (Donati, 1975: 37-64)<sup>45</sup>.

Son las ilustraciones de la *Hypnerotomachia* las que inician la andadura hacia lo que a la larga será otro descubrimiento esencial, que ya no es tanto de la mirada ni de la indagación reflexiva cuando de la imaginación. Se trata de desprender el motivo de una figuración mimética y por consiguiente de unas ruinas reales. Lo que se traduce en la disponibilidad de un imaginario cuyos figurantes pueden encartarse hacia distintas nominaciones prestigiadas de la cultura humanística, de las que incluso puede no haber resistido el paso del tiempo ninguna huella material<sup>46</sup>. Acaso se representa mejor este *descubrimiento* desde la plástica, pues, como oportunamente recuerda J. Starobinski (1964: 179), «los pintores han imaginado muy pronto ruinas para elaborar una decoración intermedia entre las estructuras ficticias y el mundo natural, entre el palacio y la roca [...]. Un vestigio del pasado ennoblece la naturaleza, convierte una vista vulgar en un paisaje heroico o idílico»<sup>47</sup>. Terminará por crearse el género de la *veduta* de ruinas, que tuvo en Pannini a su genial inventor con los paisajes-retratos, y que alcanzará en Piranesi su culminación. Este supo dotar a las representaciones de una «majestuosidad espectral [...] un universo desproporcionado en el que el monumento, signo de un destino, rebasa infinitamente la figura humana»<sup>48</sup>. Por lo que respecta a la pintura, al igual que

---

<sup>45</sup> En un manuscrito de la Biblioteca Casanatense se encuentra, precedido de dos sonetos anónimos, un poemita de 133 *terzine*, imitación ya del *Polifilo*: «Il monumento che forse più d’ogni altro s’impose all’ammirazione di Polifilo è il Colosseo [...] Polifilo aveva visto nel Colosseo il quarto ordine, ma esso non aveva archi né colonne, inoltre alla sua epoca era coperto da erbacce, perciò lo descrive e disegna come un geometrico giardino pensile, pur sempre facente parte del complessivo architettornico [...]. Nella lunga descrizione del monumento abbiamo preso qualche frase che desse un’idea della sua costituzione architettonica, ma è da tener presente che gli vi pose le sede di Venere uscente dalle acque, popolato il luogo da schiere di Ninfe nude e vestite carolanti e cantanti [...]. È questo suo modo di trasfigurare tutto che aveva visto ed ammirato in Roma per introdurlo nella sua narrazione» (pp. 52-58). El espectáculo de los monumentos romanos y de sus ruinas están subsumidos en la elegía del anónimo dirigida al lector «Hic sunt pyramides thermae ingentes colossi. *Ac obeliscorum forma uetusta patet* [...]» (p. 59).

<sup>46</sup> Véase la clásica exposición de C. Huelsen (1910-1911: 161-176).

<sup>47</sup> Véase el fundamental ensayo de A. Hui (2016).

<sup>48</sup> E. Orozco Díaz (1947: 137). La consideración de las ruinas establece en su poética un elemento esencial de la episteme y la psicología barrocas: el sentido de la memoria (Lavin, 1992: *passim*). Para España resultan definitivos los estudios sobre el *ars memorativa* que ha llevado a cabo A. Egido, especialmente (1994: 93-135; 1996: 133-175; 2004: 51-72). En un último

ocurre en la poesía, el motivo «que como cuadro de moda se extiende por Europa tiene su origen en lo italiano» (Orozco Díaz, 1947: 138).

El movimiento de disociación progresiva entre imágenes del natural y figuraciones marcadas por la artificialidad (en especial los obeliscos) y libre inventiva resulta también patente. Y se podría enblematizar comparando el *Arco de Tito* de Juan Bautista Martínez del Mazo, que «parece una simple vista de la ruina arqueológica contemplada desde la Vía Sacra y teniendo como fondo las tapias de los Orti Farnesiani», con la *Salida de Eneas de Cartago* de Benito Manuel Agüero, «donde las ruinas de un templo a la izquierda están utilizadas como *repoussoir* para lanzar la vista hacia el puerto y la marina del plano de fondo»<sup>49</sup>. En esos espacios innominados, y al igual que ocurrirá en el tratamiento poético, es donde el ritmo cósmico de las metamorfosis aumenta posibilidades para su presencia y aun desmesura, de manera que «el motivo de las ruinas en conexión con una vegetación floreciente tiene una gran importancia iconográfica en la pintura y sobre todo en la pintura paisajística». Ejemplo extremo es el cuadro de Abraham Mignon, en el Museo Narodowe de Varsovia, que describe con insustituible eficacia J. Bialostocki, dando relieve al entramado de símbolos a la vez de *vanitas* y mutabilidad natural: «Representa el fragmento de un paisaje muy aumentado, como si fuera visto a través de un teleobjetivo; entre las piedras, hojas y maleza que hay en un pequeño charco de agua, entre unas ruinas visibles solo en parte; bajo las frondosas floras, la hierba y los matorrales, se mueven las mariposas, los escarabajos, las hormigas, las ranas, los pájaros, las serpientes y los caracoles. En este reino verde y

---

y amplio recorrido por las *Novelas ejemplares* concluye que si bien Erasmo, con un «claro desarrollo de la mnemotécnica tradicional de la retórica» y «tras las huellas de Quintiliano, Cicerón y la *Ad Herennium* propone objetos y lugares para albergar en ellos resultados de recuerdos», Cervantes en cambio «huye de esa tradición retórica para hacer novela. Vale decir, para que la memoria discorra por los complejos canales del alma humana, sirva para comunicarse y desemboque en el gran cauce que la convierten en cauce sustancial de la creación literaria» (Egido, 2018: 324-325).

<sup>49</sup> Recorro a la comparación realizada por A. Rodríguez de Ceballos, «Los fondos arquitectónicos de la pintura del Siglo de Oro», en AA. VV. (1991: 234-235). Un excelente recorrido presentó ya A. Ávila (1988). Aunque la aplicación filigráfica del motivo de las ruinas estaba generalmente limitado a una evocación *in praesentia*, para huir del tópico recurso exclusivo en la proverbial ecuación establecida entre el amor acabado y Troya, Salazar y Torres (1601: 56) acudió a las ruinas figuradas en la pintura como una singular mediación imaginaria. El supuesto cuadro cumple las mismas funciones que sostienen las ruinas directamente contempladas: *A Cintia, que mirando unos lienzos la llevó la atención uno en que estaba pintada la ruina de Troya*: «Cintia, ¿qué miras? ¿El engaño griego / que atrevida mintió bárbara mano? / Que luego te llevase lo inhumano / que la ruina te inclinase luego. / Mejore estragos el vendado ciego / aumentando violencias al tirano, / y de tu vista el rayo soberano / arda el Asia otra vez en mejor fuego. / Mas si de ver incendios solo trata, / y engaños, Cintia hermosa, tu despecho, / no mires, no, de Troya los despojos; / vuelve a mi fe, donde verás, ingrata, / las cenizas que aun arden en mi pecho, / los engaños que aún viven en tus ojos».

húmedo las hormigas se ceban en el esqueleto de un pájaro muerto; no muy lejos hay otro pájaro muerto, con las patas rígidas y estiradas; masas de pequeños insectos buscan su botín; de entre las hojas y flores va saliendo una serpiente. Sobre este campo de batalla en el que se desarrolla una lucha sin consideración de todos contra todos [...] ha sido concebido un proceso inconcebible de transformación de la vida» (1973: 207-209)<sup>50</sup>.

Pero al mismo tiempo que esa metamorfosis multiplicada habría que subrayar el uso en «arquitecturas y ruinas pastoriles» de un término que nos retrotrae al paradigma de la *Hypnerotomachia* por su incidencia lateral, pero no improbable, en determinados elementos de las *Soledades* gongorinas. Ya desde el inicio aparece el paradigma adjetival («rayó el verde obelisco de la choza») ejemplo de otros en que Góngora hace «aflorar en la superficie verbal, bajo la forma de una peculiar adjetivación, anómala fuera del texto, y que se vuelve norma dentro de él, un permanente diálogo o cotejo entre la vegetación y la arquitectura»<sup>51</sup>. Insistamos —escribe poco después— en que la serie de los términos tratados como sinónimos en nuestro paradigma, remiten a un espacio no solo urbano sino a menudo palaciego y monumental caracterizado por el artificio, la riqueza, y en ocasiones por la ostentación, la altura extrema o sublime, la forma fantasiosa y el cariz exótico». Con su última

---

<sup>50</sup> Es obvio el conjunto encadenado de cambios como una especie de garantía de inmortalidad a través de un ritmo cósmico donde la muerte y la metamorfosis son fenómenos cotidianos a los que se podría aplicar la reflexión clásica de R. Barthes (1967: pp. 132-133): «Morir aquí es percibir la vida [...]. La muerte es a la vez fácil y resistente, está en todas partes y huye [...]. Porque quizá sea eso el Barroco, como el tormento de una finalidad en la profusión». Un emblema categórico lo representaría el mismo rey de España, Felipe IV, cuya contribución a las artes conjuntó, en expresivo proceso de selección, un soneto a la muerte y el dibujo a pluma de «un país con ruinas» (Orozco Díaz, 1947: 60-61).

<sup>51</sup> Por el contrario, la antropomorfización de las ruinas aparece con menos frecuencia y énfasis en la poesía barroca española. Un buen ejemplo de la misma se encuentra en Miguel Colodrero de Villalobos, que recurre con relativo ejercicio de variaciones a proyectar el diseño del motivo al ámbito natural, como término privilegiado de caducidad (*A la ruina de una palma, Moralizando la ruina de un laurel por un rayo*). Colodrero es también autor de un soneto donde aflora la ecuación de metáforas entre la corporeidad del edificio y la arquitectura humana, con el recurso apelativo propio de la poesía epítáfica, la que conglomera un *tertium* que viene a identificar las ruinas con el cadáver: «Era el que ves postrado, caminante, / un monte reducido a pulimento, / un edificio digo, su cimiento / por más edades le juzgó constante. / Columnas tuvo, cada cual Atlante / de mucho lapidoso pavimento, / y ya por el más sólido elemento, / sin forma piedras ruedan elegante. / Si máquina tan fuerte, si tan dura, / no dura, se desliza y vuelve a nada, / por no mentir en lo perecedero, / ¿cómo presumes tanto de segura, / pirámide de tierra aunque animada? / Más dirás que el engaño es lisonjero» (1629: 44). Una secuencia de idéntico valor modal se encuentra en el Ms. 3988 de la Biblioteca Nacional de España, donde se reúnen un soneto *A unas ruinas* («Esas que preciosas canterías...») con otro *A una rosa nacida en una calavera* («Estrella de carmín que lisonjera...»), un madrigal *A un árbol nacido en un osario* (que el copista aclara como «asunto no supuesto») y un romance *A una calavera* (ff. 5r, 14r, 21r y 76r).

aparición en la canción del joven protagonista en la *Soledad segunda*, el obelisco «marca un término posible de la peregrinación amorosa, un término funesto de la muerte por desesperación, y en esa medida puede remitirnos a uno de los antecedentes de este núcleo temático del poema». El vínculo entre obelisco y peregrino lo debe tal vez Góngora al *Sueño* de *Polifilo*. Y, de hecho, «aunque han pasado desapercibidas, son notables las coincidencias», como fascinante es el itinerario que M. Blanco traza para el conocimiento por parte de Góngora de las xilografías que acompañaban al texto de Francesco Colonna. «Al comienzo de la obra —subraya— la historia que nos es contada presenta algún punto de contacto con la *Soledad primera*, el primer lugar o teatro simbólico con que se topa el peregrino de amor en Colonna, después de haber sufrido la prueba de atravesar un horrible bosque (*spantevole silva*) es un ameno valle cerrado por el edificio que dominan el obelisco y la columna. El peregrino de Góngora, después de una dolorosa travesía como náufrago agarrado a una tabla y de la escapada de un monte fragoso y espinoso, se encuentra con otro edificio, un “templo de Palas” asimilado conceptualmente a un “verde obelisco”. Estimo que esta choza-albergue, “templo de Pales” es el simétrico reverso del “Templo de Fortuna” del Polifilo. A las maravillas de ambición y sutileza del ingenio artificioso, el sublime empeño de una arquitectura visionaria, se contraponen la exquisita constelación que forman en la choza pastoral, la *inocencia*, la *sinceridad villana* y ese “candor primero / que en las selvas contento / tienda al fresno le dio, al roble alimento”, el no menos sublime candor de la Edad de Oro» (pp. 457-458)<sup>52</sup>.

Volviendo la mirada al volumen que reseño resulta de notable interés que se haya abandonado el examen exclusivo de los textos líricos y se dedique un capítulo a la presencia del motivo en el teatro, a través de la fortuna de un romance a las ruinas («Escollo armado de hiedra») de Luis Vélez de Guevara. Al asunto había dedicado ya una monografía D. Crivellari, cuyos aportes se sintetizan en su colaboración. En ese romance el locutor poético se dirige a un edificio en ruinas «recordando los tiempos pasados, su esplendor de antaño y reflexionando en definitiva sobre el *topos* del *tempus fugit* con un guiño final al tema amoroso»<sup>53</sup>. La composición gozó de cierta fama, como lo muestra su

<sup>52</sup> La demostración, para mí convincente, que hace M. Blanco, exigiría más páginas de las que ahora, incidentalmente, puedo dedicarle. Pero concluyo con esta especie de síntesis metahistórica: «Desde la época helenística y hasta el iluminismo y la francmasonería, las creaciones más singulares de la civilización del Antiguo Egipto, pirámides, obeliscos, jeroglíficos y esfinges se prestaron a la perfección al oficio de depositarios y guardianes del misterio. Así el obelisco de Góngora se alza como guardián a la entrada en el mundo de las *Soledades*, un mundo para los iniciados en su idioma, pero también capaz de iniciarlos en él» (p. 460).

<sup>53</sup> Complementariamente, el engarce del motivo de las ruinas en un proceso argumental y argumentativo de *meditatio mortis* venía facilitado por su constitución como un referente

inclusión en antologías poéticas y los positivos juicios de diversos ingenios. El propio Vélez empleó partes del romance para una glosa incluida en la comedia *El privado perseguido*. En ella puede notarse el importante papel que en su difusión desempeñó la música. Y por eso es de subrayar cómo el autor analiza los mecanismos de inserción de los fragmentos del romance en las obras que lo acogieron: la comedia cómica de Alarcón *La culpa busca la pena y el agravio la vergüenza*, la de Calderón *El postrer duelo de España* o las piezas de tipo religioso *Los desagravios de Cristo* de A. Cubillo de Aragón y *Contra la verdad no hay fuerza* de M. de Barrios. Resulta significativo cómo en diversas comedias la intercalación del romance repercute en la acción dramática: en *Más la amistad que la sangre* de Andrés Baeza subrayando «la anagnórisis de los protagonistas», y con «una sorprendente polifonía de significado, gracias a la presencia del coro» y los diversos efectos en comedias de Calderón (*Hado y divisa de Leónido y Marfisa* o *El pintor de su deshonra*) o de Antonio de Zamora (*Amar es saber vencer y el arte contra el poder*). Unos cambios de registro que van, en su versatilidad, desde la belleza femenina perdida a la persecución de los judíos o la firmeza de la mujer para defender su honor<sup>54</sup>.

---

nuclear de la poesía moral barroca. Su eslabonamiento preciso con otros referentes próximos, concertando un concepto complejo, se manifiesta de forma precisa en un soneto del antequerano Gerónimo de Porras. En él se discurre sucesivamente, marcándolo mediante variaciones de valor con función de señalamiento, por los ámbitos de la cultura (las ruinas), la naturaleza (la roca erosionada por el mar) y la vida humana (del esplendor de la «beldad» a la «fría ceniza»). Un circuito cerrado de significaciones organiza además el intercambio de los signos de la caducidad en transferencias cruzadas y —por ende— permutables: *Al desengaño de la vida*: «Repara en esta, un tiempo peregrina, / ya, Fabio desatada arquitectura, / y mira en mal compuesta sepultura / siendo fábrica ayer lo que hoy ruína. / Mira esta roca que, del sol vecina, / a pedazos el mar, con lengua pura, / lamiendo su robusta contextura, / urna le constituye cristalina. / Contempla una beldad que al cerzo aleve / del tiempo en su hermosura reconoce / fría ceniza la que ardiente llama. / ¡Oh vida, vana sombra, sople leve!, / no te ama aquel que cuerdo te conoce, / no te conoce aquel que ciego te ama» (1639: 13v).

<sup>54</sup> En el poema, como en muchos del Barroco tardío, el consecuente filigráfico ha desaparecido. Véase, por el contrario, de qué forma se afianza en determinados textos de Salcedo Coronel, aplicándose de forma abrupta a la relación, como mediaciones simétricas, de ruinas y naturaleza: *A las ruinas del anfiteatro de Capua*: «Esta ruína que corona en vano / inútil yedra, con infausta gloria, / testigo un tiempo de infeliz victoria / oyó lisonjas del aplauso humano; / aquí, donde el arbitrio dio tirano, / rígido asunto a esclarecida historia, / apenas haya libre la memoria / breve luz de esplendor tan soberano. / Rígido arado ofende inadvertido / la excelsa magnitud cuya grandeza / idolatrarón bárbaros errores. / Toda la edad lo trueca y el olvido, / ¿y quiero yo que dure la firmeza / de Lisi, más constante a sus rigores?»; *Soneto*: «Visten de horror en el diciembre helado / pálidas sombras la región del día / y coronado de la nieve fría / gime oprimido el monte levantado; / desnudo cede al Aquilón airado / el que fue de los prados alegría, / frondoso chopo que verter solía / hojas de mayo, cifras al cuidado; / abre las puertas con dorada llave / abril del año, y Febo restituye / al cielo, al monte, al árbol su hermosura. / ¡Cuán fácil muda la estación más grave / piadoso el tiempo y a mis voces huye / sin llevarse tras sí mi desventura!» (1649: 3r-v).

Este punto de fuga propedéutico nos puede servir para reflexionar sobre dos términos documentales desatendidos en el estudio del motivo: la importancia de los textos musicados y la ausencia casi completa de determinados géneros que dieron generosa cabida al motivo de las ruinas. Por lo que hace a lo primero sería necesario acotar y recoger todos los textos poéticos de ruinas que fueron musicados. Me limitaré a poner de relieve el interés de un poema musicado del que solo tenemos la letra pero cuya condición de tal se nos remarca en el epígrafe. Me refiero al romance asonantado de Francisco Manuel de Melo *Ruina argumentosa* cuyo subtítulo reza «Puesto en música por el P. M. Felipe de la M. de D.». Como indica ese rótulo se trata del desarrollo de un argumento: el de unas torres que ya no son tales sino «cadáveres desnudos», iniciando el despliegue de un metaforismo funéreos que luego deja paso a las tragedias del tiempo, representado por la variación de formas desde la muerte cruenta en la guerra a la muerte natural por consunción y vejez:

Francisco Manuel de Melo

*Ruina argumentosa. Puesto en música por el P. M. Felipe de la M. de D.*

Cuatro o seis torres que fueron,  
cadáveres son desnudos  
del castillo de Mayorga  
soberbiamente difunto.

Cimiterio es el cimientto  
donde su esplendor compuso,  
que en las pruebas de gallardo  
se ensayó para caduco.

Lo que antes fue fortaleza  
a flaqueza hoy se redujo,  
la pólvora ardiente a polvos  
tan fríos como confusos.

Los lienzos de sus murallas  
son mortaja en vez de muros,  
sus bóvedas son sus huesas:  
él es el muerto y sepulcro.

Brilló en las sienes guirnalda  
de aquel escollo robusto,  
que hoy calavera entornece  
y le desengaña junto.

Sus columnas, sus almenas,  
sirvieron, con más estudio,  
de testimonio a su estrago  
que no a su pompa de anuncio.

Si las losas fueran mieses,  
mármol naciera fecundo  
de capiteles que yacen  
sembrados por esos surcos.

Sonora alcándara era  
al dulcísimo mormurio  
de las aves, y es agora  
bruto caro de los brutos.

Tanta lástima le tiene  
cuanta emulación le tuvo  
el sol, viendo que del aire  
ya fue gala y hoy es luto.

Perdonáronle mil años  
el vaivén y el trabuco  
de la guerra, no la guerra  
de los años importunos.

Resistiose a los estruendos,  
a los silencios no pudo,  
que horas blandas son más fieras  
que los fieros golpes duros.

Lima sorda de los días,  
lamiéndolo con minutos  
a dentelladas suaves  
sus tragedias le introdujo.

Sin proceso falló el tiempo,  
su jüez y su verdugo,  
que es crimen digno de muerte  
el haber vivido mucho.

Murió de achaque de altivo:  
dígallo el diadema rubio,  
pues ya no hay imperio sagrado  
contra estotro imperio rudo.

(ff. 60-61)

Pero la lírica musicada no pasa de ser el fragmento de un fragmento de cuanto nos queda por documentar, antes de cualquier asedio o encuadre, sobre las ruinas, en géneros concretos de carácter panorámico o narrativo. Valgan dos ejemplos que no me resisto a abordar. El primero es el de los llamados

libros de antigüedades o de elogios de ciudades<sup>55</sup>. Sirva como muestra significativa la apertura del poema *Granada* de Agustín Collado del Hierro, cuyo libro I se rotula, significativamente *Antigüedades*:

<sup>55</sup> En ocasiones estos elogios, cuando son poemas breves en particular, transparentan la transferencia de los modelos clásicos de ruinas, incluido el *Superbi colli*. En sus *Tablas poéticas* introdujo F. Cascales, en este sentido, una excelente canción de *Diego Beltrán Hidalgo a las ruinas de la ciudad de Cartagena, su patria*: «Destrozos mudos que en lugar de lenguas / burlando al tiempo el cielo os ha dejado/ para contar al mundo vuestra historia, / cuyo soberbio muro derribado / pasadas honras y presentes menguas, / representan silencio a la memoria. / Viendo resuelta en ecos vuestra gloria, / suspensa el alma por su ejemplo, corta / con vuestro desengaño / la ahogadora cuerda de su engaño, / pues halla en tanto que contempla absorta / su misma desventura en vuestro daño / que el humano poder, honra y contento / por ser la vida corta / en sombra, sueño, humo, polvo y viento / *Commiato*: Canción, si a tu sujeto, que es dibujo / que muestra mi desdicha en sus agravios / el cielo la eterniza, / tus letras lenguas y tus versos labios / serán que siempre digan, si por dicha / tuviesen pechos, sabios, / donde llegó un placer y una desdicha» (1989: 244-245). Véase también sobre un poema de L. Mateu y Sanz, E. Julia (1941) y sobre el de Miñana acerca de Sanguito, los estudios de F. J. Pérez Durá (1993), J. M. Estellés y González (1993) y E. Rodríguez Cuadros (1993). De forma parcial quiero agregar partes de una inédita *Silva* anónima *En consideración de las ruinas de Burgos*: «[...] Era del día la estación del año, / era la ardiente, cuando / el que a los monstruos lúcidos del cielo, / rey de la luz, sus luces comunica; / del animal retrógrado encendido / caminaba a encender el truculento / al tiempo que perdido / de mi fortuna, en ondas solitarias / naufrago siempre en tormentoso suelo, / guiado de mi engaño / que aún me lleva a tentar regiones varias, / me dio florido asiento / verde margen de un río / al oído risueño, en vista blando: / miraba a un lado en áspero desvío / gigante sierra al cielo levantarse, / al otro dilatarse / de frondoso caudal campaña rica / y entre avarientas ramas / distantes, descubrir escasamente / deformes bultos de fatal ruina / torres un tiempo que de sus almenas, / con gloriosas llamas / farol era el favor resplandeciente / a la piedad errante o peregrina, / y a su afligida España / defensa firme si atalaya fuerte, / yacen ahora, ¡oh rabiosa saña!, / de voraz tiempo, de envidiosa suerte, / aun ruinas apenas, / y así trofeo suyo más glorioso / pues miran a sus pies la gran cabeza / del invencible pueblo castellano, / y rica multitud de pueblo ufano / reducida a desierta y vil pobreza [...]. / Así, tristes memorias, / engendradas lloré de ajenas glorias, / mas tras discursos nunca bien llorados / los lagrimosos ojos / que de su humor borrados / abiertos los tenían más vecinos, / por los más apartados / dejé vagar un rato peregrino, / y al fin los detuvieron / los sagrados despojos / que cuna y tumba a las virtudes fueron. / La majestad postrada, / débil estatua de mortal grandeza / y de mi propia máquina oprimida / miré suspenso, y que la edad airada / de mi jurisdicción exenta deja; / las ciudades, los reinos vencedores / de su mano atrevida / fácil trofeo son, y la flaqueza / suplida al hombre en dones superiores / de ser mortal se queja. / “¡Oh —les dije— reliquias venerables, / mármoles generosos, / caídos sí, más no de honor desnudos! / Bien son vuestras ruinas lamentables, / mas perdonadme, os ruego, / si en ellos, inhumano, hallo sosiego, / pues dan a mis tormentos / sus lejos lastimosos / con elocuente ejemplo alivios mudos, / que si pueden lo firme, lo invencible / derribar y vencer tiempos violentos / también caerán mis hados vitoriosos!” / Dije, y dejando aquel lugar ameno / ya con beldad visible / de resplandor tocado matutino, / vergonzoso de hallar en mal ajeno / al propio mal templanza, / con corrida esperanza / di al sol espaldas, pasos al camino».

De las ruinas innominadas es ejemplo sobresaliente la siguiente *Silva* de Paulo Gonçalves Andrade titulada *Ruina de un suntuoso edificio*: «Este, que a las edades obediente, / cadáver prodigioso, / en trozos a la tierra desparcido / si no en cenizas desatado al viento, / logra en la tierra formidable asiento, / donde piadosamente recibido / con trato, bien que pobre, generoso, / firme, si no decente, / entre la amiga hierba / eternizado túmulo conserva, / a sus perdidas glorias y

Tiene Granada (corazón del mundo)  
 la Asia enfrente, a la siniestra mano  
 l'África, que en seno más profundo  
 la termina el Estrecho gaditano;  
 a la diestra la Europa y el segundo  
 orbe américo (a quien el Oceano  
 Antártico divide) forma solo  
 su occidental, su contrapuesto polo.

De su primera ya real cabeza  
 mediterráneas metas orientales  
 le pone el mar, extiende su grandeza  
 en sus términos más setentrionales.  
 Su antigüedad con la naturaleza

---

delicias / cortesés, aunque bárbaras, caricias; / y las tenaces yedras / vistiendo nobles y abrazando graves / a las desnudas y extranjeras piedras, / con halagos suaves, / resignados en rústicos abrazos, / señas, si no de amor, de cortesía / repiten cada día, / a su desdicha indisolubles lazos, / a grandezas que yacen por el suelo, / si no arrimo, consuelo, / cobrando en cualquier suerte / temor la vida, adulación la muerte. // Este que conocerse deja apenas, / y en sí mismo escondido, / no se halla a sí, dentro de sí perdido, / un tiempo, de sí mismo remontado, / se vio de sus principios olvidado, / alto edificio fue cuyas almenas / con osados sacrílegos alientos, / en fe de sus cimientos / se fueron coronar a las estrellas / de lucidas centellas, / si no fue que arrogante / de cada almena fabricó un gigante / que, desmentidos hijos de la tierra, / dieron sobre sus hombros / al mundo todo asombros, / leyes al aire y a los cielos guerra. / El viento a su grandeza respetoso / registraba su aliento / y soberbio señor de todo el viento, / no se atrevió el viento a su reposo; / y tanto se excedía / que elevado y constante, / no sé si fulminado o fulminante, / sin alterar el imperial sosiego, / en el horrendo ensayo / soberbio parecía / que, superando el fuego, / mandaba el fuego y fulminaba el rayo. / Agora en pobre estado / de sí mismo se mira derribado, / y en mortal parasismo / vino a caer en sí desde sí mismo, / siendo el propio edificio / precipitado a un tiempo y precipicio. // Magnífico aparato le prestaron / mármoles griegos, pórfidos latinos, / primor de sus primores peregrinos; / los latinos y griegos envidiaron / que en cada adorno, en término sucinto / se incluyó Roma, se perdió Corinto; / viendo sus perfecciones / las envidias quedaron confusiones; / la proporción austera y regulada, / que la paciencia, entonces diligente, / al modelo reparte / alma infunde a la ciencia y ciencia al arte, / y el arte a sus designios aplicada / era prolija ya de concertada. / Y las columnas ricamente hermosas, / cansadas ya de puro artificiosas, / ya de puro cansadas abatidas / al poder de los años, / que a sus manos vencidas / no resistieron los posteriores daños; / tierno vidrio a sus brazos / hizo la edad los mármoles pedazos / que en trágicos fragmentos divididos / serán eternamente ejemplo mudo / de lo que el tiempo pudo, / donde, por sus desdichas conocidos, / caracteres serán despedazados / que dediquen su historia / a la inmortal memoria. // ¡Oh vos dos veces bienaventurados / frisas, cornisas, pórticos, columnas, / cuándo abatidos, cuándo levantados / único ejemplo de las dos fortunas, / glorioso objeto de comunes ojos / fuistes edades largas, / cuya hermosura entonces elegante / rémora fue del peregrino errante, / adonde a su cuidado, a su camino / dos alivios hallaba el peregrino! / Agora, a tantas lástimas atento, / en memorias amargas / en flébiles despojos, / halla el entendimiento / escala donde aprenda el escarmiento. / Felice, ¡oh edificio!, / a los descuidos te formó la ciencia, / más harto, más felice, a la prudencia, / al deshacerse te hizo el precipicio: / felice te imagina / aun más que al nacimiento a la ruina, / que en ella construido, / Fénix de tus reliquias renacido, / para inmortal ejemplo / de tus reliquias considero un templo, / adonde, respetado y conocido, / el sacro desengaño / canonicé sus créditos tu daño» (ff. 64v- 67r).

contendiendo las eras, los anales  
de perdurable ancianidad vestida  
de los primeros siglos es medida [...]

Sus antiguas rudezas ilustrando  
en elegantes obras excedía  
a Demócrato griego, edificando  
al Canopo la ilustre Alejandria.  
Los macedonios montes igualando  
como al Ocaso, al Austro, al Mediodía,  
le ciñen el Olimpo, el Pindo, el Pelio  
o los de Ausonia a quien corona el Celio.

Y como el reino suyo ya perdido  
del tirano Hiarbias al estrago  
se llamó la ciudad de Elisa Dido  
Byrsa, Tiro después, y al fin Cartago,  
en vez del libio estadio dividido  
(montañas rodeando el viento vago),  
se nombró la ciudad della fundada  
Iberia, Ilípula, Granada.

Los Fenices (que desde el Eritreo,  
el mar peregrinaron de occidente,  
por ver del grande sucesor de Alceo,  
las dos colunas que fijó altamente),  
los montes viendo, a quien mejor Perseo  
la faz mostrara de Medusa ardiente,  
que fue del libio funeral materia  
los muros construyeron de Iberia [...]

(octavas 6-7 y 15-17)<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Naturalmente, el repaso de las antigüedades granadinas imaginadas por Collado del Hierro conduce desde Egipto y Tiro a las evocaciones de todas las ruinas ilustres desde Troya a Roma («a Roma busca en Roma el peregrino / y solamente en relación admira / cómo de la antigua en la moderna espira») [octavas 23-28]. El conjunto de este libro I es en sí mismo un ejemplario de tópica sobre el poder devorador del tiempo («Oh breve flor que naces con la Aurora / y mueres con el Sol! / Tu acelerado curso (¡oh vida mortal!) cifró tu ejemplo, / el desengaño levantó tu templo») y el «glorioso esplendor de sus ruinas» [octavas 29-32] (Orozco Díaz, 1960: 180-181 y 211-213). Los «campos hoy al desengaño abiertos», donde «el viento airado libremente suena» conforman un multiplicado «vividor ejemplo» que «sombras habita de silencio mudo». Un conglomerado de piedras famosas que «memorizan formas de la suya eternas», venciendo a su «archivo» la perpetuidad misma del cedro (octavas 33-48):

De fausta noble ancianidad vestidas  
las piedras se ven hoy historñadas,  
que parecen del ciclo producidas  
para quedar en él eternizadas.

El segundo es el de la poesía épica, género que por la obligada superfetación de lo descriptivo otorgó a las ruinas un espacio de privilegio. Escenarios y paisajes de ruinas contrapuntean buena parte de estos poemas, de forma que el análisis del motivo estará siempre incompleto mientras no se realice una obligada labor de campo. Para ejemplificar voy a detenerme en los más relevantes que se acogen a la andadura épica de *El Bernardo* de Balbuena. He aquí un pasaje significativo por expresar la inmortalidad de la poesía en contraste con las catástrofes del tiempo:

Así a los cielos ruego le suceda  
al vuelo heroico de mi corta pluma,  
que si hoy humilde y por el suelo queda  
mañana suba a ser de honor la espuma,  
y en lo alto ya de la voluble rueda,  
el tiempo ni la halle ni consuma;  
mas con su altiva voz tan hueca suene,  
que el mundo espante y sus regiones llene.

De todas las humanas invenciones,  
soberbias torres, máquinas, trofeos,  
bellos teatros, ricos panteones,  
altas columnas, graves mausoleos,  
anchos doriscos, sacros iliones,  
colosos, arcos, termas, coliseos,  
pincel, estatuas, bronce, escultura,  
y otra si hay más constante y más segura;  
en todas cunde la infeliz polilla  
del voraz tiempo, autor de las verdades:  
no hay real corona, ni suprema silla,  
Sagrado Imperio, muros ni ciudades  
contra sus fuerzas. Todo lo aportilla,  
en todo imprime y causa novedades:  
los reinos muda, sus linderos trueca  
y hoy, donde ayer fue mar, ya es tierra seca.

¿Quién me dirá de la usurpada España  
el cetro oscuro de ásperos alanos?  
¿Qué terrones rompió la inculta saña  
de almonides y antiguos turdetanos?

---

Como sintetizaba con precisión E. Orozco, «al finalizar el siglo xvi, en su general concentración o mirada hacia dentro que se produce en nuestra cultura, el humanista e historiador busca con interés el pasado propio y más que el general español, el local. Hay un afán por conocer y celebrar las antigüedades, glorias y grandezas de la propia ciudad. Por eso surgen al terminar el siglo y en los comienzos del xvii las historias locales en casi todas las ciudades españolas. Ese fondo de conocimiento y amor por el pasado local favorece la exaltación de sus monumentos» (1963: 29). Véase, entre otros, el poema de M. Martel (1967).

Quién los épalos fueron, cuya maña  
 al Betis dio los muros sevillanos?  
 Los zacintos, los celtas, los ancones,  
 ¿en cuál mundo tuvieron sus regiones?

Ya el tiempo los tragó en ruedas volitarias:  
 la romana y la griega monarquía  
 de Virgilio y de Homero plumas varias,  
 murieron, y ellos viven todavía.  
 Si a sus versos los reinos dieron parias,  
 también yo espero que a la musa mía  
 rinda, a pesar del tiempo y de envidiosos,  
 Roma sus muros, Rodas sus colosos.

(Libro II, 1624, f. 19r)<sup>57</sup>

Solo por el hecho de haber recorrido en toda su amplitud la extensa obra no dramática de Lope de Vega hay que hacer notar la importante contribución de A. Sánchez Jiménez al volumen considerado como tejido conectivo de estas notas. Comienza como recordatorio con el conocido efecto que causó en el Fénix la tormenta que destrozó su huertecillo en la calle de Francos, originando en la emoción de su poema la evocación plural de las ruinas<sup>58</sup>:

Otras Numancia de árboles y vides [...]  
 un Sagunto de flores y retamas [...]  
 Troyas de manutisas y claveles.

<sup>57</sup> Para no alargar en demasía mi discurso referencio a continuación los principales pasajes consagrados al motivo: la magnificación de las ruinas locales de Sansueña (libro v, f. 77r), *meditatio* elegíaca sobre la laberíntica condición humana ante las ruinas de Cartago (libro xi, ff. 140r-v), visión dolorida en lejanía escópica de los restos y memorias de la España primitiva (libro xii, f. 154v), breve descripción de las ruinas latinas de Calabria (libro xvi, f. 192r); Venecia, ruinas pasadas y grandeza futura (libro xvi, ff. 193r-v). Véase al respecto la excelente edición de M. Zulaica López (I-II, Siero, 2017).

<sup>58</sup> Compárese todo ello con el epígrafe que dediqué a «Lope y las ruinas de Sagunto: la ambientación pastoral en el romancero nuevo» (1999b: 268-274), limitado al soneto «Vivas memorias, máquinas difuntas» y los romances del pastor Belardo. También, en otra dirección E. Orozco Díaz ya había subrayado la «visión compleja» de ruinas y jardín en Lope que con «profunda e íntima emoción» prefigura lo que será caracterizador del romanticismo (1947: 127-128). Finalmente A. Carreño, partiendo de un verso de *La hermosa de Angélica* («Troya fui yo, que por mí mismo / como por Etna entraran al abismo») indica que «los sonetos de Lope en torno a las ruinas de Troya forman en sus *Rimas* todo un ciclo. Troya da en metonimia de la fama por el paradójico triunfo que esta adquiere a partir de su propia ruinas» (2001: especialmente 52-56, donde analiza «Fue Troya desdichada y fue famosa [...]» y «Árdesse Troya y sube el humo oscuro [...])»).

El motivo se explana en la escritura lopesca desde los romances de juventud a los poemas del ciclo *de senectute*, con «una insistencia arqueológica que convierte la obra del Fénix en una de las más ricas de este tópico». Nutrido corpus que Sánchez Jiménez examina notando su evolución, estableciendo taxonomías y resaltando los pocos conocidos textos de unos romances atribuidos (1601) y de *La Circe* (1624). Tras un repaso a la crítica de las ruinas lopescas establece, a un tiempo, el predominio de «su propia pasión mitologizada» y su voluntad de acoger la polivalencia del motivo. Las ruinas en la prosa de Lope recorren desde un pasaje del epistolario con el duque de Sessa, *La Arcadia* (1598), el raro uso en la dedicatoria de *El peregrino en su patria*, el *contrafactum* de *La Arcadia* (*Pastores de Belén*), donde incorpora un motivo pictórico desarrollado por los pintores flamencos a partir de 1440 (la representación del portal de Belén como un edificio ruinoso, motivo repetido en dos letrillas arromanzadas del libro), y la *Dorotea*, donde César usa la imagen de las ciudades en ruinas para advertir a Fernando que similar destino le afecta si aviva su amor por Dorotea. En la poesía narrativa de Lope se recogen seriamente la presencia particular en *El Isidro* (1599), su desmesura en *La hermosura de Angélica* (1602) y más contenidamente en la *Jerusalén*, los *Triunfos divinos* y la *Corona trágica*. Troya<sup>59</sup>, pero también Sagunto, Numancia o Roma «son símbolos de la potencia irresistible y letal del amor» o expresión, sin más del paso del tiempo, con características relevadas en paisajes varios.

---

<sup>59</sup> Tras Lope el recurso a las ruinas de Troya para una ponderación filigráfica será objeto de innumerables variaciones. De entre ellas destacó un soneto de Antonio Balvás Barona que multiplica la implicación del amante para un juego de contrastes y parangones. Las ruinas son primero espejo y luego simple termino en una suma de reflejos que abre y cierra un distinto enamorado doliente, certificando en la voz que representa sin mediaciones al yo poético el verdadero ejemplo del eros destructor: *A la contemplación de una ruina*: «La máquina de Troya derribada / estaba Ardenio contemplando un día, / que cuando el tiempo vengador porfía / no hay Troya en pie ni torre levantada. / “Ay Babilonia —dice— en quien cifrada / se ve de amor la injusta tiranía, / tu desdicha compite con la mía, / iguales somos, no nos falta nada. / Marte y Fortuna han sido tus contrarios, / a mí el tiempo y amor en fuerzas iguales / que uno derriba lo que el otro apoya!” / Oíle y dije: “¡Oh pensamientos vanos, / bien puede en la memoria de mis males / verse tu ejemplo harto mejor que en Troya!”» (1627: 142r). O este otro de P. Gonçalves Andrada (f. 30v): *Troya destruida*: «A flébiles cenizas reducida / la cabeza del Asia respetada, / aunque fue por las armas desdichada / quedó por las desdichas conocida. / Por las llamas del odio consumida / Fénix fue por el fuego eternizada, / y la gloria al agravio vinculada / celebrada quedó por ofendida. / En láminas de eternos pedernales / sus desdichas los hados escribieron / con rúbricas de llamas inmortales. / Común alivio que a los males dieron / que fuesen conocidos por los males / los que por las venturas no lo fueron» (f. 30v).

Véase también los estudios, atendidos por A. Sánchez Jiménez (2019), de M. J. Gómez Sánchez Romate (1983), M. Á. Candelas Colodrón (2006) y F. Serralta, uno de los escasos excursos que atienden a las ruinas en el teatro (2017).

En un apartado especialmente reflexivo: «La poesía lírica: ¿qué es poesía de ruinas?», Sánchez Jiménez (pp. 124-126) establece cuatro criterios interrelacionados entre sí:

- 1) «La temática central de la poesía de las ruinas es arquitectura derruida, no tumbas o cadáveres que serían más bien propias del motivo de la *vanitas*».
- 2) Trata de ruinas clásicas, de la Antigüedad (Roma, Troya, Itálica, Cartago, *vestigia* a los que solo secundariamente se les irán incorporando más tarde ruinas modernas (Calatrava la vieja, el castillo de San Cervantes, las torres de Joray).
- 3) Es lírica de *descriptio*, efrástica. Por tanto, su recurso central es la hipotiposis y la *enargeia*, «ya directamente por parte del sujeto lírico, ya por un personaje que se imagina contemplando las ruinas».
- 4) Esta contemplación llevará a una reflexión general sobre el paso del tiempo, que puede ser amorosa y particular, moral y general e incluso burlesca.

Aplicando estrictamente estos criterios el corpus de ruinas de Lope se reduce considerablemente. Cronológicamente hablando aparecen en primer lugar el romance «Mirando esta las cenizas», con un patetismo explícito en que Belardo afirma haber venido a este lugar «como a verdadero centro» y el romance «Dos ejemplos de fortuna» (1595) con la versión del cónsul Mario ante las ruinas de Cartago<sup>60</sup>; tras los romances de juventud, el soneto de las *Rimas* «Entre estas columnas abrasadas...», el célebre de *El peregrino en su patria* «Vivas memorias, máquinas difuntas...», y el burlesco del Tomé de Burgullos *A imitación de aquel soneto «Superbi colli»*. Tras desechar «un romance atribuido», Sánchez Jiménez se centra en los dos sonetos de *La Circe*. El primero («Silvio, para qué miras esas ruinas...») es de «factura clásica, con

---

<sup>60</sup> El motivo aparece ya en Plutarco y está presente en Herrera. Aunque considera mi hipótesis de que se difundió a partir de la *Historia romana* de Velleius Paterculus (Lara Garrido, 1999a: 91-110), prefiere la directa conexión clásica. Pero el trayecto puede ser otro, porque con idéntico matiz consolatorio y glosando a Paterculus el encuadre fue recogido por un epigrama de Fausto Sabeo, *De C. Mario et Cartagine* (1556) y desde él lo desarrollaría Tasso en su soneto «Saca ruina ch'l gran cerchio giri...», que incidiría en las múltiples imitaciones españolas según el modelo del *Superbi colli*. Sobre las ruinas de Cartago, negando la existencia de resto alguno, (ni siquiera el polvo) es la fantasmagórica visión de un soneto relativamente tardío de Francisco de la Torre (1654: 59), *A las ruinas de Cartago*: «Aquella gran ciudad que fue, que ha sido / nido a la fama, patria a tantas glorias, / despojos ya del tiempo en sus vitorias / ganado por la parte de perdido. / Fénix es, de su polvo renacido / a vacilante vida de memorias, / luz aun no defendida en las historias / del aire turbulento del olvido. / Nada es al fin la que se vio altanera, / tan émula al olimpo cuan vecina, / no la deja aun ser polvo aquel estrago, / porque si fuese polvo aun algo fuera. / ¿Pues que será lo que se ve? Ruina. / Lo que no se parece, esto es Cartago».

los elementos habituales: el personaje contemplativo, el déctico, el templo presumiblemente grecorromano, las columnas rotas y el tono elegíaco, aquí regado por las lágrimas del espectador; por este lado contienen la ruina metafórica de una belleza humana: la desaparecida lozanía de Filis». El otro soneto, *A un cadahalso*, muestra tras su análisis que pertenecía más bien «al subgénero de la poesía de la privanza».

Las conclusiones del ensayo son totalmente asumibles: «El sutil camino con el que Garcilaso abrió la poesía de las ruinas del Siglo de Oro no fue el más transitado, sino que resulta más bien excepcional. Se diría que el soneto xxxiii llamó la atención sobre el tema de las ruinas y sobre el modelo textual evocado, el *Superbi colli* y, en menor medida, Tasso, y que nuestros escritores se mantuvieron en él probablemente impulsados por la inclusión de *Superbi colli* en las *Anotaciones* de Herrera. Posiblemente el peso de los poetas andaluces (Herrera, Caro, Cetina) y de los grandes poemas sobre Itálica fue determinante para esta deriva» (p. 137)<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> El término de la deriva se encuentra en las ruinas modernas e innominadas. Así en el soneto anónimo *A las ruinas de una iglesia*: «¡Ay de mí!, cómo un templo tan sagrado / como este, tan capaz y enriquecido / se mira entre cristianos tan perdido / que solo es bueno ya para ganado. / Cualquier pastor le habita sin cuidado / de ver que aquestos mármoles han sido / trono, sitial, altar, estancia y nido / del cordero de Dios sacramentado. / Vióse postrado en tierra de repente / y para confusión de nuestro celo / grosero por la huella irreverente. / El estar otras veces era un cielo / dentro de estas paredes, / y al presente / en ellas todo es campo y todo es suelo» (Ms. 17492 de la B. N. de España, f. 235v). Como anónimos se copian estos dos sonetos en el mismo manuscrito que transmite la serie de los dedicados a Itálica (cfr. nota 68). Ambos figuran como anónimos y se dedican a ruinas de escasa entidad: *Descripción de la villa de Teba y su castillo*: «Rajadas peñas, cerros empedrados, / tan altos que compiten con los cielos, / de cernícalos, cuervos y mochuelos / albergues, si durables apropiados. / Caducos edificios que postrados / de la oprimida Troya son consuelos, / sin que sus baluartes tengan celos / de unas rotas, o menos acabados. / Cuatro casas de palma, una zamorra, / poca gente de luz, mucho pardillo, / cuevas inaccesibles, viento eterno, / esparto de lo fino, una mazmorra, / aljibes mil con agua en el invierno: / aquesta es Teba y este su castillo» (f. 57r); *Al castillo de Guadaira, casi arruinado*: «Edificio decrépito y caduco / que forzado del Céforo barajas / esas murallas con que en vano atajas / baluartes que dieron al trabuco. / Si un tiempo trono fuiste a algún Maluco / ahora en ti se están haciendo rajadas / golondrinas, cernícalos y grajas, / mucha cigarra y mucho abejarruco. / Tu mazmorra, tu cima, noria o pozo / habita el gorrión, tordo o paloma: / arca eres de Noé, tremendo establo. / Tu ruina amenaza y tu destrozo, / pues te apolilla el tiempo y da carcoma, / ¡acábate de hundir ya con el diablo» (f. 59v). Del cartapacio de Pedro Hernández de Padilla destacó y dio a luz R. Menéndez Pidal (1914: 302) otro díptico de sonetos que, como en una *peregrinatio amoris* conducen el itinerario a una reduplicada meditación de conceptos contrastados. Sirve de referente material, propiciador en cada caso del discurso filográfico, el estado de cada ruina. *Pasando por Calatrava la Vieja*: «Ya llevo donde fueron las banderas / de las rojas señales levantadas, / dejando vidas y honras asoladas / aquí del pueblo de Israel postreras, / donde dejó las arrogancias fieras, / aquel Gran Padre por el suelo echadas, / que lo fue de familias que hoy cruzadas / en la heredad de Dios son las primeras. / Aquí hay un río, imagen de mis ojos, / esperanzas y torres por el suelo / cuales las fabriqué en mi pecho altivo. / Dio Calatrava al tiempo sus despojos, / más tengo yo por tan contrario al cielo, / que

Conectarían estas consideraciones finales con lo que ya manifestara al analizar «la poética de las ruinas en el Barroco»: «A cada movimiento innovador —escribía— corresponde la disposición diferenciada hacia la realidad y el recurso a medios expresivos que conforme avanzamos en el *xvi* se van complicando con la adherencia de los modelos previos cada vez más inducidos a convertirse en una cadena temática. La lírica barroca partirá, pues, en sus *descubrimientos* de un *topos* extenso y sus resultados conectan con refracciones más o menos intensas de la tradición renacentista, aunque su significado y aun el objeto a que se aplica sea ya de diferente trascendencia. En una general asociación a lo inmediato se produce, primero, una nacionalización del paradigma, y luego un descenso en la dignidad temática paralelo a la polivalencia de significado y a la diversificación retórica, que terminará no solo recogiendo ruinas de un mero valor localista, sino hasta rompiendo ese precepto implícito en el talante dignificador del Renacimiento de que “les décombres épars d’une ville ancienne n’accèdent pas à la dignité des ruines et ne suscitent aucun intérêt artistique”» (R. Mortier, *apud* Lara Garrido, 1981: 386).

Es que, como mostró en páginas modélicas G. Sobejano, resulta necesario un incremento de los estudios en que, al igual que en su caso ejemplar se establezca «¿cómo desprender los valores de las imágenes concretas conscientemente elegidas por el autor para *animar* aquellos valores?» Porque «importan los valores pero éstos sólo cobran vida en lo concreto». Y así en el soneto quevediano *A Roma sepultada en sus ruinas*, «borrados el nombre y las señas históricas de Roma, los nombres de sus colinas, la realidad antes gloriosa y ahora decrepita de sus muros y murallas; olvidada la selección hecha por el poeta de uno o dos modelos humanistas en su tiempo en el que los pueblos románicos, orgullosos de su latinidad y de su madurez, volvían a Roma la mirada para aprender de su destino, apenas quedaría en este soneto la onda abstracta del tiempo que pasa o el agua material de todo río que corre, pero desaparecería la viva corriente de la tradición, el flujo de la cultura». A su vez, importa la ascendencia, que, reduciéndola en el soneto quevediano al soneto de J. Du Bellay «Nouveau venu, qui chesches Rome en Rome...» y el epigrama latino de Ianus Vitalis *De Roma*, explicitan una dialéctica de

---

muerto el gusto me conserva vivo»; *Estando en Salvatierra*: «Estas reliquias de tu antiguo asiento / segunda vez he visto, ¡oh Salvatierra!, / y hallo en ti y en mí que el tiempo atierra / tus presunciones como mi contento. / Vivo está de los dos el fundamento / para memoria de una ilustre guerra: / a mí hecho en el cielo, a ti en la tierra, / que competía con el firmamento. / Podré envidiar de hoy más tu mala suerte, / porque me hallo en Lisis tan malquisto / que tu caída abonará mi muerte. / Resiste el mal mejor que yo resisto, / que cual te viste acaso podrás verte / y yo no podré verme cual me he visto».

posibilidades, en las que, por ejemplo, «a diferencia del vocativo mantenido en el epigrama y del anulado, o asumido por el hablante en el soneto francés, la invocación quevediana inicial (“oh peregrino!”) truecase en ese final “¡Oh Roma!” que atestigua el acercamiento personal —sin intermediarios, ya olvidado— al objeto mismo de la elegía (“Oh Roma, en tu grandeza, en tu hermosura”) quedando así la ciudad aclamada tres veces (en su nombre, en su magnitud, en su belleza) y preparado el lector a recibir la sentencia, no en un presente abstracto y genérico, sino en el contraste entre lo que efectivamente ocurrió (“huyó lo que era firme”) y lo que efectivamente pasa y no pasa (“solamente / lo fugitivo permanece y dura”) [...]. El cotejo del poema latino con el francés y con el español denuncia con claridad, frente al signo epigramático de los dos primeros (agudeza, ejemplaridad, amonestación), la índole elegíaca del último: detenida contemplación del bien perdido y honda participación en el desconsuelo que la revelación alumbraba; por eso el río, aquí, no pasa rápido, hacia el mar, o huye hacia él, sino que *llora* a la ciudad sepultada en sus ruinas» (Sobejano, 1987: 110-111 y 115-117).

Por eso, a fuer de parecer repetido, considero esencial volver esa dialéctica entre *esencia* y *ascendencia* al núcleo originario en su *esencia* y *ascendencia* del que acaso sea el conjunto más nutrido y rico del motivo de las ruinas en el Siglo de Oro: el de los poetas sevillanos y las ruinas de Itálica y *ad lateres*, partiendo de la variabilidad que el peso de la *res* histórica y el compromiso presente o ausente con la fugacidad ascética y la hipérbole petrarquista de la ingratitud amorosa introducen. Y concluyendo en la apertura misma de esa *esencia* conformando *ascendencias* varias, donde la atracción por unas ruinas cercanas hacia las que mueve una sentimentalidad no meramente arqueológica (anhelante, más bien, de una fusión anímica) que contempla los *signa* de un idéntico destino a lo humano para elevarse a consideraciones filosóficas individualizadas en su constante venir referidas a la nostalgia y a la melancolía.

El texto nuclear, como punto de partida y reflexión, se encuentra en la extensa nota que a propósito del soneto xxxv de Garcilaso («Boscán, las armas y el furor de Marte [...]») dedica Fernando de Herrera a Cartago<sup>62</sup>: «Esta ciudad, según Polibio en el lib. 1, está sobre un monte o cabo, que se tiende al mar

---

<sup>62</sup> El texto del soneto de Cetina lo recojo de la magna edición de J. Ponce Cárdenas, quien asume la sugerencia de N. Alonso Cortés sobre que «la adaptación del modelo de Castiglione a las ruinas cartaginesas podrían relacionarse con la posible participación de Cetina en la fracasada campaña imperial de Túnez en 1541». Recoge y anota el texto explicativo preliminar de Fernando de Herrera, comentando cómo este «defiende que Gutierre de Cetina se tomará la licencia poética de evocar unos restos majestuosos que no solo no pudo ver durante su participación en la empresa de Túnez, sino que ni siquiera figuran en las fuentes documentales de la época antigua». J. Ponce (2014: 461-463) realiza un refinado análisis del soneto, comparándolo con el de B. Castiglione.

y tiene forma de isla, sino que se junta con África por un ismo estrechísimo. La misma ciudad en parte se estrecha y cierra con el mar, y en parte con las lagunas y estaños. La latitud de la tierra, que la junta con África, no contiene más que tres mil pasos. De la una parte se extiende al mar, en la otra está Túnez en el seno de la laguna. Hoy se ven algunas antiguas reliquias de su grandeza, y está vivo el cabo o promontorio de Cartago, pero no aquel ismo y tierra tan estrecha, porque se ha hecho más ancha con las casas que se han derribado. Cerca del ismo se ve un río, dicho Maquera. Fue Cartago en la garganta de aquella laguna por donde se va a Túnez; pero más adentro hubo una isla pequeña, o montecillo muy llano en medio de las aguas, en el cual los moros y después los turcos levantaron un castillo, que por estar en la garganta de aquella laguna lo llamaron Goleta. En el seno de esta laguna está Túnez, apartada de Cartago por la laguna 18 millas. La imitación de este soneto parece que es de aquel tan celebrado que compuso el conde Baltasar Castellón, y traducido en español Cetina con grande espíritu. El toscano dice así:

Superbi colli, et voi sacre ruine  
che'l nome sol che Roma anchor tenette;  
ahi che reliquie miserande havete,  
de tante anime eccelte e pellegrine.

Teatri, archi, colossi, opre divine,  
trionfal pompe, gloriose e liete,  
in poco cener pur converse sete  
e fate al volgo vil favola al fine.

Così se ben un tempo al tempo guerra  
fanno l'opre famose; a passo lento  
e l'opre, e i nomi insieme il tempo atterra.

Vivrò dunque fra miei martir contento,  
che se'l tempo da fine a cio ch'è in terra,  
dara forse anchor fine al mio tormento.

Cetina pasó todo este apartado y ornamento de edificios y fábricas romanas a Cartago; donde él por ventura no vio rastro de algunas dellas, ni los debió leer en escritos antiguos, pero cuando esto se condena será error de accidente, y por eso liviano. Basta que lo trasladó ilustremente y que es uno de los buenos sonetos que tiene la lengua española:

Ecelso monte, do el Romano estrago  
eterna mostrará vuestra memoria;  
soberbios edificios do la gloria  
aún resplandece de la gran Cartago.

Desierta playa, que apacible lago  
lleno fuiste de triunfos y vitoria,

despedazados mármoles, historia  
 en quien se ve cuál es del mundo el pago;  
 arcos, anfiteatros, baños, templo,  
 que fuisteis edificios celebrados,  
 y ahora apenas vemos las señales;  
 gran remedio a mi mal es vuestro ejemplo:  
 que si del tiempo fuisteis derribados,  
 el tiempo derribar podrá mis males<sup>63</sup>.

El soneto de Cetina iba a dejar una profunda huella, como inicio de una serie que va alcanzar su ápex justamente en la referencia a las cercanas ruinas de Itálica. Herrera, autor de un significativo haz de sonetos sobre ruinas<sup>64</sup>,

---

<sup>63</sup> Cito el texto de las *Anotaciones* por A. Gallego Morell (1972: 215-216). Como observó atinadamente G. Cabello (1981: 322-323), «Herrera se nos presenta distanciado ya de las reflexiones e imágenes que despiertan las ruinas en la literatura clásica latina y en la del primer Renacimiento, incluyendo aquí desde un Petrarca ante el Coliseo romano hasta el Nebrija que canta a Emérita y a Itálica. Ya no nos enfrentamos a la observación directa de unas ruinas que conducen a la contemplación histórica, al entusiasmo arqueológico, a un ferviente sentimiento patriótico o a una emoción elegiaco-sentimental, que las recrea en su pasado esplendor, bajo un recuerdo idealizante [...]. El paradigma clásico del motivo de las ruinas, sustentado en la versión cetiniana, es absorbido y asimilado por Herrera en una forma particular, iniciando un proceso de *apertura significacional* [...]. A través de la descripción topográfica que realiza de Cartago, va explicitando la contraposición entre las gloriosas construcciones de una civilización en auge y el estado de destrucción al que las arrastra el peso del tiempo. Partiendo de este principio base, las diferentes realizaciones poemáticas del tema extraían consecuencias de tipo ético y amoroso. Pero Herrera no se autolimitará a la dirección que marcan los sonetos que él mismo recogió. Su profunda erudición y su conocimiento de las literaturas clásicas e italiana no pueden dejar de impulsarle a fuentes de otra procedencia. La íntima necesidad de creer en la inmortalidad de su obra poética le llevará a tematizar el motivo de las *vanitas* en un sentido opuesto al que irá tomando cuerpo en la poesía barroca. En sus poemas encontraremos una *contaminatio* entre la *res* histórica y el motivo retórico. Introduce nuevas ruinas, recupera otras ya tematizadas en composiciones clásicas e incluso anuncia las ruinas acuáticas que más tarde desarrollaría Rioja. Realiza una breve cala en un tema fundamental en el barroco, el jardín en ruinas. De ahí que insista en la *apertura significacional* que efectúa Herrera sobre un motivo poético que ya poseía fuertes rasgos potenciados de lexicalización desde su introducción en España» (véase complementariamente cuanto he recogido en la nota que antecede). Sobre las ruinas de Salmedina y su visión, sintetiza C. A. de la Barrera que «existen abiertas por el mar, a tres leguas próximamente de Sanlúcar de Barrameda, enfrente, y a tres cuartos de legua de la parte de Chipiona constituyendo un grupo de escollos y se divisan perfectamente en los días claros [...]. Son muy escasas las noticias que dan de *Ebura* los antiguos geógrafos; de la catástrofe que la sumergió no se conserva ninguna» (Rioja, 1867: 15-16 y 290-291).

<sup>64</sup> G. Cabello concluye sus intensas y novedosas notas de lectura de la poesía de Herrera (donde desestima la «superposición descontextualizada» de un O. Macrí que se refería tanto al «atávico motivo senequista [...] de la *vanitas vanitatum*» como a una «construcción espiritual» barroca desarrollada y «diversas formas y tonos dentro de aquella especie de prerromanticismo hispalense») afirmando que el paradigma clásico «es seguido por Herrera a partir de una óptica distanciadora y tendente a diluirlo». Cuando lo recoge conduce el tema hacia una *apertura*

compuso el que de formas más directa conformará el molde de la serie originada por las sevillanas:

Esta rota y cansada mansedumbre,  
 osada muestra de soberbios pechos;  
 estos quebrados arcos y deshechos  
 y abierto cerco de espantosa cumbre,  
     descubren a la ruda muchedumbre  
 su error ciego y sus términos estrechos;  
 y solo yo en mis grandes males hechos,  
 nunca sé abrir los ojos a la lumbre.  
 Pienso que mi esperanza ha fabricado  
 edificio más firme, y aunque veo  
 que se derrumba, sigo al fin mi engaño.  
     ¿De qué sirve el juicio a un obstinado  
 que la razón oprime en el deseo?  
 De ver su error y padecer más daño.

La descripción herreriana presenta una serie de sintagmas característicos que volverán a aparecer una y otra vez en los sonetos que recrean en Sevilla el motivo de las ruinas de Itálica (la «rota y cansada pesadumbre», los

---

*significacional* de diferentes variantes. La más importante es la ampliación del motivo «al ser contrastado con la idea de la poesía como portadora de eternidad». Si las obras arquitectónicas y plásticas estas destinadas a la desaparición, las poéticas «son instrumento de inmortalización y resistencia frente al tiempo. Al convertirse esta rebelión contra la muerte en consecuente del tópico de las ruinas, estas dejan de funcionar como modélica simbolización de la aniquilación de las obras humanas en un plano esencial y se encargan de realzar la idea horaciana del *non omnis moriar*». Distingue tres «núcleos generadores» de esta nueva tematización que opone el paradigma clásico a la idea de «la poesía immortalizadora: 1) Ruinas vencidas por el tiempo / Talía immortal e immortalizadora de los héroes cantados por el propio poeta; 2) Artes plásticas sumergidas en el olvido. / Poesía viva a través de la historia; 3) Ruinas como material del trabajo poético immortalizador. / Amor como material poético indigno de sobrevivir al poeta». Por otra parte, el «acudir a nuevas ruinas no existentes en un paradigma que se limitaba normalmente a Troya, Roma y Cartago, configuran un nuevo factor de la diferenciación herreriana. Para interpretar este hecho hay que tener muy en cuenta su posición respecto a lo que denominamos nacionalización del tema: Herrera va a inspirarse en ruinas que manifiestan un pasado de trascendencia histórico-patriótica y que son capaces de despertar sentimientos nacionales comunes entre los lectores. En sus poemas se cantará a las ruinas de Sagunto, probablemente las de Itálica y, en un sentido muy especial, las de Tartessos». En el soneto supuestamente dedicado a Itálica, según la hipótesis de Coster, se nota claramente cómo el desengaño queda unido al motivo de las ruinas y Herrera da expresión poética a su angustia personal, a su mayor obsesión: la pervivencia de su obra. Como introducción a una serie de tercetos que abordan un proceso histórico a través de diferentes ruinas, el escritor nos dice: «Veo el tiempo veloz que se adelanta / y derriba con vuelo presuroso / cuanto el hombre fabrica y cuanto planta. / ¡Oh cierto desengaño vergonzoso! / ¡Oh grave confusión de nuestro yerro: / claro enemigo, amigo sospechoso!» (1981: 318-321).

«quebrados arcos y deshechos», o la visión del anfiteatro como «abierto cerco de espantosa cumbre») «y desde luego la fórmula deíctica inicial, con la expresión de una inmediatez que animiza, por su verismo, la contemplación angustiada. Esta fórmula (complicada por la interposición entre el demostrativo y el sustantivo de un determinativo) se convertirá en la carta de identidad de las recreaciones de los sevillanos» (López Bueno, 1986: 66; también Ferri Coll, 1995: 60-67). A propósito de los poemas a Itálica se ha llegado a pensar que se trata de un tema de academia (D. Alonso)<sup>65</sup>. Merece un punto de reflexión y algo de perplejidad la forma con que una documentación inequívoca vino a dar cuerpo a la intuición fantaseada a propósito de Medrano. Tras explayarse en la exacta ubicación del pago del poeta, escribía en 1948: «Allí, en Mirarbueno, todo lo que ennoblece la vida lo tenía al alcance la mano: paisaje para explayar el alma, la emoción de lo más venerables ruinas en la inmediata cercanía, y con ella, tanta ocasión de discusiones amistosas (nos imaginamos) [...]. Para pensar así, aflojamos la rienda a la imaginación, pero solo un poquito. En verso de Medrano ha quedado constancia de una invitación suya para que se acoja al reposo de Mirarbueno. ¿Qué duda cabe de que los mejores poetas sevillanos serían alguna vez sus huéspedes? Sí, allí estaban las ruinas, al lado, para mover aficiones arqueológicas y dar curso a pensamientos estoicos» (Alonso, 1974: 147-148).

Poco tiempo después, A. Rodríguez Moñino daba a conocer la *Epístola de Fernando de Soria a Lucas de Soria, canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla*<sup>66</sup>,

<sup>65</sup> Por otra parte, la meditación de un grupo de poetas ante otras ruinas, evocada años después, no tiene nada de singular. Cristóbal de Mesa rememora en su epístola a Tomás Hernández de Medrano el encuentro con Baltasar de Escobar y Cristóbal de Virués en que este tras leer sus propios versos, «admirado del sacro gran palacio / dijo de las romanas antiguallas / lo que dice Virgilio y dice Horacio. / Trató de las victorias y batallas / y de la Roma antigua y la moderna, / arcos, puertas, columnas y murallas». Inevitablemente el discurso de Mesa pasa a dar cuenta del transcurso del tiempo: «Si os halláis como yo, cascado y cano, / y tan solo nos queda la memoria / de aquel buen tiempo juvenil lozano, / pensemos que se pasa así la gloria / de aqueste mundo, y que él nos desengaña, / que toda cosa suya es transitoria» (Caravaggi, 1978: 194-195).

<sup>66</sup> Refiriéndome a «la atracción por unas ruinas cercanas hacia las que mueve una sentimentalidad no meramente arqueológica» yo escribía ya que «en el caso donde encontramos, junto a la *Canción* de Rodrigo Caro, una mayor mediatización de la estructura de sentido por el paradigma retórico, como es en el soneto de F. de Medrano, la realidad de una directa y meditativa visión de esas ruinas cercanas está documentada». Cuando Hernando de Soria Galvarro insistía en su *Epístola* a Lucas de Soria a abandonar la vida de palacio «donde es el primer dogma el artificio» piensa en ese retiro «en soledad» al «campo dulcemente triste»: «Do ve el nudo silencio la ruina [...] / y que a filosofar nos persuadía» [remitía entonces al artículo de A. Rodríguez Moñino (1976: 137-162)]. Qué mejor comentario, al mismo tiempo, a la interconexión entre Medrano y la *Canción a las ruinas de Itálica* que vitaliza el nuevo arranque coloquial y efusivo con que Caro, dirigiéndose a ese imaginario acompañante, Fabio, quiebra la tonalidad arqueológica de las dos primeras redacciones y centra su visión en el gradual pero directo imaginar de una gloria pasada en la ruina presente» (Lara Garrido, 1981: 392-393).

donde las consideraciones sobre el valor y el paso del tiempo se concreta primero en referencias personales sobre la fugacidad para alcanzar «la ponderación de un sentido largamente anunciado. Retiro de un provechoso *otium* intelectual que, como tantos textos de la época [...] testimonian una herencia directa de la exquisita *recessio* horaciana». Para un retiro tan delicioso, pondera el monasterio de San Isidoro del Campo<sup>67</sup> «a tres millas de Sevilla desde el que se divisa Itálica y donde recuerda cómo muchas veces se sentaban a descansar y a *filosofar* a vista de las ruinas su amigo Francisco de Medrano y él al regresar paseando de la finca de aquel [...] Soria construye así un puñado maravilloso de versos, cifra de incitaciones varias entrecruzadas en el *natural* descanso de una epístola moral, con su definida tradición retórica, por una parte, pero construida también sobre vivencias reales de exquisita añoranza (y hasta de melancolías por quien es ahora habitante de *palacio*), recordando sus años pasados en el Aljarafe sevillano cerca de su *caro y dulce amigo* Medrano» (López Bueno, 2001: 274-277):

Tan adelante en esto he caminado  
cual suele nuestro vago pensamiento  
que el sitio halla y lugar determinado.  
Será, pues, si te place aquel convento  
que tres millas la gran ciudad vecina  
tiene y sobre un collado hermoso asiento,  
do ve el mudo silencio la ruina  
de Itálica deshecha que conserva  
restos de la alta majestad latina,  
y el grande anfiteatro a quien reserva  
forma el tiempo y asiento levantados  
mas cubiertos de malva y de vil hierba.  
Acuérdome de estar allí asentados  
muchas veces Medrano y yo viniendo  
de su hacienda, cerca, aunque cansados,  
y alguna solitaria cabra viendo  
pacer aquel teatro que algún día  
tanta gente vio en sí y festivo estruendo,

---

<sup>67</sup> Un importante panorama sobre la historia de la arqueología en Itálica es debido a P. León (1994: 29-37). Antes de detenerse en la figura de Rodrigo Caro indica expresivamente que fue Ambrosio de Morales en su recorrido indagador por las antigüedades de España el que, basándose en fuentes clásicas, llegó a identificar Itálica «con el lugar que le era propio; esto es con las ruinas próximas al monasterio de San Isidro, sobre la margen derecha del Guadalquivir y a poca distancia de Sevilla. «Las premisas establecidas por Morales fueron punto de partida para la historiografía posterior, en ámbitos tan diversos como los que puedan representar Justo Lipsio, cuando se refiere al anfiteatro de Itálica o bien Morgado (*Historia de Sevilla*, 1578) y Caro» (p. 31).

de aquella muda soledad salía  
 concontento y voz que nos hablaba clara  
 y que a filosofar nos persuadía.

Este sitio por ti agora buscara,  
 y en memoria del caro y dulce amigo  
 el campo dulcemente triste amara.

Veniérasme tú a ver y yo contigo  
 de mí ¡o cuán larga historia refiriera!,  
 y lo mismo hicieras tú conmigo;

repasárase desde la primera  
 niñez nuestra las cosas que han pasado  
 sin reservar las de la edad postrera.

Después tal vez a estudio agreste dado,  
 a la vejez la agricultura cara  
 remitiera la cuerda a mi cuidado [...]

Es así como «una corona de nombres áureos sevillanos se aglutina en torno al motivo de las ruinas de Itálica»<sup>68</sup>. El célebre soneto II, 7 de Medrano ha sido

---

<sup>68</sup> Se reúnen la mayoría en el Ms. 20355 de la B. N. de España: *Sonetos varios Recogidos aquí de diferentes Autores casi de manuscritos como de algunos impresos por Don Joseph Maldonado Dávila Saavedra. Vecino de Sevilla año de 1646*, ya conocido por C. A. de la Barrera o F. Rodríguez Marín. Así el de Don Juan de Espinosa: «Itálica infelice que del hado / inútil sierva yaces en olvido / a cuya grave injuria consumido / conserva aun tu ruina el tiempo airado. / Pues que permite Júpiter sagrado / fue el soberbio teatro sostenido / hoy ilustre cual la antigua edad lo vido / en los insignes arcos levantado. / ¿Por qué en la ciega confusión envuelve / sus templos y arcos? Solo permanece / la que en humana sangre fue bañada. / Cuando tu gloria en polvo se resuelve / porque la infama arena no perece / tanto de crueldad y horror la espanta». Y el de Francisco de Villalón: «Soberbia y más gloriosa pesadumbre / un tiempo, ya caduco polvo vano / a quien (¡oh grave afán!) el soberano / hado cambió en tiniebla tanta lumbre. / Itálica infelice, ¿do la cumbre? / ¿do está la majestad? / El inhumano anfiteatro, ¿dónde? / Oh fiera mano del tiempo, / tanto puede tu costumbre. / Yo me vi en las estrellas levantado, / yo sé tocar su luz serena y pura. / Caí cual tú: gran bien ambos perdimos. / Lloraré de los dos la muerte clara / y lloraré que el tiempo aun no ha dejado / esperanza de ser lo que ya fuimos». Y el de don Fernando de Guzmán: «Vide la grande Itálica famosa, / el miserable sitio y las señales, / y de tan grandes fábricas y tales / solo una muestra, sombra dolorida. / Y en soledad desierta y lastimosa / las cosas de los dioses inmortales / hechas ciegas cavernas de animales / que la edad luego iguala toda cosa. / Más ni pudo hacer el impío hado / que algún roto arco, anfiteatro o templo / no quedan por testigos de su gloria. / Así de aquel mi grande amor pasado / que destruistes vos ahora contemplo / mil ruínas que aun restan por memorias». *A las ruinas de Itálica o Sevilla la Vieja*: «Oh Itálica breve, ya tu lozanía / rendida yace al golpe de los años! / ¿Quién con la luz que dan tus desengaños / en la sombra veloz del tiempo fía? / Cedió tu pompa a la fatal porfía / de tirana ambición de los extraños; / mas hízote el ejemplo de tus daños / libre de sabios, de ignorantes guía. / Mal dije, no humilló tus torres claras / tiempo ni emulación con manos fieras, / que a resistirte de los dos triunfaras. / Moriste, sí, de ver que si hoy vivieras / ni a tus hijos más lauros les hallaras / ni del mundo en el ámbito cupieras» (*Poesías divinas y humanas del P. Pedro Quirós, religiosos de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1887, pp. 2-3). A ellos hay que añadir la más tardía imitación del soneto de Medrano

considerado unánimemente por la crítica como el elemento vivificador de la poesía de las ruinas en aquel entorno bético. Al igual que el modelo remoto de Castiglione, de la pieza de Medrano dimana una clara positividad filigráfica, que ya había sido subrayada en tierras toscanas por otra célebre composición; «el muy difundido soneto de Ludovico Paterno, en su aplicación erótica positiva («se colonne, trofei, tempi, archi e fori»). Y el esquema enumerativo múltiple sería seguido de cerca por un amigo de Medrano, Cristóbal de Mesa, en otra pieza breve dedicada a los despojos de Roma». Y es así como surge el modelo con el que Francisco de Medrano, en un texto que se supuso compuesto para una academia literaria, instauro «la fórmula de apertura del demostrativo inicial, combinado con el hipérbaton por trasposición»<sup>69</sup> de un magistral soneto, que inexcusablemente debe figurar en cualquier estudio sobre el motivo de las ruinas:

Estos de pan llevar campos ahora  
fueron ya un tiempo Itálica. Este llano  
fue templo. Aquí a Teodosio, allí a Trajano  
puso estatuas su patria vencedora.

En este cerco fueron Lamia y Flora  
llama y admiración del vulgo vano,  
en este cerco el luchador ufano  
del aplauso esperó la voz sonora.

¡Cómo feneció todo, ay! Mas erguidos,  
a pesar de fortuna y tiempo, vemos  
estas y aquellas piedras combatidas.

Pues si vencen la edad y los extremos  
del mal piedras calladas y sufridas,  
suframos, Amarilis y callemos<sup>70</sup>.

---

acogido en las *Obras en verso* de Esquilache: «Destos campos que visten rubias mieses / Itálica es aquel, este sus muros, / que entre el arado vil no están seguros / de la violenta mano de los meses. / La que de aceros, flechas y paveses / ceñidos vio sus homenajes duros, / aun hoy del Betis los cristales puros / ni la respetan mansos ni cortes. / Deshecha yace en dudas y opiniones, / si fue otro tiempo Itálica gloriosa / que honraron tantos triunfos y blasones. / ¡Oh fuerza de los años poderosa! / pues muros y arcos en olvido pones / ¡qué harás de Silvia solamente hermosa?» [con el título *A Sevilla la Vieja* figura en la antología de J. M. Blecua (1982: II, 160)].

<sup>69</sup> J. Ponce Cárdenas, «Entre Sevilla y Salamanca: Un poeta en la historia literaria», en el «Prólogo» a Medrano (2005: cxxxv-cxxxvi).

<sup>70</sup> Medrano (2005: 95-96), con su extensa y ejemplar anotación, con la que encuadra el soneto en «la poesía silente de las ruinas (donde se detallan los rincones más característicos del espacio urbano: templo, plaza ornada con estatuas, anfiteatro), sirve de correlato objetivo a la situación del yo lírico, que extrae de las rocas la lección del preceptivo *silentium amoris* y un atisbo de esperanza para un amoroso mal».

Junto a él, una serie de sonetos que apuraban «en un margen estrecho de posibilidades buscando eficacia estética que coadyuvara con la expresión del *exemplum* de la fugacidad del tiempo, con su consiguiente estela del desengaño y de la *vanitas*». Es la aplicación que, por su frecuencia, se trivializa en las mediocres realizaciones de un Fernando de Guzmán («Vi de la grande Itálica famosa...») o de un Juan de Espinosa («Itálica infelice que del hado...») para venir a encauzarse por el interrogante *Ubi sunt* —nunca más gratuito el engranaje de dos tópicos— en Pedro de Quirós («Itálica, do estás? Tu lozanía...») o Francisco de Villalón («Itálica infelice ¿do la cumbre? / ¿Do está la majestad? ¿el inhumano anfiteatro / dónde?»).

*A las ruinas del anfiteatro de Itálica*

Estas ya de la edad canas ruinas,  
que aparecen en puntas desiguales,  
fueron anfiteatro y son señales  
apenas de sus fábricas divinas.  
¡Oh, a cuán mísero fin, tiempo, destinás  
obras que nos parecen inmortales!  
¿Y temo? ¿Y no presumo que mis males  
así a igual fenecer los encaminas?  
Este barro que llama endureciera  
y blanco polvo enmudecido atara,  
¡cuánto admiró y pisó número humano!  
Y ya el fasto y la pompa lisonjera  
de pesadumbre tan ilustre y rara  
cubre hierba y silencio y horror vano<sup>71</sup>.

<sup>71</sup> Rioja (2005: 99-101), con extensa anotación sobre el motivo de las ruinas. A Rioja se debe la ideación en el molde del soneto de las ruinas fantasmagóricas que se divisan en el fondo marino: la Salmedina, que corresponde especularmente al mito de la Atlántida hundida, aunque su localización exacta y la equivalencia de su nombre como «gran ciudad» ya los había referenciado hacia 1760 P. Patricio Gutiérrez Bravo. A ello se refieren los sonetos «Este ambicioso mar que en leño alado» (p. 48). «Este mar que de Atlante se apellida» (p. 67) y «¿No viste siempre en firme lazo atadas? [...]» (p. 95). Rioja canta la «admirable alta ruina» de la que hasta se desconoce el nombre cierto y que siendo «en otra edad divina / ha entre soberbias ondas sepultado». Al igual que «ya borrara / el ancho imperio y el poder de Atlante», el continente al que remite el segundo de los sonetos: «La parte más lucida / del orbe, y yace envuelta en alto olvido: / vivir el nombre apenas ha podido / y fue mayor que la África encendida». Pero si Rioja incrusta en el módulo formal más común el motivo de «las ciudades enterradas bajo el mar», en Herrera la *apertura significacional* de este se anuncia ya el tema. «En su poetización destacan ciertas peculiaridades: las ruinas no son marinas sino fluviales y Herrera pedirá al Guadalquivir que permita la reaparición de Tartessos, tras haber levantado el curso de sus aguas (“Alza del hondo seno / con ramosos corales enlazada / la venerable frente, / y en el curso sereno / ilustra tu ribera celebrada / sagrado río Hesperio; / a quien las claras aguas de Occidente / se reconocen imperio / y con ledo semblante / Tartessos del olvido se levante?”). Tras este verso, Herrera pasa

Y la serie de sonetos sobre ruinas más majestuosamente equilibrada la proporcionará Juan de Arguijo: el I de sus sonetos («De la fenisa reina importunado...») remite «al arquetipo del entrelazamiento de amor y desolación que figura en el célebre soneto modelo de Castiglione sobre las ruinas de Roma [...]. Con la Cartago del soneto I se relaciona estrechamente el II («No los mármoles rotos que contemplo...») cuyos *mármoles rotos* (los de la ciudad de Dido pero también los de Sagunto) son restos en que se espejea el amor del yo poético. Y si en Cartago se centra el soneto III, cuyo soberbio monte remite al modelo de Castiglione («Este soberbio monte y levantada...») en las de Troya se fija el soneto IV («El que soberbio a no temer se atreve...») Pero mientras en III la ruina de Cartago quedaba compensada con su posterior gloria, aquí —en fino contraste entre las dos piezas contiguas— es el colofón del pasado encubrimiento [...]. Pero es que Arguijo ha manejado una *intención* evidente: los sonetos II-IV tratan de la decadencia de lo encumbrado y significativa es por eso la apertura con soberbio de III y IV»<sup>72</sup>.

A Arguijo ha prestado particular atención F. J. Escobar Borrego (2017) explanando la variada integración de las fuentes clásicas y la retórica visual. Con ejemplar planteamiento expone las complejísimas relaciones entre mitología y antigüedad clásica en los círculos artísticos y eruditos de Sevilla, y desde su aquilatadísima y refinada erudición, con exhaustivo aparato de constataciones documentales y renovada lectura, llega a conclusiones que, a mi modo de ver, establecen un punto de anclaje esencial para todo lo referente a la lírica sevillana de la época<sup>73</sup>: «A la vista de los datos expuestos —indica— se hace evidente poner de relieve la inclinación estética de Arguijo por el cauce genérico-métrico del soneto, por lo general, de calado epigramático y preñado de contenido mitográfico, ya sea pagano o bien espiritual. A estos rasgos conceptuales y estilísticos cabe añadir, además, una acentuada escenificación lírico-simbólica y una visible fragmentariedad visual en sus versos. Como tampoco habrá de faltar en nuestro autor una notable pervivencia de la

---

a evocar exclusivamente la grandeza de Tartessos. No aparece, por tanto, ningún elemento de la *descriptio* tópica que reclame una comparación entre pasado y presente. El único que es portador de oscuridad, de connotaciones de muerte y abismo es ese *olvido*, situado junto a *se levante* en un movimiento de recuperación y recreo de una época de gran belleza y trascendencia histórico-mítica [...]. Tartessos establece de nuevo una relación básica con el *aere perennius* horaciano» (Cabello Porras, 1981: 324-325).

<sup>72</sup> Arguijo (2004: LIX-LX). Los textos poéticos correspondientes en pp. 5-10. Véase también Pozuelo Calero (2008a: 181-192 y 2008b: 61-93) y Beltrán Fortes (2017: 126-132).

<sup>73</sup> En un plano de construcción teórica, sus ejemplares indagaciones vienen a correlacionarse estrechamente con el apartado que L. Bolzoni dedica a «Come tradurre le parole in immagini: memoria e invenzione», en especial en los párrafos que interactúan «Memoria delle immagini e repertori iconologici», «Il testo come edificio» y «Come tradurre una narrazione in un ciclo di immagini» (1995: 187-192, 198-202 y 217-220).

tradición retórica, asimilada en la *ratio studiorum* de los jesuitas, con recursos como la *evidentia* y la *figuración* mitológica a partir de estatuas marmóreas, por lo que resultan de gran importancia la apelación sinestésica a los cinco sentidos, la materia y las texturas en general, como se estudiaba, en fin, en los tratados de artes más conocidos de la materia. Además, se percibe en Arguijo cierta inclinación a la aspereza fónico-simbólica, con un efecto sonoro, la perspectiva o *prospettiva* visual, en concordia con destacados teóricos italianos de la época, e incluso una suerte de *percorso della visione* o itinerario visual como atractiva invitación al lector [...]. Es más, se justifican desde tales directrices conceptuales la apropiación por parte de Arguijo de un simbolismo plástico e iconográfico que estrapola al texto poético teniendo en cuenta recursos técnicos como la *phantasia* y la *enargeia*, la écfrasis y la retórica visual mediante materiales sustentados sobre el claroscuro, el cromatismo y otros recursos técnicos<sup>74</sup> [...]. Arguijo, en los círculos de elite cultural en los que estaba integrado, no se limitó, en fin, a un montaje interdisciplinar entre la pluma, el pincel o el plectro bien temperado, sino que contó, en paralelo, con una especial inclinación por el coleccionismo, la arqueología clásica, las antigüedades y otros dominios afines, que evocaban, en fin, el recuerdo de lo que fue la tradición grecolatina en todos sus aspectos culturales posibles, teniendo siempre como un *leitmotiv* o *ritornello* la mitología, de ahí que una de las constantes temáticas en la poesía de Arguijo asociada a las fuentes clásicas venga dada por la tónica de las ruinas y la fragmentación visual como se comprueba con la imagen de los “mármoles rotos” del soneto II que conllevaba una interpretación moral [...] o el soneto LXVI (*A las ruinas de Itálica*) en la más acendrada tradición poética sevillana, de Francisco de Medrano, Francisco de Rioja o Rodrigo Caro» (Escobar Borrego, 2017: 97-99)<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Véase en el mismo sentido de lo explicado, con erudición brillante, por F. J. Escobar, mi análisis del soneto de Arguijo «No los mármoles rotos que contemplo...» como «manifiesto hibridismo» donde «la mediatización de la estructura por la cadena temática conlleva una función diferenciada en el sentido de la inducción neopetrarquista. La tectónica de *Superbi colli* conforma el eje referencial del discurso como reflexión interiorizada sobre la desgracia en amor, aunque la fórmula retórica elegida, una variante de la *apostrophatio ad nos* permite delinear con más intensidad la aplicación al propio sujeto productor [...]. La novedad nace en este poema de Arguijo de la función negadora de la propia cadena temática, estableciendo un significado inteligible solo desde esa perspectiva metatextual. Con la organización que delinea la sistemática negación se produce una dual alternativa dialéctica frente a la *vanitas* sustanciada en las ruinas y que magnífica en la “memoria” lo inconmensurable de su desgracia, la imposible satisfacción de una *voluptas dolendi* (“el mal que nunca templo”) impermeabilizada a lo extrasubjetivo; frente al engañoso recurso de una esperanza meramente fantástica, la sentencia de la razón a transfigurar lo externo en *consolatio*» (Lara Garrido, 1999b: 259-260).

<sup>75</sup> Las publicaciones de Escobar Borrego son tan numerosas como esenciales para entender el ambiente humanístico sevillano que surge bajo el magisterio de Mal Lara y sobre el que versan J. M. Rico García (2001: 23-42) y B. López Bueno (2001: 67-72; 2010: 487-512). Además

De Escobar Borrego se acoge al volumen reseñado con eruditísima notación que relaciona las ruinas y el apuleyanismo en la nueva Roma de mediados del siglo XVI, teniendo como fondo al Petrarca lector de *El asno de oro*. Desde el humanista Alonso de Fuentes<sup>76</sup> se inicia el trayecto que conducirá mediadoramente a Juan de Mal Lara (desde *La Psyche* al *Hércules animoso*), por «afinidades metodológicas» también con otros eruditos «interesados en la pervivencia del mundo clásico, con el apuleyanismo y las ruinas como arqueología del pasado». El poeta de Arezzo, invocado como *auctoritas* a cuyo trasluz «entra en diálogo intertextual» con el momento narrativo de *El asno de oro*, que le permite «remozar un poema de *cotidianidad*, en consonancia con la filosofía *natural* de sesgo aristotélico por la que aboga en su obra». Un episodio fascinante de la «arqueología de las ruinas [...]». Se propuso ofrecer así unas sugerentes impresiones de esos espacios de la Antigüedad clásica con alusiones al *Coliseo* y el *Anfiteatro*, al tiempo que consideraba herederas de ese glorioso pasado Roma y Venecia, acompañados *in illo tempore*, como una *nueva Roma* y las ruinas de Itálica junto a los emperadores Trajano y Adriano, elogiados tanto en *La Psyche* y el *Recibimiento de Sevilla a Felipe II* como en el *Hércules*. En definitiva «como si se tratase de un sueño con las ruinas arquitectónicas del pasado y un paseo por las ruinas del Foro, tuvieron a modo de protohistoria el binario ruinas y apuleyanismo en la nueva Roma del siglo XVI, con Petrarca en calidad de lector e intérprete de *El Asno de Oro*» (Escobar Borrego, 2019: 101-111).

Argumento central y piedra de toque del volumen reseñado es la *Canción a las ruinas de Itálica* de R. Caro<sup>77</sup>. En su prólogo al volumen, L. A. de Cuenca

---

de su magna edición del *Hércules animoso* (narración épico-alegórica en que se acompañan las hazañas del emperador Carlos V con las del héroe legendario), que se encontraba manuscrito en la Biblioteca de Ajuda, véase F. J. Escobar Borrego (2000: 133-155; 2004: 39-98; 2007: 1-33).

<sup>76</sup> Alonso de Fuentes procede metodológicamente en virtud de su paradigma científico-conceptual que viene a anticipar, años antes, el de Mal Lara en su *Filosofía vulgar*. Acaban realizando un amplio repaso por la tradición clásica, «de notorio interés para la Nueva Roma de mediados del XVI, en la que no faltó la tónica de las ruinas legendarias entre la ficcionalización de la fábula mitológica y la historiografía de la antigüedad grecorromana. Lo hizo, de hecho, gracias a personajes como Teseo, Pólux, Alejandro Magno, Jerjes con su extraordinario puente o Nabucodonosor y sus huertos pensiles, en su apunte a los “siete milagros del mundo” [...] entre otros *mirabilia* concebidos a modo de ruinas por carecer del propio sitio donde fueron fabricadas» (Escobar Borrego, 2019: 104).

<sup>77</sup> La valorativa del poema de Caro se instaura muy pronto, con las poco conocidas reflexiones que hizo J. Marchena en sus *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* y que creo obligado reproducir: «El afecto que la célebre *Canción a las ruinas de Itálica* anima es la melancolía filosófica que las vastas reliquias de los edificios en que se ufanaba el humano poderío, en los mortales infunden. Tremendos documentos de la flaqueza del hombre y la fuerza de la naturaleza, el moho que sus derribadas columnas carcome, el amarillo jaramago, que en los fragmentos mal seguros de sus medio allanadas paredes crece, nos están señalando la honda sima que a nosotros, las obras

ha releído «con fruición la canción *A las ruinas de Itálica*» y esboza el elenco de redacciones del poema y su filiación, para lo que sigue la recopilación de P. Blanco Suárez: «Las dos primeras tienen fecha segura: el mismo Caro afirma que escribió su primera versión en 1595, a los veintidós años, a raíz de una excursión a Itálica [...]. La segunda versión, por estar incluida asimismo en el *Memorial*, fechado en 1604, hubo de ser escrita entre esa fecha y la anterior. En lo que atañe a las otras dos redacciones originales y a la copia hecha en Sevilla por Gallardo no hay modo de fecharlas. Pero sí puede establecerse un orden cronológico entre ellas. La de Carmona es la que más se aproxima a las dos de *Memorial*; seguían a la de Carmona la copia de Gallardo, que tiene unos versos comunes ella y otros con la versión *vulgata* de la Biblioteca Nacional madrileña, que sería la quinta y definitiva». Por lo que hace al proceso redaccional mismo, L. A. de Cuenca apunta que «las dos primeras redacciones son meros tanteos, y la canción de Itálica surge con toda su belleza en la tercera, la de Carmona. La distancia entre esta y las anteriores es tan grande que ha llegado a pensarse si no nos faltará por conocer un eslabón. De no ser así, el autor había trabajado durante mucho tiempo en el poema hasta decidirse a escribir una nueva versión. De la tercera redacción a la quinta y definitiva hay menos trecho estético, pero se dan felices modificaciones tan importantes como las de los versos 1-2, que han pasado a la memoria colectiva como “Estos Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora / ruinas que esparció rústico arado” de la redacción de Carmona» (Cuenca, 2017: 13-14)<sup>78</sup>.

---

nuestras, nuestro vicios y nuestras virtudes nos ha de sepultar un día. La aniquilada potencia del pueblo-rey, que fundó a Itálica, los soberbios edificios de esta colonia, la gloria de sus hijos, señores los unos del universo, ilustres otros por sus tarcas literarias, todo se retrata con viveza a la muerte del autor. Las regaladas termas, el vasto anfiteatro, los palacios que habitaron los Césares, hijos de Itálica, las piedras que publicaban sus hazañas, todo ha sido víctima del tiempo y de la muerte» [...]» (II, pp. 385-386). Y tiene un refrendo definitivo en el joven Menéndez Pelayo: «Para Rodrigo Caro [...] lo más grande, lo más augusto que cubre el suelo son ruinas romanas: entre ellas vive y de ellas canta y a ellas lo refiere todo [...] cuando vuelve los ojos a aquellos *superbi avanzi dell'antichità* que dejó sembrados como despojos triunfales de su paso el pueblo rey, su fantasía se enardece y adquiere segunda vida intelectual. Un fuste, un capitel, un trozo de columna, los despedazados restos de unas termas o de un anfiteatro, una inscripción medio borrada [...] le hablan con voz elocuente y misteriosa, no entendida por la mayor parte de los humanos. Él comprende lo que dicen, al espíritu que sabe descifrarlas, “las altas murallas cubiertas de hierbas y de monte”, “las anchas plazas y pareadas calles, ya sin habitantes” [...]. Y esto que con tanta viveza y tan soberana energía siente en prosa [...] lo traduce luego en versos inmortales, obedeciendo a una inspiración casi fatal, que le hace poeta en el único género en que podía serlo y que le obliga a derramar todos los tesoros de su alma [...] en una sola composición, de la cual son desperdicios y residuos todas las otras» (1883, pp. xxiii-xxiv). También Motta Salas (1948: 277-290), García Bellido (1951), Étienvre (1979: 31-106) y La Beira Strani (1987: 69-84).

<sup>78</sup> Incluso en Caro, la ruina es «una categoría anti-clásica», y como explica S. Marchán (1985) «la ruina no podía ser reconocida por la estética clásica a no ser desde la trasgresión, desde lo

El artículo que, a juicio de Sánchez Jiménez, «funge de introducción conceptual al volumen por la profundidad de las ideas que propone y la amplitud de su corpus», el debido a P. Ruiz Pérez, se centra parcialmente «en analizar cómo las variantes de las diversas versiones de la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro revelan un cambio de actitud en la contemplación de las ruinas que procede de una progresiva implicación del sujeto en el paisaje descrito» (Ruiz Pérez, 2019: 28). En efecto, en el citado estudio se dedica al asunto el apartado «El paradigma: la invención de las ruinas» que comienza señalando la unanimidad con la que se considera «como el texto que por antonomasia materializa el subgénero de poesía de las ruinas y constituye su realización más culta». Esto ocurre en referencia a la versión definitiva del poema, con la que «se impone una incuestionable eficacia, fruto de la feliz comunión de retórica y afecto, otra manera de decir que el *movere* lleva los afectos del lector a identificarse con los de la voz lírica». Pero no se trata de un afortunado hallazgo sino del resultado de una lenta labor de reescritura cuyas «huellas textuales, a modo de ruinas inversas, nos permiten reconstruir con bastante precisión», de forma que «a modo de espejo, la disposición en serie cronológica se convierte también en un modo de deconstrucción de la obra por debajo de su aura, dejando en el análisis marcados los elementos constitutivos de lo que le llevará a alcanzar su valor paradigmático» (Ruiz Pérez, 2019: 36-37). El *Memorial de la villa de Utrera*, una evocación arqueológica, documenta los momentos iniciales y los impulsos de la curiosidad humanista: «Adquirida con la lectura, la noticia llega con el aura del prestigio y un cierto principio de moralidad [...]. Es de base intelectual y letrada el deseo de ver, entre la pulsión escópica y la voluntad de comprobación [...]. La visión no remite a una dimensión plástica sino discursiva, y la realidad difumina

---

inacabado y lo fragmentario, desde un retorno de lo reprimido, que no es sino la propia matriz de una condición anticlásica. No debe sorprender, pues, la carencia de una estética de la ruina en la doctrina clásica [...]. Como acontece con aquellas esculturas mutiladas en algunos de sus miembros, ante la contemplación de las ruinas el sentir clásico no puede por menos que verse afectado por el hecho de que las partes percibidas, presentes, innovan y relacionan a las ausentes» (pp. 5-6). Con más contundentes argumentos, P. Spedicato (1986: 79-80) escribe: «Un discorso più specifico sulle rovine della letteratura non può comportare una mera individuazione-rivisitazione dei suoi *topoi* rintracciati in uno o più periodi della tradizione letteraria, ma piuttosto il considerare la letteratura un immenso corpo rovinato essa stessa, un panorama fitto di rovine sovrapposte dal tempo ruens (Orazio) rovinante o precipitante, in nome di un'idea non tradizionale o rassicurante della comunicazione letteraria, in vista di uno statuto destabilizzante e critico di essa [...]. Senza voler affrontare pienamente le implicazioni tra queste strategie [...] si intende qui delineare un' utlizzazione critico-filosofica e tendenzialmente *destructive* del tema della rovina, non quindi solamente rimemorativa, contemplativa e a suo modo esteticamente edificante». No creo traicionar el espíritu de las contribuciones generales de A. Sánchez Jiménez o P. Ruiz si las incardino en este propósito general de redicción y reinterpretación de la bibliografía canónica.

su condición inmanente para asumir la de un texto, una voz que habla al pensamiento, obligado a alargarse para considerar la lección, la moralidad de los restos de la *famosa Itálica*. El impulso genera el movimiento hacia el lugar de las ruinas y la contemplación de las ruinas provoca el arranque lírico de la canción» (p. 38).

Una vuelta al texto del *Memorial* nos permite recomponer el proceso de reflexión, pues «se produce con bastante exactitud el movimiento intelectual que sigue al desplazamiento físico del anticuario sevillano en busca de las ruinas en su doble camino “por la orilla del río”, real e iniciático». Si a la mirada sigue la reflexión, el pensamiento se levanta hasta «considerar una materia de orden metafísico (“la fuerza irreparable del tiempo”) que incuba por igual a lo personal y a lo histórico [...] las ruinas se conectan en signos que trascienden su propia materialidad». Con la *labor limae*<sup>79</sup> el trabajo del poeta parece enfrentarse «al efecto devastador del tiempo, devolviendo a las ruinas, a manera de espejo invertido», lo que le ha quitado la devastación de su original prestancia. Así parece apreciarlo en la comparación mínima de una estrofa inicial en tres de las versiones, aduciendo como correlato que, incluso, de ello podría resultar «la formulación de una poética de las ruinas». Destacan en las líneas de reescritura «el borramiento de la erudición, la desaparición del *edificio* como referencia de solidez, la presencia de la soledad y la percepción del tiempo, la consideración de las reliquias (en sentido sacro-profano), y la imagen de la torre derrumbada, con el asolador paso de lo vertical a lo horizontal, de la soberbia al desmoronamiento. Y sobre todos ellos, una retórica en la que la nueva éfrasis cede espacio a los efectos de lo patente y de lo patético». Se insiste luego en los efectos del *movere*, en el valor poderoso de la *evidentia*, la fuerza de la *enérgeia* que carga los versos de simbolismo y trascendencia. Borrar lo descriptivo en un subgénero sobredeterminado por la *pictura* supuso un giro radical en la tradición: «Caro supo ver con claridad que la ruina es

---

<sup>79</sup> Una ausencia bibliográfica resaltable con relación al poema de Caro es la monografía de L. Gómez Canseco (1986), donde, aunque centrado en el estudio de *Varones insignes en letras* (pp. 179-232), dedica unas páginas relevantes a la *Canción* estableciendo cómo «está construida desde los presupuestos de la oratoria, haciendo un uso continuado de la misma y los *loci communi* [...]. Aparece como una muestra de contención en la forma y en el sentir, muy acorde con el paradigma senequista que animaba, en buen número a los autores sevillanos del XVII». «Rodrigo Caro —ha asegurado poco antes— adopta las guías del peregrino de la ciudad [...]. La primera estrofa del poema corresponde al exordio en la construcción del discurso. La segunda y tercera estrofas alcanzan el primer clímax con la descripción del anfiteatro [protagonistas de la tragedia en el sentido de la *Poética* de Aristóteles serían los emperadores, representando la acción desarrollada en el anfiteatro] hasta aquí la *narratio* de nuestro discurso. El autor-orador llama de nuevo la atención de Fabio —su público— y recapitula sobre los argumentos ya exprimidos en la *confirmatio* de su oración; el segundo clímax se alcanza con el recurso de los ecos. La *conclusio* corresponde a la última estrofa, en la que se pretende dar un sentido cristiano a la composición, ajustándose al modelo del panegírico de la ciudad» (pp. 59- 60).

menos una presencia que una ausencia, menos un objeto material que un vacío en torno al mismo. Como los moldes de los cuerpos extraídos de las cenizas de Pompeya, la ruina recorta el perfil de una oquedad, de la solidez que se disuelve en el aire, de la desaparición». Junto al cambio del edificio por su antítesis (el campo y la soledad) el otro cambio fundamental inducido por Caro es la renuncia a la mera función de “guía”, sustituida por «la radical experiencia subjetiva en que consiste la contemplación» y «a su lado, como refrenando el *pathos*, la presencia del interlocutor desplaza el sufrimiento al pensamiento, la queja a la reflexión, introduciendo, con la amistad horaciana, la consideración moral ante el discípulo, el mismo elegido por Fernández de Andrada y con similar mensaje (neo) estoico» (p. 41)<sup>80</sup>.

Algunos elementos se habían venido desplegando en la serie textual del *Superbi colli*, como se ejemplifica con un conocido soneto de Rey de Artieda<sup>81</sup>. Pero esta perspectiva se asienta definitivamente en Caro «ahora con

<sup>80</sup> El mejor análisis de la construcción del poema es el debido a Gómez Canseco (1986): «Desde el elogiadísimo hipérbaton inicial —tomado de Propercio— el poema adquiere un tono perfectamente clásico. El autor se dirige a Fabio, que no aparece hasta la tercera redacción, transformándose el monólogo originario en discurso, para el que Caro hace uso de una deixis propia del orador. La primera estrofa se estructura por el contraste entre pasado y presente, descubriéndose una división por pares de versos en los que el primero se refiere al pasado y el segundo al presente [...] en la grandeza de Itálica entraba ya su destrucción: en el pasado estaba implícito el presente. La presencia del anfiteatro provoca el primer movimiento climático del poema junto con el *ubi sunt* en versión clásica. Subyace la tópica asimilación de la vida a un teatro, en la que ahora el héroe es el tiempo [...] cierra la tercera estrofa uno de los tópicos preferidos por Caro, el de la consolación: aun las piedras, más fuertes que los hombres, sucumben a la obra del tiempo. El poeta-orador vuelve a llamar a Fabio, a quien su discurso, como primer objeto debe conmovier. Resume sus argumentos y pasa a un nuevo tópico, el sobrepajamiento. Comparable a Roma, Troya y Atenas es Itálica, cuya ruina es suficiente causa de dolor [...]. En la estrofa quinta, que enlaza con la anterior por la pregunta retórica, aparece una de las figuras mitológicas preferidas por Caro, el genio de la ciudad [...]. Esta figura mítica posibilita el uso de otra figura retórica, el eco, con excelentes resultados en el poema, convirtiéndose en el segundo momento climático. Con la última estrofa el poeta cambia de interlocutor y se dirige a Itálica para que dé señas de las reliquias de su primer prelado Geroncio. Caro intentó darle un sentido religioso, ajustándose así al modelo panegírico de las ciudades» (pp. 160-162).

<sup>81</sup> Rey de Artieda en «Sacros collados, sombras y ruinas» vendría a caracterizar «los *loci* del arquetipo del poema de ruinas». En él, el tiempo «con tres secuencias léxicas» se impone «como el elemento distintivo, motor del paso de *fábrica* a *ruina*; su efecto solo es compensado por la memoria cuya metonimia o materialización la conforman los *sacros collados*». También del *superbi colli* se mantendría «la marca con que el soneto continúa la estructura y la retórica del soneto petrarquista». La descripción o *narratio* ocupa los dos cuartetos y el primer terceto «dejando para la última subestrofa la consideración subjetiva. En su espacio lo que domina es la idea del *tormento* repetido de Castiglione a Rey de Artieda y característico de la sentimentalidad petrarquista» (Ruiz Pérez, 2019: 42). También la equiparación entre las ruinas de Troya y el estado del amante, que se pondera venciendo o sustituyendo a aquella, tiene larga *ascendencia* y *descendencia*. De Jorge de Montemayor es este soneto que publicó Fr. J. Zarco Cuevas de un Ms. Escorialense, en versión que presenta numerosas variantes (1933: 429): «No fue la linda Elena

un giro de gran repercusión», explorando «lo que en el soneto de Castiglione era una enorme y codificada elipsis». «Entre la atención efrástica a las ruinas y la narcisista contemplación del *tormento* propio, la actitud moral del sevillano desarrolla un argumento reflexivo de carácter general [...] a partir de la experiencia, tan intelectual como afectiva, del esplendor perdido». Puede hablarse con ello de la «invención de las ruinas» en un sentido etimológico, pues «asistimos a una verdadera construcción imaginaria en que la realidad de una presencia tiene menos peso determinante que la fijación de unas imágenes». La saga de Castiglione encuentra en Caro «el espacio necesario para su despliegue y conformación definitiva, entre la panorámica y la visión de detalle. Si se conceptualiza en términos de pintura (y no pueden menos que recordarse los «lienzos de Flandes» gongorinos), la *Canción* ofrece un *locus pictus* (con la amplia semántica del *fingerere* latino). «Bajo el paraguas de su consideración como *reliquias* las ruinas sustituyen el atractivo o la repulsión del despojo, por la consideración del valor sagrado de aquello a lo que remiten a modo de sinécdoque. Cuando la moral cristiana desplaza a la estricta arqueología humanista, el referente de la ruina ya no será el edificio y su momento de esplendor, sino el avasallador poder del tiempo, su poder destructor, pero también su valor de aviso y escarmiento» (Ruiz Pérez, 2019: 44).

El análisis exento de una parte mínima de tres de las cinco versiones de la *Canción* de Caro, puede encontrar apoyaturas —y alguna matización— si se complementa con otras notas que se desprenden del conjunto de su obra, y más estrictamente del total de las recreaciones del poema. Como recuerda M. Morán Turina, en sus diversos escritos Rodrigo Caro «nos ha dejado una crónica impagable de la intensidad y ritmo con que fueron desapareciendo las ruinas de Itálica desde que las visitara por primera vez en 1595, cuando solo tenía veintidós años y estudiaba en la Universidad de Osuna, hasta 1634 en que dio cuenta de su última visita a la ciudad». Cuando en 1604 descubría las ruinas vistas años atrás tan solo resultaban reconocibles «dos edificios con su antigua forma. El uno es una plaza de armas o atarazana, toda de ladrillo y bóveda [...], el otro] un anfiteatro o circo, y este me pareció obra de más antiguo y puramente de romanos [...]. Más adelante un poco hay otros grandes destrozos, y allí quieren decir o imaginar debió de ser algún templo, porque las ruinas muestran haber sido obra magnífica [...] y también se puede ver parte de su acueducto» mientras que en el resto de la ciudad «la forma de las calles y casas

---

celebrada / por su sola beldad y hermosura, / ni solo fue de París la ventura, / ni Troya sólo fue la desdichada. / Si Elena fue perfecta y acabada / señal fue que de ti nos dio Natura, / que no fue perfección mas que figura / do tu sola beldad fue figurada. / También figura el pensamiento / que en tu beldad osó ser empleado / con gran sobra de amor y atrevimiento, / pues ¿quién Troya será sino el cuitado / que está continuo ardiendo, y tan contento / que no quiere acabar de ser quemado?».

no se parecen con distinción». Tras la devoradora riada de 1603, después de las extracciones de piedras y ladrillos que se llevaron a cabo para la restauración de Santiponce, el panorama que recogía en sus *Antigüedades y principado* resultaba más desolador: del anfiteatro «destruido en su mayor parte» solo era reconocible la forma que tuvo, de los restos del templo «ya hoy no queda casi nada» y aún quedaba menos de aquel otro edificio «atarazana de ladrillo y bóveda» que en 1595 permanecía entero (Morán Turina, 2010b: 160-163).

Más interés encuentra Morán Turina en los relatos personales de la visita primera de Caro y de la epístola de Hernando de Soria, porque «los recuerdos de uno y otro tienen en común» la reflexión sobre el poder irrefragable del tiempo. Eso los hace «especialmente interesantes y los diferencia de las habituales descripciones de ruinas que encontramos en los relatos de los viajeros y en los libros de anticuarios e historiadores locales: son recuerdos contados en primera persona» y a sus autores «les interesaba menos la situación y el aspecto de los edificios que el estado de ánimo de quienes contemplaban aquel desolador espectáculo sobre «la fuerza irremediable del tiempo», desde idéntica posición fatalista frente al imparable avance de enemigo tan fiero». «Intento en este tratado —escribe R. Caro al comienzo de sus *Antigüedades*— conservar en la corta memoria que mereciesen y alcanzasen mis escritos, lo que resta de las antigüedades de Sevilla y su tierra, antes que del todo se desaparezcan y acaben en manos de ese poderoso contrario, el tiempo, que cada día la va gastando y consumiendo». Morán Turina (2010b: 163-166) eleva estas frases a una verdadera declaración de principios que «es, al mismo tiempo, una amarga aceptación de su derrota y la verbalización más clara de la mayor paradoja en la que se vieron envueltos los humanistas anticuarios del siglo»: estaban convencidos de que no habría materia más perdurable que la «memoria de las piedras», pero a su vez acabaron confiando en la supervivencia de un vehículo tan frágil y perecedero, tan rendido al tiempo, como la escritura.

Sabido es que de la *Canción a las ruinas de Itálica* se conocen cinco redacciones, «cada una conservada en distinto y único manuscrito». Desde que Rodrigo Caro, escribió A. del Campo, glosando en parte a Menéndez Pelayo, «todavía un muchacho, pero con aguda sensibilidad para la percepción de lo temporal (1595) contempló por primera vez las ruinas de Sevilla la Vieja quedó tocado para siempre. Su vocación poética —¿por qué dudarle?— nació allí. También allí encontró el tema de sus versos. Pero estos, lejos de calmar su ansia de expresión le trajeron una insatisfacción incurable. ¿Quién sabe cuántas veces reescribió el poeta la *Canción*? Diríase que como las ruinas que cantaba, también ella vivía en permanente estado de transformación». Y como muestra expresiva cita en nota un fragmento de las *Antigüedades* donde Caro consigue infundirnos sobre el tema de las ruinas «un estremecimiento de calidad estética»: «En medio de aquellas lastimosas reliquias que a pesar de los días aún

permanecen en el despoblado de lo que hoy llamamos Sevilla la Vieja, aún no están acabadas de sepultar sus grandezas, y en el silencio de aquel antiguo pueblo, al más divertido caminante da voces desde aquellos siglos la fama de sus ilustres hijos y pide para aquellas despedazadas reliquias admiración y respeto, publicando que allí fueron las primeras cunas de Trajano, Adriano y el grande Teodosio» (Campo, 1957: 49-50). Analizando el fundamento de la «realidad cultural» de este último aserto, encuentra cómo Caro solo tuvo que acudir al difundido *Theatrum orbis terrarum* de Abraham Ortelio, como explica en las citadas *Antigüedades*: «Item a la Italiense, dicha por la población de italianos, nobilísima patria no solo de ciudadanos más de emperadores Romanos: está seis millas de Sevilla a la otra parte de Guadalquivir. Fue antiguamente muy venerada por amor del santo obispo Geroncio, mártir y patrón della. Han salido de la ciudad al mundo Trajano, Adriano y Teodosio, Augustus Óptimos Máximos señores del mundo. Comúnmente se llama Sevilla la Vieja, en que se ven grandísimas ruinas, que apenas ahora parecen; ejemplo miserable de las cosas humanas, y tanto más de sentir por el magnificantísimo y hermosísimo anfiteatro que hoy se ve arruinado y hace más triste la memoria de su antigua magnificencia y grandeza» (Campo, 1957: 99-100).

El problema textual de la *Canción* constituye un capítulo crítico de larga y compleja argumentación (Caro, 1947), en la que aparece como eslabón endebles la socorrida y popular acogida de las versiones en el volumen del P. Blanco Suárez (aparecido por primera vez en 1933 y luego largamente reeditado). Poco después, E. M. Wilson, en un artículo que supuso el primer enfoque realmente filológico del asunto proponía, partiendo de las anotaciones desiguales de A. Fernández Guerra, que sus propuestas de fechación de las diversas versiones (A: 1595; B: 1603; C: 1608-1612; D: 1630-1647; E: 1614) sólo podrían ser aceptadas en parte (sería exacta la de A; admisibles las de B y E, pero faltas de base las de C y D). «El orden de las estancias es el mismo en C, D y E, si prescindimos del hecho de que la penúltima estancia de C es casi totalmente distinta de las correspondientes de los otros dos poemas. A consta de cinco estancias y un envío. En B, el poeta agregó una estancia entre las 2ª y 3ª de A y suprimió el envío. De B a las últimas versiones se altera el orden. La 3ª estancia de B aparece como 4ª en C, D y E, la 4ª como 5ª y la 5ª en el lugar de la 3ª. Hay también otras alteraciones de orden; la mitad de la estancia 3ª de B, rehecha, se coloca en la estancia 5ª (en C, D, E), en lugar de en la 4ª y la referencia a Silio Itálico se encuentra en la 3ª (en CDE), en vez de en la 5ª donde debiera haber estado» (Wilson, 1936: 380-381). También planteaba E. M. Wilson «cómo cambia la construcción del poema en los tres manuscritos A, B y E. En la primera estancia de A se nos expone el tema. Caro nos muestra las torres y murallas. La segunda estancia describe el anfiteatro, con el cual asocia el concepto de tragedia y particularmente la tragedia del tiempo. La tercera estancia

se aparta del tema, refiriéndose al Guadalquivir y a Silio Itálico. Esto le lleva, en la estancia siguiente, a enumerar los héroes por los que Itálica fue celebrada. En la quinta estancia aparece la idea de las cosas eternas que sobreviven puramente, la grandeza terrenal y la vida eterna personificadas en San Geroncio. Finalmente, el envío resume los sentimientos que despierta Itálica “despoblada y de conceptos llena”. En B se verifica un notable cambio: una nueva estancia se introduce entre la que describe el anfiteatro y la que se refiere a Silio Itálico, y se suprime el envío. En ambas versiones el orden es mecánico y podría alterarse en ocasiones sin afectar en mucho a la esencia del poema. E es diferente. La primera estancia nos expone el tema: la plaza, los templos, el gimnasio y las termas. Esta introducción conduce, como en las versiones anteriores, a un clímax natural: la visión del anfiteatro, la más impresionante de las ruinas de Itálica. La idea de tragedia se asocia fácilmente a la contemplación de una ruina o de un teatro: más fácil es que se asocie a la contemplación de un teatro en ruinas [...]. Pero la morada de los Césares es ahora madriguera de lagartos; es la tragedia del tiempo. Aquí hay una pausa en el movimiento del poema. En la cuarta estancia desandamos lo andado para volver a la misma manera poética del principio. Se invoca de nuevo a Fabio y se nos hace recordar la ciudad toda que llega a transformarse en símbolo de la grandeza de la civilización antigua y de su subsiguiente caída, par de Toya, Grecia y Roma. La quinta estrofa es un contraste retórico; es cierto que Grecia y Roma son los motivos que se nos hace contemplar, pero Itálica por sí sola es más que suficiente para despertar nuestra melancolía. La última estancia relaciona la santidad de Geroncio con los destrozos del tiempo, de los que escapa. El plan de E es muy superior a los de A y B. Su orden nos traslada natural y efectivamente de una a otra estancia, y el poema constituye un conjunto orgánico, aunque su desarrollo sea más propio de un discurso que de un verdadero poema» (Wilson, 1936: 381-382).

La edición crítica y anotada de las cinco versiones de la *Canción* llevada a término finalmente por J. Pascual Barea (2000: 135-161) introduce una lógica enumeración de las mismas (I, II, III, IV y V) y dispone con una visualización complementaria de las diferentes secciones, cómo y en qué grado va evolucionando la escritura poética de Caro en la *dispositio* y realización textual. Así se hace posible una lectura comprensiva y directa del proceso compositivo en su totalidad. En todo momento Caro alcanza una alta realización implicadora entre la voz lírica y la retórica de los afectos que apenas contiene elementos expletivos. El aspecto es más imperfectivo que imperativo y se realiza mediante una suma integrada de *epanalepsis*, evitando las rectificaciones sobre verdades universales. Carece la canción casi por completo del recurso a la *epanortosis* (más que a rectificaciones se asiste al afloramiento de las variaciones enfáticas mediante la *epexegesis* y a la repetición de términos sin

intervalo calculado). De alguna manera el discurso traduce la *expolitio* de un cuadro visual (pero también, a ratos, sonoro) cuya magia radical estriba en venir condicionado por un tiempo *in fieri* (el presente absoluto del contemplador que intermedia entre el tiempo *in posse* del significado y el tiempo *in esse* de la historia). Las relaciones entre los referentes de su *locus pictus* son homonexuales y están dominadas por la *hipotiposis* y el *sinatroísmo*, esto es por la expresión plástica de elementos de naturaleza abstracta (la identidad entre lo contemplado y lo predicado; correspondencia de términos careados y que vienen a ser correlativos) sin que se deje intervenir a la interrupción brusca del discurso por un silencio retórico. La reacción es ilativa y homoplana, sin que Caro se deje arrastrar nunca ni por un solo detalle *xusivo* (sobre todo de deseos que se hubieran debido cumplir en el pasado) ni por la frecuencia de erotemas en el *movere* efectivo (especialmente con el nuevo arranque coloquial y efusivo mediante el que al poeta, dirigiéndose a ese imaginario acompañante, Fabio, quiebra la tonalidad arqueológica de las dos primera redacciones)».

Aunque la comparación con los arquetipos clásicos (Troya, Roma) permanece, es ahora del contacto directo con «aquél cadáver de la antigua ciudad» como se desencadena la lección lamentatoria: los restos de Itálica, cual seres con dolorosa conciencia de su deshacimiento tendrán el don de las lágrimas elegiacas. En la versión final un nuevo modo de contemplación vitaliza el ritmo y transforma la estructura de monólogo en discurso admonitorio (en ese paralelaje de «ruinas inversas» que ha sabido captar P. Ruiz). Fabio, increpado e invitado a reflexionar («¡ay dolor!, si tú no lloras»), es doblemente apelado por una voz que se dirige a su *apex mentis* conformando un verdadero teatro *catóptrico* con una sabia orquestación donde cada detalle ocupa su lugar, y enlaza, como también ha intuido P. Ruiz, lo patente a lo patético. La ciudad vencedora, ahora «campos de soledad, mustio collado» dice lo absoluto de la destrucción a la vista que recorre el espacio de la plaza, el gimnasio, las termas («espectáculos fieros a los ojos»), a la imaginada representación de la «fábula del tiempo» en el anfiteatro, ahogada la algarabía popular («voces alegres en silencio mudo») con la que siente el proceso mental un afianzamiento que en términos de óptica cabría definir como *speculum anima*. Este animismo de los objetos, portadores de un lenguaje sobrenatural, en los que resuena, cuando las tinieblas hacen opaca la reflexividad, el genio de Itálica, con voces que el eco transformará en gemidos, es el vehículo por el que el pasado renace en traducción a un signo moral de aplicación presente, amonestando contra las glorias mundanas (López Estrada, 1974: I, 135-138). De ahí que en el proceso redaccional se amplíen y maten las referencias al tópico (bíblico y virgiliano) de la soberbia castigada: las torres rendidas a su gran pesadumbre, las estatuas que «Némesis derribó», con venganza divina a la intención icárica de trasponer sus límites. Componer y descomponer «a modo de espejo [...] en un modo

de construcción de la obra por debajo de su aura» es también «recomponer el proceso de reflexión [...] en su doble camino por la orilla del río real e iniciático». Una especulación lucreciana que en términos ópticos significa desdoblamiento y cinemática, como en el mundo catóptrico de G. Della Porta o de Cardano donde el instrumento de prueba es siempre el espejo, pero no el directo, el comprobador de imágenes de Leonardo da Vinci, sino el *speculum majus* que presenta las cualidades con su conformación anamórfica: la contrariedad restituida y las visiones deformadas (las perspectivas corroídas) de un universo inexorable cuyo motor creador y destructor es el tiempo. El Tiempo que impide, finalmente, que ni con la imaginación la realidad evanescente (aunque sea de piedra) pueda ser restituida. Mundo catóptrico de la desespección y el desconsuelo definitivamente elegíacos.

P. Ruiz Pérez dedica un apartado («El cataclismo») a un soneto de Góngora de 1596 («Cosas, Celalba mía he visto extrañas...») que sin pertenecer al «paradigma ortodoxo de la poesía de las ruinas» nos permite acceder «acentuando», a «la sensación del cataclismo, el momento de fractura»<sup>82</sup>. El soneto va a la raíz y origen de la destrucción, y la referencia a «los días de Noé» viene

---

<sup>82</sup> La lectura propuesta del soneto gongorino hay que enmarcarla en el hecho de que Escaligero como otros autores, había incorporado la tormenta como un tema casi obligado de la *descriptio* retórica, dentro de la cual entraría ese «impulso desmesurado hiperbólico» que subrayó E. Orozco Díaz en una clásica interpretación. Desde los comentaristas clásicos hasta A. Carreira se han subrayado literales concordancias con Virgilio y Ovidio. B. Ciplijauskaitė añade la tormenta (que en este caso apoyaría la lectura de P. Ruiz) del Génesis 7, 17-24. Véase la excelente anotación debida a Matas Caballero (2019: 594-595), con otras referencias a la tempestad destructora en la poesía áurea. La interpretación de P. Ruiz, propone un giro en la lectura del soneto en sí, aunque la idea de cataclismo cíclico del universo figura, por otra parte, en poemas del Barroco que quieren transmitir una idea del caos y de la infinita metamorfosis de la materia. Véase el siguiente fragmento de la *Elegía en la muerte del Conde de Gelves don Fernando de Castro*, debida a Bartolomé Leonardo de Argensola: «[...] El mármol que soberbio en su escultura / a los quietos huesos de tu hermano / ofreció venerable sepultura, / ¿quién sabe si también fue cuerpo humano / en otro siglo y lo pasó la muerte / por su alterable variedad temprano? / El sujeto más sólido y más fuerte / entre la fuga de los tiempos medra / cuando en sorda materia se convierte. / Y otros verán como tenaz la yedra / lamiendo ofenderá los tersos lados / al epitafio de la ilustre piedra. / Los sepulcros también sienten sus hados / como las otras fábricas, mas antes / los montes mismos contra el tiempo armados. / Nuestros Pirenes, pues, o los Atlantes / de África, guarden minas, viertan ríos / en los senos avaros y arrogantes; / que del humor y del metal vacíos / inclinarán decrepitas las frentes / que agora ocupan árboles sombríos / [...]. Pasan los siglos a su fin veloces, / sin que del censo retroceda un hora / por tiernos votos ni vehementes voces. / La edad contra sus obras vencedora, / reserva para un último gemido / las mismas que alimenta y atesora; / porque origen mortal les fue infundido / cuando las dieron el lugar segundo / peso en su mismo centro sostenido. / La materia, en el tálamo fecundo / admitió los primeros himeneos / y elementos discordes sintió el mundo. / Desde entonces, con ansias y deseos, / que las formas le dan, volver porfia / al primer caos por íntimos rodeos [...]» (Leonardo de Argensola, 1974: 58-59).

a ser su lectura «más que una directa referencia bíblica, una evocación de un momento telúrico de raíces antropológicas (y paleontológicas) y alcance universal». «Con una divinidad desatendida del cuidado de su creación, arrasada por la fuerza de las aguas, otra metáfora del tiempo, la tierra sucumbe y se muestra en ruinas, como la propia intimidad del sujeto que la observa, la pinta y se refleja en ella. Estamos ante la génesis de una nueva poética». Ante la violencia y alteración —indica tras insistir en lo que llama, frente al *superbi colli*, «el paradigma de Babel»— surge la extrañeza, presentada desde la perspectiva de una visión, de una suerte de *travelling avant la lettre* con que el hablante despliega ante su interlocutora el friso de la destrucción» (con tensiones semánticas como la que se produce entre *entrañas* «que remite a la introspección petrarquista», y «extrañas» —ínsulas o violencias— «desplegados en el mundo exterior del individuo») (p. 47).

«Agua, visión y muerte. Cadáveres flotantes sobre un agua desbordada, sus componentes presentan en un verso de pura acumulación nominal los efectos de desintegración definitoria del orden arcádico y su precaria armonía». Violencia y mar le permiten remitir tanto al *Polifemo* como al «cataclismo original de la *Soledad primera*, cuando el peregrino emerge arribando a una playa en que los edificios no han cobrado cuerpo todavía o han desaparecido». Si en los grandes poemas gongorinos «no hay ruinas canónicas», en Góngora «la disolución de los componentes más reconocibles representa un ahondamiento poético y epistemológico en lo que las ruinas representan como vestigio de un tiempo y una historia en que el sujeto se encuentra completamente sumergido» (p. 50).

En el siguiente apartado («Las ruinas del Paraíso») P. Ruiz afirma que en la Antigüedad «hay una escasez de elementos susceptibles de configurar una poética de las ruinas». Tras el Renacimiento, la presencia en la égloga de la muerte «alcanza un relieve cualitativo con la aparición del motivo funerario (*Et in Arcadia ego*)» que «actúa a modo de espejo que recuerda la mortalidad y la temporalidad efímera de las cosas, incluida la precaria utopía arcádica». El escenario es un *locus pictus* «y supone la fractura de una armonía y el final de un idilio arcádico» que ya solo puede persistir en el artificio, que mezcla naturaleza y arte, del jardín. Mientras que en este es posible «levantar la casa del hombre», las ruinas, al imponer la metamorfosis representan «un espacio inhabilitable, el *locus eremus*». Así se oponen categóricamente espacio (jardín) y ruinas (poder de Cronos), sociabilidad y soledad. «En las ruinas, frente al equilibrio clásico del jardín, se emblematiza un sentir protorromántico». Y lo será en el momento en que al sentimiento de soledad deje de corresponder «*al stilus* más elevado, para cobrar, en clave de modernidad romántica, el

sentido del estremecimiento de quien contempla, y en ello habrá de fundarse la nueva dimensión de la estética»<sup>83</sup> (pp. 50-53).

El párrafo que sigue se titula «Huerto deshecho: la mirada subjetiva», y comienza oponiendo cómo Góngora se recrea «en la violencia de una realidad alterada y subvertida con dimensiones sobrehumanas», al Lope que «encontraba en las ruinas de su jardín la metáfora de su situación anímica en clave de senil melancolía». El arrasado jardín explicita «la precariedad del paraíso soñado», la fragilidad —en definitiva— del correlato bucólico. El Barroco, en una especie de «sentimentalización de la naturaleza», sitúa su referente en «la más radical de la poética de las ruinas», una «dimensión conflictiva, que tiene la tormenta como paradigma y como causa privilegiada de la destrucción, del estrago y la ruina».

---

<sup>83</sup> En un modélico estudio J. Ponce Cárdenas ha identificado el «paisaje anticuario» gongorino con los *Icones* de Filóstrato, tras recordar la incidencia de estos desde Diego Hurtado de Mendoza a Gaspar Gutiérrez de los Ríos, deteniéndose en el *Discurso de la comparación de la Antigua y Moderna Pintura* dirigido por Pablo de Céspedes a Pedro de Valencia y donde «puede encontrarse alguna información sobre las excavaciones arqueológicas que el inquieto racionero cordobés habría conocido durante su estancia romana así como la admiración que sentía ante algunas composiciones musivarias en las que se reflejan elementos del mundo material». En ese entorno donde también resaltan Ambrosio Morales o Pedro Díaz de Rivas (considerado por Nicolás Antonio como «antiquitatis peritus», y autor de un volumen de inscripciones de la Hispania romana así como de su estudio *De las antigüedades y excelencias de Córdoba* [Córdoba, 1627]), hay que entender el paisajismo gongorino, un paisaje anticuario en la tradición de los *Icones* cuya variedad y alcance precisa J. Ponce «La crítica contemporánea —sintetiza— ha individuado en la escritura de Filóstrato una cierta actitud de juego que aspira a reducir al lector por su capacidad de sugestión visual y por la belleza de la palabra persuasiva. El aspecto más propiamente lúdico de la descripción literaria de una obra de arte visual permitiría sostener que la éfrasis alejandrina e imperial no se limita únicamente a ser una *descripción de la imagen* sino que aspira también a erigirse en un verdadero *discurso sobre la imagen*. Los ejercicios descriptivos en cierto modo conectan con el artificio que los manieristas italianos conciben como *inganno*, dado que aspiran a *seducir* a los *lectores* en una especie de *trampantojo* verbal o visivo». De esta manera y frente a la concepción paisajística moderna, en la poesía gongorina aflora un cierto «alejandrismo poético» donde «no hay cesura alguna entre lo humano y la Naturaleza». La plausible relación del paisaje marino de las *Soledades* con las «vistas acuáticas de Filóstrato desde el campo de la *inventio* pueden servir como vía de acceso al concepto paisajístico de Góngora». La identificación con el concepto reiterado de los «lienzos de Flandes» y la puesta en contacto con la reacción academicista de Jáuregui «nos da una información precisa acerca de cuáles podían ser las aspiraciones de un poeta tan poco dado a lo convencional. En el campo pictórico, un artista que pone su genio en la elaboración de *naturalezas muertas* y variados paisajes, los dos géneros más humildes según la estimativa del siglo xvii, jamás podrá alcanzar el «justo título de maestro [...]. Probablemente, según la estimación de los detractores del *nuevo estilo* el vínculo de las *Soledades* con la pintura de paisaje podría llevar aparejada una noción afín: la identificación del poeta como artista menor» (2014: 375-395).

A modo de conclusión, P. Ruiz subraya que «la poética de las ruinas apunta su trascendencia en una riqueza mayor que la descripción formalista de sus *loci* y emblemas» (p. 56). Una riqueza que se compendia en tres supuestos:

- 1) El descubrimiento de la alteridad en un modo diferenciado a los del héroe épico o la amada neo-petrarquista. «Surge la conciencia de la intemperie, no tanto en el espacio como en el tiempo, pues el sujeto se siente inerme ante su inexorable transcurrir y sus devastadores consecuencias».
- 2) El sujeto y su escenario se insertan «en el doble juego de historia y memoria, de la dimensión colectiva incrementada con el paso de los siglos y de la dimensión personal, con el recuerdo del pasado y la inminencia e inevitabilidad de un final, el propio».
- 3) El retorno desde el objeto (la ruina ausente) y el sujeto (el contemplador). Una verdadera «actitud de re-flexión», ya que es su propio devenir «lo que el poeta contempla al dirigir la mirada a las ruinas». Además, de imposibilidad de recuperar lo que el tiempo ha destruido «acentúa la conciencia de la pérdida, abriendo de la lírica a perspectivas inexploradas hasta el momento».

«Si la introspección petrarquista —concluye— abría la primera parte de la modernidad con el asentamiento de una conciencia subjetiva, la poética de las ruinas, con su dominante imagen de precariedad, desplaza esa conciencia a la tesitura de su inutilidad para sentar una subjetividad igualmente inestable, propia de una modernidad más plena. Mientras algunos poetas intentan mantenerse en la validez de la pura interpelación ecrástica, propia de lo crepuscular, las mentes más lúcidas asumirán su tránsito por los campos de soledad»<sup>84</sup> (p. 58).

---

<sup>84</sup> La explicación ahí ensayada conectaría con el eruditismo trazado que hace Cl. Conforti sobre «Spazio, tempo e rovine nel giardino del Rinascimento». Comienza afirmando que «il giardino formale, nei termini in cui si configurò in epoca rinascimentale e barocca unisce a una perspicua connotazione contemplativa la rovina architettonica, sia essa autentica o artificiale. La cultura rinascimentale, che più di ogni altra si è nutrita del lascito memorabile del mondo antico, ricercandone le tracce visibile, misurandole, disegnandole, emulando apassionatamente in ogni forma di arte e di pensiero, esclude le vestigie classiche corrose dal tempo dal recinto perfetto del giardino, che pure è disseminato di simulari delle antiche divinità greco-romana». Inspirado en la tradición de los *orti* romanos de Lúculo y Mecenas a Adriano, conocidos a través de fuentes literarias, es el libro IX del *De Re Aedificatoria* de L. B. Alberti el que traza el modelo de jardín donde incluso caben inscripciones epigráficas, obeliscos, templos y grutas pero no ruinas. Un abismo separa el *hortus conclusus* medieval del jardín secular moderno: «Si noti —subraya tras una rica ejemplificación histórica— che in nessuna di queste rappresentazioni compaiono rovine di monumenti. La metafora edenica che investe il giardino rinascimentale è tra le cause dell' esclusione delle rovine architettoniche dalla scena del giardino moderno». «Fino ad ora ci siamo concentrati sul forte nesso che il giardino intrattiene con la categoria dello Spazio [...]».

A. R. Posada centra su intervención en «El Coloso de Rodas: un paradigma autónomo en la poesía de las ruinas del Siglo de Oro». Partiendo de Horacio y de su expresión de la perennidad de la palabra poética, opone la caducidad de los monumentos físicos: «Poco o nada se conserva de las bellas ciudades y de las majestuosas obras de arte que otrora decoraron los templos de los itinerarios seguidos por Pausanias en su *periegesis*». Tampoco nada de las maravillas de la Antigüedad, a excepción de las pirámides listadas por Herodoto o por Plinio el Viejo. El humanismo descubre el poder insaciable de Cronos «a la par que una advertencia del implacable castigo divino a la soberbia humana» (p. 179). «La ruina se convierte así en un espejo de muerte, un *memento mori* que inspira en la contemplación de la estatua derribada el fatal destino del hombre<sup>85</sup>. La escultura colosal inclinada por el tiempo, imagen final del ídolo pagano reducido a escombros, encierra la naturaleza escatológica de lo material. Suponen, en definitiva, estas composiciones movidas por el lamento de la gloria efímera, la nostalgia de la época clásica y el eco tortuoso del *ubi sunt*, un recordatorio funesto de que nuestro destino es el polvo».

Tras unas reflexiones genéricas sobre el tópico *superbi colli* en el Renacimiento y el Barroco, potenciando la significación de la ruina como fórmula expresiva de que «nada es eterno ni estable», pues «el tiempo frustra cualquier ansia de perennidad», y otras acerca de la estructura binaria *victa-victic*, entre el monumento colosal y la variedad terrena (*vestigia*), anotando de pasada las leyendas de Babel y de la Atlántida, se centra, recordando, mi referencia al compendio de Ravisio Textor, en el paradigma autónomo de los

---

Secondo un topos intrinseco alla metafora delle rovine romane decifrate come *Vanitas Vanitatum* o *Memento Mori*, il monito morale è enfatizzato proprio dal contesto tra la desolata devastazione in atto e la passata grandezza di cui le rovine, malgrado tutto, rimangono impressionanti vestigia [...]. Il giardino formale intende conservare un' immagine remota, intatta e intangibile del tempo [...]. Dal giardino rinascimentale viene esclusa anche la dimensione circolare del tempo, quella che le stagioni riannodano annualmente» (Kardeka, 2013: 109-112 y 115-116, con el nutridísimo aparato de notas).

<sup>85</sup> Estas conclusiones se sitúan en la línea explicativa de P. Spedicato cuando afirma que «uno sguardo summario della poesia delle rovine permette di notare non solo la persistenza attraverso i secoli, ma di riconoscerne una evoluzione, una sua *componente dinamica*» (1986: 81). En su artículo para el *Dizionario delle letterature italiana*, R. Negri llega a distinguir como campos autónomos el de las ruinas y el de las tumbas. Si estas representan la definitiva decadencia de los destinos individuales, aquellas muestran la inminencia de una pérdida definitiva de la memoria colectiva y de las civilizaciones («Poesia delle rovine», III, p. 258). En cualquier caso la «modernidad plena» solo se alcanzará en los siglos XVIII y XIX (en el trayecto que va de un Piranesi a Ruskin, o de la modernidad a una tardomodernidad) como determino y especifico más adelante, en anuencia a lo que P. Ruiz (pp. 52-53) ha apuntado respecto al paralelismo de las ruinas y el jardín «como la contraposición entre la armonía y el equilibrio clásico, emblematizados por este último y el protorromántico sacudimiento provocado por la contemplación de las ruinas».

*miracula* y en el soneto al coloso de Rodas de Cáncer y Velasco (pp. 191-192). «La peculiaridad del paradigma autónomo de los titanes esculpidos estriba en que la desproporción soberbia del monte es sustituida por el tamaño colosal de la estatua de Rodas, pero sin que por ello se vea afectada la significación moral de la poesía de las ruinas». Puede leerse el poema de Cáncer y Velasco como una advertencia y ejemplo moral contra la pompa de la Corte. En palabras de Lara Garrido, en tales versos “el pasado renace en traducción a un signo moral de aplicación presente, amonestando contra las glorias mundanas”. Dicho lo cual, la caída del coloso de Rodas «representa la máxima expresión del *contemptus mundi* y la *vanitas*. Nada es duradero ni lo suficientemente estable como para no sucumbir a las inclemencias del tiempo; ni siquiera el poder terrenal de los emperadores y reyes, pues la muerte todo lo iguala»<sup>86</sup> (pp. 191-192).

La pieza de Cáncer y Velasco «es fruto quizás de un entorno academicista». La hipótesis se afianza con el señalamiento explícito de otro poema homónimo compuesto por José Pérez de Montoro *A la ruina del Coloso de Rodas*, escrito con motivo del asunto «que se le repartió al autor en una Academia» («Yaces, oh maravilla de los siglos...»), que a continuación se reproduce en su integridad (pp. 192-193). Fundamentándose en los principios clásicos del estudio de E. Orozco Díaz sobre la fragilidad de las ruinas como recuerdo del deshacerse del cuerpo humano volviendo a su primitivo origen, su «elocuente» paralelo con «la vejez y la muerte» y «la dolorosa y real visión plástica del derrumbamiento de su Imperio [el español]», va desgranando los principios compositivos del poema de Pérez de Montoro (maravilla-ruina, sublime-abatido, respeto-lástima, años-instante, prodigio-escollo, eterno-olvido, etc.). Y así «acentúa el poeta el eco de la propia caída, además de contemplar en ellas «un cementerio, un sepulcro... hasta convertir la poesía en un epitafio de lo muerto», estando asimismo consagradas «al testimonio elegiaco de la caída del colosal Estado español». Suma, en fin, que hace del coloso de Rodas «espejo de la vanidad de vanidades, de que la fama alcanzada por el arte es igualmente efímera». Ni su altura ni su tamaño, «nada pueden hacer para

---

<sup>86</sup> Como indiqué en páginas a las que con honestidad exquisita remite este artículo, «el poeta ha querido denotar la universalidad de las ruinas con la resonancia universal de su localización en los continentes (Asia, Europa, África) al igual que sugiere el poder avasallador el tiempo en la destrucción de los *miracula* y sus recuerdos». Estos elementos monumentales de una «polis universal», eran, a la vez, el «compendio imaginario de las grandes realizaciones del hombre sobre la tierra» (Ramírez, 1981: 57-89). En la andadura barroca los *miracula* se convierten a veces en paradigmas autónomos, como en el soneto al que aludía yo de Gerónimo de Cáncer y Velasco, *A las ruinas del Coloso de Rodas* (Lara Garrido, 1999b: 262-263).

impedir su derrota frente a la potestad del tiempo inclemente según la voluntad del propio destino»<sup>87</sup> (pp. 193-195).

En «Estas de admiración reliquias dignas: Variaciones de un tópico en el ciclo *A las ruinas de Roma* del conde de Villamediana», F. Gherardi comienza recordando (con Setti y, sobre todo De Caprio) cómo se debe a la cultura del Humanismo «el haber puesto a punto un modelo formal sobre las ruinas romanas (modelo de gran permeabilidad en su función de *monumenta* y, a la vez, de instrumento ético-cognoscitivo)». Roma reúne en sí al trasunto de un pretérito positivo —el mito imperial— los connotadores de sacralidad (muy pronto sus ruinas serán calificadas de «reliquias»), lo que dota a sus restos de un pasado modélico y de una posibilidad de futuro que desemboca en la idea misma de la *resurrectio Romae* (frente a la extinción o pérdida de prestigio de las otras ciudades clásicas).

La contribución de Villamediana al motivo de las ruinas es mínima y monocrorde, reduciéndose a los tres sonetos dedicados a las de Roma, y distribuidos entre los *líricos* («Las pompas con que Roma vio superba...») y «De los aplausos que miró triunfales...») y los *fúnebres* («Estas de admiración reliquias dignas...»), suponiéndose que su composición remonta a los años de estancia italiana del conde (1610-1611 hasta 1615)<sup>88</sup>. Solo cabe una lectura integrada de los tres sonetos para, a través del funcionamiento de las imágenes comunes, desentrañar los significados profundos que el autor quiso vehicular. Los tres presentan variaciones del tema polarizados entre los efectos del tiempo en la materia (que es trasunto de la vanidad humana) y el poder eternizador de la fama adquirida por medio del valor y virtud personales. El tiempo es protagonista directo u oblicuo (en la perífrasis «padre de los siglos»)

---

<sup>87</sup> Es de lamentar que no se hayan tenido en cuenta para este poema de academia recogido en las *Obras posthumas* los exhaustivos encuadres que sobre el autor ha llevado a término A. Bègue, al que simplemente se hace una mínima referencia genérica en nota (p. 194). Véase su monumental monografía (2019) en especial el apartado sobre «Les trois foction rhétoriques: *lamentatio*, *consolatio*, et *laudatio funebris*» del capítulo consagrado a la poesía fúnebre (I, 164-192), el de sus actividades como poeta académico vistas a través de los mecanismos de escritura poética (III, especialmente 761-786), y la incardinación del poema en el conjunto de procedimientos de estilo (III, 671-760); también para las formas métricas en las *Obras posthumas* y la posible datación de las composiciones (IV, 1075-1102). Por mi parte solo indicaré la frecuencia con que Pérez de Montoro emplea la identificación fúnebre del cadáver y las ruinas (véase el romance octosílabo «De nuestra fatal ruina...»), incluido también en las *Obras póstumas*, de entre los poemas fúnebres dedicados a la muerte de Felipe IV, o el soneto escrito en la misma ocasión «Busco entre los despojos funerales» con su título latino *Quaero ossa Philippi patris et non invenio*). En este mismo sentido argumenta sobre Francisco de la Torre y Sevil, centrándose en la relación entre las ruinas y la iconografía religiosa, V. Vider (1991-1993: 75-95).

<sup>88</sup> Gherardi aduce inconcretos estímulos como la curiosidad del visitante y la familiaridad de Tassis por los bienes anticuarios. Creo de mayor interés la propuesta hecha por F. de Armas (1982: 61, 79) sobre la mediación de los frescos de Rafael en el Vaticano.

en un sistema de variaciones restringido: su victoria sobre todas las cosas que son sus «trofeos», la antonomasia histórica (ejemplificada en César y Pompeyo) y el referente arquitectónico-monumental. Para este (con su código de labores que opone los correlatos del fausto y las *cívicas glorias* a los más metafóricos de la destrucción, la muerte y el olvido), parejas series antitéticas elaboran tres ordenamientos alegóricos (el arquitectónico, el político y el moral), aunque el tercer poema adopta la conocida estructura deíctica combinada con el hipérbaton, cuya fuerza de apertura aprovecha el desarrollo modélico de un género como el epitafio fúnebre. Conexión que consiente subrayar otro aspecto: el de la naturaleza visionaria de la esperanza. De esta forma «a efectos del éxito aleccionador del poema el destinatario tiene que, primero, establecer una relación analógica, y luego identificarse con la metonímica ciudad, sufriendo en su propia piel el paisaje, la transformación de sí mismo, de lo humano a lo no humano, de cuerpo vivo a polvo, hierba y piedra» (pp. 143-148).

Tras considerar remontándose al *Convivio* dantesco de Roma como mito de la ciudad divina, el estudio termina «Ruinas adentro»<sup>89</sup>, con el perspectivismo

---

<sup>89</sup> La elección de Villamediana no resulta muy provechosa por el escaso rendimiento y la monotonía temática que su lírica muestra respecto al motivo de las ruinas. Y es lástima por la agudeza, variedad y precisión con que F. Gherardi analiza los sonetos de Villamediana. Pero compárese, sin más, su reiterado diseño con la variabilidad intencionada con que un Cristóbal de Mesa, trata el motivo de las ruinas en su *Valle de lágrimas y diversas rimas*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607. Dos de sus sonetos están dedicados a Roma. El primero, con fórmula de enumeración simple, para mostrar el poderío del tiempo, buscando alivio y consuelo en el transcurrir para el sujeto locutor que pondría fin a su mal (posiblemente amoroso): «Teatro, capitolio, coliseo / columnas, arcos, mármoles, medallas, estatuas, obeliscos y murallas / do vencieron las obras al deseo; / templos, carros triunfales, gran trofeo / de reinos, de victorias, de batallas, / colosos, epitafios y antiguallas / de los sepulcros que desiertos veo. / Pirámides, pinturas, termas, baños, / reliquias y ruinas de la pompa / del edificio de la antigua Roma, / si puede tanto el curso de los años, / podrá ser que también el tiempo rompa / mi mal, pues toda cosa acaba y doma» (f. 103r); el segundo acoge la variedad destructiva que aqueja a «la soberana y triunfante Roma» para trazar un consecuente moral genérico (igual sucede con la «gloria» mundanal): «Si las ínclitas glorias peregrinas / de la soberana ya triunfante Roma, / por las naciones que su imperio doma, / egipcias, griegas, bárbaras, latinas; / si las estatuas y antiguallas dinas / de inmortal fama en todo noble idioma, / derriba el tiempo y vence la carcoma, / dejándoles blasón de antiguas ruinas, / si de columnas y arcos y trofeos / queda en lugar del claro eterno nombre / frágil mármol y bronce por memoria, / máquinas falsas son varios deseos, / de breve humano honor de alto renombre, / pues que del mundo así pasa la gloria» (f. 103v). Por el contrario una verdadera *laudatio urbis* conduce la *deploratio* —a la vez *encomiatio*— de Mérida como «Roma de las Españas»: «Soberbios arcos ínclitas ruinas / de Mérida, ya Roma en las Españas, / mármoles a quien dieron las montañas / para enseñar historias peregrinas, / fábricas donde ya gentes latinas, / mostrando gran poder y altas hazañas / sacaron a la tierra las entrañas / en piedras y metales de las minas. / Si estatuas, si murallas, si columnas, / dan lustre a nuestra noble Extremadura, / como reliquias de su antigua gloria, / constante al bien y al mal de ambas fortunas, / su gente en esta y en la edad futura / por armas ganará inmortal memoria» (f. 145r); y en un cuarto soneto es «la alta antigua Troya», ahora sí modelo conformador del imperio del eros: «Viénesse al suelo la alta antigua Troya, / va tinto en sangre el caudaloso Xanto / y

vence en agua que le aumenta el llanto / al soberbio Danubio y la Damoya. / Por tan grande ciudad queda una hoya, / rastro y ruina de edificio tanto, / causa horror, causa miedo, causa espanto / ver en ceniza y polvo una tal joya. / Destruye amor por solo un rostro griego / de Neptuno la fábrica y Apolo, / arma la tierra, altera el mar profundo. / Su fuego tiene imperio en aire y fuego, / da guerra y paz, da muerte y vida él solo, / y trastorna la máquina del mundo» (ff. 61r-v). El más original de la serie es el soneto en que Mesa funde desde la realidad astral y la universalidad del poderío de la Parca, el inexorable cambio metamórfico de la «florida primavera» en «caro invierno», es decir el sometimiento humano a una ley inexorable: «Todo al fin tiene todo alto imperio, / lo acaba el tiempo, el tiempo lo arruina, / el sol de su mayor rayo declina / buscando con su luz nuevo hemisferio. / Ya tiene libertad, ya cautiverio, / nación fiera o gentil, griega o latina, / ya cual o cual la Parca cruel destina / a túmulo, a sepulcro o cimiterio. / Si un sublime edificio viene al suelo / y el curso largo de la edad ligera / vence lo antiguo, vende lo moderno, / si nada acá permite eterno el cielo, / también nuestra florida primavera / los años mudarán en cano invierno» (f. 73r). O con la serie no menos interesante debida poco después a Salas Barbadillo, quien comienza evocando paradigmáticamente las ruinas romanas (concentrando desde el motivante del inicio sangriento de la *urbs* a su consagración como espejo de la *civitas Dei*) *A Roma*: «Ciudad que aun no nacida te bañaste / en sangre de uno de tus fundadores, / prodigio en que a tus pueblos inferiores / los imperios sangrientos amenazaste. / No me admiro de ver que sujetaste / las provincias más nobles y mayores, / si en ti como instrumentos vencedores / los premios de las armas vinculaste. / Cñiente siete montes, cuya alteza / ya tus torres están predominando, / donde unas piedras de otras llevan palma. / Fuiste de los idólatras cabeza, / y agora de los fieles, mejorando / de imperio, cuanto excede al cuerpo el alma». Siguen luego las ruinas cartaginesas, que explanan el castigo de la soberbia pasada junto a la *admiratio* de quien las contempla ahora y deduce un consecuente moralizante y admonitorio: *A las ruinas de Cartago*: «Piedras que aunque nacistes inferiores / en la tierra tan altas os pusistes, / que de vuestro elemento fuera os vistes / al fuego y a sus lumbres superiores. / Desconocidas tanto, ser mejores / que las estrellas casi os persuadistes, / y émulas suyas en la alteza fuistes, / ya que imposible fue en los resplandores. / Aquí os veréis, ¡oh piedras veneradas / de mí!, que más me admiro que os contemplo, / en quien descubro singular doctrina. / Útiles todo aquello que humilladas, / lo que fue admiración sirve de ejemplo, / no sin admiración de vuestra rüina». A estas se agrega luego el motivo de las míticas ruinas troyanas (cenizas ya que infama el viento y objeto de una reflexión de ética histórica sobre la ofensa y la venganza): *A los muros de Troya*: «Muros de Troya en quien el fuego hambriento / que Paris encendió cebó su llama, / con que dejó en las lenguas de la fama / tanta queja del mal como escarmiento, / cuyas cenizas al osado viento / cuando más las sublima las infama, / porque con vil desprecio las derrama / sin hacer de su daño sentimiento. / ¿La culpa que hubo en dos, con tanta vida / se había de pagar? Venganza inmensa / que ya de crüeldad título alcanza. / Porque a no ser la ofensa conocida, / aun se creyera ser mayor la ofensa, / por el grave rigor de la venganza» (f. 10r). Pero Salas alcanza a descubrir desde el mismo motivante de *vanitas* y desengaño un espacio nuevo a la reflexión meditativa. En cierto sentido viene a ampliar el campo gnoseológico de las ruinas, al hacer extensible lo predicado de la obra humana, de las ciudades y edificios, a la naturaleza misma. No ya el agente destructor que enseña su omnímodo poder en frágiles arquitecturas y vestigios del pasado cuanto vértice de una batalla sempiterna y emblema inigualable de la mutabilidad y la inconstancia naturales (esto es, del poderío irrefrenable del tiempo): *A la caída de un monte*: «Mortalidad confiesa, aunque tan vano, / este monte en pedazos dividido, / que al que vientos armados ha vencido / ya le puede ultrajar el más liviano. / Artífice fue dél la sabia mano / del tiempo, que también le ha destruido, / tanto por esta acción ennoblecido / cuanto en su formación se miró ufano. / Esparcido en las nubes por el viento / apenas lo que fue se determina, / y en tal nudo a los ojos se hace extraño / que a los desvanecidos escarmientos / pudiera persuadir su fatal rüina, / si cupiera en tal vicio el desengaño» (f. 29r).

sintetizador del «estatuto de múltiple significación de las ruinas romanas en tanto *signo* debido al hecho de que ellas son al mismo tiempo el lugar de la presencia y de la ausencia, o también el lugar en donde se genera una tercera realidad plástica, al tiempo que testimonian una continuidad del presente con el pasado; su ambigüedad estaba, por tanto, en el hecho de que son símbolos de un declinar manifiesto, pero también de una grandeza ostentada; valen tanto en cuanto víctimas del tiempo como vencedores de él. Y precisamente en esta ambivalencia constitucional estriba la permeabilidad del símbolo». El texto concluye con unas interesantes pero libres *disquisiciones* sobre «la dimensión subjetiva —emotiva e intra-psíquica— del yo cogido en plena contemplación del paisaje ruinoso». Un compensado efecto de racionalidad e irracionalidad: «por un lado, la ruina libera, rescata y hace aflorar un deseo de inmortalidad que la parte racional desconoce o no quiere reconocer; por otro lado, la propia imagen censoria (por repulsiva) separa dicha pulsión precisamente por su capacidad de materializar plásticamente la noción del castigo»<sup>90</sup>. El poema, en sí mismo, fruto de una negociación, de una transacción entre la conciencia objetiva y la conciencia subjetiva; una «relación fetichista» que «frente al disgusto por la grandeza perdida» opone «el placer, el empañamiento de ternura por la posibilidad —un autoengaño— de detenerlo todo, ahora y todavía, en el presente» (Gherardi, 2019: 154-155)<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> El ejercicio de transferencia entre el sujeto y las ruinas, en traza distendida de la troquelación gongorina, da lugar a este autorretrato de la vejez del conde don Bernardino de Rebolledo. Una fijación biotatográfica y semihumorística con algo de arcimboldesca: «El invencible curso de los años, / los excesos en ellos repetidos, / peligrosos desastres padecidos / en los climas del orbe más extraños. / Anticipando inevitables daños, / notifican potencias y sentidos, / los objetos no bien reconocidos / manifiestan costosos desengaños. / Las manos y los pies, sin ejercicio: / aun repararse del dolor no emprenden; / vacilando, los dientes certifican / la ruina que amenaza al edificio. / Solo los pensamientos se defienden, / y los cabellos que los significan (1660, f. 619).

<sup>91</sup> Estas metaconclusiones, que carecen, en realidad de sustancia textual, merecen contrastarse con lo que, en pleno Barroco, elaboran los poetas que se desprenden de la hermenéutica nominativa de las grandes ruinas o de las ruinas menores para configurar un discurso de contraposición retórica entre ruinas y naturaleza. Véanse las líras de Baltasar López de Gurrea *A las ruinas de un edificio*: «Despojo de los días / que experimentas trágicos sucesos / y en tristes agonías / eres el obelisco de tus huesos / y del tiempo a la instancia / cadáver eres ya de tu arrogancia. // Del arte desperdicio, / tumba de tu soberbio ser altivo, / ¿dónde estás edificio / muerto a la pompa, al desengaño vivo, / que en suerte peregrina / eres el epitafio de tu ruina? // ¡Oh cuantas en ti admiro / verdades que el espíritu ilumina / en íntimo retiro / a advertir falsedades que la adulan, / leyendo desengaños / en el papel confuso de los años! // El que yugo pasado / escollo feo incumbe a tu tormento, / de luces coronado, / dorado capitel ilustró al viento, / y hoy en suertes crüeles / el suelo huellan ya tus capiteles. // Lo que hoy zarzas espesas / con túmulo indecente te circuyen / (que otras flores traviesas / tan onerosos pasos cuerdos huyen) / tan otras se miraron / que de augustos brocados se adornaron. // Aquella tumba oscura / donde tanto edificio se aposenta, / y en negra sepultura / su antigua vanidad triste lamenta, /

Antes de concluir la parte directamente consagrada a «la poesía de ruinas en el Siglo de Oro» mi revisión del volumen vario y rico en apuntamientos, dictamino que contiene aportes muy sólidos y cargados de sugerencias: un volumen, en definitiva, esencial para el estudio de esa parcela tan rica y variada del motivo. Pero no quisiera dejar pasar la ocasión de subrayar también la desigualdad —o si se quiere el desequilibrio— que configura el sumando de los aportes<sup>92</sup>. Por eso mismo, aunque ya lo he ido notando a lo largo de mis comentarios, quisiera cerrar esta parte de mi discurso echando de menos la alusión siquiera a alguno de entre los poemas que yo considero esenciales en el Barroco español. Espero que los lectores que hayan tenido la paciencia de llegar hasta aquí, me agradecerán que les transmita el que para mí es uno de los mejores —si no el mejor— de los poemas escritos a las ruinas en el Siglo de Oro español. Sin más comentario, merecemos disfrutar de un poema señero de Antonio Enríquez Gómez, que fulge con luz propia en ese libro esencial del Barroco que es las *Academias morales de las Musas* (1642: ff. 148-152)<sup>93</sup>:

---

con soberbia jactancia / de altivo dueño fue real estancia. // Allí, donde yacente / aquel trozo de fábrica termina, / y en despojo indecente / una ruina confunde a otra ruina, / si antes real teatro, / tosco de fieras es anfiteatro. // Allí donde se advierte / aquel mármol en bronce laberinto, / adórnale la suerte / de sutiles labores de Corinto, / siendo su jaspe fino / pasmosa suspensión al peregrino. // Entre aquellos fragmentos / do el vistoso lagarto logra aprisco, / y con sus pasos lentos / pisa la falda inculca de aquel risco, / entre desaire bello / deidad humana destrenzó el cabello. // Aplauso fue ruidoso / este largo silencio que suspende / donde ahora pavoroso / solo del silbo aéreo el eco ofende, / y en áspera mudanza / todo es horror y todo destemplanza. // Alcázar cuyo nombre / infausto logra término a tu pompa, / porque el tiempo le asombre / a bronce, a quien el tiempo audaz no rompa / de su pasada gloria, / esta inscripción le queda a su memoria: // «Despojo, desperdicio, / escollo, sepultura, anfiteatro, / cadáver, edificio, / tumba, obelisco, ruina, mármol, teatro, / labores de Corinto, / todo yace en confuso laberinto».

<sup>92</sup> Pasamos con él de una ladera («la imagen de las ruinas de la admonición íntima») a otra («la dolorosa y real visión plástica del descubrimiento de un Imperio») en el discutir del motivo tal como analizó con maestría E. Orozco (1942: 130). En un poeta no hace mucho tiempo rescatado selectivamente, G. Enríquez de Arana, la serie de composiciones a la ruina de la monarquía española, se adensa de materia histórica. Basta como muestra este soneto *A los presentes lamentos desta monarquía sobre su ruina*: «Llore España al presente sin consuelo / de verse por su error tan hecha esclava, / que para quedar bien necesitaba / de un César, de un Bernardo o de un Marcelo. / Enfermó de cobarde y sin recelo / dio un vaivén aun peor que el de la Cava, / pues cuando más en zancos se juzgaba / vino el Ilión de su Babel al suelo. / Despreció de su amante el mucho halago / con que la pretendió, porque no ignore / lo que le debe en contra de su estrago. / Más pues no se excusó a que la devore / de tal suerte el rigor viendo a Cartago, / sin consuelo al presente España llore» (1996: 234).

<sup>93</sup> Una condensación admonitoria sobre la intensidad metafórica del ser humano y la naturaleza figura igualmente en el mismo volumen de Enríquez Gómez. La transformación del hombre con el paso del tiempo, con el sucederse de las estaciones, en polvo, tierra y condensado mármol, traza un círculo ineluctable donde triunfa la Naturaleza: «Ves el monte mayor sujeto al rayo / pues hace burla de tu tiempo breve / si una vez se le cae la roma nieve / pero en tus canas una vez perdida / no vuelve nunca con la propia vida: / ¿Quién sabe si los mármoles oyeron / quién sabe si hombres fueron? / A tierra van, y puede fácilmente / ser edificio lo que

*Canción a la ruina de un Imperio*

Esta campaña, que desierta apenas  
la yerba a manchas sale vergonzosa  
y este monte, que en rústicas almenas  
babilónica torre es lastimosa,  
mano, sí, poderosa,  
desvaneció su pompa y hermosura.  
¡Oh vana arquitectura,  
fábrica errante de soberbia mano,  
obelisco tirano,  
Babel que las estrellas conquistando  
torbellino de rayos fue bajando,  
vapor que apenas sube  
cuando le expande voladora nube!

Tus altos y soberbios capiteles,  
garzotas que adornaban las regiones,  
cometas son visibles y crüeles,  
y en mármoles partidos torreones.  
¿Adónde los varones  
están, que con las armas en la mano  
defendían tu muro soberano?  
¿Dónde está tu grandeza,  
tu meromixto imperio, tu nobleza,  
tus doctos senadores,  
tus príncipes, jüeces y señores,  
cuyo valor fecundo  
puso yugo a los términos del mundo?

Sangrienta espada de coral teñida  
segó, como a las mieses el verano,  
corvo acero tu sangre, y divididas  
el campo matizó del Oceano;  
taló como tirano  
el riguroso y bárbaro enemigo,  
el que segundo en ti fuera castigo;  
no te dejó esperanza  
de volver a tu antigua confianza,  
muriendo tu deseo  
en las mismas cenizas del trofeo.

---

fue viviente, / y no fuera de daño que la suerte / el polvo convirtiera en mármol fuerte, / sirviéramos de ejemplo / un templo que vivió de un muerto templo» (1612: f. 27). Es una dirección contrapuesta —y a la vez complementaria— de la que como motivo de *vanitas* admonitoria conduce el «grave afán», a «los umbrales secos de la muerte», como escribe Gabriel Fernández de Rozas en su soneto *A un ramo de un árbol tan cargado de fruta que estaba desgajándose del tronco* (1662: f. 4v).

Así acaba y recibe  
justo premio quien muere como vive [...].

En los golfos del orbe la bonanza,  
tormentoso del mar se volvió horrible  
viaje, cuando en rumbos de alianza  
fue la calma tormenta más terrible.

¿Adónde está sensible  
tu místico laurel, si su memoria  
en anales diáfanos, la historia  
canta de tu ruina,  
trágica en todo, en parte peregrina,  
brevemente anegada  
y en abismos de olvido sepultada,  
rayo que el viento abrasa  
y en breve luz relámpago que pasa?

Tus huestes militares, tus legiones,  
de quien temblaba el húmedo tridente,  
sepultados en bárbaras prisiones  
ni aun cadáveres son en occidente;  
tu hermoso y claro oriente,  
hidra vil del ocaso,  
pálido eterno te será fracaso,  
que olímpicos deseos  
en campos de Senar mueren trofeos;  
mejor te hubiera sido  
ser en potencia el reino del olvido,  
que no bajan de un vuelo  
del bélico dosel del quinto cielo.

Sepultado en las délficas centellas  
aun no mereció ser tu estado, cuando  
Nembrot quisiste ser de las estrellas,  
humildes con soberbia derribando;  
pieza a pieza girando  
se llevó tu hermosura  
el rayo, cuya dórica escultura  
(imagen adornada)  
estatua de Nabuco fue adorada,  
siendo entre polvo luego,  
arista vana en la región del fuego,  
y con delirio humano  
blanco crüel de tiro soberano.

¿Adónde están los que juntó tesoros  
la ambición del estado consumido?  
¿Adónde están los que lloró decoros  
el político, habiéndolos perdido?

Tu consejo temido,  
 tu nombre idolatrado,  
 tu materia ignorada en el estado  
 y tu soberbio solio  
 ¿adónde se ha jurado Capitolio?  
 ¿Es sueño tu ruina?  
 No, que la mano del autor divina,  
 los ojos del ejemplo  
 abrió sobre la imagen de tu templo;  
 y a la luz del castigo  
 el estrago se vio del enemigo.  
 ¿Adónde está el blasón, dónde la diestra  
 del furioso esplendor, lucero quinto,  
 bélica entre los ánimos palestra  
 de vital corazón ardor sucinto?  
 Pero si en vano pinto  
 la potencia triunfante  
 y el valor de tu brazo fulminante,  
 lllore en fino alabastro  
 tu ruina el sol y gima dentro el austro  
 a la tórrida zona,  
 cuanta ejemplar se entronizó corona,  
 pues tus rayos dorados  
 primero fueron sombra que eclipsados.

\*\*\*

### III

En un ensayo general que ya ha sido citado alguna otra vez en este estudio, se enfrentaba S. Marchán Fiz a lo que denomina «la ruina encontrada y la artificial». Ejemplificando con las ruinas de la Abadía Rievaulx en Yorkshire<sup>94</sup>,

---

<sup>94</sup> Para los jardines barrocos, véanse los colectivos de J. Maderuelo (1998) y J. E. Laplana Gil (2000). Como antecedente esencial y en transición próxima a los últimos jardines barrocos (porque las obras se iniciaron en 1695) hay que citar el maravilloso conjunto Schönbrunn en Viena cuyas obras se aceleraron a comienzos del XVIII bajo la dirección de J. E. Fisher von Erlach y finalizaron hacia 1780 por obra del arquitecto N. Pacassi. Se trata de un jardín simbólico en la medida en que tanto su repartición (que corrió inicialmente bajo las pautas del jardinero francés J. Pretat) como el palacio en sí constituyen una lectura político-mitológica inspirada en parte por Versalles. Al pie de la colina se encuentra, conformando ese valor simbólico del jardín paisajista, el conjunto de ruinas romanas —originalmente conocidas como ruinas de Cartago, en expresión de la victoria de Roma, expresión mítico-alegorizante de la casa de los Habsburgo y representante del antiguo Sacro Imperio Romano—, y la fuente del obelisco

que se integró en un jardín paisajístico hacia 1750, y con el encargo hecho poco después a L. Brown de tratar las ruinas de la Roa di Abbei «con sentimiento de poeta y con ojos de pintor», indica que «a partir de ahora, tanto los pintores como los poetas y arquitectos rebasan las fronteras de la arqueología para admirarlas como parte integrante de un paisaje [...]. La encantadora acuarela de la abadía Kirkstal (1802) de Th. Gistin, podía ser tomada como el exponente de la serie en donde la ruina, medieval o clásica, es interpretada con los atributos de un motivo pintoresco, confundida con los accidentes del paisaje, en sintonía con las obras de un H. Repton y otros arquitectos coetáneos [...]». De mayor acogida disfrutaron aun las ruinas artificiales<sup>95</sup> construidas. Empiezan a erigirse en Inglaterra durante el primer cuarto de siglo y tienen en S. Miller su más prolífico constructor, destacando las de H. Park (1747-1748) o las de la Abadía Lacock (1754-1755). La ruina artificial se afirma como un género ideal para quien persigue la simbiosis entre naturaleza y arquitectura» (pp. 7-8). La vivencia de las ruinas es singularmente ambivalente, y por ello será también el siglo ilustrado el que les conceda su plena autonomía estética,

---

(levantada hacia 1775), rematada en una esfera dorada, representación del sol y expresión simbólica de las aspiraciones de los Habsburgo a mantener el poder absoluto de la monarquía (Kurdiovsky, 2005).

<sup>95</sup> El jardín paisajista nace y se desarrolla en Inglaterra y sus diseñadores utilizaron como modelos los paisajes clasicistas de pintores barrocos como Ch. de Lorena y N. Poussin, además de la experiencia directa del viaje europeo conocido como el Gran Tour, un periplo que finalizaba en Italia. Quedaba como modélica la serie de villas de Palladio y templos romanos que surgieron en las mansiones situadas alrededor de Londres. Entre los eximios creadores del jardín paisajista se encuentran A. Pope, el jardinero Ch. Bridgeman, W. Kent y, sobre todo, L. Brown. Son jardines-palacetes que aprovechan el territorio natural con sus accidentes y sitúan en el conjunto, al modo de los pintores modelo, ruinas arquitectónicas y efectismos de simulación telúrica, además de templetes y monumentos diversos (A. von Buttlar, 1993, y los capítulos iniciales de Ch. Quest-Ritson, 2003).

En su esencial reflexión de 1780 *On Modern Gardening. Anecdotes of painting in England*, N. Walpole traza una breve historia del «arte de la jardinería» remontándose como prototipo al jardín del Edén, y reflexiona, entre otros, sobre los jardines colgantes de Babilonia y los que denomina «la villa toscana»: «En un periodo en que la arquitectura exhibía toda su grandeza, su pureza y su gusto, cuando se erigió el anfiteatro de Vespasiano, el templo de la Paz, el foro de Trajano, las termas de Domiciano y la villa de Adriano, cuyas ruinas y vestigios aun suscitan nuestro asombro y nuestra curiosidad» pasa a detenerse por extenso en los jardines ingleses opuestos a «los jardines simétricos y antinaturales». Indica que «los franceses han adoptado en los últimos años nuestro estilo de jardines, pero dispuestos a mostrarse fundamentalmente agradecidos a rivales más remotos, nos niegan la mitad del mérito, o más bien le originalidad de la invención». «Así, sin emplear otra cosa que los colores de la naturaleza, y haciendo uso de los aspectos más favorables, los hombres vieron surgir ante sus ojos una nueva creación». Termina aludiendo a las modernas creaciones como la del castillo de Wentworth que «había hecho del bosque, el agua, las colinas, las perspectivas y los edificios un compendio de naturaleza pintoresca, perfeccionada por la sobriedad del arte. Una época así va a exigir un historiador mejor» (Walpole, 2005: 9-11, 13-15, 38-39 y 64-66).

dando lugar a las teoría de lo pintoresco o de la sensibilidad, derivando hacia el sentimentalismo del pleno XVIII (en poetas como Mallet, Pope o Wharton, en Inglaterra, el alemán H. von Kleist o Diderot y B. de Saint Pierre en Francia) donde las ruinas se bastan a sí mismas «y la recuperación o incluso la mera invocación de su arquitectura originaria podrían contribuir a que perdiera sus encantos. Las ruinas hechizan por sus propias imperfecciones, cautivan más que el monumento acabado, en ellas se antepone lo fragmentario a lo integrado. En una palabra, son asumidas desde una belleza que no poseían en sus orígenes» (Marchán Fiz, 1985: 8-11).

Roma vuelve a ser el axis de un proceso de *spectaculum fortunae* en las «solitudini inmensi» de Alfieri. Un espectáculo que podrían sintetizar la realidad de la misteriosa «fiebre romana» en las novelas de Hawthorne y de James, junto al análisis demoledor con que E. Gibbon historió la ruina y decadencia como un proceso dramáticamente inescapable. Montesquieu relacionará las ruinas con una decadencia de la que acusa al ascetismo cristiano, frente al armonismo de Chateaubriand que canta la armonía de los santos eremitas: «Sacrés débris des monuments chrétiens, vous ne rappelez point, comme tant d'autres ruines, du sang, des injustices et des violences! Vous ne racontez qu'une histoire paisible, on tout au plus les souffrances mystérieuses du Fils de l'Homme» (L. Cellierino, en De Caprio, 1983 : 99-101). El mismo Cellierino ha recordado los datos esenciales para la conformación de las nuevas ruinas, que darán ocasión a miles de versos donde no deja de estar presente la tradición clásica y renacentista-barroca<sup>96</sup>. En 1748 se descubren Pompeya y

---

<sup>96</sup> En el apartado que dedica a «La ruina encontrada y la artificial», S. Marchán Fiz (1985) explica el por qué las ruinas se interpretan en la pintura siguiendo las pautas de los jardines artificiales, del paisaje al que se incorporan como elemento pintoresco, «enfaticando ya las partes ruinosas cubiertas de vegetación [...] incorporando incluso personajes que parecen mostrar que el lado ruinoso es lo gustado a la moda y digno de ser visitado». Lo ejemplifica con la serie continuada de pintores ingleses como J. I. Richards, M. A. Rucker o R. Wilson, y con una obra en particular, la acuarela de la *Abadía Kirkstal* (1802) de Th. Girtin, «exponente de la serie en donde la ruina medieval o clásica es interpretada con los atributos de un motivo pintoresco, confundida con los accidentes del paisaje». Lo decisivo en estas series pictóricas «es borrar las diferencias, dotarlas de una composición y una presencia tales que parezcan estar conformadas realmente por la acción del tiempo o el poder indomable de la naturaleza [...]. La ruina, de nuevo revelaba una connivencia anticlásica, lo cual aclara que, aun no descartando la arquitectura clásica, se siente más atraída por la gótica oseudogótica» (pp. 7-8). Reflexiones interesantes sobre la poética de las ruinas desde Schelling y sus *Ideas para una Filosofía de la naturaleza* (1797), el romanticismo tardío de Viollet de Dac y Ruskin, entre otros, figuran en sus pp. 11-14. Con más amplitud y riqueza de datos y perspectivas, véanse, además, A. Snapp (2011) y el colectivo de 2009 *Des temps qui se regardent...*

P. Redondo y S. Salgado (2017) han retomado elucidar la dialéctica más compleja sobre «El construir, el habitar y la ruina». Partiendo de la teoría del conocimiento de E. Kant afirman que «el afán de construir traspasa las fronteras técnicas, prácticas y estéticas, introduciéndose en órdenes de actividad de alcance epistemológico y existencial. Los partidarios del

Herculano, en 1751 Palmira y en 1755 Paestum. Esta última fecha es doblemente significativa por el catastrófico terremoto de Lisboa «che introduce il monito della distruzione subitanea, catastrofica, inmotivata, occasione di crisi profonda nelle filosofía settecentesca. Pompei ed Ercolano uniscono la catastrofe naturale alla sopravvivenza intatta dei segni, degli uomini del passato. Tornamo altri miti, il sogno limite di Atlantide [...]. Poi, c'è, evento senza paragone, il ritrovamento di Troia, una città di cui non si era certi che fosse esistita. E via via nell'Ottocento, Atena, Sparta, Olimpia, le valle di Tempe e cosí via. Senza contare le scoperte orientali et egizie» (p. 104).

En el volumen considerado, A. Mariño Espuelas realiza un parcial itinerario «Tras los pasos de Chateaubriand en Pompeya: el espíritu del Romanticismo» (pp. 229-237). Después de trazar un rapidísimo bosquejo del interés «tanto arquitectónico como literario» por las ruinas desde el Renacimiento hasta

---

constructivismo epistemológico enfatizan la importancia de lo construido, lo puesto con pretensiones de validez universal por el sujeto». Partiendo de la *Crítica de la razón pura*, analizan cómo «la relación entre lo dado y lo construido puede sobrepasar los márgenes de la teoría del conocimiento»; y se detienen en la filosofía de Descartes hasta llegar a Hegel, quien concibe «la arquitectura como la primera de las artes y la define como una modulación de la naturaleza bajo las determinaciones de simetría y armonía». Pero eso que Simmel consideraba que «era la más sublime de las victorias del espíritu sobre la naturaleza», no alcanza una eternización: «Del mismo modo que lo vivo muere, lo construido se derrumba [...]. Toda obra, algo abierto por definición y en algún sentido vivo al estar en desarrollo, finalmente se dispersa y desvaloriza. Por ello, a la hora de interpretar la metáfora de la construcción no queda más, alternativa que aludir a la ruina. Si dirigimos a esta una mirada ontológica, inmediatamente la relacionamos con la muerte». A la tesis de Simmel agregan la apostilla de Ortega y Gasset de que «algo es una ruina cuando queda de ello solo al esfuerzo vital necesario para que la muerte perpetúe su gesto destructor. En las ruinas quien propiamente vive y pervive es la muerte». «Por tanto —prosiguen—, a la hora de interpretar la metáfora de la construcción no queda más remedio que aludir a la ruina. Si dirigimos a esta una mirada ontológica, inmediatamente la relacionaremos con la muerte y veremos que ambas son para la vida y la construcción, límites absolutos e imposibilidades respectivamente. En cambio, si la sometemos a una visión estética y nos fijamos ante todo en las ruinas arquitectónicas —por ser las que manifiestan con mayor nitidez el desequilibrio entre materia y espíritu— hallaremos todavía una posibilidad, porque veremos operar en ellas las mismas fuerzas que están presentes en la naturaleza: erosión, intemperie, hundimiento, crecimiento incontrolado de la vegetación, etc. Existen dos fuerzas o principios vitales enfrentados: la voluntad del hombre que erigió la construcción y la fuerza mecánica de la naturaleza que la hizo caer. Este enfrentamiento tiene como resultado la ruina, un desequilibrio traducido en el triunfo de la acción natural sobre la obra del espíritu». Tras recurrir de nuevo a Simmel recogen la tesis de Heidegger en su famosa conferencia «Construir, habitar, pensar»: «La metáfora del construir desvela la estancia como acción. Quizá en la tesis de Heidegger no se encuentra tanto este rasgo dinámico, pues él hace hincapié en aspectos como residir, obtener una sede, la salvación y el cuidado [...]. La expresión *en construcción* apunta a un hacer todavía en marcha, o *en obra* a lo inacabado que aún no ha dado con su destino. Este resulta insondable en el caso del hombre, no por desconocido sino por hallarse en permanente construcción y avisado de *ruina*» (pp. 63-72).

Quevedo, afirma de entrada que «el Prerromanticismo y el Romanticismo entroncaron con esta visión negativa y moral de las ruinas, sin olvidar el entusiasmo arqueológico por todo tipo de ruinas» (p. 230). Chateaubriand, es un síntoma expresivo de hasta qué punto planearon las letras europeas del romanticismo en torno a los efectos del Gran Tour como moda de la etapa anterior. Pero si en sí mismo el vizconde de Chateaubriand fue un escritor viajero (baste recordar su *Viaje a América* y el *Itinerario de París a Jerusalén*), el estudio se centra en el menos importante de sus libros de viajes, «una obra de circunstancias organizada en función de las notas recogidas en su diario (de 1803 y 1804) enviadas a la sociedad que se reunía en el salón de Madame de Beaumont y en función de las cartas dirigidas desde Italia a sus íntimos amigos Joubert y Fontanes». Nombrado *Sécretaire de la Légation à Rome*, Chateaubriand desarrolla una indiscreta labor de encuentros con el Papa Pío VII y el rey de Cerdeña Carlo Emmanuele, que no dejaron de crearle serios inconvenientes y su degradación posterior a tareas administrativas menores. En Roma, en octubre de 1803, fallece su amante Madame de Beaumont, y esto motivará su estancia de siete meses en Italia (las visitas a las ruinas, el Vesubio y Herculano y Pompeya se realizarán en enero y parte de febrero de 1804) «Esa Italia de las ruinas, los epitafios y los sepulcros le venía muy bien desde el punto de vista anímico a Chateaubriand. Él era también por aquel entonces un imperio caído. Una Italia que no tiene nada que ver con la Italia bulliciosa y vivaz que encontraremos en Sthendal o en George Sand» (p. 232)<sup>97</sup>.

Según A. Mariño, «Chateaubriand aporta la idea nueva de que el cristianismo es la única religión que ha podido establecerse en esa tierra italiana acribillada de ruinas. Habla de la gran soledad de los campos romanos, del Tíber que fluye por riberas abandonadas llevándolo a la idea de la muerte y de la vanidad de las cosas mundanas [...]. A partir de la muerte de Pauline de

---

<sup>97</sup> Aunque el motivo de las ruinas y su poética abierta, con matrices modélicas y motivos en continuo reciclaje de un *topos*, «tra Sette e Ottocento la struttura della rovina non è disponibile né al pensiero né alla poesia senza il contrasto sensibile tra la sopravvivenza e la scomparsa della vita, tra le costruzioni umane e la continuità naturale [...]». Ma questo può diventare un spettacolo filosofico di tale profondità e pregnanza da essere interiorizzato da un intero secolo come matrice in cui si modella il rapporto intellettuale ed emotivo con il passato, con la antichità —romana e poi ellenica» (Cellerino, 2013: 101). Este artículo contiene los textos esenciales sobre ruinas desde *Les jardins* (1782) de J. Delille y las reflexiones de J. J. Rousseau o B. Constant hasta el artículo de Diderot en la *Encyclopédie*: «C'è la rovina per distruzione, per catastrofe naturale, per l'opera lenta e silenziosa del tempo». El terremoto de Lisboa y las excavaciones de Pompeya y Herculano introducen con fuerza renovada los motivos sepulcrales, en un «rovinismo [...] distinto e sostanzialmente nuovo e di tradizione europea moderna» (pp. 107-110). Una precisa contextualización de todo ello se encontrará en el apartado que dedica C. García Merino a «La arqueología clásica» en la sección que analiza el Romanticismo del colectivo de 2005 *El legado clásico...* (pp. 469-561) y, sobre todo, en el magistral estudio de M. Papini (2011).

Beaumont los paisajes italianos son para Chateaubriand siempre oscuros, nocturnos con imágenes de vacío, de abismo, de soledad [...]. En ningún caso ese *Viaje a Italia* puede servir como guía de viaje, pues es, sobre todo, un bello canto de tristeza» (pp. 232-233).

Es en el viaje a Nápoles cuando el libro y la escritura se transforman. Gran conocedor de los clásicos latinos (de Cicerón a Horacio) y modernos (un Torquato Tasso traído a colación en diversos momentos), Chateaubriand pasa por instantes evocadores de las grandes figuras de la Antigüedad Clásica, desde Aníbal y Escipión el Africano a diversos emperadores «y no pierde oportunidad de cantar la grandeza de la República y el Imperio romanos». Luego, rumbo a Nápoles, la crónica de su ascenso al Vesubio y las ciudades-ruinas («un magasin d'antiques») centrando su descripción en Pompeya, el lugar donde la vida se ha conservado en todo su tráfigo cotidiano y donde muestra gran interés por las pinturas murales que nos dan a conocer por obra y gracia del Vesubio «cómo era la pintura grecoromana, conocida solo hasta entonces por los mosaicos helenísticos» (p. 235)<sup>98</sup>. En un tono «aséptico», Chateaubriand crítica la forma en que se están llevando a cabo las excavaciones, cuando sería mucho mejor que el amontonamiento en el Museo de Portici conservarlo todo *in situ*: «Ne serait-ce pas là le plus merveilleux Musée de la terre? Une ville romaine conservée toute entière, comme si ses habitans venaient d'en sortir un quart d'heure auparavant». Se aprendería más, así, en una Pompeya conservada «que leyendo —en traducción de A. Mariño— todas las obras que nos ha legado la Antigüedad [...]. Lo que se hace hoy me parece funesto: arrancadas de sus lugares naturales, las curiosidades más raras se entierran en gabinetes en los que no se relacionan con los objetos que las rodeaban» (p. 236).

Aunque por su «escaso proceso de elaboración», el *Voyage en Italie* no pasa de ser una obra de circunstancias, en él también «emerge la belleza de la prosa de Chateaubriand que nos atrapa y nos fascina, salpicada de reflexiones melancólicas ante las ruinas que descubre teñidas de la inconfundible poesía de este insuperable maestro del Romanticismo» (p. 237)<sup>99</sup>.

<sup>98</sup> G. P. Guzzo (1993), y para el cambio de percepción que se produce del legado clásico tras la revolución francesa, el estudio denso de J. Signes y B. Antón, «Revolucionarios y románticos» del citado colectivo *Antiquae lectiones* (AA. VV., 2005a: 563-583).

<sup>99</sup> Compárese esta aventurada conclusión con el apartado «Poesía e verità delle rovine: Gray, Foscolo, Leopardi», del ensayo de P. Spedicato (1986: 84-89). Las meditaciones de este estudioso trazan un marco inmejorable que apunta ya a los versos de Holderlin y las reflexiones de Heidegger sobre la función de la «memoria-pirámide-tumba», así como a las meditaciones de M. Foucault o J. Starobinski, concentradas desde Leopardi en una apertura hacia lectura donde la monumentalidad «che si manifesta per frammenti, residui e ombre mostra heideggeriamente i resti di ciò che dura, nel seno di ciò che rimane o resta della verità annunziata dalla poesia e dall'arte» (pp. 89-94). Véase además, por su elenco textual, R. Michea (1935-1936).

En el enlace de los siglos XVIII y XIX, cuando se esboza la construcción geopolítica de la actual Europa, surge, pues «un fascinant retour vers l'antique». Un acelerado cuadro de valoraciones y apropiaciones arqueológicas influenciadas, primero, por las teorías de Winckelmann, y por el obligado ejercicio de interés testimonial que genera el auge viajero del Gran Tour, que tiene en Italia su foco irradiador y punto terminal. Signo de distinción cultural indiscutible y lugar de aprovisionamiento de coleccionistas que tienen en Inglaterra su esencial punto de arranque con los nombres de R. Payne Knight, Ch. Townley o W. Hamilton, que por sus posiciones ligadas a la Universidad y a la política ejercerán una fascinación irreprimible en el conjunto de Europa. Comenzando por Francia, que ejercerá una disputa hegemónica marcada en buena medida por los éxitos napoleónicos y su afán de coleccionismo irreprimible de los signos del poder imperial. Una historia fascinante de rivalidad que va desde Roma al Partenón y que no terminará más que en los grandes tratados de arqueología, y en la defensa italiana de su patrimonio monumental»<sup>100</sup>.

La historia de las ruinas y el particular sentido de su poética después de estas fechas no corresponde al trazado que, en paralelo al volumen coordinado por A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari, me he propuesto trazar como comentario, en parte, como reflexión incitada por las muchas ideas que en la serie de contribuciones se agavillan con mayor o menor fortuna. A Schnapp, al conducir los resultados de un volumen señero sobre el tema, los rotula «Ruines, permanence et impermanence: un essai de conclusion». En este doble recorrido (el original y el de sus propios comentarios) no me queda sino asentir a algunos de sus predicados. Se trata de contribuciones —otras más— que «s'emploient à parcourir dans la tradition littéraire comme dans l'héritage monumental, les voies par lesquelles le monde occidental a cherché à trouver un fragile équilibre entre permanence et impermanence, entre mémoire et oubli». Una historia siempre parcial pero que traza la elíptica mimetizadora que da continuidad al discurso poético, desde la clasicidad romana a nuestros días, que hace de una panoplia de nombres y de actitudes el *sema* que

---

<sup>100</sup> Los fascinantes avatares de esta historia están pormenorizados en el brillante ensayo de J. Boukeur (en K. Kaderka, 2013: 141-149). Para W. Benjamin, epicentro de tantas teorizaciones contemporáneas, véase el ya citado ensayo de S. Forero Mendoza (2002), especialmente, pp. 157-160. Sus reflexiones al respecto están recogidas en Benjamin (2003). Queda fuera de mi consideración el análisis particular de A. Russo «“El penoso edificio de tus realidades”: Dionisio Ridruejo, un poeta entre ruinas» (Sánchez Jiménez-Crivellari, 2019: 239-262), un detalladísimo y bien documentado análisis, cuya bibliografía particular descompensaría mi intento de visión panorámica. Creo de más interés recomendar vivamente el volumen de ensayo general y antología crítica debido a Martos Pérez (2008), que contiene sugerencias y análisis que desbordan con mucho su título. También, como muestra transversal, la rica documentación acopiada por J. Cortines (2010); contando además con panoramas críticos como los de A. Vauchez-A. Giardini (2000) y S. Lacroix (2007).

reconstruye y reinstaura, siempre renovándose, los ingredientes de una poética histórica. Marcada también por el entrelazamiento y la dialéctica de lo que J. Svenbro contempló como un esencial conflicto de la tradición poética ya en la Grecia clásica, remontándose a la VII *Pítica* de Píndaro: el mármol y la palabra, el desafío y la derrota de los *monumenta* frente al poder del tiempo. Lo que todavía Diderot colocará como el centro propulsor de la poética en su crítica a H. Robert, y que desde Kant a W. Benjamin y a S. Dagerman no cejará de repetirse en discursos siempre idénticos y siempre —paradójicamente— renovados<sup>101</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1991): *El Siglo de Oro de la pintura española*, Nerea, Madrid.
- (2005a): «*Antiquae lectiones*»: *El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*, Cátedra, Madrid.
- (2005b): *L'imaginaire des ruines*, Université du Québec, Montreal.
- (2007): *Atene e la Magna Grecia dell'età arcaica all'Ellenismo*, Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, Nápoles.
- (2009): *Ruines, traces, empreintes*, INHA, París.
- ALONSO, D. (1974): *Vida y obra de Medrano*, I, en *Obras completas*, III, Gredos, Madrid.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, A. (1982-1983): «La silva *Roma antigua y moderna* y la lectura quevediana de Propercio (*Eleg. IV, 1*)», *Caput Anguli*, 5, pp. 35-45.
- (1989): «Fuentes y originalidad en un soneto de Quevedo consagrado a Roma, sepultada en sí misma», *Canente*, 6, pp. 15-27.
- ÁLVAREZ Y SÁENZ DE BURUAGA, J. (1949): «Las ruinas de Emérita y de Itálica a través de Nebrija y Rodrigo Caro», *Revista de Estudios Extremeños*, III-IV, pp. 564-579.
- ANDRÉS, R. (1994): *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española*, I, Quaderns Crema, Barcelona.
- ARACIL, A. y F. CHECA CREMADES (1981): «*Mirabilia Romae*. Una arqueología renacentista», *Revista de Arqueología*, II, 5, pp. 38-44.

---

<sup>101</sup> Baste señalar a A. Schanapp (en Kaderka, 2013: 199 y 203-206), J. Svenbro (1976), con particular detención en las *Píticas*, pero también en las *Olímpicas* pindáricas; y S. Dagerman (1980), que recoge como signo y símbolo de las ruinas modernas la reflexión de Hyppolite sobre las de Hamburgo: «Si l'on aime les records, si l'on veut devenir expert en ruines, si l'on veut voir non pas une ville de ruines mais un paysage des ruines, plus désolé qu'un desert, plus sauvage qu'une montagne et aussi fantastique qu'une rêve angoisse: Hamburgo».

- ARGUIJO, J. de (2004): *Poesía*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla. Edición de G. Garrote Bernal y V. Cristóbal López.
- ARMAS, F. A. de (1982): «The Four Elements: Key to an Interpretation of Villamediana's Sonnets», *Hispanic Journal*, 4-1, pp. 61-79.
- ÁVILA, A. (1988): «La imagen de Roma en la pintura hispánica del Renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, xxxiv, pp. 19-71.
- BACZYŃSKA, B. (1986): «Dos epitafios a Roma sepultada en sus ruinas. Un epigrama polaco de Nicolay Sep Szarzyński y un soneto español de Francisco de Quevedo», *Scriptura*, 11, pp. 31-42.
- BALBUENA, B. de (1624): *El Bernardo o victoria de Roncesvalles*, Diego Flamenco, Madrid.
- (2017): *El Bernardo o victoria de Roncesvalles*, I-II, *Ars Poetica*, Asturias. Ed. crítica de M. Zulaica López.
- BALVÁS BARONA, A. (1627): *El poeta castellano*, Juan Rueda, Valladolid.
- BARTHES, R. (1967): *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona.
- BÈGUE, A. (2010): *La poésie espagnole de la fin du xviiè siècle: José Pérez de Montoro (1627-1694), membre d'un Parnasso oublié*, I-IV, Editions Universitaires Europeennes, Sarrebruck.
- BELTRÁN, V. (2017): «De Túnez a Cartago: propaganda política y tradiciones poéticas en la época del Emperador», *Boletín de la Real Academia Española*, 97, pp. 45-114.
- BELTRÁN FORTES, J. (2017): «Las antigüedades en los círculos artísticos y anticuarios de la Sevilla de Juan de Argujo», en AA. VV., *Juan de Argujo y la Sevilla del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla, pp. 125-145.
- BENJAMIN, W. (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México.
- BIALOSTOCKI, J. (1973): *Estilo e iconografía*, Seix Barral, Barcelona.
- BIGLIERI, A. (2001-2002): «Ruinas romanas y poesía española», *Auster*, 6-7, pp. 85-111.
- BLANCO, M. (2012): «Obeliscos en Arcadia. Ascendencia y fortuna de un motivo gongorino», en *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad de León, pp. 427-461.
- BLECUA, J. M. (1986): *Poesía de la Edad de Oro*, I-II, Castalia, Madrid.
- BOLZONI, L. (1995): *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino.
- BRADY WELLS, M. (1974): *Du Bellay: a bibliography*, Grand et Cutler Ltd., Londres.

- BUCK, A. (1989): «Le fonti della tradizione», en *L'eredità classica nelle letterature neolatine*, La Sapienza, Roma, pp. 41-86.
- BURCKHARDT, J. (1968): *La cultura del Renacimiento en Italia*, Iberia, Barcelona.
- BUTTLAR, A. von (1993): *Jardines del clasicismo y el romanticismo. El jardín paisajista*, Nerea, Madrid.
- CABELLO PORRAS, G. (1981): «Del paradigma clásico a una apertura significacional en el motivo de las ruinas a través de la poesía de Herrera», *Analecta Malacitana*, IV, pp. 309-329.
- CACHO CASAL, R. (2009): «The Memory of Ruins: Quevedo's *Silva* to *Roma antigua y moderna*», *Renaissance Quarterly*, 64, 2, pp. 1167-1203.
- (2012): «Roma y las ruinas de la memoria», en *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 185-220.
- CAMPO, A. del (1957): «Problemas de la *Canción a Itálica*», *Revista de Filología Española*, XLI, pp. 47-139.
- CANDELAS COLODRÓN, M. Á. (2006): «Lope de Vega y la de Troya», *Anuario Lope de Vega*, 12, pp. 57-66.
- CARANDINI, A. (1993): «L'ultima civiltà sepolta o del massimo oggetto desueto, secondo un'archeologo», en AA. VV., *Storia di Roma. III, I luoghi e le culture*, Einaudi, Torino, pp. 11-38.
- CARAVAGGI, G. (1978): «Baltasar de Escobar (Mosaico storico-letterario)», *Miscellanea di Studi Ispanici*, pp. 94-195.
- CARO, M. (1947), *La «Canción a las ruinas de Itálica» del licenciado Rodrigo Caro*, Voluntad, Bogotá.
- CARO, R. (1923): «Canción a las ruinas de Itálica», en P. Blanco Suárez (ed.), *Poetas de los siglos XVI y XVII*, Junta para la Ampliación de Estudios, Madrid, pp. 280-306.
- (2000): *Poesía castellana y latina e inscripciones originales*, Diputación Provincial de Sevilla. Edición de J. Pascual Barea.
- CARREÑO, A. (2001): «“Un cántico en disfrazado velo”: las *Angélicas* de Barahona de Soto y Lope de Vega», en A. Cruz Casado (ed.), *Luis Barahona de Soto y su época*, Ayuntamiento de Lucena, pp. 41-60.
- [CARRILLO MORELL, D. \(2019\): «Los muros de la patria mía y la autorreflexión como cualidad discursiva en el Salmo XVII de Quevedo», en E. Ózmen y T. Padilla Aguilera \(eds.\), \*Theory Now\*, 2-1, pp. 71-85 \[consulta: 3 noviembre 2020\].](#)
- CASCALES, F. (1989): *Tablas poéticas*, Clásicos Castellanos, Madrid. Edición de B. Brancaforte.

- CELLERINO, L. (2013): «*Or tutto intorno una ruina involge. Rovina e sublime morale nel Settecento*», en K. Kaderka, *Les ruines: Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, Campiano Editore, Roma, pp. 95-112.
- CERVANTES, M. de (1986): *Novelas ejemplares*, I-II, Castalia, Madrid. Edición de J. B. Avallé Arce.
- CETINA, G. de (2014): *Rimas*, Cátedra, Madrid. Edición de J. Ponce Cárdenas.
- CLEMENTSON, C. (1992): «El agua sobre la piedra (En torno a Joachin Du Bellay, más algunas versiones castellanas de *L'Olive* et *Les Antiquités de Rome*)», *Glosa*, 3, pp. 125-165.
- COLODRERO DE VILLALOBOS, M. (1629): *Varias Rimas*, Salvador de Cea, Córdoba.
- COLONNA, F. (1980 [1499]): *Hypnerotomachia Poliphili*. Edición de G. Pozzi y L. Ciapponi, Antenore, Padua.
- CONFORTI, C. (2013): «Spazio, tempo e rovine nel giardino del Rinascimento», en K. Kaderka, *Les ruines: Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, Campiano Editore, Roma, pp. 109-118.
- COOPER, R. (1989): «Poetry in Ruins: The Literary context of Du Bellay's *Cycles on Rome*», *Renaissance Studies*, 3, pp. 156-166.
- CORTINES, J. (2010): *Itálica famosa. Aproximación a una imagen literaria. Edición, estudio y selección de textos*, Diputación Provincial de Sevilla.
- CRIVELLARI, D. (2008): *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Carocci, Roma.
- (2019): «Escollo armado de hiedra, o el renacimiento de unas ruinas en el teatro del Siglo de Oro», en A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Visor, Madrid, pp. 197-226.
- CUENCA, L. A. de (2019): «Ruinas y poesía», Prólogo a A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Visor, Madrid, pp. 11-15.
- D'AMICO, J. C. y A. TESTINO ZAPHIROPOULOS (2012): *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, Presses Universitaires, Caen.
- DACOS, N. (2014): «*Roma quanta fuit*» o la invención del paisaje de ruinas, Acantilado, Barcelona.
- DAEMRICH, I. G. (1995): «The Ruin Motif as Artistic Device in French Literature», *IAAC*, pp. 31-41 y 449-457.
- DANGERMAN, S. (1980): *Automne allemand*, Actes Sud, Arler.
- DE CAPRIO, V. (1987): *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma.
- DELLA FINA, G. M., dir. (2009): *Gli etruschi e Roma. Fasi monarchica e alto-republicana*, Quasar, Roma.

- DEMERSON, G. (1984): «Du Bellay traducteur de lui-même», en AA. VV., *Neo-Latin or vernacular in Renaissance France*, Oxford University Press.
- DESHOULIERES, V. A. y M. VACHER, dirs. (2000): *La mémoire en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.
- DONETTI, D. (2013): «La *Antichità greche* di Giuliano da Sangallo. Erudizione e rovinismo nel *Libro dei Disegni*. Codice Barberiniano Latino 4424», en K. Kaderka, *Les ruines: Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, Campiano Editore, Roma, pp. 85-93.
- DOTTI, U. (1978): *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Feltrinelli, Milán.
- DOTTI, U. (1992): *La città dell'uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*, Rizzoli, Roma.
- DU BELLAY, J. (1984) : *Oeuvres poétiques VII. Autres œuvres latines*, Librairie, París. Edición de G. Demerson.
- (1985): *Oeuvres poétiques: poemata*, Librairie, París. Edición de G. Demerson.
- EGIDO, A. (1994): *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «el Persiles»*, PPU, Barcelona.
- (1996): *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Alianza Editorial, Madrid.
- (2004): *De la mano de Artemia. Estudios sobre literatura, emblemática y mnemotécnica y arte en el Siglo de Oro*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- (2018) «De *La Galatea* a las *Ejemplares*. Soledad, silencio y memoria», en *Por el gusto de leer a Cervantes*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, pp. 275-325.
- ENRÍQUEZ DE ARANA, G. (1996): *El cisne andaluz (Selección)*, Ayuntamiento de Montilla. Edición de A. Cruz Casado.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, A. (1642): *Academias morales de las Musas*, Pedro de la Court, Burdeos.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2000): «Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la Academia sevillana en el *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara», *Epos. Revista de Filología*, xvi, pp. 133-155.
- (2004): «Nuevos datos sobre libros y lecturas de Juan de Mal Lara (a propósito de la “Tabla de autores” del *Hércules animoso*)», *Criticón*, 90, pp. 79-98.

- (2007): «La forja del canon épico en la *Academia* de Juan de Mal Lara (con unos versos desconocidos de Fernando de Herrera)», *Studia Aurea*, 1, pp. 1-37.
- (2017): «Mitología y antigüedad clásica en los círculos artísticos y eruditos: las fuentes», en AA. VV., *Juan de Argujo y la Sevilla del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla, pp. 79-101.
- (2019): «*Fuimus Troes, fuit Ilium* o *Etiam periere*: ruinas y apuleyanismo en la *nueva Roma* de diados del siglo XVI (con Petrarca como lector de *El asno de oro*)», en A. Sánchez Jiménez-D. Crivellari, *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, pp. 101-111.
- ESTELLÉS Y GONZÁLEZ, J. M. (1993): «Arqueología y forma literaria: descripciones latinas del teatro y circo saguntinos de Manuel Martí y José Miñana», en J. M.<sup>a</sup> Maestre y J. Pascual (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, 1, Universidad de Cádiz, pp. 431-440.
- ÉTIENVRE, J. P. (1979): «Libros y lecturas de Rodrigo Caro», *Cuadernos bibliográficos*, 38, pp. 31-106.
- FABRICIO COSTA, S., dir. (2005): *Entre trace(s) et signe(s): quelques aproches hermenéutiques de la ruine*, Peter Lang, Berna.
- FERNÁNDEZ DE ROZAS, G. (1662): *Noche de invierno. Conversación sin naipes en varias poesías castellanas*, Francisco Nieva, Madrid.
- FERNÁNDEZ GUERRA, A. (1870): «La *Canción a las ruinas de Itálica*, ya original, ya refundida, no es de Francisco de Rioja», *Memorias de la Real Academia Española*, 1, Madrid, pp. 175-217.
- FERNÁNDEZ MURGA, F. (1986): «El sentimiento de las ruinas en el Renacimiento italiano», en AA. VV., *Actas del II Congreso Nacional de Italianistas*, Universidad de Salamanca, pp. 123-149.
- FERRANTI, F. (2005): *L'Esprit des ruines*, Éditions du Chêne, París.
- FERRATÉ, J. (1968): *Dinámica de la poesía*, Seix Barral, Barcelona.
- FERRI COLL, J. M. (1995a): «El *Superbi colli* de Castiglione y la poesía española de ruinas en el Siglo de Oro», en AA. VV., *Relaciones culturales entre España e Italia*, Universidad de Alicante, pp. 53-61.
- (1995b), «Las ruinas en Herrera: nuevos valores y difusión del tópico», en *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Universidad de Alicante, pp. 39-67.
- (2010), «*Miré los muros de la patria mía* y la tradición poética de las ruinas», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXVII, 5, pp. 525-544.
- FORERO MENDOZA, S. (2002): *Le Temps des ruines. Le Goût des ruines et les Formes de la conscience historique à la Renaissance*, Champ Vallon, Seyssel.

- (2013): «Ruines et pensé de l’Histoire. Le paradigme catastrophique de Walter Benjamin», en K. Kaderka, *Les ruines: Entre destruction et construction de l’Antiquité à nos jours*, Campisano Editore, Roma, pp. 151-160.
- (2019): «La pintura de ruinas en los siglos XVI y XVII. La propagación de un gusto y la contribución de un imaginario compartido», en A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Visor, Madrid, pp. 59-71.
- FOSALBA, E. (2019): «Versión oficial de la jornada de Túnez y desvío afectivo en el soneto XXIII de Garcilaso», en A. Sánchez Jiménez-D. Crivellari (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Visor, Madrid, pp. 73-99.
- FOULCHE-DELBOSC, R. (1904): «Notes sur le sonnet *Superbi colli*», *Revue Hispanique*, XI, pp. 225-243.
- (1908): «237 sonnets», *Revue Hispanique*, XVIII, pp. 488-618.
- (1916): «*Rimas del Incógnito*», *Revue Hispanique*, XXXVII, 92, pp. 251-456.
- FROMMEL, S. (2013): «Tradition religieuse contre invention à l’antique: ruines dans la peinture de la deuxième moitié du Quattrocento», en K. Kaderka, *Les ruines: Entre destruction et construction de l’Antiquité à nos jours*, Campisano Editore, Roma, pp. 95-108.
- FUCILLA, J. G. (1955): «Notes sur le sonnet *Superbi colli* (Rectificaciones y suplemento)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXI, pp. 51-93.
- (1963): «*Superbi colli* (Notas sobre la boga del tema en España)», en *Superbi colli e altri saggi*, Carocci, Roma, pp. 7-43.
- GAI, M. (1985): «*Buscando en Roma a Roma: semejanzas y diferencias. Análisis de un soneto de Quevedo*», *Dispositio*, X, 27, pp. 97-126.
- (1986): «El arte de imitar con ingenio: Análisis comparativo de un soneto de Quevedo», *Romanic Review*, 21, 2, pp. 208-228.
- GALLEGO MORELL, A. (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid.
- GALLO, D., ed. (1986), *Filippo Buonarroti e la cultura antiquaria sotto gli ultimi Medici*, Olschki, Florencia.
- GARCÍA BELLIDO, A. (1951): «Rodrigo Caro. Semblanza de un autor renacentista», *Archivo Español de Arqueología*, XXIV, pp. 5-22.
- GARCÍA CASTAÑÓN, S. (2002): «La retórica de la presencia en la poesía del Siglo de Oro: observaciones sobre el uso de la deixis como fórmula de apertura poemática», *Crítica hispánica*, XXIV, pp. 41-58.
- GARNETT, O. (2000): *Stourhead. Landscape Garden*, The National Trust, Londres.

- GIARDINA, A., dir. (1986): *Roma: politica, economica, paesaggio urbano*, Società romana impero tardoantico, Laterza, Roma.
- GIARDINI, F. (1994): «Utilisation et description symboliques de l'espace dans les *Antiquitez* de Rome de Joaquin Du Bellay», en AA. VV., *Du Bellay et ses sonnets*, Universidad de París, pp. 19-46.
- GNISCI, A. (1987): «Roma come sistema delle rovine», en V. De Caprio, *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, pp. 9-19.
- GÓMEZ CANSECO, L. (1986): *Rodrigo Caro. Un humanista en la Sevilla del seiscientos*, Diputación Provincial de Sevilla.
- GÓMEZ MORENO, A. (1994): «La pasión por los *vetera vestigia*», en *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Gredos, Madrid, pp. 242-258.
- GÓMEZ SÁNCHEZ ROMATE, M. J. (1983): «El mito de Troya en las *Rimas* de Lope de Vega», en M. García Martín, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, pp. 453-459.
- GÓNGORA, L. de (2019): *Sonetos*, Cátedra, Madrid. Edición de J. Matas Caballero.
- GONZALVEZ ANDRADA, P. (1629): *Varias poesías*, Matheus Pinheiro, Lisboa.
- GRACIOTTI, S. (1960): «La fortuna di una elegia di Giano Vitale, o le rovine de Roma nella poesia polaca», *Aevum*, 34, pp. 123-185.
- GRAF, A. (1923): *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Chiantatore, Turín.
- GRAY, F. (1978): *La poétique de Du Bellay*, Nizet, París.
- GUZZO, G. P. (1992): *Antico e archeologia. Scienza e politica delle diverse antichità*, Il Mulino, Bologna.
- HALL, H. G. (1974): «Castiglione's *Superbi colli* in Relations to Raphael, Petrarch, Du Bellay, Spenser, Lope de Vega and Scarron», *Kentucky Romance Quartely*, 21, pp. 159-181.
- HUI, A. (2016): *The Poetic of Ruins in Renaissance Litterature*, Fordham University Press, Fordham.
- JAURALDE POU, P. (1987): «*Miré los muros de la patria mía* y el Heráclito cristiano», *Edad de Oro*, 6, pp. 165-187.
- JOUKOVSKY-MICHA, F. (1969): *La gloire dans la poésie française et neolatine du xvie siècle (des Rhetoriqueurs à Agrippa d'Aubigne)*, Droz, Ginebra.
- JULIÁ, E. (1941): «Aportaciones bibliográficas. Un dramaturgo valenciano desconocido», *Revista de Bibliografía Nacional*, II, pp. 201-243.
- KADERKA, K. (2013): «Les ruines de Cicerón. Temples et moeurs à la fin de la Republique romaine», en *Les ruines: Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, Campiano Editore, Roma, pp. 29-43.

- KURDIOVSKY, R. (2005): *The garden of Schönbrunn*, Residenz Verlag, Viena.
- LABEIRA STRANI, J. (1987): «Un esbozo de crítica textual: ordenación, cronología y descripción de las dos primeras versiones de la *Canción a las ruinas de Itálica*», *Canente*, 1, pp. 69-84.
- LACROIX, S. (2007): *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, L'Harmattan, París.
- LANCIANI, R. (1990): *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di Antichità*, Edizioni Quasar, Roma.
- LAPLANA GIL, J. E., ed. (2000): *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca.
- LARA GARRIDO, J. (1981): «Notas sobre la poética de las ruinas en el Barroco», *Analecta Malacitana*, IV, pp. 385-399.
- (1999a): «De Herrera al Príncipe de Esquilache. Un oxímoron de Velleius Paterculus en la poesía áurea», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Universidad de Málaga, pp. 91-110.
- (1999b): «El motivo de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro. Funciones de un paradigma nacional: Sagunto», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Universidad de Málaga, pp. 251-308.
- (1999c): «Entre Pasquino, Góngora y Cervantes. Texto y contextos de un soneto anónimo contestado en el *Persiles*», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro*, Universidad de Málaga, pp. 173-217.
- LAVIN, I. (1992): «Memoria e senso di sé. Sul ruolo della memoria nella teoria della psicologia dell'antichità a Giambattista Vico», en L. Bolzoni-P. Corsi (eds.), *La cultura della memoria*, Il Mulino, Bolonia, pp. 291-317.
- LECOCQ, F. (2005): «Rome, de le ruine de Troie à le ruine de soi», en S. Fabricio Costa (dir.), *Entre trace(s) et signe(s): quelques approches herméneutiques de la ruine*, Peter Lang, Berna, pp. 69-104.
- LEÓN, P. (1994): «Las ruinas de Itálica. Una estampa arqueológica de prestigio», en AA. VV., *La Antigüedad como argumento. Historiografía de arqueología e historia antigua en Andalucía*, Junta de Andalucía, Sevilla, pp. 29-61.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, B. (1974): *Rimas*, ed. de J. M Blecua, II, Espasa Calpe, Madrid.
- LEZAMA LIMA, J. (1969): «Mitos y cansancio clásico», en *La expresión americana*, Alianza Editorial, Madrid.
- LÓPEZ BUENO, B. (1986): «Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los Siglos de Oro», *Revista de Filología Española*, 66, pp. 59-74.

- (2000): *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Alfar, Sevilla.
- (2001): «Una epístola (moral) de Fernando de Soria. Canon genérico y contexto sevillano», en AA. VV., *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada*, Universidad de Sevilla, pp. 261-281.
- (2010): «La poesía sevillana del Siglo de Oro: Generaciones y semblanzas», en AA. VV., *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Academia Canaria de la Historia, pp. 487-512.
- LÓPEZ DE GURREA, B. (1633): *Clases poéticas. Divídense en histórica y fabulosa, amorosa, lírica, jocosa y piadosa*, Juan de Ybar, Zaragoza.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1974): «Relectura de la *Canción a las ruinas de Itálica*», en *Estudios de Arte Español*, 1, pp. 127-154.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. I. (2009), «Antecedentes clásicos de la poética de las ruinas», en AA. VV., *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Sánchez Sempere*, Universidad de Salamanca, pp. 227-234.
- MACPHAIL, E. (1986): «The Roman Tomb or the Image of the Tomb in du Bellay's *Antiquitez*», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 48, pp. 359-372.
- MACAULAY, R. (1953): *Pleasure of Ruins*, Thames-Hudson, Londres.
- (1965): *La voix des Ruines*, Cercle du Bibliophile, París.
- MADERUELO, J., ed. (1988): *El jardín como arte. Arte y naturaleza*, Diputación de Huesca.
- MAIRE VIGEUR, J. Cl. (2010): *L'autre Rome. Une histoire des Romains à l'époque communale (XIIe-XIVe siècle)*, Tallandier, París.
- MAKARIUS, M. (2004): *Ruines*, Flammarion, París.
- MANACORDA, D. (1993): «Roma. I monumento cadono in rovine», en AA. VV., *Storia di Roma III, I luoghi e le culture*, Einaudi, Turín, pp. 93-104.
- MARCHENA, J. (1820): *Lecciones de Filosofía Moral y Eloquencia*, I-II, Imprenta de Don Pedro Beacine, Burdeos.
- MARCHÁN FIZ (1985): «La poética de las ruinas. Un capítulo casi olvidado de la historia del gusto», *Fragmentos*, 6, pp. 4-15.
- MAZZOCCO, A. (1987): «Linee di sviluppo dell'antiquaria del Rinascimento», en V. De Caprio, *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma, pp. 53-94.
- MARTEL, M. (1967): *Canto tercero de la Numantina y su contexto. De la fundación de Soria y origen de sus doce linajes*, Caja General de ahorros de la Provincia, Soria.

- MARTINENGO, A. (2009): «Los paisajes italianos de Quevedo», *La Perinola*, 13, pp. 263-280.
- MARTOS PÉREZ, M. D. (2008): *Las ruinas en la poesía española. Estudio y antología*, Universidad de Málaga.
- MCGOWAN, M. M. (2000): *The Vision of Rome in Late Renaissance France*, Londres, Yale University Press.
- MEDRANO, F. de (2005): *Diversas Rimas*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla. Edición de J. Ponce Cárdenas.
- MELO, F. M. de (1649): *Las tres Musas del Melodino*, Officina Crasbeckiana, Lisboa.
- (1665): *Obras métricas*, Horacio Boesset y George Remeus.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1883): «Noticia sobre la vida y escritos de Rodrigo Caro» en R. Caro, *Obras*, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1914): «Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI», *Boletín de la Real Academia Española*, 1, pp. 298-320.
- MESA, C. de (1607): *Valle de lágrimas y diversas rimas*, Juan de la Cuesta, Madrid.
- MICHEA, R. (1935-1936): «La poésie des ruines au xvii<sup>e</sup> siècle et la contribution de l'Italie a la sensibilité préromantique», *Etudes italiennes*, v, 2, pp. 117-132 y v, 4 pp. 337-350.
- MICHEL, A. (1991): «Du Bellay et la poésie latine», en AA. VV., *Du Bellay*, Angers, 1991, pp. 623-634.
- MOLINA FERNÁNDEZ, E. (2005): «Sobre el soneto *Miré los muros de la patria mía* y sus imágenes de muerte moral», *Signos literarios*, 2, pp. 47-65.
- MONTESINOS, J. F. (1997 [1995]): «Barroco y gongorismo», en *Entre el Renacimiento y el Barroco. Cuatro escritos inéditos*, Universidad de Granada.
- MORÁN TURINA, M. (2010a): «Y aquella maravillosa ciudad. Roma y los españoles», en *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, pp. 51-107.
- (2010b): «Salvar la memoria de las piedras. La conservación de las Antigüedades», en *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, pp. 154-200.
- MOREL FATIO, A. (1894): «Histoire d'un sonnet», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1, pp. 97-102.
- MORENO CASTILLO, E. (2004): «Anotaciones a la silva *Roma antigua y moderna* de Quevedo», *La Perinola*, 8, pp. 501-543.

- MORTIER, R. (1974): *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variantes de la Renaissance à Victor Hugo*, Droz, Ginebra.
- MORVILLEZ, L. (2013): «Abandoner ou retourner: la peur des ruines dans l'Antiquité tardive», en K. Kaderka, *Les ruines: Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, Campiano Editore, Roma, pp. 55-67.
- MOTTA SALAS, J. (1948): «La Canción a las ruinas de Itálica de Rodrigo Caro», *Romanische Jarbuch*, xxix, pp. 277-290.
- MUSCETTA, C. y D. PONCHIROLI, eds. (1959): *Poesía del Quattro e del Cinquecento*, Einaudi, Turín.
- NAVARRO DURÁN, R. (1983): *Poemas inéditos de Felix Persio, Bertiso*, Diputación Provincial de Sevilla.
- NEGRI, R. (1972): «Poesia delle rovine», en AA. VV., *Dizionario della letteratura italiana*, iii, Einaudi, Turín, *sub voce*.
- NIDER, V. (1991-1993): «La poetica delle rovine in una relazione di Francisco de la Torre y Sevil. Sensibilità antiquaria e iconografía religiosa», *Studi Ispanici*, pp. 75-95.
- (2017): «Los clásicos del Siglo de Oro: de estatuas y cortesanas en los sonetos de Quevedo sobre Friné (*Polimnia*, 78 y 79)», *Criticón*, 131, pp. 89-106.
- ORLANDO, F. (1993): *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquiae, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesoro nascosti*, Einaudi, Turín.
- ORLIN, E. M. (2002): *Temples, Religion and Politic in the Roma Republic*, Brill, Boston / Leiden.
- OROZCO DÍAZ, E. (1947): «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco», en *Temas del Barroco*, Universidad de Granada, pp. 119-146.
- (1960): *El poema «Granada» de Agustín Collado del Hierro*, Patronato de *La Alhambra*, Granada.
- (1963): *Granada en la poesía barroca*, Universidad de Granada.
- PAPINI, M. (2009): «*Etiam periere ruinae* (Lucano, *Bellum civile*, ix, 969). Le rovine della cultura antica», en M. Barbarena (ed.), *Reletti reletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 89-111.
- (2011): *Città sepolte e rovine nel mondo greco e romano*, Laterza, Roma-Bari.
- [PASTOR PARDO, J. \(2013\): «Introducción a la poesía de ruinas en el Barroco español», \*Hispanista\*, 79 \[consulta: 30 octubre 2020\].](#)

- (2015): «La poesía de ruinas en el primer Lope», en *Especulo*, 20 [consulta: 23 septiembre 2020].
- PEÑALVER, E. y M. L. LOZA (2017): *Juan de Argujo y la poesía del Siglo de Oro*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico-Universidad de Sevilla.
- PÉREZ DURÁ, F. J. (1993): «Un nuevo poema épico latino en los albores del siglo XVIII: la *Sanguntineida* de J. M. Miñana», en J. M.<sup>a</sup> Maestre y J. Pascual (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, 1, Universidad de Cádiz, pp. 775-784.
- PFANDL, L. (1942): *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Gustavo Gili, Barcelona.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2013): «Sobre el paisaje anticuario: Góngora y Filóstrato», en B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi y J. Ponce (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 375-395.
- PORRAS, G. de (1639): *Rimas varias*, Juan Bautista Moreira, Antequera.
- POSADA, A. R. (2019): «El Coloso de Rodas: un paradigma autónomo en la poesía de ruinas del Siglo de Oro», en A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Visor, Madrid, pp. 177-195.
- POZUELO CALERO, B. (2008a): «El licenciado Francisco Pacheco y su contribución a las *Anotaciones* de Herrera», en P. Ruiz (ed.), *Cánones críticos en la poesía del Siglo de Oro*, Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 181-192.
- (2008b): «La oda a Fernando de Herrera de Francisco Pacheco: un retrato del círculo sevillano en 1573», *Calíope*, 14, pp. 61-93.
- PRICE, R. M. (1978): «Sobre fuentes y estructuras de *Miré los muros de la patria mía*», en G. Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, Taurus, Madrid, pp. 319-325.
- PROFETI, M. G. (2003): «*Yo vi la grande y alta jerarquía*: el tema de las ruinas en Quevedo», *Criticón*, 87-89, pp. 709-718.
- QUEST-RITSON, Ch. (2003): *The English Garden. A social history*, Penguin Books, Londres.
- QUIRÓS, P. de (1882): *Poesías divinas y humanas del P. Pedro de Quirós, religioso de los clérigos menores de esta ciudad de Sevilla*, Imprenta de El Orden, Sevilla.
- QUIRÓS DE LOS RÍOS, J. y F. RODRÍGUEZ MARÍN, eds. (1896): *Segunda parte de las «Flores de poetas ilustres de España»*, Imprenta E. Rasco, Sevilla.
- RAIMONDI, E. (1966): «Paessaggi e rovine nella poesia di un virtuoso», en *Anatomie setentesche*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 42-47.
- RAMAJO CAÑO, A. (1995): «Para la filiación literaria de un soneto de Quevedo (*Miré los muros de la patria mía*)», *Bulletín Hispanique*, 97, pp. 529-544.

- RAMALHO, A. da Costa (1952): «Um epigrama em latín imitado por vários», *Humanitas*, iv, pp. 60-65.
- (1953-1954): «Um epigrama em latín imitado por vários», *Humanitas*, v-vi, pp. 55-64.
- (1997): «As ruínas de Roma», en *Estudos sobre a época do Renascimento*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp. 297-317.
- RAMÍREZ, J. A. (1981): *Arquitectura y utopía*, Universidad de Málaga.
- REBOLLEDO, B. de (1660): *Ocios*, Officina Plantiniana, Amberes.
- REDONDO, P. y S. SALGADO (2017): «El construir, el habitar y la ruina», en *La isla de la verdad y otras metáforas en filosofía*, Camus Impresiones, Guarmizo, pp. 63-72.
- REY ÁLVAREZ, A. (1997): «Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo», *La Perinola*, 1, pp. 189-211.
- RICO GARCÍA, J. M. (2001): *La perfecta idea de la altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Diputación Provincial de Sevilla.
- RIOJA, F. de (1867): *Poesías*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid. Ed. de C. A. de la Barrera.
- (2005): *Poesía*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla. Edición de G. Chiappini.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. (1993): «Sagunto en la literatura: épica, vanitas y parodia», *Braçal*, 11-12, pp. 231-283.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A. (1991): «Los fondos arquitectónicos de la pintura del Siglo de Oro», en AA. VV., *El Siglo de Oro de la pintura española*, Nerea, Madrid.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A. (1932): «En torno al soneto *Superbi colli*», *Revista Crítica de Estudios Extremeños*, vi, pp. 35-39.
- (1976): «Hernando de Soria Galvarro (Dos poesías inéditas)», en *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, Ariel, Barcelona, pp. 137-162.
- RODRÍGUEZ, R. (1979): «Observaciones sobre la poesía de Quevedo desde el soneto *Miré los muros de la patria mía*», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 2, pp. 239-249.
- RUBIO ÁRQUEZ, M. y A. J. SÁEZ, eds. (2017): *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Madrid, Sial.
- RUIZ PÉREZ, P. (2019): «*Locus fictus*. La invención de las ruinas y la mirada subjetiva», en A. Sánchez Jiménez y D. Crivellary (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Visor, Madrid, pp. 35-58.

- RUIZ SÁNCHEZ, M. (1999): «Las ruinas deshabitadas. Notas sobre la tradición elegíaca del tema de las ruinas en la poesía neolatina», *Excerpta Philologica*, 9, pp. 349-376.
- (2000): «Roma antigua y moderna. Observaciones sobre la imagen properciiana de la primitiva Roma y su influencia en Du Bellay, Quevedo y la poesía neolatina», *Analecta Malacitana*, xxiii, 1, pp. 85-114 y xxiii, 2, pp. 471-491.
- (2019): «Paralelos neolatinos del soneto *Superbi colli* de Castiglione», *AnMal Electrónica*, 46, pp. 3-18 [consulta: 5 agosto 2020].
- SÁEZ, A. J. (2015): *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Versos Libres, Madrid.
- (2018): «A Curcio aventajado y parecido: en torno al *Elogio al duque de Lerma* y otros poemas de Quevedo», *Criticón*, 132, pp. 105-121.
- (2019): «Amable y desierta arquitectura: las ruinas en la poesía de Quevedo», en A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Visor, Madrid, pp. 157-176.
- SALAS BARBADILLO, A. G. (1618): *Rimas castellanas*, Viuda de Alonso Martín, Madrid.
- SALAZAR Y TORRES, A. de (1681): *Cythara de Apolo. Varias poesías divinas y humanas*, Francisco Sanz, Madrid.
- SALCEDO CORONEL, G. (1649): *Cristales de Helicon. Segunda parte de las Rimas...*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2019): «Panorama interior: poesía de ruinas en Lope de Vega», en A. Sánchez Jiménez y D. Crivellari (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Visor, Madrid, pp. 115-137.
- SANCHEZ JIMENEZ, A. y D. CRIVELLARI, eds. (2019): *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Visor, Madrid.
- SCHANAPP, A. (1993): *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Librairie Générale Française, París.
- SCHWARTZ, L. (2014): «Principios de la ética estoica en textos de Rioja y Quevedo», en L. Gómez Canseco, J. Montero y P. Ruiz Pérez, *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Universidades de Sevilla y Córdoba, pp. 299-320.
- SERRALTA F. (2017): «El mito de Troya en la escritura teatral de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 5, pp. 421-431.
- SETTIS, S., ed. (1984-1986): *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I-III, Einaudi, Turín.
- SILES, J. (1991): «De la emoción lírica de un algo a la reconstrucción histórica de un todo», Prólogo a F. Jordi Pérez i Durá y J. M. Estellés i González,

- Sagunt. Antigüedad e Ilustración*, Ediciones Alfores el Magnànim, Valencia, pp. 7-17.
- SIMMEL, G. (1984): «Las ruinas», en *Cultura femenina y otros ensayos*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 211-219.
- SKYRME R. (1982): «*Buscas a Roma en Roma. Quevedo, Vitalis and Janus Pannonius*», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 44, pp. 363-367.
- SMITH, M. C. (1977): «Looking for Rome in Rome: Janus Vitalis and his disciples», *Revue de Letterature Comparée*, 51, pp. 510-527.
- SNAPP, A. (2011) : «Le sentiment des ruines de l'Orient aux Lumières: continuités et transformations», en Ph. Boussignol (ed.), *L'archéologie comme discipline*, Seuil, Paris.
- SOBEJANO, G. (1987): «El soneto de Quevedo *A Roma sepultada en sus cenizas* (esencia y ascendencia)», *Filología*, 32, pp. 105-118.
- SPEDICATO, P. (1986): «Elogio dell'uppupa: rovine della letteratura e rovine del pensiero», *Modern Language Notes*, 101, pp. 78-94.
- STAROBINSKI, J., (1964): *La invención de la libertad*, Taurus, Barcelona.
- SVENBRO, J. (1976): *La parole et le Marbre. Aux origines de la poétique grecque*, Studenlitteratur, Lundt.
- SZULMAJISTER-CELNIKIER, A. (2013) : «L'expression interlinguistique des ruines et sa poétique», en K. Kaderka, *Les ruines: Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, Campisano editore, Roma, pp. 181-190.
- TALAVERA ESTESO, F. J. (1991): «Observaciones sobre el tema de las ruinas en algunos poetas neolatinos», *Analecta Malacitana*, 14, pp. 289-300.
- TOBAR QUINTANAR, M. J. (2002): «*Miré los muros de la patria mía* y la reescritura en Quevedo», *La Perinola*, 6, pp. 239-262.
- TORRE, F. de la (1654): *Entrettenimiento de las Musas en esta baraja nueva de versos [...]*, Juan de Ybar, Zaragoza.
- TUCKER, G. H. (1985): «Sur les *Elogia* (1553) de Janus Vitalis et les *Antiquitez de Rome* de Joachim Du Bellay», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 47, pp. 103-112.
- (1986): «Le portrait de Rome chez Pannonius et Vitalis: une mise au point», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLVIII, págs 751-756.
- (1990): *The Poet's Odyssey: Joachin Du Bellay and the «Antiquitez de Rome»*, Clarendon Press, Oxford.
- (1991): «Du Bellay, Janus Vitalis et Lucain: la trame des mots dans les *Antiquitez* plus un songe et dans quelques ven analogues des *Poemata*», en AA. VV., *Du Bellay*, Universidad de Angers, pp. 149-160.

- (1992): «Roma rediviva. André de Resende, Du Bellay, and the continuing legacy of Janus Vitalis's Romam diptych», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, pp. 731-736.
- VAUCHEZ, A. (2006): *Roma médiévale*, Laterza, Roma.
- VAUCHEZ, A. y A. GIARDINA, eds. (2000): *Rome, l'idée et le mythe. Du Moyen Age à nos jours*, Fallard, Roma.
- VEGA, G. de la (2017): *Poesía castellana*, Akal, Madrid. Ed. de J. Jiménez Heferman e I. García Aguilar.
- VEYNE, P. (1984): *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, Alianza Editorial, Madrid.
- VRANICH, S. B. (1981): *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*, Esquio, Ferrol.
- WALPOLE, H. (2005): *El arte de los jardines modernos*, Siruela, Madrid.
- WARDROPPER, B. W. (1969): «The poetry of Ruins in the Golden Age», *Revista Hispánica Moderna*, 35, pp. 295-305.
- WILKINS, E. M. (1980): *Vita del Petrarca e la formazione del «Canzoniere»*, Feltrinelli, Milán.
- WILSON, E. M. (1936): «Sobre la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro», *Revista de Filología Española*, xxiii, pp. 379-396.
- ZARCO CUEVAS, J. (1933): «Un cancionero bilingüe manuscrito en la biblioteca de El Escorial», *Religión y Cultura*, xxiv, pp. 406-449.
- ZERNER, H. (1996): *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Flammarion, París.
- ZUCKER, P. (1968): *Fascination of Decay: Ruins: Relic, Symbol, Ornament*, The Gregg Press, Ridgewood (N. J.).



«VACÍO GIMIENTE DE TU AUSENCIA EN MI PECHO»:  
*Elegía a un amigo muerto* de Vicente Núñez

BEATRIZ MARTÍNEZ SERRANO  
Universidad de Córdoba

Recepción: 16 de septiembre de 2019 Aceptación: 8 de febrero de 2020

**Resumen:** El presente artículo arroja luz sobre las relaciones intertextuales que se vislumbran en *Elegía a un amigo muerto*, la ópera prima de Vicente Núñez. Asimismo, un análisis minucioso de este poemario pone de manifiesto la perfección formal que rezuman los versos de esta obra arquitectónica, con la que el poeta aguilareño demuestra ser un gran orfebre de la palabra.

**Palabras clave:** Vicente Núñez, elegía, muerte, amistad, intertextualidad.

**Abstract:** This article sheds light on the intertextual relationships that can be glimpsed in *Elegía a un amigo muerto*, Vicente Núñez's first work. Likewise, a meticulous analysis of this poetry collection reveals the formal perfection inherent in this architectural work, which reveals the poet from Aguilar to be a great craftsman.

**Keywords:** Vicente Núñez, Elegy, Death, Friendship, Intertextuality.

## Introducción

Vicente Núñez Casado (1926-2002) es un escritor de Aguilar de la Frontera (Córdoba) que colaboró activamente con la revista malagueña *Caracola* y que mantuvo una estrecha relación con los miembros del grupo cordobés *Cántico*. Su universo literario, dotado de unas señas de identidad propias y de un marcado

[119]

sello personal, se caracteriza por la heterogeneidad, el eclecticismo y la originalidad, de ahí que escape a cualquier intento de taxonomía. Núñez inicia su carrera poética con *Elegía a un amigo muerto*, plaquette publicada en 1954<sup>1</sup>, en Málaga, dentro de la colección “A quien conmigo va”<sup>2</sup>, con prólogo de Vicente Aleixandre y prólogo de Alfonso Canales. Se trata de su poema más extenso, compuesto por 151 versos que oscilan entre las cuatro (v. 129) y las veintiocho sílabas (vv. 82 y 138), de ahí que la polimetría sea una de sus notas singulares. La polimetría, el verso libre y la carencia de rima brindan al yo poético una mayor libertad a la hora de dar rienda suelta a sus pensamientos y sentimientos más profundos, marcados por el intenso dolor que provoca la pérdida de un gran amigo, la ausencia de un ser querido, que lo dejó sumido en amargo llanto y honda tristeza.

La estremecedora elegía gozó del reconocimiento del propio Vicente Aleixandre. De hecho, Marina Bianchi recoge la opinión del sevillano en una carta, dirigida al ipagrense, que data del 12 de abril de 1956. Dicha epístola, que se conserva en la Fundación Vicente Núñez, contiene un cariñoso elogio:

Tu *Elegía* es más que conmovedora. ¡Ay! Larga y rica, rodeadora e impregnadora. Parece que va liándole a uno suavemente, hasta que las ligaduras se hacen carne de uno. ¡Qué bien te reconozco en esos versos lentos, abrazadores, comunicantes de tu corazón adolorido! (Bianchi, 2011: 76).

Luis Cernuda se sumó a ese merecido reconocimiento con otra carta escrita el 11 de noviembre de 1956, cuyo destinatario era el autor de Poley. De nuevo fue reproducida en parte por Bianchi (2011: 78):

Pero en fin, aquí está su elegía, que he leído y releído con la simpatía e interés más vivos. Si fuese menos extensa me gustaría enviársela copiada por mi mano [...] para que usted se viera, como en espejo, con la gracia melancólica que tienen sus versos para mí, reflejado por mi mano.

Guillermo Carnero, por su parte, defiende que *Elegía a un amigo muerto*, para ser un primer libro, “es un ejemplo de madurez poco frecuente, y consagra a su autor como maestro en ejercicio” (1995: 11). Asimismo, Carnero incide en su originalidad y en la “carga de irracionalismo visionario” (2009: 128), debida

[...] a la asunción de la escritura, de tradición surrealista, del Vicente Aleixandre de *Sombra del paraíso*, un poeta a quien los fundadores de *Cántico* admiraron y cuyo magisterio reconocieron, aunque sin asimilarlo y convertirlo en carne propia, a diferencia del primer Vicente Núñez (2009: 129).

---

<sup>1</sup> Este libro aparece fechado por el autor en 1951, aunque no vio la luz hasta 1954 (Casado, 2008: 11).

<sup>2</sup> Esta colección fue fundada por Muñoz Rojas en 1950 (Ruiz Noguera, 2009: 149).

A este propósito, Carnero apostilla lo siguiente:

[...] el poema es una sostenida contemplación visionaria del amado, tanto en vida como después de la muerte. En ambos casos, ese ser es percibido en términos de identificación con la naturaleza. En vida como un río con orillas cubiertas de vegetación, cauce y caudal que infundían vida. [...] Luego, un árbol profundamente arraigado en la tierra, y esa tierra misma, por obra de la muerte [...]. La pregunta latente, dentro de la lógica irracional del libro, es cómo y por qué pervive la naturaleza y desaparece el ser amado, cuando son idénticos y consustanciales, y cuando el segundo es el alma del primero (2009: 130).

### Canto a la muerte y a la amistad

Antes de adentrarnos en el análisis del contenido y de algunos aspectos métricos y retórico-estilísticos de *Elegía a un amigo muerto*, ofreceremos una definición de elegía, abundando tanto en las formas que suele adoptar como en sus rasgos genuinos y la función que cumple. Según Eduardo Camacho Guizado, nos hallamos ante un tipo de «composición poética del género lírico, en que se lamenta la muerte de una persona o cualquier otro caso o acontecimiento privado o público digno de ser llorado, y la cual, en español, se escribe más generalmente en tercetos o en verso libre» (1969: 9). Tal y como recuerda Ángel Estévez, durante el siglo XVII, aparte de los tercetos para la elegía canónica, se componen también poemas elegíacos en octavas, estancias, silvas, madrigales, romances, décimas, quintillas, glosas, endechas... (1996: 261-292).

Begoña López Bueno, por su parte, ha precisado las señas de identidad de este género:

La lamentación melancólica y nostálgica, que se manifiesta tanto en el tema (la ausencia o la pérdida), como en la actitud del emisor (dolorida o “miserable”) y en la implicación requerida del receptor, apelado si es simplemente un *tú* poemático, o solicitado como cómplice o como destinatario de la *consolatio* si es un destinatario real, extrapoemático (1996: 136).

De lo ya expuesto, resulta evidente que, como observa Núñez Rivera, «lo elegíaco, ya se aplique a situaciones funerales o amorosas, parte siempre de una modalidad poética deficiente o negativa, que lamenta la ausencia de una persona fallecida o la lejanía del ser amado» (1996: 176); de ahí que «la actitud del yo enunciativo se defina por el *status* miserable y doloroso, de queja continua, en que se emplaza» (Núñez Rivera, 1996: 176). A juicio de Salvatore Poeta, su función esencial radica en «reconciliar lo irreconciliable,

consolarnos ante lo inconsolable al confrontar la vida (el mundo físico) y la muerte (el mundo metafísico)» (2013: 23). Su origen, que suele contener como partes la *lamentatio*, la *laudatio* y la *consolatio*, se remonta a la antigüedad grecolatina, en la que brillaron, principalmente en la vertiente amorosa, las figuras de Tibulo, Propercio y Ovidio.

En la elegía del poeta ipagrense, el sujeto lírico impreca a la figura divina como responsable de la separación definitiva de su fiel amigo: «Ya me ha borrado Dios de tus orillas / que tenían la arena que era el pan de mi sangre / y el agua de los ojos para verte por ella / y el árbol que en mi fiebre levantaban tus manos, / sobre todas las tardes de la tierra que ahora te morderán las piernas» (Núñez, 2008: 27)<sup>3</sup>, de manera semejante a Machado tras la muerte de su amada Leonor: «Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería...» (1991: 178). Esa cruel separación suscita en el yo poético el deseo de seguir a su amigo, al que apela directamente, ahora encarnado en una planta, fundido con la naturaleza en una suerte de panteísmo<sup>4</sup>. El sujeto lírico correrá tras sus pasos, dejando atrás fechas memorables, recuerdos gratos, hojas que plasman acontecimientos y sensaciones relevantes, libros transformadores y aquello que tenía sentido de veras. A lo largo de este seguimiento, está dispuesto a renunciar a todo y a entregarse a la muerte<sup>5</sup>, como puede apreciarse en el siguiente fragmento, donde las anáforas y las repeticiones, además de proporcionar ritmo y musicalidad, traducen la obsesión del yo poético por reencontrarse con el finado, por acompañarlo en la muerte, que, lejos de ser temida, se presenta como anhelada:

Me voy, óyelo, amigo;  
me voy tras ti, si es que en el campo  
una cruz no me oculta las astas de tus brazos  
convertidos de pronto en raíces de plantas.  
Me voy soltando fechas, recuerdos, hojas, libros,  
todo lo que tenía un sentido de vida  
a la luz de tu cuerpo sembrado ya en los campos.

(Núñez, 2008: 31)

---

<sup>3</sup> A la hora de citar los versos de la elegía del poeta ipagrense, nos basaremos en la edición de Casado (2008). Francisco Javier Torres afirma que, en los primeros versos de la elegía, el sujeto lírico identifica al amigo ausente «con los elementos generadores de vida por antonomasia, la tierra y el agua». De este modo, «el poeta expresa la *acción* vivificadora que sobre él ejercía su presencia». Tras la muerte y separación del amigo, a quien considera integrado plenamente en la naturaleza que antes representaba, desea seguirlo. Pero es consciente de que no es posible, dado que lo impiden las propias creencias religiosas. Según Torres, esta limitación explica «el halo de impotencia que recorre al poema» (1995: 38).

<sup>4</sup> El panteísmo adquiere una gran relevancia en *Epístolas a los ipagrenses* y en *Himnos a los árboles*, dos de las obras más logradas de Núñez.

<sup>5</sup> Barberá Pascual (2004: 43-44) apunta que en *Elegía a un amigo muerto* encontramos el primer contacto de Núñez con el tema de la muerte.

Afirmado con un sentido lamento, el sujeto lírico plasma con extrema belleza las lágrimas derramadas fruto de la muerte de su amigo, al que lo unía una relación entrañadamente fraternal («que fue exenta la historia de nuestra fraternidad», v. 91), así como el inmenso vacío que le ha dejado en su corazón («porque hasta el llanto mío es llanto tuyo / o vacío gimiente de tu ausencia en mi pecho», vv. 22-23). El vacío y la tristeza que siente lo empujan a acercarse al césped, a la tierra, al aire, pues tiene la certeza de que él sigue presente en la naturaleza, que habita en ella, porque es la naturaleza misma: «Quiero acercarme al césped, / porque en tierra te piso a cada instante / y porque eras el aire que se mete en pulmones extraños / recorriendo sin cese todas las extensiones» (vv. 40-43). Esta suerte de panteísmo, visión telúrica, mística del más allá, que tiene sus antecedentes inmediatos en la poesía del 27 y que actúa a modo de consolación, se halla en el poema «A mi madre muerta» de José Luis Hidalgo, en «Llanto de un pájaro por el poeta muerto» de Concha Zardoya, así como en diversas composiciones poéticas de Carlos Bousoño y Vicente Gaos, entre otros<sup>6</sup>.

Asimismo, el amigo fallecido se encuentra en los ríos que desembocan en los mares («Tú estás en la corriente de todos los ríos / que descienden furiosos hacia mares nutridos», vv. 65-66), y en el propio otoño («Porque el otoño a ti se ha ido ahora, delgada línea viva», v. 83; «yo invoco en ti al otoño», v. 86), asociado a la muerte por la caída de las hojas de los árboles, frente al renacer primaveral, que simboliza la vida, la plenitud. En este sentido, refiriéndose a Altolaguirre, indica Rosa Romojaró que este

[...] esboza una teoría poética basada en el proceso transmigrativo de los seres que el poeta apoyará alegóricamente en el dinamismo de las aguas [...], en la tierra, en lo vegetal, en la propia muerte humana que fecunda esta tierra, que florece en las plantas y los árboles, que, como polen, subirá a las alturas y allí permanecerá en las regiones del universo (2009: 374)<sup>7</sup>.

Con dulzura y cariño, rememora aquellas mañanas en que su amigo colocaba macetas robadas en el balcón de la niña de enfrente, acto tan pueril como digno de recuerdo<sup>8</sup>. Del mismo modo, revive la inocente travesura de narrar que se moría y de medir el tiempo. Aquel juego se revela profético, y el tiempo que se afanaba en medir se ha detenido para siempre: «¿Recuerdas esa gran

---

<sup>6</sup> Camacho Guizado (1969: 361-374) aporta numerosos ejemplos sobre este particular. Tras la muerte, el fallecido continúa viviendo una nueva vida, gozando de la plenitud.

<sup>7</sup> Cfr. Rosso (2013: 160-178).

<sup>8</sup> Noelia Barberá Pascual asegura que «el dolor y la amargura sentidos ante la pérdida de un ser querido lo llevan a buscar con insistencia recuerdos felices en los que sustentar su vida» (2003: 102).

travesura que era siempre narrar que te morías? / ¿Recuerdas que eras niño y medías el tiempo según costumbre tuya?» (Núñez, 2008: 35). Se trata de dos interrogaciones retóricas que no tendrán respuesta, pero que constituyen una llamada de atención que invita a reflexionar sobre la muerte y el paso del tiempo.

En un momento de arrebato y desesperación, el sujeto lírico manifiesta su deseo de romper el suelo, como si de un terremoto capaz de derribar las cajas de los nichos de yeso se tratase. Ese gesto, que tiene como propósito la recuperación del ser querido, podría suscitar la adhesión de sus hermanos a su intenso sentimiento de ira y a la noble causa que persigue. La aliteración de la vibrante en estos versos expresa el ruido vinculado a los golpes, a la ruptura del suelo, a los terremotos, así como la propia rabia incontenible del yo poético, que lo lleva a estallar, a interrumpir el silencio que reina en la muerte:

Quiero golpear y romper, partir el suelo  
y que responda tu armazón con trepidar de tumba,  
como un terremoto que derribe las cajas de los nichos de  
[yeso  
saliendo tus hermanos a cortejar mis iras.

(Núñez, 2008: 32)<sup>9</sup>

El sujeto lírico no entiende cómo su amigo, dotado de una gran fuerza, energía y vitalidad, no se ha impuesto sobre la muerte. Por ello no se resigna a aceptar que ha fallecido; de ahí que siga buscándolo y llamándolo infatigablemente, aunque el esfuerzo resulte vano:

Sobre la frente con la mano puesta me quedo en las salidas  
y en los humilladeros a voz pelada buscándote te llamo.  
Pero sólo diviso lejanos fogariles,  
alcandoras precarias, presagios, vientos sucios,  
vacíos vientos pobres formados en las chozas de todos los  
[pordioseros que aúllan.

(Núñez, 2008: 35)

Le pide también que se calle para que su llanto venza al olvido. Y ese llanto, fruto del recuerdo del ser querido, le hace sentirlo más vivo, incluso más hondo:

---

<sup>9</sup> Resuena en estos versos la *Elegía a Ramón Sijé*, de Miguel Hernández, particularmente el terceto que comienza: «Quiero escarbar la tierra con mis dientes, / quiero apartar la tierra parte a parte...», donde incluso la aliteración de vibrantes enfatiza el efecto desgarrador.



asumido su pérdida y aspiraba a encontrarse con él en el reino de la muerte, deja abierta la puerta a un posible regreso a la vida. Para Noelia Barberá, estos tres versos que cierran el poema representan la espera del retorno de lo vivido. Esa idea de que «todo está en trance de volver» y de que «el futuro será una proyección del pasado que fue», subyace en toda la poesía del ipagrense. Así pues, «en esta concepción cíclica de la vida y del universo al hombre solo le cabe esperar el retorno de lo vivido» (Barberá, 2003: 103). A este propósito, cabe destacar que, con frecuencia, a lo largo de toda su obra literaria, asoma la idea del eterno retorno, la vuelta al pasado, al punto de partida, al origen, a «aquello que está en vías de volver» (Núñez, 2008: 81), cita de Michel Foucault que introduce *Poemas ancestrales*. De hecho, sofismas como «En el futuro está siempre el porvenir del pasado» (Núñez, 2010: 106) y «Mañana es volver al ayer» (Núñez, 2010: 134) vienen a confirmar esta idea. El yo poético, en efecto, se halla convencido «de que el pasado dichoso volverá en días venideros. Hasta entonces, la espera se torna angustiosa» (Barberá, 2003: 102); pero, en la misma medida, esa continua espera «supone la esperanza de un futuro consistente en lo mejor del pasado» (Barberá, 2003: 105).

Según podemos vislumbrar, el tema por excelencia de este largo poema es la muerte, que se impone a la vez como uno de los temas recurrentes en todo el corpus poético de Núñez. No obstante, la muerte, el irremediable final al que estamos destinados, no representa un punto final, sino un punto seguido, acaso unos puntos suspensivos, dado que supone «un renacer hacia otra nueva vida» (Barberá, 2004: 88)<sup>11</sup>. No hemos de perder de vista que, como aseguraba en uno de sus sofismas, «El mundo nunca es punto final; es siempre puntos suspensivos...» (Núñez, 2010: 180). Acerca del tratamiento de dicho motivo en la elegía que nos ocupa, Barberá sostiene que, tras la trágica pérdida de su amigo, el autor ansía la muerte, pues concibe el final de la existencia como la única salida. Pero ese deseo no implica una actitud derrotada ante la vida, sino el anhelo de fundirse con la naturaleza, ligada a la vida y a la plenitud. En este sentido, la muerte se vincula a la vida desde una visión panteísta del universo:

En este poema largo aparece, además de la muerte del amigo, el ansia de muerte del autor, que, a pesar de su juventud, percibe el fin de la existencia como único camino posible después de la trágica desaparición del ser querido. No obstante, la insistente manifestación de la naturaleza revela el universo particular que Núñez está forjando,

---

ellas algún día, la voz elegíaca recuerda al amigo muerto, arrojado de este mundo a otra vida, dónde guarda la llave de su casa, esperanzado de que algún día regrese a ella.

<sup>11</sup> Desde un plano metafísico, conviene recordar la idea de Unamuno, animada por su agónica sed de eternidad: «llamo al morir desnacer y la muerte es otro parto» (1971: 182), concepción que, según indica Ángel Estévez, le permite «el juego ficcional de nacer para desnacer y volver a nacer... en eterno retorno» (1987: 93).

consistente en que si la naturaleza es el ámbito propicio de la plenitud, la fusión armónica con todos los sentidos, el referido deseo de muerte no se identifica con una actitud derrotada ante la vida, sino la querencia apresurada por sumirse con ese otro mundo natural (Barberá, 2004: 86-87).

Barberá hace hincapié en que, en esta composición, la muerte se halla justificada por el ciclo de la existencia, de la vida (2009: 74-75). A su juicio, el detallismo con que Núñez describe la naturaleza justifica la presencia en la elegía de múltiples sustantivos asociados a alguno de los componentes esenciales del universo (tierra, agua, aire). Se trata de elementos que generan vida. No es difícil inferir que el poeta siente una especial debilidad por el mundo natural y rural, así como por los elementos cósmicos. Según Barberá, la muerte le provoca al sujeto lírico amargura por la ausencia de un ser querido, pero, al mismo tiempo, implica un estado de perfección al unirse con la naturaleza, «símbolo unívoco de la plenitud y del conocimiento, propio de la tradición clásica» (2009: 74-75). En la misma línea, Carnero afirma que el amigo muerto «ingresa, transfigurado en paisaje, en la eternidad impersonal de los cuatro elementos» (1995: 11).

Los versos de *Elegía a un amigo muerto* rezuman emoción, añoranza, melancolía, tristeza, amargura y dolor. La pérdida del ser querido deja los sentimientos del yo poético a flor de piel y desencadena toda una catarata de recuerdos de momentos felices en común<sup>12</sup>. A grandes rasgos, el poema se estructura en tres partes: 1) vv. 1-26, marcados por la emoción sincera y el desgarrar que dominan la *lamentatio*; en ellos, el sujeto lírico, aparte de considerar a la figura divina como responsable de la muerte del amigo, expresa su deseo de morir para reencontrarse con él; 2) los vv. 27-125 reflejan la presencia del fallecido en la naturaleza (símbolo de plenitud y armonía), rememoran los dichosos instantes compartidos y actúan a modo de *consolatio*; 3) vv. 126-151, en los que el yo poético parece asumir la pérdida, no sin solicitarle encarecidamente al amigo que le prepare el camino para adentrarse en el reino de la muerte. He aquí la expresión del eterno retorno a la que antes aludíamos. La primera y la tercera partes, que inciden en el deseo de morir del yo poético, cuentan con 26 versos cada una de ellas, por lo que presentan idéntica extensión. Dicha simetría refleja la perfección formal que caracteriza al texto. En efecto, nos hallamos ante una estructura circular perfecta, que nos trae a la mente la idea del eterno retorno a la que hemos aludido, esencial a la hora de interpretar tanto este poema como todo el universo literario del escritor de Poley. La segunda parte, bastante más extensa, la forman 99 versos, a través

---

<sup>12</sup> Antonio Portela Lopa incide en que «es en la *Elegía a un amigo muerto* donde Vicente pudo plasmar toda la elegancia y la fuerza con que cultivó la amistad, haciendo posible aquella otra máxima de Epicuro: “Dulce es el recuerdo del amigo muerto” (fragmento 50)» (2016: 62).

de los cuales el sujeto lírico se recrea en el recuerdo de los momentos vividos junto a su amigo, así como en la reencarnación presente en la naturaleza.

Como apuntábamos, el poeta se decanta por el verso libre. Los versos discurren aquí como fluyen las propias lágrimas del sujeto lírico. Carnero asegura que esta clase de versificación, caracterizada por su «riquísima polimetría», corresponde «a la pasión y a la desesperación que el asunto exige» (1995: 11). Ahora bien, un estudio pormenorizado de la métrica nos descubre que más de dos terceras partes de la composición se encauzan en cláusulas de base heptasilábica, desde el propio heptasílabo («Me voy, óyelo, amigo», v. 7; «la luz de los habares», v. 15), pasando por el alejandrino («las venas gobernantes del vaivén de tus manos», v. 16; «recorriendo sin cese todas las extensiones», v. 43; «húmedos de tu tacto por mis dedos sentido», v. 71; «semejante a los gallos tercios de las peleas», v. 99), hasta los versos que llegan a las veintiuna sílabas organizados en tres cláusulas de siete («sobre todas las tardes de la tierra que ahora te morderán las piernas», v. 5; «cual cortinas de flecos velándote los polvos tan manchados de viento», v. 29; «puesto que ya conoces el ritmo del que cruza su carga de destinos», v. 147) y los que, en múltiplo de cuatro cláusulas, alcanzan las veintiocho sílabas («poniéndole macetas robadas de otras casas al balcón ladeado de la niña de enfrente», v. 82)<sup>13</sup>. La cláusula heptasilábica, además de las combinaciones referidas, comparte verso en otras muchas ocasiones con otros metros, dando lugar a una amplia variedad de esquemas métricos: de 5 + 7 («ya sin tus dedos sagitales y duros», v. 106), de 7 + 9 («sobre sus lomos fresa llegas a los jardines míos», v. 68), de 7 + 11 («los ríos, todavía, son de una desganaada hermosura», v. 18), de 11 + 7 («y porque eras el aire que se mete en pulmones extraños», v. 42), de 11 + 7 + 7 («Pobre luna que te abría las puertas y alumbraba tus raptos por casi nada nada», v. 103), de 7 + 7 + 6 + 7 («pero di cosas bellas en las tardes que tengas de largos paseos, montaña tras montaña», v. 143), etc<sup>14</sup>. Hemos visto la combinación de heptasílabos y

<sup>13</sup> Los versos que responden íntegramente al esquema heptasilábico (7, 14, 21 y 28 sílabas), son 79 del total de 151 que tiene la composición, es decir, más de la mitad. Doce versos son heptasílabos (6, 15, 17, 40, 56, 58, 69, 75, 86, 112, 128 y 130). Cincuenta y dos son alejandrinos (2, 3, 4, 8, 9, 10, 12, 16, 20, 21, 23, 26, 27, 28, 31, 32, 36, 37, 43, 47, 49, 51, 53, 59, 60, 63, 66, 70, 71, 73, 78, 79, 85, 89, 95, 96, 99, 101, 110, 111, 115, 116, 122, 124, 125, 127, 135, 136, 149, 150 y 151); otros cuatro tienen 14 sílabas, pero, aunque carecen de esquema heptasilábico, conservan la estructura rítmica por la unión de dos hemistiquios con número impar de sílabas (44, 109 y 118) o de número par (98). Trece versos son de 21 sílabas con una clara secuencia métrica de 7 + 7 + 7 (5, 13, 14, 29, 46, 55, 62, 117, 121, 126, 137, 144 y 147). Dos más multiplican por cuatro la base heptasilábica hasta alcanzar las 28 sílabas (82 y 138). A estos 79 versos cabe añadir otros 42 con alguna cláusula heptasilábica en su interior, que más adelante indicaremos y matizaremos, dando un total de 121 versos, lo que supone un porcentaje del 75,5% con presencia total o parcial de la base heptasilábica.

<sup>14</sup> Conviene, no obstante, distinguir las combinaciones que favorecen la armonía rítmica (heptasílabo con pentasílabo, eneasílabo o endecasílabo, por ejemplo) de aquellas otras en que

endecasílabos, y viceversa, dentro del mismo verso, reafirmando el maridaje rítmico que tanto ha lucido desde el Siglo de Oro en madrigales, estancias de canción y silvas; junto a esta disposición, encontramos también muchos endecasílabos exentos a lo largo de la elegía: «ruido tuyo olvidado entre mis huecos», v. 24; «Qué soledad las recuas; la vacada», v. 34; «torre viva trepada impunemente», v. 50; «sobre los ojos huecos y marchitos», v. 102<sup>15</sup>. La alternancia de endecasílabos y heptasílabos, al funcionar este a la manera de quebrado de aquel, inflexiona la andadura rítmica y reproduce el tono congojoso de la elegía, impregnado de lamento y dolorido sentir. Además de la adecuación al tono elegíaco del poema, la polimetría, con la variedad de metros y de combinaciones que estos ofrecen, potencia la rica modulación rítmica de la composición.

El tono es lamentable y el estilo, humilde, como corresponde a una elegía en la que el sujeto lírico se dirige a un amigo, lo que no es un obstáculo para que alterne el léxico culto («congojas», «guijo», «candidez», «gredales», «vigor», «sagitales», «sepelio», «ceresina») con el popular («palo», «saltimbanqui», «macetas», «chabolas»). Carnero destaca «su simbología rural (“sol”, “luna”; “tierra”, “campo”, “montaña”; “agua”, “río”; “encina”, “olivo”, “ciprés”, “tilo”, “hierba”, “zarza”, “junco”, “maíz”; “tapia”, “ermita”, “aljibe”, “acequia” —haciendo un rápido e incompleto repaso del vocabulario del poema—)» (1995: 11). La diversidad del léxico, por una parte, subraya en este nivel la *variatio* de ritmos y tonos que venimos destacando; por otra parte, la ingente cantidad de términos vinculados al ámbito rural justifica, en la misma medida que potencia, la relevancia que adquiere la naturaleza a lo largo del poema.

Otro atributo de esta sobrecogedora composición es la continua recurrencia a la metáfora, que embellece el estilo, crea identificaciones insólitas e incrementa la fuerza expresiva. Así, por ejemplo, en los versos que recogemos a

---

el encuentro del heptasílabo con metros de sílabas pares (hexasílabo, octosílabo, decasílabo...) da como resultado una estructura aritmética. En el primer grupo encontramos los esquemas métricos siguientes: 5 + 7 (106), 7 + 9 (52, 61, 68, 87, 88), 7 + 11 (18, 48, 57, 81), 9 + 7 (45, 93, 94), 11 + 7 (33, 42, 67, 72, 83, 84, 113), 5 + 7 + 7 (131), 7 + 5 + 7 (64, 97, 114), 7 + 7 + 9 (148), 7 + 7 + 11 (117) y 11 + 7 + 7 (103), para un total de 27 versos. En el segundo grupo, los esquemas métricos son los siguientes: 5 + 8 + 7 (100), 7 + 6 (65), 7 + 8 (91, 123), 7 + 10 (76), 7 + 12 (38), 8 + 7 (30, 35, 141), 12 + 7 (74), 7 + 7 + 8 (80, 107), 7 + 8 + 9 (142), 8 + 7 + 9 (145), 7 + 7 + 6 + 7 (143), sumando 15 versos. Además de los dieciséis endecasílabos exentos, a los que nos referiremos seguidamente, completan los 151 de la composición diez versos que, como los cuatro de 14 sílabas ya referidos, no ofrecen ninguna cláusula heptasilábica (39, 77, 90, 92, 108, 119, 120, 129, 133 y 140). No obstante, la mayoría de estos versos, por el esquema métrico de los hemistiquios que los forman, tienen una estructura rítmica; incluso el único tetrasílabo (129), unido prosódicamente al heptasílabo que lo precede, forma un endecasílabo: «Inasequible, alto, / trasladado.»

<sup>15</sup> Son dieciséis los endecasílabos exentos, distribuidos en cuatro tipos distintos: siete son enfáticos (1, 24, 25, 34, 41, 50, 102 y 139); cuatro, sáficos (19, 22, 54 y 105), tres, melódicos (41, 132 y 146); los dos restantes son italianos puros con acento rítmico en la séptima sílaba (104 y 134).

continuación, identifica metafóricamente al amigo con un palo de nardo, un pincho, un ciprés, un andamio, un tiesto y una torre. Las imágenes, adicionadas por aposición, remiten a la verticalidad, que simboliza la vida, frente a la horizontalidad de la tapia que, como la posición yacente del cuerpo, representa la muerte:

Quiero ponerte tieso, alto palo de nardo que habías sido,  
pincho, ciprés, andamio, amigo, vivo tiesto,  
torre viva trepada impunemente,  
como si torre y tapia fueran cosas iguales.

(Núñez, 2008: 32-33)

Junto a las metáforas, hemos de aludir a la abundancia de figuras de repetición como aliteraciones, anáforas y paralelismos, que acompañan el reiterado lamento del sujeto lírico por la muerte del amigo y dotan al poema de ritmo y musicalidad, tal y como puede observarse en los siguientes versos, en los que la isotopía de sibilantes refuerza estilísticamente el silencio que reclama al fallecido mediante el uso del imperativo «calla» como queriendo que no interrumpa su llanto:

Calla, porque mis ojos traen locura de estancias y guiños  
[de sepelio,  
calla, porque en el muerto corazón de los bosques la  
[ceresina muge lentamente de pena,  
ella que había sentido tantas veces  
la yema torpe de tus dedos  
y el frescor de acequia que era tu vientre descendido.

(Núñez, 2008: 36)

Por otro lado, conviene precisar que nos encontramos ante una obra que transpira sensorialidad<sup>16</sup>. Y es que el sujeto lírico anhela captar todo tipo de sensaciones (visuales, auditivas, táctiles, gustativas y olfativas), haciéndonos partícipes de las mismas. Según Casado, en este poema temprano, «el sustrato

---

<sup>16</sup> A lo largo de todo el poema, aparecen referencias al sentido de la vista («Qué bien te va lo verde bajo los olivares», v. 27; «Qué azul la lejanía, la sierra, las ermitas», v. 32; «que cubre el trigo verde con su dormida indiferencia», v. 61); del oído («ruido tuyo olvidado entre mis huecos», v. 24; «y en los humilladeros a voz pelada buscándote te llamo», v. 114); del tacto («húmedos de tu tacto por mis dedos sentido», v. 71; «Las frutas se antojaban al reclamo del tacto», v. 122); del gusto («cuyas moras de vino inflamaban tus labios», v. 59); y del olfato («allí donde no llegan las levísimas cañas del olfato», v. 57).

surrealista podría explicar la dinámica de acumulación y aceleración sensorial que lo alimenta»<sup>17</sup>. Dicha sensorialidad se ve reforzada por la musicalidad:

No quieto en la espesura,  
allí donde no llegan las levísimas cañas del olfato.  
No quieto entre las zarzas,  
cuyas moras de vino inflamaban tus labios.  
No quieto para siempre entre esos desniveles  
que cubre el trigo verde con su dormida indiferencia, [...] en estos pies buscándote a sirga de tu impulso,  
húmedos de tu tacto por mis dedos sentido.

(Núñez, 2008: 33)

En los versos seleccionados, hallamos alusiones a los sentidos del olfato («las levísimas cañas del olfato»), la vista («el trigo verde»), el gusto («cuyas moras de vino inflamaban tus labios») y el tacto («húmedos de tu tacto por mis dedos sentido»). En cuanto al sentido del oído, está ligado al ritmo y a la musicalidad que modulan los propios versos. Dicha musicalidad se apoya en aliteraciones (de la alveolar nasal sonora, bilabial nasal sonora, alveolar fricativa sorda y dental oclusiva sorda), anáforas («No») y paralelismos («No quieto» + preposición + sintagma nominal) que sustentan la andadura rítmica. Del mismo modo, la combinación de versos de distinta medida rompe la monotonía. Como hemos señalado anteriormente, los versos de base heptasilábica son los que muestran un claro predominio y la repetición de esas cláusulas rítmicas heptasilábicas acentúa la musicalidad de la que venimos hablando.

### La intertextualidad en *Elegía a un amigo muerto*

Siguiendo a José Enrique Martínez Fernández, entendemos por intertextualidad «una propiedad o cualidad de todo texto, concebido como un tejido de textos; el texto remitirá siempre a otros textos, en una realización asumidora, transformadora o transgresora» (2001: 10). Las referencias que, al hilo de este análisis, se han hecho a Miguel Hernández, Jorge Luis Borges, Miguel de Unamuno o al mito de Deméter, invitan a destacar las relaciones intertextuales que se detectan en *Elegía a un amigo muerto*. Para Juan Antonio González Iglesias (2016: 20), son varios los antecedentes de esta elegía. En español, destaca los nombres de Federico García Lorca y de Miguel Hernández, así como

<sup>17</sup> Casado (2004: 63) pone como ejemplo para argumentar esta afirmación los siguientes versos: «Qué bien te va lo verde bajo los olivares, / con cabellos de yerba y espárgagos de trigo / cual cortinas de flecos velándote los polvos tan manchados del viento» (vv. 27-29).

los grandes poemas elegíacos del Siglo de Oro<sup>18</sup>. Por lo que atañe al mundo grecolatino, apunta el parentesco con la elegía griega. Sin embargo, «la referencia fundamental que nos ofrece el poeta es una cita de San Agustín» (González Iglesias, 2016: 21), que figura, en latín y sin traducción, encabezando el poema:

*Ecce abstulisti hominem de hac vita, cum vix  
explevisset annum in amicitia mea, suavi mihi  
super omnes suavitates illius vitae meae*  
(Núñez, 2008: 29).

San Agustín, *Confesiones*, IV, IV, 7

En dicho pasaje, Agustín de Hipona, uno de los padres de la Iglesia Católica y uno de los mayores escritores romanos, según advierte González Iglesias, «se dirige a Dios y se lamenta, con las características propias de la elegía literaria griega, por la pérdida de un amigo íntimo que representaba para él una dulzura por encima de todas las dulzuras de su vida» (2016: 21), concluyendo: «El texto de San Agustín funciona como sinónimo y precedente de Vicente Núñez» (González Iglesias, 2016: 22) y «puede leerse como *una elegía por un amigo muerto escrita por un filósofo intimista*. [...] Vicente realiza una amplificación que desarrolla en un movimiento musical prodigioso la partitura de Agustín» (González Iglesias, 2016: 22).

Los paralelismos entre ambos poetas son varios. Así, por ejemplo, Agustín «se dirige a Dios lamentando que le arrebatará a su amigo» (González Iglesias, 2016: 22) y Vicente también menciona a Dios como responsable de la separación de su amigo («Ya me ha borrado Dios de tus orillas», v. 1). Además, en los dos casos asoma una «amistad extrema que alcanza la plenitud» (González Iglesias, 2016: 23) y que roza la fraternidad. De la misma manera, coinciden en el planto, propio del género elegíaco. Como vislumbra Juan Antonio González, «parte del texto de Agustín se encuentra en el texto de Vicente modificado, poetizado, superado de algún modo, nuevo en definitiva» (2016: 23). Retomando la imagen genettiana del palimpsesto, bien puede asegurarse que el texto agustiniano funciona como i del texto elegíaco que nos ocupa.

En opinión de Miguel Casado, tanto el título como el propio desarrollo del poemario «lo vinculan con la tradición elegíaca reciente» (2008: 11). Piensa, claro está, en Miguel Hernández, y su *Elegía a Ramón Sijé*<sup>19</sup>, compuesta en

<sup>18</sup> Recordemos que, en la “Égloga I” de Garcilaso de la Vega, Nemoroso se lamentaba ya de la pérdida de su amada Elisa: «¡Oh tela delicada, / antes de tiempo dada / a los agudos filos de la muerte» (vv. 260-262).

<sup>19</sup> Cfr. Hernández (2002: 119-123). Los versos que se reproducen de Miguel Hernández han sido extraídos de dicha edición.

1936, con la que el texto del ipagrense comparte varios rasgos. Casado asegura que ambas elegías tienen en común «la vehemencia del tono y el deseo de que el amigo fallecido pueda reanudar su vida transmutado en la naturaleza» (2008: 11). Pero, aparte de los aspectos ya señalados, la tristeza y el intenso dolor («Tanto dolor se agrupa en mi costado, / que por doler me duele hasta el aliento», vv. 8-9), el amargo llanto que provoca la pérdida («lloro mi desventura y sus conjuros / y siento más tu muerte que mi vida», vv. 14-15), el hecho de que el amigo confunda con la naturaleza tras su deceso («Yo quiero ser llorando el hortelano / de la tierra que ocupas y estercolas, / compañero del alma, tan temprano», vv. 1-3) y el anhelo del sujeto lírico de recuperarlo, abriendo la tierra, si fuera necesario («Quiero minar la tierra hasta encontrarte / y besarte la noble calavera / y desamordazarte y regresarte», vv. 31-33), son rasgos distintivos de estas dos elegías. No obstante, la de Miguel Hernández discurre por el cauce de los tercetos encadenados, metro canónico de la elegía áurea. A juicio de Casado:

[...] la dinámica que imprime el poeta de acumulación y aceleración sensorial en una prolongada cadena de imágenes, el dominio en ella de los saltos asociativos y de las materias del mundo hacen pensar en un sustrato realista que los años cincuenta heredan de la todavía viva poesía del 27. Pero los procedimientos de inversión, que tienden a percibir la muerte —desplazándola— en quien ha sobrevivido, y la tendencia al retorno, a un giro hacia atrás del tiempo, parecen anunciar un vaciamiento del futuro, una pérdida de sentido, que tan característicos serán de esta escritura (2008: 11-12).

Vicente Núñez era lector ávido y atento de la obra de Federico García Lorca, y el rastro del poeta granadino, de un modo especial del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*<sup>20</sup> (compuesto en 1934 y dedicado a la muerte de un célebre torero), se aprecia en los versos de la elegía del ipagrense. Así, ambas elegías comparten el canto desgarrador a la muerte por la pérdida hondamente sentida de un gran amigo: «¡Que no quiero verla! / Dile a la luna que venga, / que no quiero ver la sangre / de Ignacio sobre la arena. / ¡Que no quiero verla!» (vv. 53-57); el tono de tristeza y el carácter conmovedor: «Yo canto su elegancia con palabras que gimen / y recuerdo una brisa triste por los olivos» (vv. 219-220); el poema como catarsis literaria para los dos escritores y como cauce para inmortalizar al amigo muerto; la sensorialidad<sup>21</sup>; la hierba asociada a la

<sup>20</sup> Los versos que se plasman de la elegía del poeta granadino proceden de García Lorca (1998: 283-308).

<sup>21</sup> El componente sensorial adquiere también una gran relevancia en la elegía de Lorca, de ahí que en la misma se hallen presentes los cinco sentidos; así la vista: «Un niño trajo la blanca sábana», v. 3; el oído: «Huesos y flautas suenan en su oído», v. 35; el olfato: «¿Qué dicen? Un

muerte: «Ya los musgos y la hierba / abren con dedos seguros / la flor de su calavera» (vv. 123-125)<sup>22</sup>; la polimetría (en la de Lorca se combinan endecasílabos, octosílabos, decasílabos y alejandrinos); la abundancia de aliteraciones, anáforas y paralelismos, que proporcionan ritmo y musicalidad al poema, al mismo tiempo que traducen la obsesión y el dolor por la pérdida del amigo: «¡Oh blanco muro de España! / ¡Oh negro toro de pena! / ¡Oh sangre dura de Ignacio! / ¡Oh ruiseñor de sus venas!» (vv. 143-137). Ahora bien, mientras que en la elegía de Núñez el sujeto lírico alimenta la esperanza de la resurrección del fallecido, en la de Lorca la muerte se presenta como final de la existencia, sin posibilidad de retorno: «Porque te has muerto para siempre / como todos los muertos de la Tierra, [...]» (vv. 208-209).

También Pablo García Baena compuso una “Elegía para un amigo muerto”, incluida en su libro *Rumor oculto*, que vio la luz en 1946, ocho años antes de que apareciese la de Núñez. Las dos se caracterizan por la polimetría, el verso libre, la ausencia de rima, la sensorialidad que impregna la composición<sup>23</sup>, la abundancia de términos relacionados con el mundo rural («grano», «espiga», «flores», «prado», «rosa», «pájaro», «aire», «crisantemos», «tierra», «raíces», «sauce», «lluvia», «ciprés», etc.), el dolor por la pérdida y la añoranza del amigo muerto («Tu cuerpo de dios joven, bajo sábanas rígidas / se enterró aquí una tarde», vv. 39-40), el recuerdo de los ratos compartidos («azul como las flores de aquel prado / que vimos juntos», vv. 10-11), la esperanza de recuperarlo («El aire está esperando que de nuevo tu voz / vuelva a oírse en el mundo, y yo también espero / oír como hace tiempo el eco de tus voces», vv. 33-35) y el deseo de morir para reunirse con él («Deja que pueda echarme sobre tu tumba blanca / y que cruce mis manos sobre mi pecho y muera / cara al cielo, igual que tú bajo la tierra», vv. 44-46), entre otros motivos.

Luis Antonio de Villena, refiriéndose a *Elegía a un amigo muerto*, que califica como plaquette plurimétrica «de notable calidad formal» (2009: 35), sostiene que a esa misma época y con un título muy similar pertenece otra plaquette de un escritor coetáneo de Núñez, Víctor Andrés Catena (que luego continuó su andadura más por el mundo del teatro que por el de la poesía). Villena asegura que cuando él leyó ambos poemas tuvo la sensación de que el amigo muerto podría ser el mismo. Como Núñez, Catena aboga en su *Elegía*

---

silencio con hedores reposa», v. 167; el gusto: «Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca», v. 215; y tacto: «Las heridas quemaban como soles», v. 45.

<sup>22</sup> En el caso de Núñez, la hierba cubre el cuerpo del fallecido, que pasa a formar parte del mundo natural: «Qué bien te va lo verde bajo los olivares, / con cabellos de yerba y espárragos de trigo / cual cortinas de flecos velándote los polvos tan manchados de viento» (vv. 27-29).

<sup>23</sup> En la elegía de Pablo García Baena (2008), figuran alusiones al sentido de la vista: «queda el azul de tu mirar», v. 16; el oído: «cuando el ciprés gotea, monótono, en tu mármol», v. 32; el olfato: «que hasta su nariz llegue de nuevo aquel perfume», v. 27; y el tacto: «y que a tu carne llega el frío de la lluvia», v. 31.

a un amigo<sup>24</sup> por la polimetría y apostrofa a su joven amigo («Pero tú, amigo muerto, no pudiste saberte hombre», v. 5), cuyo dulce recuerdo le produce tristeza («¡Qué triste y dulcemente tu recuerdo, amigo!», v. 67). Sin embargo, la conexión entre ambos poemas, lejos de limitarse a estos datos, se extiende a otros rasgos. Así, en la elegía de Catena también afloran elementos de la naturaleza vinculados a la vida («río», «viento», «agua», «árbol», «tierra», «hierba», «flor», «trigales», entre otros), las aliteraciones de vibrantes, por ejemplo, en los versos «Era tu cuerpo bello de virgen carne endurecida» (v. 2); «ni ser río que se desborda en viriles riegos», (v. 6); «ni siquiera escribir un verso de amor» (v. 33); las anáforas: «y lo desnuda, / y que jamás se cansa de caer la lluvia / y la nieve», (vv. 27-29); los paralelismos entre «un día por otro día» (v. 165) y «un recuerdo por otro recuerdo» (v. 166); el despliegue sensorial<sup>25</sup>, la presencia de Dios como ser supremo: «Porque algo había en ti, amigo, / como la mirada de Dios, / que dio forma amorosa a todo lo creado» (vv. 96-98), y la belleza de la emoción contenida que traslucen sus versos.

Según hemos visto, son diversas las fuentes de las que emana la elegía del escritor de Poley. Ahora bien, el poeta ipagrense logró crear una composición poética muy personal, que ha superado las barreras del tiempo y ha alcanzado la categoría que corresponde a un clásico. La clave radica en haber asimilado y personalizado todas las influencias que recibe, hasta tal punto que en ocasiones resulta complicado descifrar los ecos que subyacen tras la misma. Esta intertextualidad no le resta originalidad a su obra, sino que le aporta un valor añadido, dado que, como sostiene Genette, «el arte de “hacer lo nuevo con lo viejo” tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos “hechos *ex profeso*”» (1989: 495).

## A modo de conclusión

*Elegía a un amigo muerto* es un canto triste, una estremecedora melodía, un dulce lamento, fruto del dolor, la amargura y el llanto que, como recuerda Francisco Javier Torres, suscita «la temprana muerte de un joven y querido amigo» (1995: 38). Ese cúmulo de sentimientos provocados por la muerte de un ser querido hermana a los hombres de todos los tiempos y lugares, pues, según Salvatore Poeta, se trata «de un estado de ánimo universal ante un

<sup>24</sup> Cfr. Víctor Andrés Catena (1953).

<sup>25</sup> En la elegía de Catena, aparecen referencias al sentido de la vista: «en la verde piel de un árbol», v. 34; el oído: «Aún me parece oír, llamándome alto, / tu voz morena que llenaba el aire de dorados panales», vv. 68-69; el olfato: «siendo tan solo la pequeña explosión perfumada y encendida / de un rojo clavel entreabierto», vv. 133-134; el tacto: «y de las manos acariciadoras de sutiles tactos», v. 63.

fenómeno no menos global» (2013: 27). Gracias a esta composición, plagada de diversas reminiscencias, aunque perfectamente asimiladas, el poeta ipagrense, aparte de inmortalizar a su idolatrado amigo y mantenerlo vivo en el recuerdo, logra aliviar su pena por la inesperada pérdida, dado que, tal y como asegura Camacho, «el mismo hecho de escribir un poema a la muerte de un ser querido es ya una manera de objetivar el suceso desgraciado, de purgar la pasión, de consolarse» (1969: 16). En este sentido, el propio acto de escritura actúa a modo de catarsis. Y es que, trasladando a esta elegía las palabras de Pedro Ruiz Pérez, el poema, además de ser una construcción artística, representa la «reordenación de un mundo propio, en el que el lenguaje ofrece un refugio, una habitación en la que el sujeto puede remediar su desolación» (1996: 368).

A pesar de tratarse del primer libro de Vicente Núñez, *Elegía a un amigo muerto* es todo un ejemplo de dominio formal, madurez y perfección. No en vano, el tema, el tono y la forma constituyen un conjunto armónico. Además, todos los recursos métricos y retórico-estilísticos subrayan el contenido y el tono quejumbroso, delineándose ya muchas claves de su producción poética posterior, bien sintetizadas por Francisco Javier Torres: «el sentimiento amoroso, la superación de la muerte, el ansia de plenitud y conocimiento, el contraste entre realidad e idealidad» (1995: 39), por citar solo algunos ejemplos. Al socaire de las palabras que el poeta ipagrense empleó para definir la “Elegía” de Vicente Aleixandre, incluida en su libro *Nacimiento último*, podemos afirmar que nos hallamos ante «uno de los llantos más henchidos, tiernos, estremecidos, candentes, escritos en castellano» (Núñez, 2003: 38). Muerte, amor, vida, amistad, soledad y naturaleza se dan la mano en esta conmovedora composición poética, cuyos versos rezuman una entrañada emoción.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS CATENA, V. (1953): *Elegía a un amigo*, Granada.
- BARBERÁ PASCUAL, N. (2003): «El trastocado porvenir del pasado (Una nota sobre la poesía de Vicente Núñez)», *Ánfora Nova*, 55-56, pp. 102-106.
- (2004): «Vicente Núñez y su desviación conceptual de la muerte», *Renacimiento*, 43-44, pp. 86-90.
- (2009): «Un viaje hacia el centro: la natural enunciación en la obra de Vicente Núñez», en C. Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Renacimiento, Sevilla, pp. 73-92.
- BIANCHI, M. (2011): *Vicente Núñez: parole come armi*, Smasher, Barcelona.

- CAMACHO GUIZADO, E. (1969): *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid.
- CARNERO, G. (1995): «Vicente Núñez o el reino de este mundo», prólogo a V. Núñez, *Poesía (1954-1990)*, Diputación Provincial, Córdoba, pp. 7-14.
- (2009): *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Visor, Madrid.
- CASADO, M. (2004): «Versos de púrpura extranjera», *Renacimiento*, 43-44, pp. 58-64.
- (2008): «Notas sobre la poesía de Vicente Núñez», en V. Núñez, *Poesía y sofismas I. Poesía*, Visor, Madrid, pp. 7-26. Edición de M. Casado.
- ESTÉVEZ, A. (1987): «El significado de las formas en *San Manuel Bueno, mártir*», *Studia Zamorensia. Philologica*, VIII, pp. 81-95.
- ESTÉVEZ MOLINERO, A. (1996): «Género y modalidad elegíaca en la poesía funeral del siglo XVII», en B. López Bueno (ed.), *La elegía*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 261-292.
- GARCÍA BAENA, P. (2008): *Poesía completa (1940-2008)*, Visor, Madrid. Edición de L. A. de Villena.
- GARCÍA LORCA, F. (1988): *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Espasa Calpe, Madrid. Edición de A. A. Anderson.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos*, Taurus, Madrid. Traducción de C. Fernández Prieto.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2016): «Felizmente romano: Vicente Núñez», en L. M. Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez y la felicidad. Textos de las IV Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Fundación Vicente Núñez, Montilla, pp. 13-40.
- HERNÁNDEZ, M. (2002): *El rayo que no cesa*, Sial, Madrid. Edición de J. M. Balcells.
- LÓPEZ BUENO, B. (1996): «De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género», en B. López Bueno (ed.), *La elegía*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 133-166.
- MACHADO, A. (1991): *Campos de Castilla*, Cátedra, Madrid. Edición de G. Ribbans.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001): *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid.
- NÚÑEZ, V. (1954): *Elegía a un amigo muerto*, Málaga. Colección A quien conmigo va.

- (2003): «Nacimiento último de Vicente Aleixandre», en F. J. Torres (ed.), *El suicidio de las literaturas (ensayo y crítica literaria, 1952-1999)*, Ediciones de Aquí, Benalmádena, pp. 37-38.
- (2008): *Poesía y sofismas I. Poesía*, Visor, Madrid. Edición de M. Casado.
- (2010): *Poesía y sofismas II. Sofismas*, Visor, Madrid. Edición de M. Casado.
- NÚÑEZ RIVERA, J. V. (1996): «Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento», en B. López Bueno, *La elegía*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 167-213.
- POETA, S. (2013): *La elegía funeral española. Aproximación a la "función" del género y antología*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- PORTELA LOPA, A. (2016): «Vicente Núñez, un andaluz epicúreo», en L. M. Martínez Serrano (ed.), *Vicente Núñez y la felicidad. Textos de las IV Jornadas científico-didácticas sobre la vida y obra de Vicente Núñez*, Fundación Vicente Núñez, Montilla, pp. 41-65.
- ROMOJARO, R. (2009): «Fundamentos simbólicos en la poesía de Manuel Altolaguirre», en *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 373-384.
- ROSSO, M. (2013): «En el jardín de Manuel Altolaguirre», *Creneida*, 1, pp. 160-178.
- RUIZ NOGUERA, F. (2009): «Vicente Núñez en la tradición simbolista del lenguaje», en C. Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Renacimiento, Sevilla, pp. 144-153.
- RUIZ PÉREZ, P. (1996): «El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía», en B. López Bueno (ed.), *La elegía*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 317-368.
- TORRES, F. J. (1995): «El sentimiento de la naturaleza en Vicente Núñez», *Bazar*, 2, pp. 36-43.
- UNAMUNO, M. DE (1971): *Cómo se hace una novela*, Alianza, Madrid.
- VILLENA, L. A. DE (2009): «Vicente Núñez: esplendor y fracaso de una poética plural», en C. Fernández Prieto (ed.), *Vicente Núñez: oralista, poeta, sofista. Actas del Congreso Nacional Vicente Núñez*, Renacimiento, Sevilla, pp. 33-45.

*CON PALABRA HEREDADA O LEER PARA IMAGINAR:*  
expresión intertextual y significado conceptual  
en la *envolvente música* de Antonio Carvajal

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO  
Universidad de Sevilla

Recepción: 7 de abril de 2020 Aceptación: 25 de junio de 2020

**Resumen:** El presente artículo ofrece un estudio de comparatismo circunscrito a la pervivencia de fuentes musicales, así desde Haydn, Mozart o Purcell hasta Beethoven, Schubert o Albéniz, en la obra poética de Antonio Carvajal. Asimismo, se presta atención a la intertextualidad para la expresión creativa de su pensamiento musical.

**Palabras clave:** comparatismo, intertextualidad, poesía española contemporánea, música, Antonio Carvajal.

**Abstract:** This article offers a study of comparatism dedicated to the reception of musical sources, from Haydn, Mozart or Purcell to Beethoven, Schubert or Albéniz, in the poetic work of Antonio Carvajal. Likewise, attention is paid to intertextuality for the creative expression of his musical thought.

**Keywords:** Comparatism, Intertextuality, Contemporary Spanish Poetry, Music, Antonio Carvajal.

## Preludio y un tema con *variaciones*: del palimpsesto a la expresión intertextual

Una de las cualidades reconocibles e identificables en la obra poética de Antonio Carvajal (1943-) reside en su conocimiento cabal de la tradición literaria en calidad de experimentado lector de nuestros autores clásicos españoles. Tal proceder estético le lleva a valerse, en su andamiaje técnico, de un laborioso proceso de reescritura o palingénesis. De hecho, el palimpsesto resultante evidencia una amplia expresión intertextual, con marcado calado musical o *envolvente música*, como vamos a comprobar en las presentes páginas<sup>1</sup>.

Tanto es así que, tomando como eje axial el recomendable principio de leer para poder imaginar con fundamento creativo, uno de sus escritores áureos predilectos y de exquisita sensibilidad musical, fray Luis de León, se erige como un modelo preferente en su obra en lo que atañe a la sintaxis poética, eufonía rítmica y el empleo de recursos como el hipérbaton. Por ello, resultan visibles huellas y trazas de *iuncturae*, en virtud de la reescritura, como «escondida senda», o sea, la forma romanceada del *secretum iter* horaciano del *Épodo II*, en el verso «sino un dulce cansancio por la senda escondida» del poema «Rimas desde otra luz», en *Miradas sobre el agua*, de 1993 (Carvajal, 2003: 240). No es de extrañar, por tanto, la pervivencia del poeta agustino en sus libros posteriores, como se pone de manifiesto en el arranque de «Relato y brindis», de *Un girasol flotante*, en concreto en la sección *I. Cartas a los amigos* (2011), que va a constituir un *leitmotiv* a modo de tema con variaciones a lo largo del poema: «Admiraba dorados / techos que fabricara el sabio moro / sustentados en jaspe, con capítulos [...]» (Carvajal, 2018: II, 509-511), con variaciones como «Admiraba los techos, recorría» o «los techos sabios del dorado moro»; esto es, en una evocación de los versos finales de la segunda lira de la Oda I o «Canción de la vida solitaria»:

¡Qué descansada vida  
la del que huye el mundanal ruido,  
y sigue la escondida  
senda, por donde han ido  
los pocos sabios que en el mundo han sido;

---

<sup>1</sup> Empleo un guiño al verso «no de tus palmas la envolvente música» de «Madrigal de otro estío», comprendido en el *Album tercero: madrigales del gozo de Una canción más clara* (Carvajal, 2018: II, 451). En cuanto a la metodología implementada en este artículo a la luz del comparatismo, la intertextualidad y la intersección de códigos entre el discurso poético y el musical, véase: Martínez Cantón (2013), Baca (2015), Romera Castillo (2016), Rodríguez (2016) y Escobar (2017). Agradezco, por último, a Carvajal que haya atendido mis consultas para dicho estudio durante el *II Congreso Internacional Comunicación y Filosofía*, celebrado en Priego de Córdoba el 22 y 23 de noviembre de 2019, además de su afectuosa dedicatoria en un ejemplar de *Extravagante jerarquía (1968-2017)*.

que no le enturbia el pecho  
 de los soberbios grandes el estado,  
 ni del dorado techo  
 se admira, fabricado  
 del sabio Moro, en jaspes sustentado!  
 (fray Luis de León, 1995: 69-70).

Junto a fray Luis de León, acaso el segundo referente áureo más sobresaliente en la poética literaria de Carvajal venga dado por la musicalidad rítmico-métrica de estrofas de Garcilaso de la Vega como la lira, en consonancia, al tiempo, con su sentimentalidad amoroso-sensorial y empática para con el paisaje sonoro de la naturaleza. Desde este prisma reticular, cabe destacar, en dicha comunión de arte y naturaleza, la lectura atenta y analítica a efectos de acuidad por parte de Carvajal de composiciones como la *Égloga II* (v. 143) a propósito de «qu'el mal comunicándose mejora» (Carvajal, 2004: 25-26), con resonancias en Lope de Vega o Pedro Soto de Rojas<sup>2</sup>. Por esta razón, en cuanto a la recepción garcilasiana, de palmario interés resulta la «Respuesta de Antonio Carvajal» consagrada al filósofo Emilio Lledó, en diálogo respecto a «De Emilio Lledó para Antonio Carvajal», comprendida en la sección *I. Cartas a los amigos* de *Un girasol flotante*: «[...] Nuestro / buen amigo Aristóteles lo dijo, / lo tradujo en buen verso Garcilaso: / goza más el amigo regalando / que recibiendo [...]» (Carvajal, 2018: II, 507-508 y 505-506)<sup>3</sup>.

Pero fray Luis de León y Garcilaso no son las únicas fuentes áureas, en lo que atañe a canon e historiografía literaria, en la expresión intertextual de Carvajal. Así lo ponen de relieve autores del calado del capitán Francisco de Aldana, en el «Homenaje a Francisco de Aldana en la manera de José Juan Tablada», por tanto entre el legado de la tradición poética áurea y la *disposición* visual de la estética de vanguardia (Carvajal, 2018: II, 182), y sobre todo nuestra más granada literatura mística carmelita, atendiendo a Santa Teresa de Jesús, en el *Libro de la vida*, a propósito del capítulo xx en el sentido de comunicar lo inefable conforme a la cortedad del decir. De manera análoga, junto a Santa Teresa hay que evocar a San Juan de la Cruz y las resonancias de su autocomentario en la praxis creativa de Carvajal en la medida en que, en su prólogo, el místico apunta las cinco virtudes trascendentes del pájaro

<sup>2</sup> Este poeta, además, en lo referente al concepto de libro-jardín, ha dejado su impronta no sólo en «Seis nocturnos (Mudanzas sobre temas del *Desengaño de amor en rimas* de Don Pedro Soto de Rojas)» sino también en el Realce primero *Algunas mudanzas sobre temas del «Desengaño de amor en rimas» de Don Pedro Soto de Rojas*, ubicado en el libro primero *Servidumbre de paso* y primera colección *Emulada canción* del libro *Del viento en los jazmines* (1982-1984); véase: Carvajal (2018: I, 453-458 y 345-362).

<sup>3</sup> Sobre rítmica y métrica en Carvajal: Martínez Fernández (2001); en cuanto a otras implicaciones semióticas entre música y poesía en Garcilaso: Abad (2013: 29-30).

solitario, con influencia en Luis Cernuda, Juan Goytisolo, José Ángel Valente o María Zambrano. No sorprende, en consecuencia, la presencia de dichas huellas en «Las ínsulas extrañas», con inicio «*Las ínsulas extrañas / están ceñidas con el mar [...]*», y la *iunctura* «Soledad, qué sonora», en calidad de recuerdo de la conocida sinestesia de San Juan, en el poema «Un clamor sobre el tiempo» (Carvajal, 2018: I, 121-122; 2018: II, 24).

Sin embargo, mayor interés denota, si cabe, la música silente del carmelita en el pensamiento musical de Carvajal. De hecho, el poeta granadino, quien ha venido ofreciendo estas claves referidas a la poética del silencio<sup>4</sup>, ha llegado a otorgarle absoluta prioridad a los silencios en su escritura, como si de una partitura se tratase; o en otros términos, se hace esencial, al decir de Carvajal, concebir los silencios, valga el aparente oxímoron, «como factores estéticos dominantes en la configuración sonora del poema»<sup>5</sup>. Por estos presupuestos connaturales a su *poética musical*, en palabras de Stravinsky (1977) en su obra homónima, Carvajal revela su escucha de la estética silente del carmelita en el verso «Oí, por fin, la música callada» del fragmento IV. «El hondo seno de las aguas turbias», integrado en el ciclo «Corona de madrigales sobre un ramo de haikus de Pedro Garcíarias» (Carvajal, 2018: II, 74). Asimismo, se detectan tales resonancias de vuelo musical en los dos cuartetos del soneto «Oreos», dedicado a Leopoldo de Luis<sup>6</sup>, y, claro es, en la variación segunda, a modo de *leitmotiv*, de «III. Cinco piezas castellanas»<sup>7</sup>, en armonía con el fragmento veintinueve de *Una canción más clara* (2008): «*Descubre tu presencia / pidió el alma perdida / en medio de la noche: Una estrella lucía. // Y pidió más. Pidió: / Y máteme tu vista / y hermosura*» (Carvajal, 2018: II, 421). Por último, la «callada musica», más allá del palimpsesto referido a la poética del silencio y los colores del discurso poético-pictórico, está presente

<sup>4</sup> Cf.: «Pues en efecto, cuanto pueda decir de mi obra no surge de un juicio previo sobre el ser de la poesía como una sustancia a la que debiera dar forma, sino que brota del frágil análisis de lo ya realizado, una manipulación de esa materia mostrenca que es la palabra común, trabajada para conseguir que entre sus sonidos y los silencios en que se envuelven se manifieste ese caprichoso fenómeno que llamamos poesía» (Carvajal, 2004: 15-15).

<sup>5</sup> Como puede leerse: «[...] el casi solitario poeta de provincia que les habla parece que ha logrado describir y denominar las rimas en caída, instalar en su lugar métrico los versos de cabo doblado, definir con criterios métricos y estéticos la cadencia del verso y recuperar los silencios como factores estéticos dominantes en la configuración sonora del poema» (Carvajal, 2004: 24).

<sup>6</sup> Cf.: «Refiere Juan de Yepes que el ventalle / de cedros aire daba en el momento / sutil en que era el alma un monumento / de luz doblada apenas por el talle // para acogerse en el amado. Calle, / pues, la palabra, y suene tenue al viento / el suspiro que lanza el sentimiento / de monte a flor, de arroyo a dulce valle» (Carvajal, 2018: II, 222).

<sup>7</sup> Cf.: «Arroyo de clamores, clamor de Eresma, / álamos de la noche por la ribera, / Juan de la Cruz, / tan traído y llevado de noche a luz. // A oscuras y en celada llegó a Segovia / pero marcó su rastro rumor de rosas, / limpio perfume / que va de arroyo a río, de verso a nube» (Carvajal, 2018: II, 258).

en la original variación musical o fragmento tercero de «Estrofas y una mirada», comprendido en la sección *Madrigal y baladas* de *El fuego en mi poder* (2015-2017):

Saber es más que haber vivido. Es vida  
que se hace luz en tronco, en monte, en nube.  
Dormida la silueta, y por costumbre  
de hablar, y por la voz, por la sencilla  
manera de llenar tantos silencios  
que antes de conocernos nos ceñían,  
superar el silencio por la gracia  
de un toque delicado, de una súbita  
llamarada, un carmín, este velado  
matiz, aquel fulgor, una callada  
música, otro prodigio: la pintura.

(Carvajal, 2018: I, 626).

Y es que la coda final «Y una mirada» recupera, a nivel de intertextualidad, la «soledad sonora» desde el principio sinestésico de escuchar los colores del discurso pictórico y pintar los sonidos, y hasta el silencio, si cabe, de la música; o lo que es lo mismo, pintar la música, escuchar la pintura en la reescritura personal y creativa de Carvajal:

Miróse dentro y vio que llenaba  
la luz sus ensueños, sus recuerdos  
y sus soledades. Soledad  
de palabra tácita, soledad  
de color no dicho, sensación  
de una plenitud sin nombre o línea  
que, precisa o vaga, limitare  
el desbordamiento, el sentimiento  
de tanta luz, tanta melodía  
tan sólo en color cantable, audible.

(Carvajal, 2018: I, 627).

Es más, la expresión intertextual de Carvajal en lo que concierne a los modelos áureos no se limita a poetas como los mencionados sino que alcanza a otras destacadas fuentes entre las que se encuentran Miguel de Cervantes y Calderón de la Barca. En lo que atañe al escritor alcalaíno, en primer lugar, se hace bien visible en *Raso milena y perla* (1996), en concreto, en «Glosando a Cervantes» a propósito de la jornada segunda de *El laberinto de amor*, además de una alusión puntual a Tomás Rodaja, el licenciado Vidriera, en «El soldado español» (Carvajal, 2018: II, 52 y 328), pero también en *Siesta en el mirador*

(1979), así en «Corónica angélica» de la homónima sección IV: «Más aquí se me viene a las mientes un diálogo de rocines que escribió Cervantes, y aquello de *Andá, señor, que estáis muy mal criado / pues vuestra lengua de asno al amo ultraja*» (Carvajal, 2018: I, 247); o, formulado en otros términos, como un guiño intertextual a los versos 5-6 del soneto «Diálogo entre Babiéca y Rocinante» de *Don Quijote de la Mancha* (1605), que el poeta granadino retoma como un *leitmotiv* en el mismo poema (Carvajal, 2018: II, 252). Por último, en lo que a Calderón de la Barca se refiere, *La vida es sueño* deja su impronta intertextual en el verso «El sueño es vida y no es la vida sueño» de «Quartina donde se glosan los versos de Jorge Villalmanzo *¿Quién podrá reprocharme creer en las cenizas de la nieve? Y el autor evoca el suyo También arde la nieve si me amas*», adscrita a la sección *Decires* de *El fuego en mi poder* (Carvajal, 2018: I, 651).

Ahora bien, la expresión intertextual implementada por Carvajal en su escritura de aliento musical, a modo de palimpsesto poliédrico, presenta otras aristas de relieve, como si de un tema con variaciones se tratase. De hecho, los modelos principales para su reescritura se expanden hasta la edad moderna, como sucede en el caso de Bécquer en «Una perdida estrella (Gustavo Adolfo Bécquer)», y sobre todo contemporánea, con autores del fuste estético de Blas de Otero en «Sextina en memoria de Blas de Otero» (Carvajal, 2018: I, 114-116 y 282-283). Sin embargo, en este mosaico reticular que conforma la expresión intertextual de Carvajal, un lugar de privilegio lo ostentan los autores de abolengo modernista. Se comprueba a propósito de Juan Ramón Jiménez en «Juan Ramón Jiménez» del ciclo V. *Los misterios gozosos en De un capricho celeste* (1988)<sup>8</sup>, Antonio Machado y las «Diferencias sobre el verso de Antonio Machado *Estos días azules y este sol de la infancia*» (Carvajal, 2018: I, 543; II, 199-201), Pío Baroja en «Arroyo de los clamores (Pío Baroja: *Camino de perfección*)» o Vicente Aleixandre, en calidad de un tema con variaciones al son de «Retrato leve de Vicente Aleixandre», «Sol que se alude (Con Vicente Aleixandre)»<sup>9</sup> y, sobre todo, a efectos del poemario referido *De un capricho celeste* y en la misma sección V, «Vicente Aleixandre» (Carvajal, 2018: I, 197-198, 271-272, 286-287 y 545).

Pasando ya a las fuentes centradas en el grupo poético del 27 para la comprensión del complejo tejido intertextual de Carvajal, sobresalen, de entrada, Lorca, en composiciones como «Vega de Zujaira. Homenaje a Federico García Lorca», «Variación sobre el lema *Alas rastreras de plata* de Federico

---

<sup>8</sup> Para las fuentes y claves musicales de Juan Ramón Jiménez: Escobar (2019).

<sup>9</sup> En lo referente a las relaciones profesionales y personales del poeta granadino con Aleixandre con motivo del envío de un poema por parte del primero al autor sevillano, véase: Carvajal (2004: 23). Por último, puede leerse sobre estas claves estéticas de Carvajal a partir de su retrato de Aleixandre el comentario analítico de Munárriz (2003: 137 y 140-141).

García Lorca» o «Federico García Lorca» en el ciclo v. *Los misterios gozosos*, integrado en *De un capricho celeste* (Carvajal, 2018: I, 273-277, 368 y 546). Le acompaña, en este marco de pervivencia plural, Cernuda en «Luis Cernuda», procedente de esta sección y poemario, y «Cernuda en los Infiernos», con *dispositio* triádica a partir de *Égloga*, *Elegía* y *Oda* en el ciclo ii. *Canon de Silvestra de sextinas*, de 1992 (Carvajal, 2018: I, 547 y 631-632). Junto a los distinguidos nombres de Lorca y Cernuda no faltan tampoco los de Jorge Guillén, Rafael Alberti o Miguel Hernández. En cuanto a Guillén, se alza el homenaje canónico de Carvajal con intertextos de *La Celestina* en «Trébol en homenaje a Jorge Guillén» al hilo de las variaciones «1. Calisto», «2. Pepe el Romano» y «3. Luis de Vargas», además de «Jorge Guillén» en el ciclo evocado del libro *De un capricho celeste*, en el que se identifican, por último, las composiciones «Rafael Alberti» y «Miguel Hernández» (Carvajal, 2018: I, 278-281, 548 y 549).

### **Desarrollo del tema de exposición: claves musicales o intersección de códigos más allá de la intertextualidad literaria**

Como estamos viendo, a la luz de su rica expresión intertextual en virtud de selectos autores canónicos de nuestra literatura española, Carvajal se adentra, con atinado criterio, en los complejos entresijos que maridan las lábiles fronteras entre el discurso literario y el musical. Por esta razón, su conocimiento granado de la poética y de la tradición métrica le permite abogar por una musicalidad conforme a un exquisito sentido del ritmo desde la intertextualidad, con frecuencia en virtud de citas metadiscursivas y guiños cómplices al lector, sin olvidar tampoco el enfoque interdisciplinar en la simbiosis mencionada entre las artes. Ello viene a explicar, en efecto, la elección de títulos sugerentes para sus libros, como los referidos, con implicaciones simbólicas y *signos* alusivos de paso, orientados hacia una poética musical, más allá de la intertextualidad literaria y con proximidad a un proceso estético susceptible de análisis semiótico-musical. Y es que las colaboraciones poéticas de Carvajal con reconocidos músicos se vienen prolongando hasta la actualidad habida cuenta de que, bajo la inspiración de poemas suyos, incluso con *traducción* en clave de *Libro de canciones*, han compuesto sabrosas páginas Antón García Abril, Juan Alfonso García, José García Román, Gustavo Yepes, Héctor Eliel Márquez, Rosa León, Jesús Barroso o Javier Ruibal. Asimismo, no hay que soslayar obras para escena u óperas de cámara del fuste de *Mariana en sombras* (*secuencia lírica en un acto*), de 2002, libreto para la ópera homónima de

Alberto García Demestres, con estreno en Granada el 2001<sup>10</sup>, además de la secuencia poemática *Vísperas de Granada*, con música de José García Román, y *Don Diego de Granada* para Zulema de la Cruz. Finalmente, el 15 de noviembre de 2019 en el Auditorio Manuel de Falla, Carvajal ha estrenado al alimón con García Demestres la ópera *Juana sin cielo*, consagrada a la figura de Juana I de Castilla, con la Orquesta Ciudad de Granada.

Por lo demás, Carvajal continúa llevando a cabo una continuada práctica escénica sustentada en la recitación poética en festivales, con aportaciones de distinguidos conjuntos de cámara como el trío Arbós o el cuarteto Seikilos, así como ciclos de música en los que brilla la estela y legado de Joseph Haydn en las *Siete palabras de Cristo en la Cruz*, sobre las que redactó siete *Paráfrasis* impresas en la antología *Poemas de Granada* (1991) y que fueron incluidas en *Miradas sobre el agua* (1993). De hecho, en armonía con dicha influencia de Haydn, Carvajal (2004: 23-24) ha venido ponderando, al calor de las sonoridades del discurso poético y con su planteamiento teórico de *métrica expresiva* frente a *mecánica* de fondo, el Cuarteto de cuerdas n.º 19 en Do mayor (C M), K. 465 o *Cuarteto de las disonancias* (1785), de Wolfgang Amadeus Mozart para dos violines, viola y violonchelo en sus movimientos *Adagio-allegro*, *Andante cantabile* (Fa mayor-F M), *Menuetto. Allegro* (Do mayor y Do menor, C M-C m) y *Allegro molto*. Como apunta Carvajal, se trata del último concierto de un ciclo de Cuartetos (1782-1785) brindados por Mozart a su amigo Joseph Haydn, modelo medular para la forja canónica del cuarteto de cuerda como género musical, cuyo arranque resulta anómalo para la época por sus sugerentes sonoridades disonantes:

Mas la versificación provoca muy extraños fenómenos, de manera que versos correctos suenan mal y otros que no parecen ajustarse a las reglas suenan divinamente; la poesía no parece gustar de presentarse en la manipulación mecánica de las palabras, requiere algunas veces un punto de travesura o transgresión o desafío, sólo dable a quienes íntimamente dominan las reglas, pues sólo desde las reglas podremos valorar la magnitud del desvío.

Recuerden la anécdota: Miguel Haydn le llevó a su hermano José, el gran sabio, una partitura que el maestro leyó con avidez: «Esto es imposible que suene; pero si lo ha escrito Mozart, sonará». Y sonó; era el Cuarteto de las disonancias.

---

<sup>10</sup> Cf.: «Interludio y aria (Mariana Pineda, en sombras)», en la sección *Madrigal y baladas* de *El fuego en mi poder* (2015-2017); véase: Carvajal (2018: II, 614-615) y Gallego (2004: 10-11). Para otras formalizaciones operísticas actuales a la luz del análisis semiótico: Martín (2014) y Bravo (2016).



Figura 1: Mozart, *Cuarteto de las disonancias*: Adagio (fragmento)

Esto es, a la vista de lo expuesto hasta el momento, Carvajal responde a un refinado poeta de escucha atenta que, por su cultivado pensamiento cultural, atesora un músico en su interior, por recordar a Carpentier (1980) en *Ese músico que llevo dentro*. Tanto es así que se decanta por una sublimación estética en virtud de una recurrente búsqueda de sonoridades, arquetipos métricos y ritmo interior conforme a la eurrítmia y eufonía musical de sus composiciones. A este respecto señala el musicólogo Antonio Gallego (2004: 10) a propósito del pensamiento e *ideas* musicales de Carvajal como formas originales de mirar el mundo (*Weltanschauung*):

Antonio Carvajal tiene de la música, del número sonoro, un concepto más amplio, más abstracto, más sensorial, que nace, sí, de la historia, de la historia de la música y de la historia de las ideas musicales y culturales, pero también de la naturaleza y de sus otras músicas. Pocos poetas tan sensibles a esa música natural de aves, álamos mecidos por el viento, aguas que fluyen y corretean por riachuelos, que harían interminable ahora su mera mención en poemas concretos.

Tales *ideas* conceptuales a las que se refiere Gallego en la intersección de códigos entre el discurso literario y el propiamente musical se bosquejan ya en libros como *Tigres en el jardín* (1968), en cuya sección *Poemas de Valparaíso*, se lee «XVI. Baile en el pueblo», soneto que, además de tecnicismos como «ritmo», «zorongo» o «trompeta», presenta en su primer cuarteto: «Espasmos de guitarras electrónicas / riegan de semen el adiós del día, / iodo y cobalto el son de batería, / tandas de percusión roncadas y afónicas.» (Carvajal, 2018: I, 77). Años después, en el ciclo I. *Una perdida estrella de Serenata y Navaja* (1973), se ubica el poema «Serenata y Navaja (Mozart y Salieri)» (Carvajal, 2018: I, 99-100), inspirado no en hechos reales, dado que la relación personal entre Mozart y Salieri no fue áspera ni desabrida en absoluto, sino más bien en la

ficción cinematográfica de *Amadeus* (1984), bajo la dirección de Miloš Forman. De hecho, así lo subraya en su comentario analítico a esta composición José Enrique Martínez Fernández (2003: 63) cuando alude a la dualidad serenata-Mozart y navaja-Salieri, haciéndose eco de la leyenda novelada del irreal envenamiento del genio de Salzburgo por Antonio Salieri a causa, eso sí, sin fundamento histórico, de rivalidades y competencias desleales<sup>11</sup>. Es más, en una revisión del estado de la cuestión, la crítica viene perfilando, cada vez con más firmeza, la tesis de que ambos músicos llegaron a colaborar en la cantata *Per la ricuperata salute di Ofelia* (1789), con libreto de Lorenzo Da Ponte, sin olvidar tampoco el hecho de que Franz Xaver Wolfgang Mozart, el hijo menor del genio de Salzburgo, fue pupilo de Salieri. Por último, como en «XVI. Baile en el pueblo» de *Tigres en el jardín*, Carvajal volverá a servirse, en esta sección de *Serenata y Navaja*, de las texturas tímbricas guitarrísticas, así «la atigrada guitarra de los chopos» en «Siete de espadas» (Carvajal, 2018: I, 129).

---

<sup>11</sup> Este poema ha interesado también a Fernández Serrato (2003: 346-347) al poner énfasis en el origen, naturaleza y movimiento musical del poema-partitura de Carvajal, con una misa flamenca y la «Rima 1» de Bécquer de fondo:

[...] la música constituye un tema que aparece con cierta frecuencia en la obra carvajaliana desde sus inicios. Recordemos a vuelo de pluma los «espasmos de guitarras electrónicas» de «Baile en un pueblo», un divertido poema de su primer libro *Tigres en el jardín* (1968), aquel dramático «Serenata y navaja» —sobre los celos de Salieri ante el genio de Mozart— que daba título al libro publicado en 1973, las variaciones de Beethoven sobre un tema de Haendel que ponen fondo a «Una escena doméstica» de «Testimonio de invierno» (1990), los «Momentos musicales» de *Raso milena y perla* (1995) o el uso de estructuras musicales como recurso compositivo (se usan aquí y allá, por ejemplo, el tema, la variación y la fuga). Por no hablar de que tenemos en la figura de Antonio Carvajal el recuerdo vivo del origen musical del poema [...].

Pero la concepción del poema que tan magistralmente maneja Antonio Carvajal es aquella que le liga primero al oído, que empuja al poeta a la consecución de esa «dulcísima armonía» que hace volar a las palabras. [...] «¡El oído!», exclamará en ese ensayo [dedicado al tratadista Miguel Agustín Príncipe] cuando por fin descubre que «el texto escrito es una partitura que hay que solfear e interpretar». Y cuántas veces nos ha contado cómo llegó a la conclusión de que el compás es «la ley suprema», gracias a las cualidades musicales de cierto cura cantaor y amigo que había compuesto una misa flamenca. Un día charlando de cómo se trasvasaba la palabra litúrgica a la concepción musical flamenca, Carvajal pidió al cura Curro que le cantara la «Rima 1» de Bécquer: la rima, silabeada, no dejaba entrever su ritmo tras el frío cómputo de los acentos, pero una vez cantados por el cura esos extraños acentos sonaban naturales y necesarios, sencillamente porque los había acordado a un compás musical que los unificaba en líneas melódicas.

The image shows a page of a musical score for the Overture of Antonio Salieri's *Les Danaïdes* (1784). The score is for a full orchestra and includes parts for Flauti, Oboi, Clarineti in do, Fagotti, Corni in re, Trombe in re, Tromboni, Timpani, Violini, Viote, and V. celli e bassi. The tempo is marked 'Andante maestoso'. The score shows the first four measures of the piece, with various instruments playing their respective parts.

Figura 2: Antonio Salieri, *Les Danaïdes* (1784): Obertura (fragmento)

Pasando a *Casi una fantasía*, libro con fecha de publicación en 1975 aunque redactado en 1963, de sabor beethoveniano son sus variaciones «Preludio: Amanezca otra luz, si el fuego sabe», «Tema: *Il faut tenter de vivre!*» y «Adagio: Esta parte de luz que hay en mis sienas», con versos dedicados a la sexta sinfonía en Fa M (F M), *Pastoral*, op. 68, de 1808 («Todo tu ser gozaba la armonía / de vivir que, en su Sexta Sinfonía, / pusiera el pastoril Luis van Beethoven.»)<sup>12</sup>, en los que no están ausentes los movimientos «Scherzo: Con lunas y luciérnagas quisiera» y «Allegro: Súbitamente surge la paloma» (Carvajal, 2018: I, 169-186). Son aspectos *claves* de la poética musical de Carvajal circunscritos, en efecto, al «pedestal sonoro» y «bucólico recuerdo» de Beethoven, en consonancia, al tiempo, con la presencia de un «acorde» como *ostinato* y la manifiesta sonorización de las estrofas en las que se identifican palmarios rasgos de oralidad, según señala Jöelle Guatelli-Tedeschi en su análisis a *Casi una fantasía* (Carvajal, 2003: 78-83). Y es que, en consonancia con esta interpretación crítica y siguiendo una hipótesis de Prat, enfatiza Antonio Gallego (2004: 11) la marcada pátina musical, con acento beethoveniano, no sólo de esta composición sino del propio libro en lo referente a su título y diseño conjunto: «Hay música, hay ritmo, hay números sonoros en sus poemas, incluso en los títulos de poemas, de secciones, de libros, como ya apuntó Ignacio Prat en un artículo publicado en *Ínsula*, en diciembre de 1977, sobre el tercer poemario de Antonio Carvajal titulado beethovenianamente *Casi una fantasía*».

<sup>12</sup> Para otras formalizaciones performativas actuales de la pastoral en virtud del análisis semiótico: Fernández Iglesias (2013).

The image displays a page of a musical score for Ludwig van Beethoven's Symphony No. 6, 'Pastoral', specifically the third movement, 'Allegro'. The score is arranged in two systems. The top system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cor. The bottom system includes staves for Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.). The tempo is marked 'Tempo Allegro' and the key signature is one flat (B-flat major). The music features a prominent, rhythmic melody in the strings, with woodwinds providing harmonic support and occasional melodic lines.

Figura 3: Beethoven, Sinfonía *Pastoral*: Allegro (fragmento)

Pues bien, esta pervivencia de claves musicales en el pensamiento estético de Carvajal acusará un manifiesto desarrollo en poemarios posteriores, como dejan ver composiciones del fuste de «Melodía elegíaca», «Canción» o «Treno», integrados en la sección *II. Divertimento de Siesta en el mirador* de 1979 (Carvajal, 2018: I, 221, 222 y 223-224). A este respecto se reconoce la especial sensibilidad del poeta granadino por el fraseo melódico como categoría técnico-musical y el efecto inesperado y sorpresivo de «trémolos y acordes imprevistos y vivificantes» a la vista del paratexto, con rúbrica del autor, que abre *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, de 2003<sup>13</sup>. Por tanto, se trata de una constante metáfora musical, a modo de tónica, entendida como número sonoro y números concordantes, al decir de Gallego (2004: 9), que se encuentra íntimamente ligada a su atenta escucha de modelos como fray Luis de León, según hemos visto ya, y su *Oda* dedicada al maestro Francisco de Salinas (cf. *infra*), autor del tratado *De musica libri septem* (1577).

Por otra parte, esta intersección de códigos entre el discurso poético y el musical, más allá de la intertextualidad literaria, no sólo se circunscribe a casos como el de fray Luis sino también a otros poetas a los que me he referido en páginas precedentes, con música como *colonna sonora*. Sucede, en consecuencia, con los modelos de la mística en poemarios como *Del viento en los jazmines* (1982-1984), en cuyo libro segundo homónimo y segunda colección

<sup>13</sup> Concretamente cuando manifiesta: «También canta la razón, desde la cima de los sentidos. He buscado aliar, en estos poemas, la melodía de la voz y la melodía de la idea. Pero antes de escribirlos me dije, ya no recuerdo si tácitamente, que no eran para mi voz, sino para la tuya. Pues, aunque el corazón no es lúgano, bien es cierto que recoge y moldea la palabra de amistad, de confianza y de confidencia, y la rehace con irisaciones y con fulgores y con trémolos y acordes imprevistos y vivificantes».

*Después que me miraste*, se puede leer, en calidad de un tema poético-musical con variaciones, «Vivo porque vivo en ti», con reminiscencias de «Vivo sin vivir en mí, / y tan alta vida espero, que muero porque no muero» de Santa Teresa de Jesús y «Vivo sin vivir en mí / y de tal manera espero / que muero porque no muero» de San Juan de la Cruz. A la zaga de tales huellas se integran, además, otras claves musicales de interés a propósito de «Los músicos brolladores» y especialmente «Ojos que me miraron» (Carvajal, 2018: I, 430-432), en entronque, por ende, con la tradición poético-musical del madrigal de Gutierre de Cetina y sus conocidos versos «Ojos claros, serenos, / si de un dulce mirar sois alabados».

En efecto, desde la década de los ochenta, Carvajal se propuso profundizar en estas intrínsecas y connaturales relaciones entre las propiedades del discurso poético y el musical en libros como *Sol que se alude* (1983), *Noticia de setiembre* (1984) y *De un capricho celeste* (1988). En cuanto al primero de estos poemarios, su «Oda a la música» está ofrendada al compositor Juan Alfonso García<sup>14</sup>, mientras que, en *Noticia de setiembre*, al hilo de *Para siempre (meditación y fuga)*, el poeta granadino se sirve de técnicas de composición musical como el estilo fugado en «Fuga» (Carvajal, 2018: I, 301-303 y 443)<sup>15</sup>; y, finalmente, en lo que hace a *Temas con variaciones*, aplica el concepto de tema con variaciones en virtud de «Variaciones de soledad y esperanza», como sucede con los referidos «Seis nocturnos (Mudanzas sobre temas del *Desengaño de amor en rimas* de Don Pedro Soto de Rojas)» (Carvajal, 201: I, 450-452 y 453-458). Por lo demás, la crítica ha puesto de relieve las señas compositivo-estructurales de calado poético-musical reconocibles en este libro; así en palabras de Francisco Castaño (2003: 173), con guiño cómplice a la Oda de fray Luis de León «El aire se serena», dedicada «A Francisco de Salinas», en el cierre conclusivo del párrafo a tenor de «una misma mano maestra la gobierna»<sup>16</sup>:

Como los movimientos de una sinfonía —perdóneseme el tópico— o las arias y recitativos de una ópera, la ubicación de los poemas, su distribución en el libro, no es azarosa ni aleatoria, sino que obedece a una armónica visión de conjunto que no impide, sin embargo, el goce individualizado de cada uno de ellos.

Pero al igual que no todo ha de ser sinfonías ni óperas, que también las sonatas y canciones son universos propios de armonía, en la labor

<sup>14</sup> Para otros aspectos complementarios véase el comentario analítico de Munárriz (2003: 141-142).

<sup>15</sup> Castaño (2003: 173-174) en su análisis de *Noticia de setiembre*.

<sup>16</sup> En un recuerdo intertextual respecto a «la música estremada / por vuestra sabio mano gobernada» (fray Luis de León, 1995: 81).

poética de Antonio Carvajal encontramos obras [...], que nacen de en apariencia mínimos impulsos [...].

Surgen así conjuntos de hasta media docena de poemas que, como las sonatas, se nos ofrecen agrupados en una sucesión de momentos distintos aunque afines porque una misma mano maestra la gobierna.

Y esta «mano maestra» es, en efecto, la que «gobierna», una vez más, técnicas como la fuga en el poemario *De un capricho celeste* a la vista del ciclo *III. Itinerario*, con composiciones del *aire* de «Una música me denuncia / tu ausencia: es una música de osario» (Carvajal, 2018: I, 523), así como «Soneto/trío e impresiones y fuga sobre un tema gráfico de Fernando Morales», con los fragmentos «1. Exposición», «2. Encuadre», «3. Gráfico» y «4. Impresiones y fuga», incluidos en la sección *IV. Estampas y elegías* (Carvajal, 2018: I, 530-533). Estamos, en cualquier caso, ante palmarios estilemas musicales que habrán de tener su paulatino desarrollo conceptual en libros con origen y forja en la década de los noventa del aliento de *Testimonio de invierno* (1990), *Miradas sobre el agua* (1993), *Raso milena y perla* (1996), *Alma región luciente* (1997) y *Con palabra heredada* (1999). Pasemos a verlo.

Respecto a *Testimonio de invierno* (1990), se hace evidente, de entrada, cómo su título desprende notorio sabor romántico conforme a *Winterreise* (*Viaje de invierno*), *opus* 89 (Deutsch 911), de Franz Schubert. Estamos, de hecho, ante un ciclo de doce *lieder* inspirados en poemas de Wilhelm Müller, con el amor no correspondido en calidad de eje temático vertebrador o *leitmotiv*, que si bien fueron finalizados de manera integral en 1827, en cambio, fueron publicados de forma póstuma en 1828. Sea como fuere, bajo esta fulgurante estela musical, en *Testimonio de invierno* se hallan versos tan sugerentes como los de «Primer acorde», en el ciclo *II. La presencia lejana*, o «Canción de primavera», con evocación de fondo del concepto poético-musical del *lied* schubertiano, comprendida en la sección *III. Una figura herida* (Carvajal, 2018: I, 530-533 y 599-600).

The image shows a musical score for Schubert's *Winterreise*. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "rin: schmilzt je - das Herz mir wie - - der, fließt auch thr". The second system continues the vocal line and piano accompaniment with lyrics: "Bild, thr Bild da - - hin. Mein Herz ist wie er -". The piano part includes dynamic markings like *decresc.* and *pp*.

Figura 4: Schubert, *Winterreise*: fragmento

Y es que, en este poemario, Carvajal rinde un sincero homenaje a sus modelos musicales predilectos como el propio Schubert, Beethoven y hasta Händel, el segundo en su lectura y reescritura del último en sus *Doce variaciones para piano y violonchelo* de 1796 sobre el tema «*See the Conquering Hero comes*» del oratorio *Judas Maccabeus* (1746). Se trasluce, en consecuencia, en la composición «Una escena doméstica», brindada a Francisco Pino e integrada en la sección III. *Una figura herida*, que habrá de concluir con el cese de la música, que ha sido ya interiorizada en el alma sensitivo-sensorial del poeta: «Oigo a Beethoven —suyas / son estas variaciones para piano / y violoncelo sobre un tema / de Haendel en el *Judas Macabeo*—» (Carvajal, 2018: I, 603-604). En lo que atañe a estos versos en particular, Sergio Sciacca (2003: 212) establece la correspondencia entre los signos de puntuación y los anagógicos pianísticos, con la siguiente lectura interpretativa en clave musical del canto poético: «Cambiando incluso los signos de puntuación, como si fuesen indicaciones anagógicas para un pianista que, a su modo, las interpreta o atenúa. Porque todo el canto es refracción de música, y el poeta la sugiere (también él oye resonar ese violonchelo de notas violadas como una sombra que envuelve un fuego secreto) [...]».

The image shows a musical score for Beethoven's *Doce variaciones para piano y violonchelo*. It features a piano part on a grand staff (treble and bass clefs) and a cello part on a single bass clef staff. The piano part includes dynamic markings like *pp* and *ff*. The cello part has a *p* marking.

Figura 5: Beethoven, *Doce variaciones para piano y violonchelo* sobre el tema «*See the Conquering Hero comes*» de *Judas Maccabeus* de Händel

En sus libros siguientes, Carvajal vuelve sobre el fraseo armónico-melódico del canto tanto desde las formas genéricas de la canción como del madrigal, ensayado, como hemos visto, en poemarios precedentes. Dicho *modus operandi* justifica, en cualquier caso, la categoría conceptual de libro-cancionero en *Miradas sobre el agua* a partir de «Madrigal de invierno, I» y «Madrigal de invierno, II», incluidos en el ciclo II. *Rimas desde otra luz*, y «Canción de la ciudad», comprendida en la sección IV. *Vísperas de Granada* (Carvajal, 2018: I, 675-676 y 701). En lo que a *Raso milena y perla* se refiere, se distingue su trabada arquitectura de sonoridades y colores, en la intersección planteada de códigos entre música y poesía, pero en diálogo interdisciplinar, además, con las artes plásticas, como viene a señalar Antonio Piedra (2003: 267 y 270) en virtud de la música congelada de Schopenhauer:

[...] en este libro catalogar los materiales que sostienen la arquitectura de la visión artística equivale a descubrir aquella música congelada en la que Schopenhauer cifraba la resurrección de la armonía [...].

Son muchos los poemas de *Raso milena y perla* —casi todos en realidad— en los que se patentiza esa relación pictórica y musical. El color se arrastra hacia la música como la palabra hacia el límite. Y en esa resonancia precisa todo ayuda a formalizar el poema y a construir un ente independiente que, instalado en los interiores de la naturaleza contemplada, aproxima el objeto a otros interiores más inaprensibles, cierto, pero también a su ritmo más auténtico: a la sugerencia de los matices, a la vida contenida en un instante, a la hermosura que abraza la forma para liberarla de sus adherencias artísticas.

Los poemas más significativos en clave poético-musical de Carvajal dan buena cuenta de ello, como se colige de la lectura de «Canción del litoral», «Tema y variaciones», con los fragmentos «Tema: de la lluvia en la noche» y «Variaciones: formas de un pensamiento», en cuya primera variación tienen cabida las categorías conceptuales técnicas de tiempo y pulso. No cabe olvidar igualmente versos de visible marchamo musical como los de «Canción de Leda», «Canción de verano», «Canción del instante» o «Banda sonora», con arranque «Oigo llover. Hacia los parques salgo. / Me espera allí la música, una banda / de surtidores y de charcos.», y, cómo no, «Momentos musicales», en virtud de alusiones tímbrico-texturales a maderas, metales, timbal y cuerda, es decir, los instrumentos cordófonos, a modo de música de cámara (Carvajal, 2018: II, 16, 17-19, 49, 53, 57, 63, 64-65). Completa la arquitectura musical del libro, en fin, el ciclo «Corona de madrigales sobre un ramo de haikus de Pedro

Garciarias», además de la composición «Nunca saber podría qué luz pudiera uniros», consagrada al pianista Guillermo González (Carvajal, 2018: II, 71-78)<sup>17</sup>.

Pues bien, si modulamos hacia *Alma región luciente*, Carvajal atiende no sólo a los aspectos musicales sino también, cuando resulta pertinente, a los coreográfico-performativos de «Tres movimientos y una mudanza», con los fragmentos «1. Danza», «2. Contradanza», «3. Vals» y «Mudanza» (Carvajal, 2018: II, 131-134). De hecho, el poeta granadino tiene en cuenta esta tradición estética *heredada*, entendiendo la tradición, en su sentido etimológico, esto es, 'legado', como trazas, huellas o palimpsesto complejo; de ahí que en *Con palabra heredada* (1999), concretamente en *Libro primero de Juegos y leyendas*, I. *Silva de juegos y de veras*, ocupen un lugar de excepción, por su marcada naturaleza musical, «Cuplé» (Carvajal, 2018: II, 173) y «Tres décimas», en cuyo marco poemático el autor (2018: II, 183) brinda su experiencia ficcionalizada referida a la escucha placentera de Mozart («AURORA. Las ramas de macasar / que recibo por tu mano / acorde dan soberano / de armónica de cristal, / tal como cantó Mozart: / olor, color y frescura»). No están ausentes tampoco ni la «Canción del prisionero», integrada en el ciclo II. *Leyendas*, ni las «Cantigas del Pinar», comprendidas en el libro segundo *Por caminos desviados*, *Cuaderno de Castilla*, I. *Vallisoletanías* (Carvajal, 2018: II, 203 y 234).

De otro lado, bien notorios son los aires y variaciones a propósito de Lope de Vega y su conocida copla de *El caballero de Olmedo*, como se constata en el libro segundo *Por caminos desviados*, *Cuaderno de Castilla*, II. *Aires de Olmedo*, al trasluz de «Dos variaciones con envío sobre la copla que dice: *Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo*» (Carvajal, 2018: II, 247-250). Son variaciones arropadas, a su vez, de tientos y *diferencias*, con la remembranza del poeta madrileño y su recepción intertextual en Hierro, como denotan sus «Diferencias y tientos sobre un tema de Lope de Vega recreado por José Hierro», con los fragmentos «1. Diferencias» y «2. Tientos» (Carvajal, 2018: II, 251-254). Asimismo, en el mencionado libro segundo *Por caminos desviados*, *Cuaderno de Andalucía*, pero en el ciclo III. *Endecha y mudanzas de las tres morillas*, se contextualizan, a nivel musical, «Endecha», «Mudanza primera», «Mudanza segunda: Aixa 91» y «Mudanzas de Mariem» (Carvajal, 2018: II, 287, 288, 289-290 y 291). Al tiempo, en V. *Aires de estampas granadinas*, pueden leerse, a modo de ciclo unitario, sabrosas variaciones de abolengo musical al hilo de Domenico Scarlatti y el juego conceptual «Escarlati [...] Domingo», y revestidas de modulaciones interdisciplinarias hacia otros discursos como el pictórico o el fotográfico (Carvajal, 2018: II, 303-309): «1. Primer aire de la milana», con los versos «Suena Escarlatti a bolero / de un Domingo entre las flores.»; «2. Iris amarillos» y su íncipit

---

<sup>17</sup> Cuestión sobre la que preparo un estudio analítico.

«Muestra el iris sus oros y proclama»; «3. Contrabando», con dedicatoria a Teresa Berganza, «al aire de Manuel García» («Picarilla, Picarilla»); «4. El paseo de las doce», «Para Antón García Abril, en las noches de la Antequeruela» («Bajaban a los marjales / del pago del Tamarit»); «5. La ninfa en el jardín», «Para Luis Santana, que alcanza el sí de pecho» («Cloris, la más bella ninfa»); «6. Fabulilla», «Para que la cante Alfredo Arrebola mientras se afeita en Villanueva de Messía» («El Genil lava el rostro»), con la complicidad de este especialista en estudios flamencos y cabal aficionado al cante de los estilos malagueños; y, finalmente, «7. Zéjeles de él y él», «Para Héctor Eliel Márquez, en sus huertos del valle de Lecrín», con arranque «No supo quién lo llamaba», brindado a su amigo músico y discípulo.

Es más, resuenan con claridad en estos versos de Carvajal *aires* y sonos procedentes del Alhambrismo estético, según se trasluce en *Libro primero de Juegos y leyendas*, I. *Silva de juegos y de veras*, al hilo de «Alhambra: estación de las horas», como también adscrita al ciclo II. *Leyendas*, con evocación de la obra homónima de Santa Teresa de Jesús, se encuentra la composición «Castillo interior (Fantasía alhambrista para Julio Juste)» en cuatro fragmentos (Carvajal, 2018: II, 192-193 y 207-209). Tanto es así que dicha impronta de sabor alhambrista con *aires* musicales de fondo habrá de perdurar en obras posteriores de Carvajal, como se comprueba en *Un girasol flotante* (2011), en concreto en el ciclo I. *Cartas a los amigos*, al calor de «Albayzín», con feliz recuerdo de Albéniz y en diálogo con el pensamiento musical de poetas como el pianista Gerardo Diego (Carvajal, 2018: II, 531-533)<sup>18</sup>. De hecho, el *toque* musical de Guillermo González resulta esencial no sólo por su interpretación de *Iberia* de Albéniz<sup>19</sup> al hilo del recitado de Carvajal, sino por el hecho de que le brindó claves técnicas al respecto, o lo que es lo mismo, a decir del poeta granadino, como «el nombre de la música perdida, / la música perdida de los sueños» (Carvajal, 2018: II, 531 y 533)<sup>20</sup>. Además, en la sección I. *Cartas a los amigos* de *Un girasol flotante*, Carvajal volverá sobre este tema con variaciones en el poema dedicado precisamente «A Guillermo González», cuyo arranque viene a entroncar con «Albayzín», con la evocación de *Iberia* emergiendo «en el silencio» (Carvajal, 2018: II, 525-526).

### Últimos compases con rondó final a modo de *cadenza*

Los libros de Carvajal desde los primeros compases del siglo XXI hasta la fecha vienen ahondando en la naturaleza musical de los poemas, como reflejan

<sup>18</sup> Para la intersección de códigos entre música y poesía en Diego: Escobar (2018).

<sup>19</sup> Obra de sumo interés, por cierto, para Gerardo Diego.

<sup>20</sup> Como análisis de forma detenida en el artículo referido.

*Los pasos evocados* (2004), *Una canción más clara* (2008), *Pequeña patria huida* (2011), *Un girasol flotante* (2011) o *El fuego en mi poder* (2015-2017). En lo que se refiere a *Los pasos evocados*, cabe traer a colación, de la sección *De Flandes las campañas*, los sonoros versos de «Balada» (Carvajal, 2018: II, 322), como también del ciclo *La música en Viana* los siguientes fragmentos a modo de variaciones: «(Pórtico) *Evocar la palabra con que formé mis labios*», «(Patio) *La más humilde de todas*», «(Fábula) *Amenos valles, ríos*», «(Patio) *¡Oh flor de España!, ¿qué*», «(Fantasía) *No es canción ni lamento ni murmullo*», «(Patio) *No es blanco ni verde*», «(Cámara) *Esta música, el ansia de más vida*», «(Patio) *El rumor de los pozos*» y «(Envío) *Guillermo, estas palabras se alimentan*», con el recuerdo de Albéniz y Falla en el *éxPLICIT* interpretados, una vez más, por Guillermo González («Albéniz, Falla—, en Córdoba, en mi vida»; Carvajal, 2018: II, 345-349)<sup>21</sup>; por último, no hay que soslayar la sección *Trances, remansos, ámbitos: Granada*, en la que sobresale, en fin, el cierre del poema «Trance»: «Todo en la luz es música; / todo en la sombra tiembla y sufre mudo.» (Carvajal, 2018: II, 374).

Por lo demás, Carvajal viene a retomar claves musicales ya implementadas en poemarios anteriores. Se comprueba en *Una canción más clara*, en cuya sección *Primer álbum de canciones*, se distinguen versos como «Solamente la música / del agua sobre el agua, / de tu pulso en mi bruma» del fragmento treinta. Asimismo, de los ciclos *Álbum segundo: Canciones del Condado* y *Álbum tercero: Madrigales del gozo*, cabe poner de relieve especialmente el conjunto de poemas en calidad de tema con variaciones: «Madrigal del encuentro», «Madrigal de alto gozo», «Madrigal en el patio de la acequia», «Madrigal de otro estío», «Madrigal de los sueños» y «Madrigal del deseo» (Carvajal, 2018: II, 393-432, 422, 435-444, 447-453). No menos interés reviste, en lo que concierne a *Pequeña patria huida* y su sección *Intermedio más y menos galante*, «Impromptu en Cuenca (Espacio Torner)», en entronque con el género musical romántico del *impromptu* bajo una esmerada repentización técnica, y «La ráfaga», con sentida dedicatoria «Para Luis Eduardo Aute» (Carvajal, 2018: II, 472 y 482). De manera análoga, en la sección *II. Música o patrias*, Carvajal recurre, al igual que en otras ocasiones, al principio compositivo de la variación, según reflejan sus «Variaciones sobre un tema de Salvatore Quasimodo» (I-V), en consonancia con «Coda [Pie para una instantánea del Cabo de Gata por Pérez Siquier]», en la intersección de códigos entre el verso y la fotografía, «Fantasía cromática», con versos del aliento musical de «hacia un ocaso en que la carne duerme / como canción y pulso de las aguas», «Diferencias en blanco sobre Priego de Córdoba», con un «Tiento» y cinco «Diferencias» dedicadas a Antonio López, pianista y director del Conservatorio

---

<sup>21</sup> Véase el análisis de Dehennin (2003: 324).

de Priego, así como «Los velos, el viento», versos consagrados a Ricardo García (Carvajal, 2018: II, 485-487, 491-493, 494-498 y 499).

Con el objeto de ir concluyendo este recorrido por las claves y fuentes musicales identificables en los libros de Carvajal, centraré seguidamente mi atención, a modo de *cadenza*, tanto en *Un girasol flotante* como en *El fuego en mi poder*. Pues bien, en *Un girasol flotante*, al hilo del ciclo III. *Sonidos y colores*, se alza «Música rota en el Convento del Rosal (Variaciones sobre un tema de Diego Jesús Jiménez)», al cálido son de versos como «Áspero acorde / entre flores de escarcha y rezagados / pájaros de agua, por el roto techo / nos sorprende.», «El color de la música», en una armonización tímbrico-textural de clarinete, timbales, fagot y cuerda con referencia por añadidura al «pulso» y el «eco armonioso» de este conjunto de cámara, así, «Mientras el clarinete remonta las cascadas / ocre de los timbales y el fagot lo persigue, / la cuerda se desmaya sobre otra luz, y tiembla.», y, finalmente, «Figuración y danza», «Treno para un desnudo» y «Sonata de otoño» (Carvajal, 2018: II, 547-549, 550-551, 552, 560-563 y 564-567), con coda en virtud de «Bajo continuo»:

Pasas por los campos:  
entre las hojas con su verde intenso,  
aún canta la blancura de los pétalos.  
Es la felicidad que da sus trinos,  
sus trémolos, su leve melodía,  
sobre un bajo continuo de sosiego,  
de paz, de vuelta al labio no sabido  
en la forma, en la flor que te formule.

(Carvajal, 2018: II, 569-570).

Pero es hora de cerrar el análisis de *El fuego en mi poder*, en cuya sección *Madrigal y baladas*, Carvajal ofrece versos de aliento musical, con acento en el género de la balada, como reflejan «Balada en una paleta del pintor Pedro Garcíarias», «Primera balada lírica», «Balada de la divina proporción» y «Balada de estío». Sin embargo, mayor presencia y notoriedad atesora en dicho poemario, a la vista de «Prólogo y epílogo para *Dido y Eneas*, de Purcell», la sugestiva dimensión operística del compositor Henry Purcell y su *Dido y Eneas* (1682), con número de catálogo Z. 626 y libreto virgiliano de Nahum Tate, *Brutus of Alba or The Enchanted Lovers*, inspirado en el canto IV de la *Eneida*. A este respecto sobresalen tanto «Prólogo», sección que finaliza con el éxplícit de vuelo silente «Pero nunca aprendéis... / Mas callo, pues la música / ya tiembla enamorada como las cañas trémulas.», como «Epílogo», a modo de soneto conclusivo.



Figura 6: Henry Purcell, *Dido y Eneas*: fragmento

De igual modo, no faltan otros *aires* y sonos musicales en «Cantiga con otros aires», «El taller del artista o el galerista trastocado», con las variaciones o fragmentos «1. Fox-trot», «2. Samba» y «3. Folia», en tanto que, en el ciclo *Decires*, tiene cabida «Canción del sol en primavera», ofrendada al musicólogo Antonio Gallego, intérprete analítico, como hemos visto, de las *ideas* musicales que conforman el pensamiento estético de Carvajal: «Ilustre Antonio, escuchador de hondas / ondas, de melodías y de ritmos / íntimos con que el mar rima los astros / aunque es difícil percibir su acuerdo, / si escribo es porque leo y porque amo // hoy a los hombres con sentidos ritmos / nuevos, digo esperanzas [...]» (Carvajal, 2018: II, 594, 600, 602, 610, 611-613, 617, 619-621 y 653-654).

Tales melodías y ritmos resultan fundamentales, en suma, para comprender el rico pensamiento cultural de Carvajal que cabe contextualizar más allá de la intertextualidad literaria al uso, si bien esta se muestra esencial, a su vez, a efectos de rítmica, métrica y eufonía a la vista de los modelos analizados; así desde autores tan señeros como fray Luis de León, Garcilaso y Aldana, transitando las huellas de nuestros místicos Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, o desde una apropiación creativa a la luz de Cervantes o Calderón de la Barca. Este ejercicio intertextual pasa, además, por una debida asimilación de fuentes de la modernidad como Bécquer hasta cristalizar en referentes contemporáneos como Blas de Otero, con especial énfasis en lo que a modernistas y el grupo poético del 27 se refiere.

Sin embargo, esta paulatina búsqueda de la musicalidad del verso por parte de Carvajal entra en diálogo, al tiempo, con las *ideas*, conceptos y tecnicismos del discurso musical; de ahí la constante presencia en su producción estética del madrigal, la canción, la balada o los lieder hasta cuidadas técnicas compositivas como las variaciones o la fuga, e incluso la pervivencia de tendencias como el Alhambrismo, con Granada al fondo. Por ello, al calor de sus versos he podido reconstruir, al menos, una parte selecta de la fonoteca *ideal* de Carvajal. Ello viene a explicar, en consecuencia, la recepción de Haydn en las *Siete palabras de Cristo en la Cruz*, pero también la escucha y experiencia musical del poeta granadino respecto al villancico zejelesco de tema fronterizo

«Tres morillas m' enamoran», el *Cuarteto de las disonancias* de Mozart dedicado a Haydn o *Dido y Eneas* de Purcell. No cabe soslayar igualmente las resonancias románticas en su pensamiento musical a la vista de la *Pastoral* y las *Doce variaciones para piano y violonchelo* de Beethoven sobre el tema «*See the Conquering Hero comes*» de *Judas Maccabeus* de Händel o el *Winterreise* de Schubert, como tampoco obras del calado de la Suite *Iberia* de Albéniz.

Poesía y música, en definitiva, en la poética de Carvajal, lo que da pleno sentido al merecido homenaje referido de este poeta musical a aquel reconocido musicólogo y fino lector, Antonio Gallego, en calidad de *fidus interpres* suyo. Por todo ello y por lo que he dejado de decir, en términos cervantinos, evoquemos los siguientes versos de *La música en Viana*, comprendida en *Los pasos evocados* (Carvajal, 2018: II, 345-346), para concluir de esta manera el presente análisis circunscrito a la expresión intertextual y significado conceptual de la *envolvente música* de Antonio Carvajal; eso sí, siempre *con palabra heredada* y con la sugerencia implícita de *leer para imaginar*, dejándonos «con la música a solas»:

Evocar la palabra con que formé mis labios,  
las palabras, la música de un surtidor tendido [...].

Dejadme con la música a solas,  
que me vuelva la tierra  
del sol: que me despierte  
con la miel en los labios  
y la salud del alma.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, F. (2013): «Ritmo y rima: música y poesía», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, pp. 23-32.
- BACA MARTÍN, J. Á. (2015): «La expresión musical: significado y referencialidad», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 14, pp. 163-179.
- BRAVO RAMÓN, F. J. (2016): «Un paradigma conceptual y metodológico de las humanidades digitales: las obras teatrales de carácter operístico del Barroco y el boceto de proyecto *PROCOB*», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, pp. 221-245.
- CARPENTIER, A. (1980): *Ese músico que llevo dentro*, Alianza Editorial, Madrid.

- CARVAJAL, A. (2003): *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada. Coord. por A. Chicharro.
- (2004): *Poética y poesía*, Fundación Juan March, Madrid. Edición de A. Gallego.
- (2018): *Extravagante jerarquía (1968-2017)*, Fundación Jorge Guillén — Junta de Castilla y León — Diputación de Valladolid — Ayuntamiento de Valladolid — Universidad de Valladolid. Edición de J. L. López Bretones, 2 vols.
- CASTAÑO, F. (2003): «Noticia de setiembre», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 163-176.
- DEHENNIN, E. (2003): «Los pasos evocados y Una canción más clara», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 303-326.
- ESCOBAR, F. J. (2017): «Valente interpreta a Schönberg: metamorfosis y avatares de un mito para una ópera de personaje», *Degrés. Revue de Synthèse à Orientation Sémiologique*, 169-170, pp. 1-19.
- (2018): «Apuleyo o la magia del amor: Arquetipos e imaginario mítico para un cuento de hadas y su recepción interdisciplinar contemporánea», *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 10, pp. 21-34.
- (2019): «Entre baladas de primavera: El asno de plata, de Juan Ramón Jiménez en su paisaje sonoro», *Cuadernos de investigación musical*, 8, pp. 115-134.
- FERNÁNDEZ IGLESIAS, A. (2013): «Las pastorales modernas: fenómeno multitudinario en el País Vasco. La pastoral *Xahakoa*», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, pp. 33-58.
- FERNÁNDEZ SERRATO, J. C. (2003): «Diapasón de Epicuro», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 327-349.
- GALLEGO, A. (2004): Presentación de Antonio Carvajal, *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March. Edición de A. Gallego.
- FRAY LUIS DE LEÓN (1995): *Poesía*, Cátedra. Madrid. Edición de J. F. Alcina.
- MARTÍN ECHARRI, M. (2014): «La música como instancia relatora. Sus aportaciones a la mimesis en la ópera decimonónica», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 23, pp. 611-634.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2013): «Preludio», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, pp. 13-21.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001): «Final de verso en partícula átona (tradicción e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, pp. 294-311.

- (2003): «*Serenata y navaja*», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 45-70.
- MUNÁRRIZ, J. (2003): «*Sol que se alude*», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 123-143.
- PIEDRA, A. (2003): «*Raso milena y perla*», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 255-271.
- RODRÍGUEZ, F. G. (2016): «Música y significado: acerca del *continuum* comunicativo de Ian Cross y de la semioticidad de la experiencia musical», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, pp. 903-924.
- ROMERA CASTILLO, J., ed., (2016): *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Verbum, Madrid.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (2003): «*Siesta en el mirador*», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 85-103.
- SCIACCA, S. (2003): «*Testimonio de invierno*», en A. Chicharro (coord.), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Universidad de Granada, pp. 195-213.
- STRAVINSKY, I. (1977): *Poética musical*, Taurus, Madrid.

# LA ENSEÑANZA DE LA CULTURA mediante el aprendizaje integrado de contenido y lenguas extranjeras

MARTA PACHECO FRANCO  
Universidad de Málaga

Recepción: 12 de febrero de 2020 Aceptación: 2 de marzo de 2020

**Resumen:** En el presente trabajo se analiza la situación de la cultura en la enseñanza del español como lengua extranjera con el fin de presentar una propuesta didáctica AICLE en la que el contenido de la misma sea la cultura —con minúscula— española.

**Palabras clave:** AICLE, ELE, competencia intercultural, cultura, español como lengua extranjera.

**Abstract:** This paper analyses the state of culture in the teaching of Spanish as a foreign language in order to propose a CLIL methodology in which its content is Spanish popular culture itself.

**Keywords:** CLIL, SPF, intercultural competence, culture, Spanish as a foreign language.

## INTRODUCCIÓN

La enseñanza de lenguas no formó parte del ámbito de la lingüística aplicada hasta principios del siglo xx. En esta época, se sientan las bases de dicho campo y esta se estudia por primera vez como una disciplina. No obstante, ya existía una larga tradición en la didáctica de lenguas; principalmente con

relación a la enseñanza del latín a partir de la adopción de las lenguas vulgares alrededor del siglo *xvi*. Esta tradición —la del método de gramática-traducción, que perduró hasta los años 40 del siglo pasado— depende en gran medida de la gramática como sistema e ignora plenamente la noción de comunicación. Aunque dicho problema se intenta superar en el siglo *xx* con métodos de corte estructuralista (como lo son el audiolingüe y el situacional, entre otros), fue necesario esperar hasta el planteamiento de la competencia comunicativa para que realmente cambiase el estado de la cuestión en relación con la enseñanza de lenguas; algo que ocurrió de la mano de Dell Hymes.

Hymes denomina «competencia comunicativa» a todos aquellos conocimientos que capacitan a una persona para comunicarse de forma eficaz en una comunidad de habla concreta. Por ello, esta competencia está compuesta de varios elementos que abarcan el estudio de las cuestiones de «cuándo hablar, cuándo no, y de qué hablar, con quién, cuándo, dónde, en qué forma» (Hymes, 1971: 34). Aunque Hymes ya desarrolla estos interrogantes, hubo que esperar hasta los años ochenta para acceder a la teoría que se conoce hoy: en 1983, Canale expone cuatro sub-competencias que la competencia comunicativa abarca: la lingüística, la sociolingüística, la discursiva y la estratégica (1983: 2); a las que Van Ek (1986: 5) añade dos: la social y la sociocultural. En consecuencia, comienzan a surgir nuevos métodos en la enseñanza de lenguas, los cuales se enmarcan bajo el término «enfoques comunicativos». De entre las numerosas características de dichos enfoques<sup>1</sup>, en este artículo cabe destacar la importancia de lo intercultural.

## LA ENSEÑANZA DE LA CULTURA

La evidente relación entre lengua y cultura es incuestionable, aunque la última ha sido ignorada tradicionalmente en la enseñanza de lenguas. En su obra con el Consejo de Europa, Van Ek expone la ruptura que se produce en la comunicación cuando los hablantes no nativos usan o perciben expresiones o gestos cuyas connotaciones culturales se desconocen; y razona que la única forma de evitar este tipo de situaciones —que, además, son muy estresantes para los aprendientes— consiste en incluir estos contenidos en la enseñanza de la lengua (1986: 51). Para ello, el autor resuelve que en el currículo se deberán insertar datos de diversa índole; no solamente para evitar

---

<sup>1</sup> Los enfoques comunicativos se caracterizan por poner énfasis en la función comunicativa de la lengua, así como en el desarrollo de la competencia comunicativa; por la integración de las cuatro destrezas; por la presentación de una lengua real mediante muestras auténticas; por el papel central del alumno y por su desarrollo lingüístico, social y personal (Cassany, 1999: 4; Melero Abadía, 2004: 703-704; Richards y Rodgers, 2015: 17).

malentendidos interculturales, sino también promover el respeto, la empatía y el entendimiento entre personas de culturas diferentes (Van Ek, 1986: 52). No obstante, determinar el contenido cultural que debe integrarse en el currículo conlleva crear una definición de la cultura que sea propia de la lingüística. Varios académicos de esta área de estudio han abordado dicha cuestión.

Galisson (1999: 104-105) establece una diferencia entre la cultura culta y la cultura popular. Para el autor, la primera es aquella que está institucionalizada y que se comprende en el currículo de las Bellas Artes; mientras que la segunda incluye aspectos de la vida cotidiana, del comportamiento, de lo corporal... Esta clasificación la amplían Miquel y Sans (2004), quienes afirman que el término «cultura» realmente contiene tres conceptos clave para esta discusión, los cuales se denominan:

- cultura con mayúsculas, o Cultura,
- cultura con minúsculas,
- cultura con *k*, o *kultura*.

De este modo, la cultura con minúsculas —o cultura popular para Galisson— se convierte en el punto central del esquema, pues este contiene «todo lo pautado, lo no dicho, aquello que todos los individuos, adscritos a una lengua y cultura, comparten y dan por sobreentendido» (Miquel y Sans, 2004: 4). Solo una vez que se hayan adquirido estos conocimientos, deberá el aprendiente acceder a los otros dos puntos, siendo la cultura con mayúsculas aquella que se refiere a los productos culturales de una comunidad<sup>2</sup>; y la *kultura* aquella que contiene información de naturaleza más bien sociolingüística, como el argot (Miquel y Sans, 2004: 5). En cualquier caso, las diferentes secciones del esquema anterior no están aisladas entre sí: al contrario, estas interactúan y, en ciertas ocasiones, las líneas que las separan no están tan claras<sup>3</sup>.

Esta visión múltiple de la cultura tiene como objetivo primordial la comunicación. A través de su integración en el currículo, los usuarios de la lengua

---

<sup>2</sup> Esta es más inclusiva que la cultura culta de Galisson, pues incluye contenidos históricos, geográficos o políticos, además de artísticos. Se trata de contenidos que, a menudo, se identifican con las cuatro eses de Kramersch: comida, datos, folclore y fiestas populares (en inglés, *food, facts, folklore and festivals*).

<sup>3</sup> Aquí se presentan dos ejemplos de dicha interacción, ambos propuestos por Miquel y Sans (2004: 5):

- «Se nos estropeó la moto en un pueblecito de Soria, *de cuyo nombre no quiero acordarme*».
- «Es un tío muy simpático y con mucha pasta».

En el primer caso, la referencia a *Don Quijote* no aporta ninguna información esencial para la comunicación, aunque para un hablante que no la reconozca esta pueda romper el flujo de la conversación. En el segundo caso, es casi imposible averiguar a qué grupo social pertenece el hablante; aunque sí se puede inferir que habla en un contexto coloquial.

serán capaces de entender, actuar e interactuar con otros usuarios, sean o no nativos. Para garantizar este éxito, tanto el Marco común europeo del Consejo de Europa (2002) como el Plan Curricular del Instituto Cervantes (2006) incluyen sendos inventarios de aspectos culturales relativos a la vida en Europa y en España bajo los epígrafes «las características distintivas de una sociedad europea» y «saberes y comportamientos socioculturales», respectivamente; lo cual significa que ambos documentos respaldan la visión de la cultura que se exponía anteriormente. A pesar de las ventajas que esta relación de ítems conlleva, es necesario desentrañar los elementos presentados en estos documentos, los cuales componen la cultura. Con este fin, Miquel (2004: 518-524) propone cinco ingredientes esenciales para garantizar que los actos de habla sean efectivos con respecto a lo intercultural. Estos elementos —que son los símbolos, las creencias, los modos de clasificación, las actuaciones y las presuposiciones— se ilustran en la siguiente tabla (Miquel, 2004: 524):

	<i>Símbolos</i>	<i>Creencias y saberes</i>	<i>Modos de clasificación</i>	<i>Presuposiciones</i>	<i>Actuación</i>	<i>Interacción comunicativa</i>
Alimentos	Uvas = abundancia, prosperidad, dinero...	Uva con campanadas en Año Nuevo = buena suerte	Solo en Nochevieja (a nadie se le ocurría tomarlas así en otro momento del año).	Que los interlocutores conocen y comparten el ritual.	Tomarlas en <i>silencio</i> , pendientes de las campanadas.	<i>Habrás comido las uvas, ¿no? ¿Te comiste todas las uvas? ¡Qué rápidas las campanadas este año!</i>

Tabla 1

Este ejercicio supone una ejemplificación de la tarea que los docentes y los diseñadores curriculares deben llevar a cabo para incluir la enseñanza de lo intercultural de forma satisfactoria. No obstante, la integración de los elementos interculturales en los manuales de español como lengua extranjera aún deja mucho que desear.

Miquel (2004: 512) describe así la situación de la cultura en los enfoques usados hasta finales del siglo xx:

[E]l tratamiento de la cultura en los enfoques tradicionales y estructurales consistía en: una visión estereotipada de la cultura; total descontextualización de todos los elementos que integraban los materiales y, por ende, la práctica docente; absoluta desconexión entre los objetivos de lengua y los elementos culturales.

La autora apunta a la enseñanza de una cultura que no es relevante para la comunicación mediante un método que tampoco lo es. Efectivamente, esta situación no resulta completamente sorprendente: la cultura no empezó a formar parte del currículo —ni siquiera en la teoría— hasta mediados de los años ochenta. Sin embargo, leyendo entre líneas, esta afirmación crea ciertas expectativas sobre cómo proceder a su enseñanza. Para Guillén Díaz, la didáctica de lo intercultural no es sinónimo de «generar conocimientos como una producción en términos de *temas de cultura* [...], sino como proceso de construcción sobre la base de un yo en las relaciones con otros» (2004: 847). La autora señala así la naturaleza social de la cultura, cuya relevancia solo saldrá a la luz mediante un uso real de la lengua (Melero Abadía, 2004: 702). No obstante, estas prácticas no son asequibles y, en consecuencia, los manuales de los últimos años tampoco suelen participar de ellas. Aun así, son unas fuentes de información muy valiosas: mediante su análisis se atisban propuestas de mejora en la didáctica de lo intercultural. Haciendo eco de las palabras de Miquel citadas anteriormente, las cuestiones de qué tipo de cultura se enseña, de cómo se integra la cultura con respecto al resto de la unidad y de cuál es su relación para con los objetivos lingüísticos se abordarán en la siguiente sección.

### **Análisis de manuales**

En esta sección se presenta un análisis de cuatro manuales de ELE que provienen de cuatro editoriales especializadas diferentes y que son, a su vez, los más representativos de las mismas. Los manuales, todos de nivel inicial —es decir, A1—, son *Aula 1* de Difusión (2013), *Nuevo Prisma 1* de Edinumen (2014), *Nuevo Sueña 1* de Anaya (2015) y *Vitamina A1* de SGEL (2019)<sup>4</sup>. Se ha considerado que el nivel inicial era el más adecuado para el análisis por dos motivos. En primer lugar, la enseñanza de la cultura debe estar presente en el proceso de aprendizaje de un idioma «desde la primerísima clase de lenguas» (Van Ek, 1986: 54), tanto para comenzar a construir una competencia intercultural como para facilitar al alumno la comunicación con hablantes nativos. Por otra parte, es más factible incluir aspectos culturales desconocidos para los alumnos en los niveles iniciales, cuando apenas hayan tenido contacto con la cultura meta. No obstante, los resultados del análisis serán muy similares a los obtenidos por Níkleva (2012), Peón (2016) e Illescas (2016), quienes sí tuvieron en cuenta manuales de niveles superiores.

De los cuatro manuales que se han analizado, tres de ellos organizan el índice en torno a objetivos pragmáticos o funcionales; algo que es característico

---

<sup>4</sup> Este manual ha sido seleccionado tanto por su novedad como por la popularidad en torno a *Vitamina C*, que era el único de la colección hasta este año 2019.

de los enfoques comunicativos. El manual restante, *Nuevo Sueña*, lo hace con respecto al léxico, por ámbitos. En el índice también se indican los contenidos gramaticales, los fonológicos y, solo en dos ocasiones, los socioculturales: ni *Aula* ni *Vitamina A1* establecen objetivos culturales de forma explícita. Esto no siempre quiere decir que los manuales estén exentos de dichos contenidos; sin embargo, en el caso de presentarlos y no incluirlos en el índice como parte fundamental de currículo, se está alentando al aprendiente a ignorarlos en el proceso de aprendizaje<sup>5</sup>. Siguiendo las tendencias de los últimos veinte años, es realmente difícil diseñar un manual de ELE en el que no aparezca ni un solo ápice de cultura; y los seis manuales en el punto de mira no son ninguna excepción. No obstante, la cultura presente en ellos no suele ser significativa para la comunicación.

La presentación de la cultura con minúsculas está mejor ejemplificada en *Nuevo Sueña* y en *Nuevo Prisma*. En el resto de los manuales, el contenido cultural suele ser de naturaleza fáctica por lo que, a menudo, estos se clasifican como la cultura con mayúsculas de Miquel y Sans. En cuanto a los dos manuales destacados, también presentan problemas con respecto al contenido en cuestión. Por ejemplo, los contenidos culturales de la quinta unidad de *Nuevo Sueña*, titulada «Nos divertimos», tratan el turismo entre los españoles. Sin embargo, esto se desarrolla en una sola página —la última de la unidad— mediante una muestra de lengua y una actividad de verdadero/falso. No solo no se ejercita lo intercultural, sino que también se desplaza al final de cada unidad. La situación es bastante similar en *Nuevo Prisma*, aunque a la inversa: los contenidos culturales se presentan al principio, tras lo cual se produce una ruptura en la cohesión. En el caso de la unidad quinta, «¡Qué guapo!», se expone qué es la familia y qué significa en la sociedad y, a continuación, se presentan las nociones necesarias para alcanzar los objetivos lingüísticos. Esto sugiere que la cultura no es un objetivo en sí misma, sino que es una herramienta que fundamentalmente atrae la atención y el interés del alumno para lo que realmente importa: la lengua.

En todos los manuales analizados, el contenido sociocultural —ya sea «con minúsculas» o no— está subordinado a la enseñanza de los contenidos lingüísticos, que son fundamentalmente gramaticales. De hecho, la ubicación de los contenidos socioculturales en la unidad es clave para determinar esta relación. Ya se encuentren al principio o al final, la cultura aparece aparte, como un área de conocimiento que poco tiene que ver con el desarrollo de la competencia comunicativa. Esta situación no solo se da en los manuales

---

<sup>5</sup> La llamada «pedagogía por objetivos» establece las diferentes tareas que son necesarias para adquirir ciertas habilidades o conocimientos (Gimeno Sacristán, 1982). Si se ignoran ciertos objetivos —aunque sean esenciales—, se invita al aprendiente a hacer lo mismo y a no tenerlos en cuenta en el proceso de aprendizaje.

mencionados con anterioridad: en sus respectivos análisis, Níkleva (2012), Peón (2016) e Illescas (2016) también llegaron a estas conclusiones. Níkleva (2012: 19) señala que la lengua y la cultura son «dos caras de una misma moneda, que en este caso sería la comunicación»; sin embargo, estas no se desarrollan en paralelo, sino que existe una desconexión entre ambas. Peón va un paso más allá y concluye que la cultura se convierte en un simple pretexto mediante el cual introducir el tema gramatical (2016: 53). Este problema de desconexión está directamente relacionado con la (des)contextualización de la cultura dentro de la unidad. Finalmente, Illescas manifiesta que estos contenidos suelen estar relegados al final de la lección cuando deberían ser «un recurso transversal que impregnara todas las propuestas» (2016: 76).

La siguiente tabla ilustra los resultados de este análisis:

	La cultura con minúsculas	La cultura subordinada a otros contenidos	El contenido cultural descon- textualizado
<i>Aula</i>	✗ Solo aparecen referentes culturales y las cuatro eses de Kramersch.	✓ Los referentes culturales aparecen subordinados a las funciones.	✗ No hay una sección dedicada a la cultura.
<i>Nuevo Prisma</i>	✓	✓ Está subordinada a las funciones y las nociones.	✓ Aparece al principio de la unidad.
<i>Nuevo Sueña</i>	✓ Aunque, según la unidad, son escasos.	✓ Depende del léxico del ámbito en cuestión	✓ Aparece al final de la unidad.
<i>Vitamina</i>	✗ Solo hay cultura con mayúsculas.	✓ Está subordinada a las funciones y al propio tema.	✗ No hay una sección dedicada a la cultura.

Tabla 2: Análisis de manuales

En la Tabla 2 queda patente que la cultura ocupa un papel muy secundario en la enseñanza de lenguas extranjeras. No obstante, la persistente importancia de la gramática aun en los enfoques comunicativos dificulta la integración de cambios en la didáctica del ELE. Se trata de un problema que solo podrá solucionarse mediante el diseño de una propuesta en la que «el componente intercultural no sea un elemento marginal, sino estructural» (Illescas, 2016: 73-74). Tal y como se desarrollará a continuación, el enfoque AICLE aporta un marco de referencia ideal para su creación.

## LA PROPUESTA

Realmente ya existen propuestas de enseñanza de ELE en las que la cultura es el hilo conductor de las mismas. Dos de estos paradigmas son los cursos de cultura y los cursos de lengua con un eje temático cultural. Los primeros aparecen avalados por diferentes instituciones: por ejemplo, el propio Instituto Cervantes imparte cursos de cultura y civilización, así como muchos otros centros de lenguas en toda España. Es más, se trata de un nicho de mercado que algunas editoriales han cubierto, como lo son Difusión o Enclave-ELE, con *Todas las voces y Cultura en España* respectivamente. No obstante, dichos cursos y materiales a menudo contienen lo que se ha denominado cultura con mayúscula y, por norma general, el conocimiento de la lengua es un prerrequisito para acceder a ellos. Esto quiere decir que no son cursos de ELE como tal. La segunda tipología mencionada —en la que la cultura es un eje temático— es el caso de manuales como *Nuevo Prisma*, mencionado y analizado anteriormente. Esta, no obstante, presenta la misma problemática: la cultura se acabaría usando como un pretexto para el desarrollo de los objetivos lingüísticos, y no como un objetivo en sí misma. Tal situación requiere de una propuesta innovadora, en la que el papel de la lengua sea —por decirlo de alguna manera— accidental.

El diseño de un curso de lenguas en el que el contenido intercultural sea central y determinante de la propia lengua solo puede concretarse mediante el aprendizaje integrado de contenido y lenguas extranjeras. El AICLE, que nace en 1994 de la mano de un grupo de lingüistas europeos encabezado por David Marsh, es «un enfoque educativo con una perspectiva doble, en el cual se usa una lengua adicional para enseñar tanto contenido como lengua» (Coyle, Hood y Marsh, 2010: 1). Esto ocurre porque la enseñanza del contenido supone la activación de los procesos cognitivos e interactivos necesarios para el aprendizaje de una lengua. Por lo tanto, en el desarrollo de una unidad AICLE se incluyen objetivos de contenido y objetivos de lengua. En el caso de la propuesta actual, la cultura española con minúsculas será el contenido, mientras que el español será la lengua vehicular. Podría decirse que tales son los objetivos generales, aunque los hay de otra índole.

Siendo el AICLE el enfoque de las cuatro ces —contenido, comunicación, cognición y cultura, que a menudo es la ce olvidada—, se fomenta la consecución de los objetivos individuales mencionados anteriormente, así como de los sociales e interculturales (Richards y Rodgers, 2015: 118). La obtención de dichos resultados puede verse beneficiada por el contenido intercultural en el que se fundamenta la propuesta. Para que estos objetivos se alcancen y se desarrollen de forma satisfactoria, la lengua vehicular debe ser transparente, y los alumnos deben adoptar un rol activo y dinámico para con sus compañeros.

De esta forma, el aula se convierte en un contexto real en el que la lengua se usa y los estudiantes, en usuarios de la misma.

Dado que la lengua vehicular es la lengua meta, esta debe ser comprensible y accesible. Con tal de que la lengua vehicular cumpla estas características, Richards y Rodgers (2015: 120) afirman que esta deberá ser alterada y, en ocasiones, simplificada. Además, la lengua deberá consistir, fundamentalmente, en textos y discursos orales, en lugar de usar unidades de comunicación más pequeñas y mayoritariamente escritas. Todo ello puede llevarse a cabo mediante una enseñanza parcial en la lengua vehicular, o una enseñanza extensiva (Coyle, 2010: 15). En ambos modelos, los alumnos deberán usar la lengua desde el primer momento, por lo que el andamiaje, las charlas dialógicas y el feedback correctivo son esenciales en su puesta en práctica. Se trata de conceptos que se producen en contextos de interacción, tanto del tipo profesor-alumno como alumno-alumno (Belland, 2017: 17) y que dependen del rol activo de todos los participantes. Como ya se ha afirmado anteriormente, el diálogo y la interacción acercan al estudiante a un uso real y social de la lengua; de forma que estos no solo aprenden la lengua vehicular con respecto a la materia que se presenta —aquí, la cultura—, sino que también se tendrán en cuenta los factores pragmáticos y culturales de la misma con el fin de construir una competencia comunicativa apropiada (Coyle, 2007: 98). La adopción de este papel activo, junto con el fomento del trabajo entre iguales y del pensamiento crítico, dará lugar al desarrollo de las habilidades del individuo y se traducirá en la consecución de los objetivos indicados con anterioridad (Richards y Rodgers, 2015: 127).

Más allá de los objetivos propios de cualquier propuesta AICLE, existen otros argumentos que deben tenerse en cuenta en el desarrollo de la misma. Por ejemplo, se establece una relación de simbiosis entre el enfoque y el contenido, en la que ambos se benefician de forma mutua. Por un lado, la visión de la cultura con minúsculas como el contenido del enfoque no solo hará crecer la subcompetencia cultural, sino que también afectará —de manera positiva— al proceso de aprendizaje de la lengua, que será más intuitivo. Del mismo modo, el aprendizaje de la lengua, que sigue siendo uno de los objetivos fundamentales, se ha relegado a un segundo plano. Asimismo, se fomentará el desarrollo de las habilidades interpersonales mediante una dinámica de clase muy centrada en el alumno y en la propia comunicación. Estos se comportarán como usuarios de la lengua en sociedad y, como tal, la cooperación y la colaboración serán esenciales para el éxito de todos los participantes.

Por otro lado, esta propuesta tiene el potencial de resolver algunos de los problemas del enfoque. En primer lugar, la cultura dejará de ser la «ce olvidada», puesto que su nuevo papel como el contenido será elemental. Además, también se llevarán a cabo mejoras en el proceso de aprendizaje de la lengua.

Los problemas expuestos por Pérez Cañado (2012, 2016), Jiménez *et al.* (2014) y San Isidro (2018) con respecto a la pronunciación y a la pragmática de los estudiantes en el enfoque AICLE pueden beneficiarse de la propuesta actual en cuanto a su dependencia en la oralidad y con respecto al contenido, que es intercultural y, por lo tanto, incluye rasgos de la pragmática. Una última tipología de problemas, que está relacionada con la implementación del enfoque, también puede servirse de la propuesta. La falta de formación de los profesionales de la enseñanza en cuanto a la lengua vehicular es sorprendente. A menudo, los profesores de contenido —especialmente en la secundaria— deben colaborar con los de lengua para el diseño curricular, pero, incluso en estas situaciones, el primero se encuentra solo en el aula. En casos así, la propuesta actual aporta una solución al problema: el profesor de español, nativo o no, conocedor de la cultura española, será el único diseñador del currículo<sup>6</sup>, a la vez que el facilitador.

La relevancia de lo intercultural en las interacciones comunicativas, la situación de su enseñanza en los manuales actuales de ELE y la disponibilidad del enfoque AICLE para la didáctica de la cultura con minúsculas han encaminado esta discusión a la creación de una unidad didáctica cuyas características se describen en la siguiente sección.

### **La unidad didáctica: «Planes con amigos»**

La unidad didáctica se titula «Planes con amigos» y se trata de una propuesta AICLE en la que el contenido es la cultura española con minúsculas y la lengua vehicular, el español. Esta se ha diseñado para alumnos de nivel inicial de español; es decir, de nivel A según el *Marco común europeo de referencia* del Consejo de Europa (2002). La unidad cuenta con una serie de objetivos específicos en los ámbitos cultural, lingüístico y social, los cuales también están relacionados con las competencias básicas de la misma. Los contenidos se han desarrollado a partir de funciones comunicativas mediante el enfoque AICLE, con el fin de crear materiales para cuatro sesiones de una hora. Se ha fomentado un desarrollo integrado de las destrezas, de manera que estas interactúen entre sí. Finalmente, cabe destacar la evaluación: esta consistirá en una autoevaluación por parte de los alumnos que se desarrollará en clase y que será sucedida por un debate en el que el profesor, así como el curso, también sean evaluados.

---

<sup>6</sup> El diseño del currículo no tiene por qué llevarse a cabo por una única persona; pero, en este caso, no será necesario un profesor de contenido.

### ***Los objetivos y las competencias básicas***

La unidad didáctica tiene objetivos específicos de diversa índole, los cuales están relacionados con el aprendizaje del contenido y de la lengua, y con las habilidades sociales de los estudiantes. Los dos primeros están directamente ligados al desarrollo de la competencia comunicativa general. Por tanto, los contenidos culturales se clasifican por medio de funciones comunicativas, como sugerir, aceptar o rechazar planes según el código social. Además, hay otro tipo de contenidos más conceptuales, como las partes del día, la puntualidad o el compromiso en España. En cuanto a los objetivos lingüísticos, los alumnos deberán adquirir las nociones para llevar a cabo dichas funciones comunicativas, adquirir el léxico del tiempo libre, mejorar la pronunciación y la fluidez en el lenguaje oral, y aprender nuevas estructuras gramaticales, como ‘estar + gerundio’, los verbos del tipo ‘gustar’ o el condicional lexicalizado.

El desarrollo de las habilidades sociales de los estudiantes es un objetivo que persistirá a lo largo del curso. Existe una evidente conexión entre este y las competencias cívica y social, así como con la de conciencia y expresiones culturales. Todas ellas —junto con la competencia lingüística— se reforzarán por medio del trabajo cooperativo y mediante el propio contenido de la unidad. Finalmente, aprender a aprender es otra competencia que se promoverá por medio del nuevo papel del estudiante, quien deberá ser más responsable y más consciente de su proceso de aprendizaje.

### ***Los contenidos y la metodología***

En la unidad didáctica se tratan contenidos relacionados con la cultura española con minúsculas, los cuales se han organizado en torno a las diferentes funciones comunicativas expuestas anteriormente. Esta tarea se ha llevado a cabo mediante el modelo propuesto por Miquel (ilustrado en la Tabla 1). A continuación, se presentan las tablas del contenido que se ha incluido en la unidad.

	<i>Símbolos</i>	<i>Creencias y saberes</i>	<i>Modos de clasificación</i>	<i>Presuposiciones</i>	<i>Actuación</i>	<i>Interacción comunicativa</i>
Sugerir un plan		Es descortés no invitar a los interlocutores.	En un contexto familiar.	Si no los invito, van a pensar que soy descortés.	Sugerir que vengan.	En una conversación con Juan y Carlos: — <i>Oye, Carlos, vente a la fiesta de esta noche si quieres. Será divertido.</i> — <i>Gracias, pero no puedo.</i> <i>¡Pronto hacemos otra!</i>
		No siempre es cortés ser puntual.	En un contexto familiar.	El interlocutor sabe que no se llegará a la hora exacta.	Llegar unos minutos más tarde al lugar donde se ha quedado.	— <i>¿Nos vemos allí a las 7:15?</i> — <i>Sí, genial.</i> <i>*Lega a las 7:25*.</i>
	Las tapas, el café = vida pública.	Son actividades que se hacen fuera de casa	En un contexto familiar.	Se trata de una excusa para salir con amigos.	Proponer ir a tomar algo.	— <i>José, ¿te apetece tomar un café mañana?</i> — <i>Venga, ¿por qué no?!</i>

Tabla 3: Sugerir un plan

	<i>Símbolos</i>	<i>Creencias y saberes</i>	<i>Modos de clasificación</i>	<i>Presuposiciones</i>	<i>Actuación</i>	<i>Interacción comunicativa</i>
Aceptar o rechazar una invitación		Es necesario decir por qué, para que el interlocutor no piense que es por otra razón.	En un contexto familiar.	No se puede decir solo «no».	Rechazar una oferta y explicar por qué.	— <i>Juan, hace mucho que no nos vemos. ¿Te apetece ir al cine?</i> — <i>La verdad es que no mucho, ¡fui ayer!</i> — <i>¿Y a correr?</i> — <i>Es que estoy muy cansado.</i>
	Las partes del día = diferentes actividades.	Se queda a diferentes horas dependiendo de qué se va a hacer.	En un contexto familiar.	El interlocutor sabe que, dependiendo de qué vamos a hacer, debe llegar a una hora u otra.	Usar las partes del día como referencia a la hora en qué reunirse.	— <i>¿Vamos de tapas mañana?</i> — <i>¡Es que ya he quedado al mediodía! ¿Y pasado mañana?</i>

Tabla 4: Aceptar o rechazar una invitación

Dichos contenidos se han presentado a través del enfoque AICLE y de forma inductiva. Dado que no se trata de una metodología, el enfoque permite la adopción de diferentes métodos, como se ha hecho con el aprendizaje cooperativo. Esto último se ha llevado a cabo con el fin de fomentar las competencias sociales en los estudiantes y, en consecuencia, las comunicativas.

### ***La secuenciación y la distribución***

La unidad didáctica está compuesta por cuatro sesiones de una hora, además de una autoevaluación para los alumnos. Esta última podrá ir seguida de un debate sobre el propio proceso de aprendizaje, en el que también el profesor y/o el curso sean evaluados. De hecho, se ha incluido una herramienta para ello en la última página de la unidad didáctica.

### ***Las destrezas y la evaluación***

En la unidad didáctica se ejercitan las cuatro destrezas (comprensión y producción escritas y orales) de forma integrada. Las actividades diseñadas no incluyen la práctica de una sola destreza, sino que estas interactúan y se han presentado de forma más o menos equitativa.

En primer lugar, la comprensión escrita es fundamental para completar las actividades, dado que sus instrucciones están en español y que se han presentado diferentes textos para su lectura. Estos no siempre son muestras de lengua reales: en ocasiones, se han diseñado para cumplir de forma más exacta con las necesidades del contenido. No obstante, se ha intentado usar una lengua tan auténtica como sea posible. Asimismo, la producción escrita también es un componente fundamental en la unidad. Se han diseñado diferentes ejercicios de escritura; es más, en muchos de ellos se incluyen nuevos modos de comunicación escrita, como los chats o la mensajería instantánea. Otras actividades centradas en la producción escrita incluyen la recogida de información o la anotación de ideas o respuestas. Esto quiere decir que no hay ejercicios de escritura extensa tradicionales puesto que los estudiantes no necesitarán adquirir estas habilidades complejas en su L2, de momento al menos.

En segundo lugar, las destrezas orales también tienen un papel fundamental en la unidad. La comprensión oral es importante: hay varios ejercicios de audición con el objetivo de recopilar información. Sin embargo, su importancia recae en los debates que las siguen. El objetivo de estos últimos es facilitar a los alumnos el acceso a la información, que se ha presentado de manera inductiva. Así pues, este tipo de actividades fomentan el pensamiento crítico. En lo relativo a las destrezas orales, la producción es especialmente importante: esta empapa toda la unidad didáctica, ya que los estudiantes deberán comunicarse entre sí en todas las actividades en pareja o en grupo. Esto se debe a la adopción de una metodología cooperativa.

### ***La evaluación***

La evaluación será formativa. Se ha optado por esta frente a la sumativa porque el objetivo de la unidad es que el proceso de aprendizaje del estudiante sea, por todos los medios, satisfactorio. Así pues, la evaluación formativa le proporciona al profesor la posibilidad de detectar las deficiencias y corregirlas durante el proceso de aprendizaje, en lugar de tener que hacerlo de forma retroactiva. Esto se llevará a cabo mediante intervenciones directas e indirectas con el alumnado. El primer tipo se refiere a consultas específicas a los alumnos en particular: es necesario —a la par que interesante— conocer la situación de cada estudiante con respecto al aprendizaje. El segundo tipo hace referencia a ciertas técnicas de evaluación en el aula que podrán

integrarse al final de las sesiones. Dichas técnicas no se han incluido en la unidad didáctica ya que dependerán del progreso de los alumnos. Algunos ejemplos de ellas son los siguientes:

- Seleccionar un concepto que se está estudiando para que los alumnos les den una aplicación hará ver al profesor si realmente lo comprenden.
- Pedir a los alumnos que diseñen las preguntas de un examen señalará al profesor qué partes del currículo parecen más problemáticas.
- Hacer que los estudiantes le expliquen un concepto a una persona que realmente no lo conoce también será indicativo de su comprensión.
- La unidad didáctica acaba con una autoevaluación, cuyos resultados marcarán la trayectoria del siguiente bloque de enseñanza, en el que, si es necesario, se reforzarán los conceptos ya presentados y se fomentará un mayor andamiaje y apoyo a nivel lingüístico y de contenido.

## PLANES CON AMIGOS

### ¿Qué te gusta hacer en tu tiempo libre?

1. En grupos de 4, mirad las fotos y explicad qué hacen estas personas en cada una.



.....



.....



.....



.....

2. Y a vosotros, ¿qué os gusta hacer en vuestro tiempo libre?

3. Mirad la siguiente tabla. ¿Conocéis algunas expresiones? ¿Cuáles podéis usar para describir las fotografías?

partido de fútbol	cenar	ir a la playa
tomar café	ir de cervezas	ir a un concierto
nadar	tapear	de paseo
		ir al cine

4. Ahora, escuchad la grabación. Rodead las palabras de la tabla que escuchéis. ¿Sabes qué significan? Si no estás seguro, busca su significado y, después, juega a la mímica con tus compañeros de grupo.

-Antonio, ¿sabes que ayer fui a mi primer partido de fútbol?  
 -¿Sí? ¿Y qué te pareció?  
 -Fue muy interesante, pero prefiero otros deportes, como el tenis.  
 -Te entiendo, a mí me pasa igual. ¿Y hoy haces algo?  
 -Sí, hoy voy al cine con Julia.  
 -¡Vaya! Yo voy a tomar café con ella en un rato. ¿Te vienes?  
 -No puedo. Es que voy de paseo con mi perro y, después, a la playa con Irene.  
 -¡Vaya, estás muy ocupada!

5. Ahora que todos conocéis las palabras, vais a hacer una encuesta. Completad la siguiente tabla preguntando a los compañeros de clase. Podéis dividirlos el trabajo.

Actividad más popular	
Número de veces al mes que la hacen	
Compañía con la que hacen la actividad	
Dinero que suelen gastar	
Actividad menos popular y por qué	

6. Comparad los resultados de vuestra tabla con los de esta clase de universitarios españoles. ¿Son muy diferentes? ¿En qué se parecen?

A los universitarios españoles les encanta salir de tapas y de cervezas. Van unas seis veces al mes y prefieren ir con sus amigos o compañeros de clase. Cada vez que salen, gastan unos 10 euros.

En cambio, no les gusta ir a los conciertos porque piensan que son muy caros.

## ¿Qué me sugieres?

1. María no ve a Carlos desde hace mucho tiempo y le apetece hacer algo especial con él. ¿Cómo podéis ayudarla a hacerle una sugerencia? Completad el chat en grupo.



2. Carlos decide llamar a María. Escuchad la conversación y tomad nota de qué van a hacer, cuándo y dónde.

-Hola, María.  
 - ¡Hola, Carlos! ¿Qué tal?  
 -Acabo de leer tu mensaje y me encantaría hacer algo contigo! ¿Quieres ir al cine hoy? Hay una peli de miedo que quiero ver.  
 -No me apetece mucho... ¿Podemos hacer otra cosa? ¿Qué te parece el concierto de Rosalía de esta noche? ¡Tengo dos entradas!  
 -Bueno, es que mañana madrugo.  
 - ¿Y si vamos de cervezas al mediodía?  
 -Mmm. ¿Por qué no vamos a la playa? Es más barato.  
 - Venga, ¡vale! ¿Te veo allí esta tarde?  
 -Perfecto. ¡Hasta luego!  
 -Adiós.

3. Volved a escuchar la grabación. ¿De qué formas hacen sugerencias María y Carlos? Escribidlas. Después, comparad con cómo se hacen en vuestra lengua.

4. María y Carlos hablan de "mediodía", "tarde" y "noche", pero ¿cuáles son las otras partes del día en España? ¿A qué horas son?

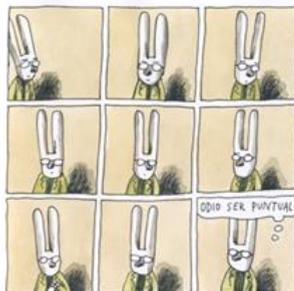


5. Completa tu agenda del fin de semana con cinco planes diferentes. Levántate y pregunta a tus compañeros qué hacen, cuándo y dónde y, si estás libres y te apetece, ¡únete!

viernes	sábado	domingo
10:00. Ir a clase de español con Raquel y Juan en la universidad.		

## La puntualidad en España

1. En grupos de cuatro, mirad la siguiente tira cómica de Liniers (2010) e intentad ponerle un título. Después, realizad las tareas del recuadro.



### TAREAS

- Describid qué se ve en el cómic
- Inventaos una historia sobre qué ha pasado antes de la primera viñeta
- Reflexionad sobre la última viñeta

2. A continuación hay dos textos sobre la puntualidad. Leedlos de forma individual y después compartid vuestras opiniones en grupo. Usad un diccionario en línea para las palabras que no entendéis.

#### Texto 1

**14:30.** Gurb se ducha, se perfuma, se peina, se viste, se pinta. Me hace llamar por teléfono al servicio de taxis. Madre mía, madre mía, siempre con prisas y siempre llegando tarde a todas partes, exclama. Intento decirle que, si madrugara más y zascandileara menos, se evitaría estos sofocos, pero ya se ha ido.

*Sin noticias de Gurb, Eduardo Mendoza (1991)*

#### Texto 2

Hace años, en la era premóvil, había quedado con una amiga delante de la puerta central de la Universidad de Barcelona. Cuando llevaba casi una hora esperándola allí, mirando a un lado y otro de la calle, empezó a llover. No llevaba paraguas y era domingo: la universidad estaba cerrada. Cuando esperas tanto rato, es difícil abandonar. Si te marchas ahora, todo habrá sido en vano. De modo que ahí seguí, hasta que el frío y el agua me hicieron volver a casa. Entré en el metro y allí la encontré, sentada, leyendo el periódico. Había llegado justo cuando empezaba la lluvia (es decir, tarde, tardísimo) y, como tampoco llevaba paraguas, decidí esperar a que parase.

*Adaptado de "Esperando", El Periódico, Rosa Ribas (2019).*

3. En grupos, comparad los dos textos y encontrad similitudes y diferencias entre ellos.
4. A partir de la tira cómica y de los dos textos, formulad una hipótesis sobre la puntualidad en la cultura española (¡e hispana!). Considerad los siguientes puntos:
- La actitud de las personas.
  - El contexto y la situación social.
5. ¡Volvamos a los textos! Los dos son de la época premóvil. ¿Pensáis que hoy en día siguen ocurriendo estas cosas? ¿Por qué? ¿Os ha pasado a vosotros alguna vez? ¿Cómo actuáis en esa situación? Debatid en grupo y compartid las conclusiones con el resto de la clase.

## ¿Quieres ir o no?

1. Lee este chat de un grupo de amigos y ordena la conversación. Después, haz una lista de las personas que irán a la fiesta.

2. Por parejas, mirad el mapa mental e intentad completarlo con expresiones del texto anterior y con algunas vuestras.



3. Leed otra vez el chat del ejercicio 1. ¿Cómo ha rechazado Carlos tu invitación a la fiesta? ¿Y Luis? ¿Cuál es la diferencia entre los dos? ¿Cuál es tu reacción? ¿Por qué?

4. Los españoles nunca dicen solo "no". Pero ¿por qué? En grupos de cuatro, realiza la siguiente búsqueda en internet:

"Excusas para no salir"

Después, escribid información sobre:

- Por qué motivos sociales es necesario dar una excusa,
- cómo se formulan,
- y cuáles son las más comunes.

5. Es hora de hacer un juego de rol en grupos. Seguid las siguientes instrucciones para jugar con estas tarjetas diseñadas por Juaristi Garamendi (2018).

#### Preparación

- Un miembro del grupo será el juez y los otros tres jugadores. En cada turno, podéis cambiar los papeles.
- Repartid las cartas que aparecen a continuación entre los jugadores.

#### Cómo jugar

- El juez sugiere una actividad para hacer con los jugadores.
- A los jugadores no les apetece y tienen que rechazarla con una excusa relacionada con la tarjeta. ¡Podéis usar el diccionario!
- El juez, después de escuchar las excusas y ver las tarjetas, decide cuál es la mejor, y ese jugador se lleva un punto.
- Cuando se acaban las cartas, gana el jugador con más puntos.



## Autoevaluación y evaluación del curso

YA SÉ...	Organizar el vocabulario por categorías	SÍ	NO	TODAVÍA NO
	Tomar notas de una grabación	SÍ	NO	TODAVÍA NO
	Obtener información útil de diferentes documentos	SÍ	NO	TODAVÍA NO
	Describir imágenes y textos	SÍ	NO	TODAVÍA NO
	Resumir las ideas de un texto	SÍ	NO	TODAVÍA NO
	Participar en la toma de decisiones en grupo	SÍ	NO	TODAVÍA NO
	Participar en un juego de rol	SÍ	NO	TODAVÍA NO
YA SÉ...	Formular una hipótesis	SÍ	NO	TODAVÍA NO
	Hacer sugerencias en español	SÍ	NO	TODAVÍA NO
	Cómo organizan el día en España	SÍ	NO	TODAVÍA NO
	Obtener información útil de diferetes documentos	SÍ	NO	TODAVÍA NO
	Aceptar una invitación	SÍ	NO	TODAVÍA NO
	Rechazar una invitación	SÍ	NO	TODAVÍA NO
	Cómo funciona la puntualidad	SÍ	NO	TODAVÍA NO

Sigue haciendo...	
Deja de hacer...	
Empieza a...	

## CONCLUSIONES

En el presente artículo se ha expuesto una propuesta de mejora en la enseñanza del español como lengua extranjera mediante la creación de una unidad didáctica AICLE en la que la cultura es el contenido y el español es la lengua vehicular. Tras repasar brevemente los elementos que componen la competencia comunicativa y confirmar la relevancia de ciertos contenidos culturales para la comunicación, se analizó la situación actual de los mismos en los manuales de español como lengua extranjera. Los resultados de dicho análisis no fueron especialmente positivos: la cultura —cuando aparecía— no siempre era significativa, y a menudo estaba ligada a contenidos de tipo lingüístico. Esto puso en relieve la necesidad de un cambio metodológico en el que los contenidos culturales tuviesen un papel nuclear.

La adopción del enfoque de aprendizaje integrado de contenido y lenguas extranjeras en este contexto concedía un lugar central a la cultura, mientras que la enseñanza de la lengua era secundaria, casi accidental. A lo largo del artículo se expusieron diferentes argumentos a favor de la propuesta. Estos daban a conocer una relación de simbiosis entre los dos elementos esenciales: entre el enfoque AICLE y el contenido intercultural, lo que significa que cada uno de ellos se servía del otro. Por ejemplo, se benefician para desarrollar las

habilidades sociales e interculturales de los aprendientes, así como para resolver ciertos problemas relacionados con los resultados del proceso de aprendizaje y con la propia implementación del enfoque. Con el fin de demostrar la validez de estos argumentos y de ilustrar las ideas que se exploraban, se diseñó una unidad didáctica titulada «Planes con amigos».

Por último, cabría añadir un párrafo concluyente sobre la puesta en práctica de la propuesta, y sobre los resultados que se obtuvieron de ella. Sin embargo, el enfoque aún no se ha implementado, por lo que, llegados a este punto, solo surgen cuestiones para las que aún no hay respuestas: ¿Cuáles son los puntos fuertes de la propuesta? ¿Y los débiles? ¿Se alcanzarán los objetivos esperados? De ser así, ¿serán los resultados tangibles en un intercambio comunicativo real? ¿Se distinguirán estos estudiantes AICLE de otros estudiantes de español? Se trata de un conjunto de preguntas que, sin duda, serán objeto de respuesta en futuros trabajos al respecto.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. A., A. BLANCO CANALES, M. L. GÓMEZ SACRISTÁN Y N. PÉREZ DE LA CRUZ (2015): *Nuevo Sueña 1*, Anaya.
- BELLAND, B. R. (2017): «Instructional Scaffolding in STEM Education», *Instructional Scaffolding in STEM Education*.
- CANALE, M. (1983): «From communicative competence to communicative pedagogy», *Language and communication*, pp. 2-27.
- CASSANY, D. (1999): *Los enfoques comunicativos: elogio y crítica*, Universidad de Antioquia.
- CONSEJO DE EUROPA (2002): *Marco común europeo de referencia para las lenguas*, Instituto Cervantes, Madrid.
- CORPAS, J., E. GARCÍA Y A. GARMENDIA (2013): *Aula 1: nueva edición*, Difusión.
- COYLE, D. (2007): «Strategic classrooms: Learning communities which nurture the development of learner strategies», *The Language Learning Journal*, 35, 1, pp. 65-79.
- COYLE, D., P. HOOD Y D. MARSH (2010): *CLIL: content and language integrated learning*, Cambridge University Press, Nueva York.
- EQUIPO NUEVO PRISMA (2014): *Nuevo Prisma A1: Curso de español para extranjeros*, Edinumen, Madrid.
- GALISSON, R. (1999): «Quel statut revendiquer pour les cultures en milieu institutionnel?», *La formation en questions*, Clé International, Paris.
- GIMENO SACRISTÁN, J. (1982): *La pedagogía por objetivos: Obsesión por la eficiencia*, Morata, Madrid.

- GUILLÉN DÍAZ, C. (2004): «Los contenidos culturales», en *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*, SGEL, Madrid.
- HYMES, D. (1972): «On Communicative Competence», *Sociolinguistics: selected readings*, pp. 269-293.
- ILLESCAS, A. (2016): «La competencia intercultural y su inclusión en los manuales de ELE», *Porta Linguarum*, 26, pp. 67-79.
- [INSTITUTO CERVANTES \(2006\): \*Plan curricular del Instituto Cervantes. Niveles de referencia para el español\*, Instituto Cervantes, Madrid.](#)
- JIMÉNEZ, F., A. MUSZYŃSKA Y M. ROMERO (2014): «Learning processes in CLIL: Opening the door to innovation», *Integration of Theory and Practice in CLIL*.
- [JUARISTI GARAMENDI, M. \(2018\): «¡Excusas a mí!», en la página web del Ministerio de Educación \[consulta: 17 noviembre 2019\].](#)
- [LINIERS, M. \(2010\): «Me pasa seguido-», Macanudo Liniers \[consulta: 16 diciembre 2019\].](#)
- MELERO ABADÍA, P. (2004): «De los programas nocional-funcionales a la enseñanza comunicativa», en *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*, SGEL, Madrid.
- MIQUEL, L. (2004): «La subcompetencia sociocultural», en *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*, SGEL, Madrid.
- MIQUEL, L. Y N. SANS, N. (2004): «El componente cultural: un ingrediente más en las clases de lengua», *Revista Electrónica de Didáctica ELE*, marzo, pp. 326-338.
- NIKLEVA, D. G. (2012): «La competencia intercultural y el tratamiento de contenidos culturales en manuales de español como lengua extranjera», *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 25, pp. 165-187.
- [PEÓN VILLAR, M. \(2016\): «El componente cultural en los manuales de aprendizaje del español como lengua extranjera».](#)
- PÉREZ-CAÑADO, M. L. (2012): «CLIL research in Europe: Past, present, and future», *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 15, 3, pp. 315-341.
- (2016): «Are teachers ready for CLIL? Evidence from a European study», *European Journal of Teacher Education*, 39, 2, pp. 202-221.
- RICHARDS, J. C. Y T. S. RODGERS (2015): *Approaches and methods in language teaching*, Cambridge University Press, Cambridge.

- SAN ISIDRO, X. (2018): «Innovations and Challenges in CLIL Implementation in Europe», *Theory into Practice*, 57, 3, pp. 185-195.
- SARRALDE, B., E. CASAREJOS Y M. LÓPEZ (2019): *Vitamina AI*, SGEL, Madrid.
- VAN EK, J. A. (1986): *Objectives for Foreign Language Learning (Vol 1)*, Consejo de Europa, Estrasburgo.



*NOTAS*

JENIFFER FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ  
ISABEL LÓPEZ HERNÁNDEZ  
EUGENIA FERNÁNDEZ



PRESENTACIÓN DE LA CLASE MARGINAL O *EL OTRO*  
en los cuadros de costumbres de José Victoriano Betancourt  
y Daniel Mendoza

JENIFFER FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ  
Florida International University

Recepción: 7 de abril de 2020 Aceptación: 25 de junio de 2020

**Resumen:** Es el propósito de este artículo examinar y comparar la proyección del personaje marginal en el costumbrismo cubano y venezolano del siglo XIX, de ese *otro* que forma parte de los sectores marginalizados y vive en las fronteras de la civilización. Para esto se estudian los cuadros de costumbres *Los curros del Manglar o el triple velorio* de José Victoriano Betancourt y *Un llanero en la capital y Palmarote en Apure* de Daniel Mendoza. Intento argumentar que los proyectos específicos que propone la clase letrada decimonónica para la construcción de cada nación —bien sea la campaña higienista o la aceptación de los aportes rurales— termina afectando el retrato de los personajes marginales en las letras costumbristas de ambos países.

**Palabras clave:** costumbrismo, Daniel Mendoza, José Victoriano Betancourt, llanero, negro curro.

**Abstract:** The following paper examines *Los curros del Manglar o el triple velorio* by José Victoriano Betancourt from Cuba, and *Un llanero en la capital* and *Palmarote en Apure* by the Venezuelan writer Daniel Mendoza in order to compare and contrast the presentation of marginal characters in Cuban and Venezuelan *constumbrista* writings of the 19<sup>th</sup> century. The different urban and political projects that the 19<sup>th</sup> century elite believed were necessary to build a modern nation —the movement for national hygiene and the importance of rural and peasant wisdom— influenced

the introduction of marginal characters as “national subjects” in the national socio-political imaginary.

**Keywords:** *costumbrista* writings, curro, Daniel Mendoza, José Victoriano Betancourt, llanero.

[...] salió a abrirle un mulato de gigantesca talla, con media nariz menos y tan mal carado, que bastaba verle para recatarle diez años de presidio

José Victoriano Betancourt,  
*Los curros del Manglar o el triple velorio*

Palmarote calló... una preñada lágrima rodaba lentamente la mejilla de aquel rostro tostado por el sol y arrugado por las fatigas de una vida rudamente laboriosa

Daniel Mendoza,  
*Un llanero en la capital*

El siglo XIX es un periodo de guerras y contradicciones, pero sobre todo lo es de comienzos. En la mayoría de los países de América Latina, al lograr la independencia del imperio español, la clase letrada no sólo siente la necesidad de reorganizar la sociedad e imitar el modo de ser europeo, sino también de identificar aquellos factores tradicionales, rurales y populares que categorizan a su nación como única y que, en algunos casos, luchan contra ese modo de ser extranjero<sup>1</sup>. Es en el siglo XIX cuando se populariza la literatura costumbrista, un género que se traza como objetivo principal el retratar y reflejar los usos y costumbres sociales. En su búsqueda incesante de ese «color local», el autor costumbrista trata de tipificar los rasgos más característicos de una clase social. Para lograr identificar y transmitir lo más autóctono de la cultura al público, los autores latinoamericanos aderezan sus escritos con matices moralizantes y didácticos con la intención de que se utilicen para el camino hacia la civilización y el progreso que tanto deseaban. Los cuadros de costumbre muestran cómo el conjunto de expresiones que conforman a un pueblo y a su historia recrean la cultura colectiva y proyectan al mundo la visión del imaginario nacional.

Parte de ese imaginario nacional también incorpora el retrato de las clases más bajas, de esos *otros* que viven en los límites de la civilización y por ende del poder económico y social. Ya sea en términos de casta, raza, autoridad o

---

<sup>1</sup> En la introducción a su antología de artículos sobre el costumbrismo, Felipe Martínez Pinzón y Kari Soriano Salkjelsvik discuten la ambigüedad de los autores de cuadros de costumbres a la hora de aceptar o rechazar el modo de ser extranjero (2016: 7-29).

poder, estos sujetos forman parte de los sectores marginalizados y son entendidos como culturalmente inferiores. El propósito de este estudio es examinar cómo difiere la proyección del personaje marginal en el costumbrismo cubano y el venezolano del siglo XIX. Fueron José Victoriano Betancourt de Cuba y Daniel Mendoza de Venezuela autores que se aventuraron a esbozar en el imaginario nacional tipos indeseables de la época como gentes maleantes de origen africano o campesinos huraños. Las diferentes contradicciones políticas y económicas que enfrentan ambos países —esas mismas que hacen que Cuba no logre su independencia de España hasta 1898—, y los proyectos específicos que propone la clase letrada para la construcción de cada nación provocan una disímil proyección del *otro* en las letras costumbristas de Cuba y de Venezuela. Mientras que el personaje marginal de la Isla es retratado como un agente antisocial al que se le teme y debe ser suprimido, el marginal venezolano es reivindicado en los cuadros de costumbres al ser visto como un individuo imprescindible para el desarrollo futuro de la patria. Para analizar la concepción de dichos personajes se tiene en cuenta en este estudio varios aspectos de su descripción que ayudan a determinar su marginalidad: la apariencia física, la manera de hablar, el lugar donde viven y el *modus vivendi*.

### 1. El negro curro, un cubano indeseable en el imaginario decimonónico

En la literatura costumbrista cubana es la pluma de José Victoriano Betancourt, oriundo de un pequeño pueblo occidental de la provincia Artemisa llamado Guanajay, la que describe a varios personajes de sectores marginales bajo el régimen colonial tales como la vecina pobre, el jugador y holgazán profesional, las viejas curanderas y los negros curros. De sus innumerables artículos de costumbres es, sin lugar a duda, su descripción del negro curro en *Los curros del Manglar o el triple velorio* publicado en la revista *El artista* en 1848 una de las que más profundiza en el tema del tipo marginal de la sociedad decimonónica cubana.

En palabras del propio Betancourt, los curros del Manglar son «famosos en los anales de Jesús María por sus costumbres relajadas y por sus asesinatos, que han hecho temblar más de una vez a los pacíficos moradores de los barrios de extramuros» (1941: 131). El curro es un agente racialmente negro que, según el articulista, sobresale por ser extremadamente conflictivo, por poseer una conducta inmoral y un instinto asesino. A diferencia de otros grupos africanos cubanos como los negros ñáñigos y los brujos, el curro nunca fue un negro esclavo y llegó a Cuba no desde África sino desde España, específicamente desde Andalucía. El antropólogo cubano Fernando Ortiz indica que es precisamente esta la gran diferencia y ventaja que tenían los curros sobre otros

grupos negros que residían en la Isla, quienes incluso hablaban un español con cadencia andaluza que aprendieron en la servidumbre a peninsulares (1986: 8). En la Cuba decimonónica «curro» era sinónimo de «andaluz» pues, como también resalta Ortiz, se les llamaban curros en La Habana porque los primeros en llegar «ya horros y fuera de toda servidumbre, procedieron de Andalucía, de donde vinieron con las chusmas y de las flotas o desterradas de España... quienes imitaron los caracteres de la currencia ultramarina y sobre todo sevillana» (1986: 17). En tiempos de esclavitud, el curro era un negro liberto y gozaba de ciertos privilegios, aunque, como se verá a continuación, no de los suficientes como para ser incorporado positivamente en el proyecto de la nación imaginada.

En *Los curros del Manglar o el triple velorio*, el articulista se propone documentar fielmente todo lo que ocurre en el tercer día del velorio de un niño curro. Lo realmente cautivador de la obra de Betancourt es cómo logra expresar sus reflexiones y observaciones acerca del personaje marginal y su ambiente mientras asume el rol de *flâneur* caminando por las calles oscuras y peligrosas del hampa cubana. Mas no es por voluntad propia que Betancourt se lanza a describir al curro. Al igual que Mariano José Larra en sus cuadros de costumbres, Betancourt habla de una necesidad que va más allá de la mera curiosidad, una necesidad con el compromiso que tiene el articulista para con los lectores y la profesión pues afirma: «Difícil sobremanera es la misión del escritor costumbrista: observar juiciosamente y copiar con fidelidad los rasgos que modifican este gran cuadro de la vida pública y privada de un pueblo» (1941: 130).

Apenas al comienzo de la narración, mientras se encuentra recostado en un banco bajo la sombra de una ceiba, un amigo le propone la arriesgada aventura: «No sabes cuánto me alegro de haberte encontrado; esta noche vamos a correr una aventura, que, por su originalidad, te prestará materia para un artículo» (1941: 132). Esta búsqueda de material para un artículo, tema común entre los costumbristas, es la excusa perfecta que encuentra el escritor para adentrarse en lo más profundo del hampa cubana y presenciar el triple velorio.

Para despejar dudas de que exista algún vínculo de amistad entre él y los negros curros, el cronista incluye en su narración a un personaje mediador, Esteban, un criollo de la raza blanca. Resulta que su amigo Esteban, ese que le ha invitado a la aventura, es además padrino del negro Timoteo, padre del pequeño curro que falleció hace dos días. Ya sea Esteban un personaje real o ficticio, el articulista parece introducirlo en su narración con el único objetivo de justificar su visita a casa de Timoteo. El autor incluso duda en aventarse al barrio del Manglar porque teme por su seguridad e intenta disuadir a Esteban de abandonar la empresa: «Compadre yo no voy al Manglar; ese es un barrio de los demonios y podemos dejar la piel» (1941: 133), pero Esteban lo

convence: «No tengas cuidado, que no nos tocarán ni un pelo de la ropa. Timoteo es mi ahijado, como que yo fui quién lo sacó de la cárcel no hace tres meses: allí estaremos más seguros que en la Cabaña: ¿me acompañas, o tienes aún escrúpulos?» (1941: 133). Sin Esteban el narrador jamás hubiera podido presenciar el velorio del parvulito. Concibamos esta relación como una lineal, donde el sujeto A (el articulista), necesita del sujeto B (Esteban) para encontrarse con el sujeto C (los curros). Curiosamente, Esteban no solo conoce muy bien las calles peligrosas del Manglar, sino que también está relacionado con la familia en cuestión por lo que es el vínculo entre los dos mundos: el blanco/letrado y el negro/marginal.

A la hora de puntualizar la fisonomía del curro, Betancourt los asemeja a animales para nada idílicos desvalorizando aún más su estampa. Esa mezcla de lo animal y lo humano que hace que una negra tenga la cabeza deforme «con piel de búfalo» (1941: 136), un aspecto tan maltrecho que luzca bigotes y «más conchas que una caguama» (1941: 136), y que un negro lleve «largos mechones de pasas trenzadas, cayéndoles sobre el rostro y cuello a manera de grandes mancaperros» (1941: 131) termina brindándole un toque grotesco y casi fantástico a la caracterización. De ahí que la mera descripción del curro ayude a señalar la posibilidad de dos mundos completamente opuestos en la narración, uno blanco y otro negro, donde el sujeto de raza negra, tal y como señala Jorge Camacho, es visto casi como un monstruo o como un demonio (2015: 67).

En cuanto a la vestimenta, el cronista destaca que a pesar de utilizar calzones ajustados blancos o con listas de colores, el curro lleva también otros accesorios como sombreros de paja y argollas de oro. Betancourt asegura además que el negro curro presume de su facha colorida con un «modo de andar contoneándose como si fueran de gonces, y meneando los brazos adelante y atrás» (1941: 131). Esta descripción de la cadencia andante del personaje marginal acentúa no sólo su petulancia, sino también su gallardía o guapería y fundamenta su comportamiento criminal y modo de vida. El personaje que ha decidido plasmar Betancourt, es poco menos que un mamarracho.

Para reforzar la imagen odiosa e inmoral de los curros sin necesidad de intervenir directamente, José Victoriano Betancourt en *Los negros curros del Manglar* incorpora en su narración varios diálogos entre dichos personajes. De las varias intervenciones dialógicas del cuadro, cinco son protagonizadas por los curros. Primeramente, Timoteo presenta a Esteban ante todos los invitados del velorio. Luego, Timoteo entabla una pequeña conversación con un mulato mientras espera a su padrino —en este caso se trata del padrino de religión, ya que Esteban es su padrino civilmente—. Una vez que el padrino llega al velorio, éste, Timoteo y una negra curra también dialogan. Más tarde las vecinas encabezan una disputa de insultos y, para finalizar, tenemos el

altercado entre el padrino y un curro presidiario que también asiste al tercer velorio del parvulito. Estas pequeñas intervenciones que enriquecen la narración costumbrista brindándole dinamismo y conflicto a su vez tienen como función desprestigiar la moral y las costumbres de esta clase marginal. En el diálogo de las vecinas, por ejemplo, llueven las injurias, las groserías y las vulgaridades: «Oiga uté, ña Critiana, poco a poco con las curras, que lo le han comío su bienmesabe, y tienen mai veigüenza que uté» (1941: 138). El narrador, además, adereza la chabacanería de los curros siempre con un comentario reprobatorio; tal y como ocurre cuando observa con detenimiento las pláticas de los diferentes curros que se acercan a ver al muerto y a dar el pésame a la familia «de más es referir las obscenidades que vomitaban aquellas arpías» (1941: 139).

Sin embargo, no es sino en su poesía costumbrista donde Betancourt logra retratar la jerga curra con detenimiento. Con su décima «El negro José del Rosario», también publicada en el periódico habanero *El Artista* en 1848, el articulista narra las vicisitudes por las que atraviesa un negro curro llamado José del Rosario y a la par nos regala un arsenal de características lingüísticas que cree propias de este sector marginal, y que sirven para subrayar la función de este grupo como no apto para formar parte del imaginario nacional cubano. De esta manera, se retrata Jesús María así mismo (1941: 11-20):

Nasí de Jesús María  
 en ei famoso Manglai,  
 fui Perico no hay dudai,  
 y a ningún cheche temía.  
 Conmigo no había tu tia;  
 cuando en cabido o guateque  
 entraba medio peneque  
 y metía la mano al quimbo,  
 hata lo niño de limbo  
 cantaban el turuleque.

Yo no conosí repeto  
 ni obedesí capitán,  
 cuando sentía e curricán  
 era mi guto completo.

Algunos rasgos del habla curra presentes en estos versos son la confusión con el uso correcto de l y r en medio de sílabas, la ausencia de la d en palabras con la terminación ido, la sustitución de la r y l a finales de sílaba por la vocal i y la omisión de la s al final y en medio de sílabas. El lenguaje es el arma más poderosa que encuentra el letrado decimonónico para trazar esa brecha diferenciadora entre el *nosotros* (los ricos blancos/criollos de la clase alta) y los

*otros* (los negros pobres/esclavos). Incluso en otros géneros en los que el costumbrismo jugó un papel protagónico como son la narrativa y el teatro<sup>2</sup>, el lenguaje es el elemento referencial a la hora de retratar a la clase marginal. Tal y como argumenta Christina Civantos: «Language like race, is seen as part of nature, as an inherited, instructed characteristic, and thus only whites, those of “pure” bloods, have access to pure language» (2005: 59). El uso disparatado tanto semántico como sintáctico del castellano en las producciones literarias del momento parece fortalecer la idea de que ningún negro puede aspirar a un ascenso social dentro del sistema socioeconómico cubano porque es incapaz de incorporar la gramática castellana en un proceso lógico de pensamiento.

No obstante, además de los errores gramaticales, el habla curra presenta otras características que van a sentenciar a este personaje como agente marginal. Al principio del cuadro Betancourt señala que juntamente con la expresión vulgar el curro le da a su voz una «inflexión singular y una locución viciosa» (1941: 131). Y es que, en su manera de expresarse, el curro resalta un exhibicionismo característico. Podemos ver en la décima ya mencionada de *El negro José del Rosario* cómo el protagonista nos cuenta sus andanzas mientras hace alarde de su guapería y sus dotes de matón. José es un negro cheché. El cheché, tal y como lo fundamenta la narrativa, la poesía y la dramaturgia de esta época, es el cabecilla de la delincuencia negra, el matón entre los matones. Curiosamente, según confirman estudios realizados por Ortiz, la ostentación verbal del curro estuvo grandemente influenciada por el habla del matonismo andaluz (1986: 83).

Como es de esperarse no residían los curros en el centro del progreso, sino en La Habana extramuros, en los márgenes de la civilización del momento. «El área en que operaban los curros, asegura Alberto Yannuzzi, era mayormente La Habana y sus alrededores —Regla, Guanabacoa y Marianao—, pero se afirma que los hubo también en Matanzas, centro en aquel tiempo de la industria azucarera y con una gran población esclava» (2008: 96). Mientras se

---

<sup>2</sup> En *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, por ejemplo, el idioma es el elemento que quizás más determine la subordinación de los personajes negros y mestizos. Visualmente, Villaverde decide señalar la expresión (en este caso bozal) de algunos de sus personajes usando bastardilla. Nótese que las imperfectas intervenciones lingüísticas de Genoveva Santa Cruz, la africana liberta que vende comida por las calles, siempre se presentan escritas en bastardillas: “Me ñama Ginoveve Santa Crú. Mi marío e Tribusio Polanca. Elle tien uno sijo ñamao Malanga que ha sacao mala cabeza. ¡Ha matao ma branco!... Tondálo coge como ratón con quesá le dominga depué de Niño perdió, cuando diba nel entierre de ña Chepa Alarcó” (2004: 572).

Al igual que en *Cecilia Valdés*, existe en las obras del teatro bufo cubano una necesidad de distinguir el componente lingüístico utilizado por los diversos grupos raciales. En la trilogía *Los negros catedráticos* de Francisco Fernández no se utilizan las bastardillas ya que no hay necesidad de distanciar a unos personajes de otros porque todos son parte del mismo componente racial, sin embargo, tan importante es el idioma del negro en el teatro vernáculo que se convierte en centro de la acción, desplazando la calidad dramática y el desarrollo de los personajes.

dirige junto a su amigo Esteban a casa de Timoteo, el narrador no puede dejar de documentar la estampa del suburbio «asquerosas pocilgas, donde vivía en mezquinas casuchas una numerosa población casi toda africana» (1941: 133). Betancourt sitúa a sus personajes en el barrio del Manglar, en el seno del hampa cubana y asegura que este albergaba en sus casuchas a «negros, mulatos y blancos sucios, todos asesinos» (1941: 135). He aquí la profesión, el sustento económico y el *modus vivendi* de los protagonistas de este cuadro: la delincuencia. Una vez en casa de Timoteo el narrador reconoce a Francisco Prieto, más conocido como el Pájaro Verde, un temible delincuente que había cumplido prisión por ladrón y por haber asesinado al menos a seis personas. Irónicamente, la narración culmina con un homicidio. El padrino de religión discute con el Pájaro Verde, y este último le acuchilla a traición. Aterrorizados, el narrador y Esteban se ven obligados a marcharse, no sin antes reconocer todos los peligros a los que se vieron expuestos por observar las costumbres de los habitantes del Manglar, como castigo por tratar de cruzar a un mundo al que no pertenecían.

## 2. Palmarote un otro necesario

En contraste con el papel de los negros curros en el costumbrismo cubano decimonónico, tenemos la proyección del personaje marginal en el cuadro de costumbres venezolano. Aunque con una situación política y social diferente, el estrato inferior de la Venezuela del siglo XIX también queda plasmado en la literatura. A diferencia de Cuba, Venezuela ya había logrado su independencia del imperio español a principios del siglo XIX después de un complicado proceso político que duró dos décadas entre 1810 y 1830. De ahí que los cuadros de costumbres que se analizarán a continuación se centran en la creación del imaginario nacional poscolonial venezolano, en contraste con el cubano.

El personaje marginal en el cuadro de costumbres venezolano aparece en los cuadros de Daniel Mendoza, específicamente en *Un llanero en la capital* y *Palmarote en Apure*. A la hora de enmarcar la obra de Mendoza, los estudiosos coinciden que su creación logra desprenderse por completo de las influencias de Mesonero Romanos y Estébanez Calderón inaugurando así el costumbrismo nacional<sup>3</sup>. No cabe duda de que la representación de su personaje Palmarote va a establecer un antes y un después en las letras costumbristas venezolanas. Tal y como Betancourt describe al curro en las letras cubanas, Mendoza introduce al personaje del llanero y así logra elaborar un imaginario

---

<sup>3</sup> Pedro Díaz Seijas considera la obra de Daniel Mendoza como parte del primer ciclo del costumbrismo nacional (1980: 423-435). Mientras que Mario Picón Salas la enmarca en la segunda etapa costumbrista venezolana que, según su división, comprende de 1848 a 1864 y es la que logra nacionalizar el género (1980: 5-9).

nacional en donde entran en conflicto los elementos de la dicotomía civilización/barbarie.

El llanero es un tipo oriundo de los llanos de la zona de la cuenca del río Orinoco que comparten tanto Colombia como Venezuela. Es el tipo local mestizo que la clase alta venezolana examina con ojo cauteloso para luego criticar y satirizar. El aspecto racial existe, pues el llanero representa la mezcla de razas, pero en contraste con el cuadro cubano no vemos el conflicto negro con blanco. Nunca hace alusión Mendoza en sus cuadros de costumbres al color de piel del personaje marginal que se dispone a describir. Según el autor, el llanero es un «tipo tan conocido en esta capital, que las pinceladas precedentes bastarían a bosquejado, tipo original e interesante al propio tiempo; tipo, en fin, que difiere esencialmente de los demás caracteres provinciales de aquesta nuestra pobre República» (Mendoza, 1980: 93).

Al analizar el vínculo del narrador con este tipo local podemos apreciar que en *Un llanero en la capital* existe una estrecha relación entre Palmarote y el doctor en leyes. Palmarote, llanero de Guárico, decide ir a la ciudad a visitar a su amigo el doctor — en este caso el narrador — para que le ayude a resolver un problema legal. Es importante destacar que el doctor identifica al personaje marginal como a su paisano, porque al verle piensa: «Pero, paciencia, me dije, que esta es una de las ventajas del tener paisanos» (1980: 94). En este caso y, a diferencia de *Los curros del Manglar*, no existe la necesidad de incluir a un tercer personaje para que actúe de mediador entre el narrador y el sujeto marginal porque se sabe que Palmarote y el doctor se conocen de antemano, subrayando de ese modo la unión entre el doctor y Palmarote en contraste con la separación entre el negro y el blanco en la obra de Betancourt. Hay que tener en cuenta también que Palmarote ha incumplido la ley. El narrador aclara que Palmarote no se encuentra en la capital por capricho, más bien por un error cometido en Guárico. Aunque este delito desconocido (nunca se revela exactamente qué es) no tacha a Palmarote de delincuente, sí lo hace de ignorante pues es incapaz de resolver esa situación sin la ayuda de su amigo letrado.

Tanto en *Un llanero en la capital* como en *Palmarote en Apure* se nos muestra la construcción del *otro* criollo desde la perspectiva del ojo civilizador y ordenador del letrado ciudadano, por lo que elementos folclóricos como la vestimenta y el idioma se estereotipan. De esta manera nos describe el autor el atuendo de Palmarote:

Y a propósito, el vestido de Palmarote no dejaba de interesar por su originalidad. Corto el calzón estrecho, terminando a media pierna por unas piezecillas colgantes que remedan, aunque no muy fielmente, las uñas del pavo, de donde toma su nombre, la camisa curiosamente rizada, no abrochado el cuello, ajustada al cinto por una banda tricolor,

como el pabellón nacional, y cuyas faldas volaban libremente por de fuera: un rosario alrededor del cuello del GUARDA-CAMISA ostentaba sus grandes cuentas de oro; desnudo el pie, y la cabeza, medida por decirlo así, entre un pañuelo de enormes listas rojas, soportaba un sombrero de castor de anchas alas (1980: 95).

Si bien el articulista considera necesario prestarle suma atención a la vestimenta del llanero pues la retrata con gran detalle, más que burlarse del aspecto de Palmarote parece apreciar sus singularidades. Adolfo Yáñez confirma que «la producción criollista resalta ciertos rasgos culturales de las nuevas naciones latinoamericanas, y para este fin ponía de relieve su diferencia con la cultura europea» (2005: 156). Indiscutiblemente, la manera más fácil de distinguir los contrastes entre la cultura europea y la llanera es describiendo el aspecto físico y la estampa del sujeto marginal. Por su parte, esta caracterización de grandes matices cómicos provoca en el espectador un sentimiento de superioridad ante lo representado o de complicidad con quien está haciendo la broma. Así, la mera descripción de la apariencia del llanero resume dos de los pilares claves del género costumbrista: deleitar y aleccionar.

La dicotomía campo y ciudad, la cual va a reemplazar la pugna entre lo negro y lo blanco del cuadro cubano, se acentúa a medida que el llanero observa con asombro las costumbres de la sociedad capitalina. En casa del doctor, Palmarote figonea todo a su alrededor. Hay varios objetos que cautivan su curiosidad: la relojería y el cordón del reloj de bolsillo, el espejo, los guantes, las láminas de los libros, *el toilette* y los muebles. Mientras los examina, el curioso llanero pregunta por la utilidad de todos estos al doctor, a quien no le disgusta aleccionar a su paisano. Aunque Palmarote en *Un llanero en la capital* representa la nota discordante en la partitura de la ciudad, el hecho de que el narrador lo inserte en el corazón de Caracas y la civilización del momento constituye el deseo de unir a la ciudad y al campo, espacios vistos como contradictorios, en la concepción de la nación poscolonial.

Como en los dos cuadros de costumbres no hay otros personajes sino el doctor y el llanero, ambos dialogan e intercambian sus opiniones constantemente. Esto a su vez le brinda una gran oportunidad a Mendoza para retratar el habla propia de su paisano en la narración. Una de las características más comunes de esta jerga es el uso de palabras que se derivan del oficio, por ejemplo, Palmarote llama «comederero» a la casa del Doctor, «pedregullales» a las calles principales y «plumario» al letrado. Por su parte, el narrador apunta también otras modalidades lingüísticas de esta clase subalterna como el yeísmo, la confusión de b por gü al principio de sílaba como en «güeno». Otras características visibles son la conservación del sonido de la antigua «h» como en: «jacedores y jumo»; y el errado uso gramatical de la v y la b como en «Berensuela y bien». En su estudio sociológico sobre el llanero, Daniel

Mendoza señala que el español llanero es además marcadamente andaluz “por sus exageraciones, sus embustes, su propensión a la burla y a la guasa” (1920: 79). Del habla exagerada del llanero tenemos múltiples ejemplos, entre ellos el saludo con el que Palmarote recibe al Doctor en *Palmarote en Apure*: «¡Jesús y qué flaco! Lo que le digo es que si lo matan no doy un güevo por la manteca» (Mendoza, 1980: 150).

Es curioso que tanto el antropólogo Fernando Ortiz como Daniel Mendoza hayan puntualizado que el castellano del curro y del llanero sea andaluz. Esto, de cierta manera, hace un guiño a que gran parte de las costumbres negativas que provienen de la madre patria se atribuyen, precisamente, a esa región específica del sur de España perpetuando así un estereotipo negativo que aún vive en nuestros días. En todo caso, todas estas dificultades lingüísticas sumadas a su analfabetismo y a su poco entendimiento de los hábitos y prácticas de la ciudad le impiden a Palmarote comprender en repetidas ocasiones al doctor. Sin embargo, es a través de dichas circunstancias donde el letrado aprovecha para aconsejar y civilizar a su paisano. Labor que no le disgusta.

Al contrario de en *Un llanero en la capital*, en *Palmarote en Apure* el letrado decide visitar a su paisano en los llanos. En este segundo cuadro, Mendoza presenta al llanero a sus lectores de la siguiente manera: «Pues para servir a usted, era el ciudadano Palmarote en Apure» (1980: 150). El campesino hurraño es nada más y nada menos que un ciudadano con todas sus letras. El folclore del llanero: su manera de vestir, de hablar y todo lo que esto representa es un intento del narrador por incluir positivamente a este agente marginal dentro del imaginario nacional. La inserción y aceptación del *otro* es la herramienta moderna que propone Mendoza para lograr el tan deseado desarrollo de Venezuela. Tanto así, que ambos personajes invaden el espacio personal del otro. En *Un llanero en la capital* Palmarote visita en Caracas la casa del letrado y en *Palmarote en Apure* cuando el doctor da una vuelta por los llanos de Guárico culmina su recorrido en el humilde hogar del llanero sugiriendo, de esta manera, una reconciliación entre dichos sectores sociales tan opuestos. Es en este segundo texto de suma importancia la descripción del articulista acerca del lugar donde vive su paisano:

A la vista de un pueblo libre, porque no obedece hoy a un hombre, sino a la ley, y tranquilo por el hecho de ser libre; a la vista de un pueblo laborioso y feliz, cuanto cabe, sentí ensancharse mi espíritu y abrirse mi corazón a la esperanza (1980: 148-49).

El narrador además de retratar un clima idílico intenta despejar de la descripción de Guárico toda connotación que implique retraso, vulgaridad, ignorancia y peligrosidad. En los llanos que describe Mendoza todos practican la religión del trabajo, no hay protestas en contra de la paz ni del gobierno.

Nótese también que el uso de la palabra «esperanza» es primordial porque postula una expectativa para la nación venezolana a través de los ideales del campesinado. De ahí que a la concepción placentera de los llanos se le sume la proyección del llanero. El personaje marginal venezolano, a diferencia del curro cubano, es un hombre honrado y humilde, cuyo *modus vivendi* no es la delincuencia ni la criminalidad, sino el trabajo virtuoso del campo. A diferencia del negro curro, el llanero sí contribuye al florecimiento de la economía nacional por vías favorables. Indudablemente, la estrecha relación entre Palmarote y el doctor sugiere, tal y como alega Bladimir Ruiz, «una apertura del binomio civilización/barbarie que con rigidez e inflexibilidad dominó el análisis de la realidad latinoamericana» (2004: 88).

Cabe ahora preguntarse, ¿por qué se esboza en el imaginario nacional cubano un retrato tan negativo del otro racial/cultural y de una manera tan afable y cordial a Palmarote en el venezolano? En los cuadros de Daniel Mendoza, el llanero es el otro lado de la balanza y representa otro tipo de inteligencia que es necesaria para el funcionamiento de la nación: la inteligencia campesina. En una ocasión, Palmarote cuestiona el sistema de enseñanza alegando que el país menosprecia la educación agraria: «Cuando saben hacer cuatro gasetas, se creen ya unos hombrecitos; pero coja usted un Dotor y póngale una sogá en la mano, pa que lo bea too regao en siya. Ni sabe apiársele a un toro, ni arriar una madrina, ni trochar una potranca, ni pasar su suya, ni maldita la cosa» (Mendoza, 1980: 104). A lo que el narrador le responde: «¡Qué disparates, Palmarote! ¿Qué sería si todos fuéramos *arreadores de madrinás*, como dice usted? Los cultivadores de las ciencias, como los industriales ... todos prestan un gran servicio a la sociedad» (Mendoza, 1980: 105). No es la intención ni del articulista ni de la clase letrada excluir a este tipo social, como lo fue en el caso de los negros curros, sino de integrarlo al proceso de reconstrucción nacional. El crítico uruguayo Ángel Rama expone en la siguiente cita la importancia que la ciudad letrada latinoamericana le otorga al diálogo entre los diferentes estratos sociales para el beneficio y el progreso de la nación:

[...] la ciudad letrada absorbe múltiples aportes rurales, insertándolos en su proyecto y articulándolos con otros para componer un discurso autónomo que explica la formación de la nacionalidad y establece administrativamente sus valores...redescubre las contribuciones populares, localistas, como formas incipientes del sentido nacional y, tímidamente, las contribuciones étnicas mestizadas; sobre todo, confiere organicidad al conjunto, interpretado este desarrollo secular desde la perspectiva de la maduración nacional, del orden y progreso que lleva adelante el poder (1984: 91-92).

De este modo, ciudad y campo dejan de concebirse como opuestos en los proyectos nacionales. Vemos en esta relación binomial, un vínculo como el del Quijote y Sancho. El doctor y Palmarote, a pesar de ser extremadamente contrarios, se complementan.

En los múltiples diálogos que entablan el letrado y el llanero, se tratan temas que conciernen a la política, a la educación y a la inmigración. En la mayoría de los casos Palmarote no está de acuerdo con lo que plantea su amigo el doctor, como ocurre cuando expone su rechazo acerca de la venida de los inmigrantes europeos. A pesar de que el narrador trata de convencer a su paisano de lo beneficioso que será la llegada de inmigrantes a Venezuela para la economía, Palmarote opina que éstos sólo desean enriquecerse a costa del país: «¿Y cómo ha de ser güeno, Dotor, que esos marchantes bengán aquí a yebarse los riales?» (Mendoza, 1980: 102). Es evidente que Palmarote habla físicamente; pero además su habla obtiene estatus dialógico. Esto sucede porque el llanero ocupa en estos dos cuadros una posición discursiva desde la que puede hablarle y responderle al letrado. Con respecto a la libertad de expresión del sujeto marginal, la investigadora Gayatri Chakravorty Spivak afirma en sus estudios sobre el personaje subalterno<sup>4</sup>, que este sujeto no puede en realidad hablar porque el intelectual no le brinda un espacio en el que pueda expresarse. Resalta además que «no debe –ni puede–, en su opinión, hablar “por” el subalterno, ya que esto implica proteger y reforzar la “subalternidad” y la opresión sobre ellos» (Spivak, 2003: 299). Mientras caminan por la ciudad en *Un llanero en la capital* y sobre todo cuando conversan en la humilde casa de Palmarote en *Palmarote en Apure*, el escritor costumbrista venezolano intenta escuchar el discurso del llanero. La palabra clave del cuadro es «ciudadano» (Mendoza, 1980: 150), término que califica a Palmarote como perteneciente al concepto de nación, lo que no ocurre en el caso de *Los curros del Manglar*.

No obstante, esta calidad de ciudadanía es, como fundamenta Ruiz, materializada «solamente en terrenos de la representación simbólica» (2004: 86) y, añadiría yo, representación literaria, porque no le garantiza a Palmarote los mismos derechos que a su amigo el letrado. No tiene acceso Palmarote a la educación y consecuentemente es incapaz, por ejemplo, de llegar a ocupar un cargo importante en el gobierno o trasladarse a vivir a la ciudad. Alejarse de

---

<sup>4</sup> Propuesto por el filósofo marxista Antonio Gramsci, el concepto del subalterno es luego ampliado y enriquecido por “El grupo de Estudios del Subalterno”, entre los que se encuentra la investigadora Gayatri Chakravorty Spivak. Spivak reconoce al subalterno “como poseedor de una política de oposición auténtica que no depende de y se diferencia de manera radical del movimiento nacionalista. Para este grupo, “subalterno” se refiere específicamente a los grupos oprimidos y sin voz: el proletariado, las mujeres, los campesinos, aquellos que pertenecen a grupos tribales” (Spivak, 2003: 299).

los confines de los llanos sería transgredir su función de llanero, de «ciudadano» de una sociedad que, por el bien de la modernidad, ha diseñado un lugar específico y un propósito para cada «tipo» de individuo que no debe ser quebrantado si se quiere salvaguardar el orden y la unidad. Finalmente, y para utilizar los términos de Spivack, no tiene el llanero posibilidad de ascender en la escala social para así abandonar de una vez y para siempre su subalternidad. Aunque Mendoza le brinda a su personaje marginal espacio para que exprese sus preocupaciones acerca de los problemas que aquejan a su país e incluso este lo hace desde su punto de vista utilizando su lenguaje y expresión coloquial, Palmarote «no puede en realidad hablar» pues es retratado por el ojo civilizador con el único objetivo de conciliar el diálogo entre campo y ciudad.

En cuanto al retrato del curro, se puede considerar que José Victoriano Betancourt no hace más que esbozar a este tipo bajo los parámetros de la política de saneamiento que se comenzaron a llevar a cabo en la Isla bajo el gobierno del Capitán General Miguel Tacón (1834-1838). Según argumenta la estudiosa de arquitectura Felicia Chateloin, Tacón se propuso reformar la ciudad de dos maneras: impulsando la creación de alcantarillados que sacaran los desperdicios de intramuros a extramuros, y dedicándose a la persecución de agentes indeseables como los maleantes y los vagos (Chateloin citado por Camacho, 2015: 63). El discurso higienista se convierte entonces, en un método que arremete contra la cultura africana. Viéndolo así, no sorprende que el autor sienta vergüenza por haber ido al Manglar y que proyecte en su descripción a los curros como a una raza que se debe eliminar por su improductividad y el daño que causa a la sociedad.

A esto se le suma el famoso «miedo al negro» que sentía la ciudad letrada cubana en el siglo XIX. Tal y como agrega Camacho, la clase dominante teme una sublevación de los negros esclavos influenciados por la revolución de Haití (2015: 13). Debido a la gran población de esclavos que habitaba en Cuba en el siglo XIX, el «miedo al negro» se alimenta de la imposibilidad que tenían los blancos de deshacerse de los negros porque el origen de su riqueza y bienestar económico provenía de su mano de obra. En 1848 —año en que se publica *Los curros del Manglar o el triple velorio*— era Cuba aún una colonia española y lo va a seguir siendo hasta 1898. Louis A. Pérez asegura que «Cuban elites could not contemplate the prospects of independence without stopping to consider the economic and cost and political change» (2005: 122). De esta manera, la sociedad cubana finisecular del XIX opera con sistemas ya obsoletos para el resto de Latinoamérica, entre ellos se encuentra el uso de la mano de obra esclava, que no se eliminará hasta 1886 —6 años después de haber sido firmado el acuerdo de igualdad de razas en España—. En tiempos de esclavitud, era el curro un negro liberto, factor que justifica la negatividad con que se le describe en el cuadro estudiado y la incapacidad de su inclusión en el

proyecto de construcción nacional. Betancourt elabora, a través del curro, a un personaje completamente antagónico a las costumbres y a la moral de la clase alta blanca criolla. Siguiendo la línea de pensamiento de Spivack pudiéramos concluir que en *Los negros curros del Manglar* no se le da voz al curro. Aunque se le retrate con su atuendo propio y con su jerga característica, el propósito de Betancourt es criticar las costumbres curras presentes en el tercer velorio del parvulito. Nunca habla el curro de su condición porque el ojo civilizador no le brinda la coartada.

Si existe una diferencia entre la proyección del llanero y la del curro en las letras costumbristas de Mendoza y Betancourt es que el primero es retratado como un agente quizás folclórico y popular, emblemático de la cultura nacional que debe ser tomado en cuenta, y el segundo como un ser antisocial, indigno de la ciudadanía. Así, en el costumbrismo venezolano se presenta la posibilidad de que existan dos modos de entender el mundo: el de los llaneros y el de los letrados, el del campo y el de la ciudad<sup>5</sup>. Sin embargo, tanto en el caso de Cuba como en el de Venezuela es el letrado, ese quien tiene acceso a la educación y al poder, el que termina manipulando el retrato del *otro* y lo pinta monstruoso o dócil, improductivo o lucrativo según sus proyectos para la nación imaginada. Ya sea gracias a la iniciativa de saneamiento público o al intento por reconciliar el diálogo entre civilización y barbarie, la proyección de la clase marginal en los cuadros de costumbres de ambos países responde a los proyectos de la clase letrada. La comparación de estos cuadros puntualiza cuán conflictivo fue el proceso de construcción nacional en los diferentes países latinoamericanos durante el siglo XIX. Revisar los errores cometidos en los pasos hacia la tan deseada modernidad de los decimonónicos en cuanto al tratamiento de la clase no letrada o subalterna en general, más que proponer las bases de un legado cultural o histórico ha de servir de espejo a la hora de examinar el estado de la subalternidad actual en dichos países Latinoamericanos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BETANCOURT, J. V. (1941): *Artículos de costumbres*, Publicaciones del Ministerio de educación, Dirección de cultura (Cuadernos de cultura. Quinta serie. 2).
- CAMACHO, J. (2015): *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial*, Iberoamericana, Madrid.

---

<sup>5</sup> Considérese la relación casi conciliadora que se establece entre civilización y barbarie un siglo después en la novela *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos publicada por primera vez en 1929. Gallegos, en su propuesta, también opta por una especie de equilibrio entre el folclore del llano y la civilización citadina.

- CIVANTOS, C. (2005): «Race, class, language: ‘El negro’ speaks Cuban whiteness in the teatro bufo», *Latin American Theatre Review*, pp. 49-69.
- DÍAZ SEIJAS, P. (1980): «Apéndice: Hacia un concepto del costumbrismo en Venezuela», en M. Picón Salas (ed.), *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, Monte Ávila Editores, Caracas, pp. 421-435.
- MENDOZA, D. (1920): *El Llanero (Estudio de sociología venezolana)*, Editorial América, Madrid.
- (1980): «Palmarote en Apure», en M. Picón Salas (ed.), *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, Monte Ávila Editores, Caracas, pp. 144-177.
- (1980): «Un llanero en la capital», en M. Picón Salas (ed.), *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, Monte Ávila Editores, Caracas, pp. 92-107.
- ORTIZ, F. (1986): *Los negros curros*, Ciencias sociales, La Habana.
- PÉREZ, L. A. (2005): *Cuba: Between Reform and Revolution*, Oxford University Press, New York.
- PICÓN SALAS, M. (1980): «Prólogo», en M. Picón Salas (ed.), *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, Monte Ávila Editores, Caracas, pp. 5-9.
- RAMA, A. (1984): *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover.
- RUIZ, B. (2004): «La ciudad letrada y la creación de la cultura nacional: costumbrismo, prensa y nación», *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 33, 2, pp. 75-89. En línea: [www.jstor.org/stable/29741883](http://www.jstor.org/stable/29741883).
- SALKJELSVIK, K. S., y MARTÍNEZ PINZÓN, F. I. (2016): «Prólogo», en *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*, pp. 7-29.
- SPIVAK, G. (2003): «¿Puede hablar el subalterno?», *Revista colombiana de antropología*, 39, pp. 297-264.
- VILLAVERDE, C. (2004): *Cecilia Valdés o La loma del Ángel*, Cátedra (Letras hispánicas).
- YÁNEZ, A. (2005): «El diálogo de coplas en la literatura costumbrista de Venezuela: un acercamiento pragmático-lingüístico», *Ixquic: revista hispánica internacional de análisis y creación*, 6, pp. 152-172.
- YANNUZZI, A. (2008): «Los negros curros del manglar según Fernando Ortiz», *Círculo: revista de cultura*, 37, pp. 94-101.

## RELECTURA Y REESCRITURA DE FRANZ KAFKA en cuentos de Roberto Bolaño<sup>1</sup>

EUGENIA FERNÁNDEZ  
Universidad Nacional de Mar del Plata

Recepción: 15 de septiembre de 2020 Aceptación: 10 de diciembre de 2020

**Resumen:** La producción del escritor chileno Roberto Bolaño propicia la recuperación de escrituras pasadas y propone su reinención. Nos interesa observar cómo Roberto Bolaño relee a Franz Kafka y lo reescribe en sus cuentos «Últimos atardeceres en la tierra», «Días de 1978», «Vagabundo en Francia y Bélgica» y «Dos cuentos católicos».

**Palabras clave:** Roberto Bolaño, lectura, reinención, Franz Kafka.

**Abstract:** The production of the Chilean writer Roberto Bolaño promotes recovering past writings and reinventing them. We are interested in observing how Roberto Bolaño rereads Franz Kafka and rewrites him in his stories «Últimos atardeceres en la tierra», «Días de 1978», «Vagabundo en Francia y Bélgica» and «Dos cuentos católicos».

**Keywords:** Roberto Bolaño, Writing, Reinventing, Franz Kafka.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es un extracto del capítulo 3 de mi tesis doctoral «La escritura de Roberto Bolaño: reinventar la literatura desde una lectura disléxica» defendida en junio de 2020 (Universidad Nacional de Mar del Plata).

## Introducción

La lectura es un fenómeno fundante de la escritura en general y de la literatura en particular siempre colmada de reminiscencias de su propio pasado. Barthes (2009: 50-51) entiende la lectura como una «biblioteca», no en tanto institución sino como depositaria del «Deseo de leer»: «La Biblioteca, por su propio estatuto [...] es infinita, en la medida en que siempre se sitúa más acá o más allá de nuestra demanda». Además, esta noción dialoga con la idea de «tradición deseada» de Raymond Williams (1982: 174) en *Cultura*, donde la define como «un proceso de continuidad deliberada» que «constituye una selección y reelección» continua. De esto se desprende que leer es releer y, en consecuencia, reescribir; resulta ineludible mencionar *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, donde Susana Zanetti (2010: 436) sostiene que «la lectura promueve relaciones intertextuales que van constituyendo el andamiaje sustentador de las tradiciones», y agrega: «se escribe porque se lee, se escribe porque se relea» (2010: 429). Nos interesa observar cómo Roberto Bolaño relea a Franz Kafka y lo reescribe en alguno de sus cuentos, lo coloca en los estantes de su biblioteca y lo hace formar parte de su «tradición deseada».

## La trampa kafkiana

En el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, el término *kafkiano* tiene tres acepciones: 1) perteneciente o relativo a Franz Kafka o a su obra, 2) característico de este escritor checo o de su obra, 3) dicho de una situación: absurda, angustiosa.

Eduardo Guerrero del Río

La producción del escritor chileno Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953 – Barcelona, 2003) propicia la recuperación de escrituras pasadas y propone su reinención. Se trata de un gesto que sostiene su escritura y, como señala J. L. Borges (1974: 712), «el hecho es que cada escritor crea a sus precursores» de tal modo que «su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro».

Sergio Cueto (1999: 35) en su artículo «Un discípulo tardío (El Kafka de Borges)» afirma que, según Borges, Kafka devuelve la literatura a su pasado medieval alegórico ya que universaliza lo individual y singulariza lo abstracto. Este concepto de lo universal implica una literatura que no se llena

de circunstancias (temporales, espaciales, históricas) como la novela moderna, sino que recurre a la alegoría por su capacidad de sugerir «múltiples intuiciones del lector» (Cueto, 1999: 35). La narración alegórica kafkiana en estos términos sería la de un relato oculto que procura descubrir la literatura en su carácter originario y «enseña dos cosas: que la obra no tiene sentido propio, no se basta a sí misma y exige ser leída a modo de ejemplo, y que aquello de lo que ella es ejemplo permanece afuera del sentido, como el afuera del sentido, pero en la intimidad de la obra» (Cueto, 1999: 36). Bolaño, discípulo de Borges y también de Kafka, habría concebido también que la escritura no se basta a sí misma, que el sentido siempre está afuera y que su única exigencia sería la lectura. Dice G. Bataille (2000: 206) lúcidamente que el checo siempre escribió

... haciendo de cada palabra una trampa (edificaba peligrosos edificios en donde las palabras no se ordenan lógicamente, sino unas sostienen a las otras como si sólo pretendieran sorprender, desorientar, como si se dirigieran al propio autor, que nunca se cansó, parece, de ir de sorpresa en sorpresa).

Bolaño se apropia de esta *trampa* en tanto operación por medio de la cual cada texto refiere siempre a sí mismo en tanto escritura, en tanto literatura.

Por otra parte y salvando las distancias, se podría establecer un paralelo entre la crítica en torno a Bolaño y a Kafka: cuando Blanchot (2006: 85) se pregunta respecto del escritor checo «¿Cómo representarnos ese mundo que se nos escapa, no porque sea inaprehensible, sino porque al contrario tal vez haya demasiado por aprehender», encuentra que «los comentaristas ni siquiera están fundamentalmente en desacuerdo» pero «usan más o menos las mismas palabras: el absurdo, la contingencia, el deseo de conquistar un lugar en el mundo, la imposibilidad de mantenerse en él, el deseo de Dios, la desesperación, la angustia»; sin embargo, «¿de quién hablan?». Podría reconocerse la misma situación respecto de la crítica bolañiana, puesto que su universo textual tendría demasiado por aprehender y lograrlo es complejo, abundan los análisis y/o comentarios que «usan más o menos las mismas palabras»: el mal, la dictadura chilena, el exilio, el horror... Asimismo, se podría preguntar ¿de quién hablan? O ¿hablan de Bolaño? Y, en ese caso surge la contradicción, pues parecería que sus textos proponen precisamente lo contrario: hablar de escritura, lectura, literatura pese a la *trampa* del nombre propio o los personajes con inicial B por nombre (recordemos el Joseph K. o K a secas, de Kafka).

En el capítulo «Un relato sobre Kafka» de *El último lector*, Piglia (2005: 51) echa luz sobre el vínculo escritura- vida que caracteriza la obra kafkiana: «No le hace falta mucha realidad a Kafka, un fragmento mínimo le alcanza. [...] Se define así cierto nexo entre la escritura y la vida que no pertenece a la

categoría de lo autobiográfico». Esto nos recuerda el ensayo «Literatura + enfermedad = enfermedad» de Bolaño que, en superficie, parece relatar los avatares de su disfunción hepática, cuando en realidad se trata de una reflexión sobre literatura y lecturas personales. Bolaño adopta de Kafka un especial modo de leer lo *real* y convertirlo en material para la literatura. Como sostiene Ricardo Piglia (2005: 52) respecto de Kafka, el efecto de escritura pretendido por Bolaño se produce a partir de un «procedimiento de relacionar “por caminos extraviados” lo que ha vivido con lo que ha escrito, percibir fragmentos de realidad cifrados en los textos» y se lograría a partir «un nuevo modo de leer: la literatura le da forma a la experiencia, la constituye como tal y la anticipa» (Piglia, 2005: 53). La *vida* se despoja así de realidad y «la lectura suspende la experiencia» y la recompone de otro modo, produciendo cada vez un relato diverso (Piglia, 2005: 57).

Pensemos por ejemplo en «La selva marítima»<sup>2</sup> donde Bolaño intenta construir la atmósfera de lugares como Lloret de Mar, Tossa y Blanes. Este último *escenario* remite menos a la ciudad española donde Bolaño vivió desde 1985 hasta su muerte que a la de Juan Marsé:

En Blanes no hay fantasmas sino pura energía. Ya no recuerdo cuando llegué aquí. Sólo sé que fue en tren y hace muchos años. Juan Marsé, en Últimas tardes con Teresa, convirtió Blanes en el paraíso inalcanzable de todos los Julien Sorel de España. Yo leí la novela en México y la sonoridad de la palabra Blanes (que viene del latín Blanda) me subyugó. Todos somos el Pijoaparte, pero yo nunca sospeché que llegaría un día a Blanes y que ya nunca más desearía marcharme (Bolaño, 2004: 238).

Blanes se convierte en este fragmento en escenario de dos novelas disímiles pero hermanadas por la relectura de Bolaño quien lee en el Julien Sorel de Stendhal, el Pijoaparte de Marsé. Entonces, la ciudad costera lejos de ser una zona geográfica se instaura en la crónica como un teatro (escenografía) que se descubre no a través de un recorrido turístico, sino de la literatura de *Últimas tardes con Teresa*<sup>3</sup>. El título de esta novela resuena en el relato de Bolaño «Últimos atardeceres en la tierra» del volumen *Putas asesinas* (2001), donde no encontraremos al Pijoaparte ni a Teresa, pero sí la atmósfera de Blanes, un espacio cuyo ambiente subyuga al lector.

Este modo de construir el espacio nos reenvía a Kafka. Sus comentaristas coinciden en describir su prosa como densísima, claustrofóbica y casi

---

<sup>2</sup> Pertenciente a la sección «Escenarios» del volumen *Entre paréntesis* (2004) donde se reúnen algunas crónicas de viaje por diversos pueblos y ciudades de España.

<sup>3</sup> Recordemos que esta novela de Juan Marsé, publicada en 1966, relata el romance entre una joven universitaria, burguesa y falsamente rebelde (Teresa), y un seductor ladrón de motos (Manolo Reyes apodado Pijoaparte), que se hace pasar por obrero militante revolucionario.

desesperante ante la futilidad de esfuerzos sostenidos de los personajes por lograr un objetivo imposible, de manera que el lector se desespera junto al personaje ante la situación. Sin embargo, se produce ese efecto a partir de la escritura que se expone a sí misma en tanto deseo del escritor por llevar a cabo su propósito (*contar*), destinado al fracaso. La narración en «Últimos atardeceres en la tierra» se estructura a partir del desastre en términos de Blanchot y al igual que Kafka más que del deambular de los personajes trata sobre los obstáculos en los intentos por lograr un objetivo literario: «el desastre es lo que no puede acogerse sino como la inminencia que gratifica, la espera del no poder» (Blanchot, 1990: 17). Vale apuntar que el cuento de Bolaño mencionado narra el viaje en coche del protagonista, B, y su padre a Acapulco:

[...] comienza un período gélido, un período aparentemente normal pero dominado por unos dioses helados (dioses que, por otra parte, no interfieren en nada con el calor reinante en Acapulco), unas horas que, en otro tiempo, tal vez cuando era adolescente, B llamaría aburrimiento, pero que ahora de ninguna manera llamaría así, sino más bien desastre, un desastre peculiar, un desastre que por encima de todo aleja a B de su padre, el precio que tienen que pagar por existir (Bolaño, 2001: 56).

Las horas son lentas, la incomunicación entre padre e hijo se profundiza a medida que la historia avanza; sin embargo no hay remordimientos, odio ni reproches, simplemente los días pasan y pareciera estar cada uno en su mundo hasta que sobreviene lo que B llama el «desastre», la pelea final, inconclusa en el texto. Esta síntesis no puede dar cuenta de «la angustia de leer», pues, señalamos, luego de casi veinte páginas sin que nada suceda, apenas inicia lo que podría considerarse un conflicto narrativo que, por otra parte, queda suspendido de modo abrupto. Este texto, siguiendo a Blanchot (1990: 17), «está vacío, no existe en el fondo; hay que cruzar un abismo, y no se entiende si no se da ese salto». Un salto posible sería dejar la historia triste del viaje de un padre y un hijo que intentan restablecer una distancia insalvable, cruzar el abismo de la escritura y leer el relato de la escritura misma. Según Blanchot (1990: 35): «Cuando todo está dicho, lo que queda por decir es el desastre, ruina de habla, desfallecimiento por la escritura, rumor que murmura: lo que queda sin sobra (lo fragmentario)». El final de «Últimos atardeceres...» pone en evidencia el *desastre*, en términos blanchotianos (1990: 31), «lo que no tiene lo último como límite», lo inconcluso, lo fragmentario:

Lo que sigue es caótico: en la mesa donde juega su padre todos se han puesto de pie. Uno de los desconocidos grita a todo pulmón. B no tarda en darse cuenta de que está insultado a su padre. [...] Después su padre camina un poco encorvado hacia la salida y B le concede espacio

suficiente para que se mueva a sus anchas. Mañana nos iremos, mañana volveremos al D. F., piensa B con alegría. Comienzan a pelear (Bolaño, 2001: 62, 63).

La incertidumbre de lo inacabado se encierra en la frase final del cuento, «comienzan a pelear», dado que la tercera persona plural no especifica el sujeto de la acción. No queda claro quiénes comienzan a pelear: bien podría ser el padre que pelea con los jugadores del bar que le reclaman el dinero apostado; o también, el padre que comienza a pelear por fin (la tensión entre padre e hijo nunca se desata) con el hijo. El significado unívoco, imposibilidad del lenguaje, se pierde en esa oración del final y da lugar desde el vacío a la multiplicidad de interpretaciones. Esa fracción de lenguaje («comienzan a pelear») fragmenta la escritura y «lo que hace angustioso nuestro esfuerzo por leer no es la coexistencia de interpretaciones diferentes; es, para cada tema, la posibilidad misteriosa de aparecer ya con un sentido negativo, ya con uno positivo» (Blanchot, 2006: 88). Bolaño relee y reescribe la literatura de la interrupción, el arte de narrar la interferencia al modo kafkiano, en términos de Blanchot (2004: 74), el impedimento de Kafka de «terminar la mayor parte de sus “historias”». Esto es lo que le interesa reinventar a Bolaño porque no se trata de un déficit de Kafka sino de una decisión deliberada de evitar todo desenlace: llevan «en sí la felicidad de una verdad definitiva». Kafka sabía que el lenguaje no es portador de verdad, pues para ello debería representar unívocamente lo real. En *El último lector*, Piglia (2005: 45) advierte que «la interrupción» es el «gran tema de Kafka, la interferencia que impide llegar a destino» y es lo que «define también el registro de su escritura»: «la suspensión, el desvío, la postergación» constituyen «su estilo».

«Últimos atardeceres...» cuya escritura se aferra al puro presente y se desliza hacia un final inconcluso construye un lector *espectador* de un viaje que no posee un itinerario fijo y lo coloca en el lugar incierto de la espera de algo que párrafo a párrafo está por suceder. Se trata de un relato que trabaja como su narrativa en general la incertidumbre, instaurándola. En *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Chris Andrews (2005: 33) reflexiona sobre este rasgo en «Algo va a pasar: los cuentos de Roberto Bolaño», y afirma que

los cuentos de Roberto Bolaño tienen al lector en vilo sin conformarse a modelos catalogados. ¿Cómo explicar la eficacia de estos cuentos que parecen burlarse de las leyes del género y dan la impresión de ser productos de una improvisación o una deriva continua?

Lo nuevo en la escritura bolañiana sería la puesta en escena de la escritura misma efectuándose (a la manera de los vanguardistas). Recordemos que el relato inicia con la frase «La situación es ésta», luego, avanzada la historia

advierde que «algo va a pasar», es decir, pone al descubierto lo que debería estar oculto, las partes de la estructura del cuento (situación inicial y conflicto): «¿Qué va a pasar?, dice B. Algo malo, dice la mujer. ¿Cómo cuánto de malo?, dice B. No lo sé, pero yo que tú me largaría» (Bolaño, 2001: 61). El orden tradicional (situación inicial — conflicto — resolución) no se rompe, más bien se satura: la primera parte que debería ser breve según el género, dijimos, se extiende por cerca de veinte páginas, la segunda, si bien ocupa seis páginas, nunca formula un conflicto claro, apenas la proximidad del desastre que no se resolverá porque la tercera parte comprende sólo la oración final, abierta, «comienzan a pelear». En este cuento de Bolaño, la secuencia narrativa tradicional no sufre una ruptura experimental que consistiría, por ejemplo, en invertirla y el orden se mantiene; la anomalía de la secuencia aquí se produce al exponer las partes de la estructura, al explicitar los mecanismos organizativos del artefacto, su andamiaje («la situación es ésta», «algo va a pasar»). Este método del escritor chileno sería un modo de reinventar el procedimiento kafkiano que Blanchot define como el «arte de narrar la interferencia», por consiguiente la interrupción no consiste únicamente en un corte, una detención, sino en la obstrucción del desarrollo del relato, sería por ello una escritura que se estorba a sí misma y se muestra en su imposibilidad de significar.

En consonancia, el personaje en tanto procedimiento del relato también queda al descubierto y contribuye a esa escritura; la nominación misma, por ejemplo, se ve interferida: el protagonista se llama B, el resto del nombre está elidido y el segundo personaje importante no tiene nombre, es sólo «el padre de B». Como el K de Kafka, B aparece en varios textos breves de Bolaño y los estatutos autor / personaje se enlazan en la intención de fracturar categorías literarias. En relatos como «Un sueño» o novelas como *El castillo*, Kafka entabla el juego de la confusión sujeto autorial / narrador nombrando a los protagonistas con la misma inicial de su apellido (K); así, en «Una confusión cotidiana», los personajes se exhiben como puro lenguaje, sólo son letras:

Un suceso cotidiano; su resultado: una confusión cotidiana [...]. A pesar de esa incomprensible conducta, B entró en la casa a esperar su vuelta. Y ya había preguntado muchas veces si no había regresado aún, pero seguía esperándolo siempre en el cuarto de A. Feliz de hablar con B y de explicarle todo lo sucedido, A corre escaleras arriba. Casi al llegar tropieza, se tuerce un tendón y a punto de perder el sentido, incapaz de gritar, gimiendo en la oscuridad, oye a B —tal vez muy lejos ya, tal vez a su lado— que baja la escalera furioso y que se pierde para siempre (Kafka: 507, 508).

La primera oración nos regresa al inicio de «Últimos atardeceres...» («la situación es ésta»), que aparece seguida de dos puntos y podría leerse como

reescritura de «un suceso cotidiano; su resultado: una confusión cotidiana». El magisterio de Kafka sobre Bolaño se sintetiza en un método de escritura que trabaja sobre y con la incertidumbre ya que, como explica Blanchot en *El espacio literario*, sus relatos

[...] son fragmentos, el conjunto de la obra es un fragmento. Esta carencia podría explicar la incertidumbre que hace inestables, sin cambiar su dirección, la forma y el contenido de sus lecturas. Pero esta carencia no es accidental, se halla incorporada en el sentido mismo que mutila; coincide con la representación de una ausencia que ni se tolera ni rechaza [...] (2006: 87-88).

La incertidumbre se resume en la multiplicidad de lecturas del texto literario que algunos comentaristas consideran el fracaso de la escritura, la imposibilidad de lograr un objetivo literario. Sin embargo, si Kafka se esforzaba por escribir y sus intentos no tenían fin, Bolaño escribe el esfuerzo mismo de la escritura: lo fragmentario, lo inconcluso, legado kafkiano asumido, que paradójicamente la sostiene.

### Más trampas kafkianas

En «Dos cuentos católicos» perteneciente a *El gaucho insufrible* también se observa una puesta en escena de mecanismos de escritura en el texto mismo. Se trata de un relato doble (o desdoblado): consta de dos partes, «I. La vocación» y «II. El azar», subdivididas cada una en treinta tramos numerados. En la primera, un joven de diecisiete años con vocación de cura libra una lucha interna con su angustia adolescente, y en la segunda, un hombre escapa de un manicomio (luego de asesinar a un monje pederasta y a un niño) disfrazado de monje. En principio parecen dos historias independientes (aunque de temática católica) pero hacia el final de la segunda parte el lector percibe que ambos relatos transcurren en la misma ciudad y que el monje descalzo, que el adolescente sigue por las calles hasta que sube al tren, es el mismo hombre escapado del manicomio y ladrón de las ropas de su víctima. El instante de la mirada del adolescente y el reconocimiento del asesino de ser perseguido por alguien se produce en ambas historias en el mismo número de sección, la 26:

26. Pero no era una sombra sino un monje. A juzgar por el hábito podía ser un franciscano. [...] 28. Iba descalzo (Bolaño, 2003: 123) [«I. La vocación»].

26. Iba descalzo y hacía frío. [...] Al cabo de unos metros noté que alguien me seguía [...] (Bolaño, 2003: 133) [«II. El azar»].

El joven persigue al falso religioso por curiosidad y porque lo cree verdadero, un modelo a seguir, y sin saber que no es un monje ni lo que ha hecho, lo admira e interpreta sus movimientos como actos devotos: los pies descalzos producto de la huida luego del crimen son *leídos* por el joven como un signo de pobreza característico de los franciscanos, y la cabeza gacha del asesino que pretende no ser visto, una postura acorde con la oración. En la segunda parte encontramos *otra* perspectiva: si el adolescente observa al criminal y se siente atraído por su aparente santidad, el homicida percibe su mirada y siente rechazo especulando que «seguramente era el hijo de una puta del cerro del Moro» (Bolaño, 2003: 134). Las miradas se cruzan, se produce el encuentro, pero el reconocimiento es paradójico: el muchacho devoto que ansía ser cura es percibido como «el hijo de una puta» y el criminal como un católico fervoroso. Las comillas que colocamos en la palabra «otra» que precede a «perspectiva» en nuestra penúltima oración anticipan que finalmente no se trata de puntos de vista opuestos, sino que ambos, el joven y el asesino, llevan a cabo la misma operación: leen los signos (atuendos, movimientos, gestos, miradas) a su antojo e interpretan en consecuencia. La forma de la escritura, ese mecanismo que desdobra la historia, simula perspectivas contrapuestas. De modo que el instante del encuentro, a la manera borgeana, sufre una inversión o alteración en tanto que no se produce el reconocimiento del protagonista en el otro sino que el cruce de miradas de los personajes en «Dos cuentos católicos» muestra el acto mismo de lectura que puede ser no solo diverso sino opuesto. La *lectura* que el adolescente y el asesino hacen respectivamente del otro se vuelve en el texto un modo de metacomunicar la imposibilidad de decodificación de la escritura literaria unidireccionalmente. Podría leerse al joven como un equivalente de la figura del lector *inocente* que lee signos de manera literal (al ver el atuendo de monje, sencillamente interpreta que se trata de un monje y no percibe el disfraz). Y al homicida se lo podría ver semejante a un lector que lee a su modo (ve en el joven al «hijo de una puta» y lo interpreta como un peligro, cuando no lo es). El lector bolañiano es arrastrado por la misma imposibilidad de decodificar y necesita la relectura para formular una interpretación propia que será una más entre muchas.

Hemos señalado que Bolaño asume, de la herencia de Kafka, la vocación de la «trampa». Así, a través de la doble escena, encuentra el modo de mostrar cómo su escritura obliga a regresar y reexaminar el mismo texto durante su lectura y deviene entonces en un movimiento fundado en la lectura — escritura, en el caso del lector, que escribe su propio texto, su propia lectura.

En «Consejos sobre el arte de escribir cuentos» (*Entre paréntesis*) Bolaño (2004: 324) advierte que nunca se deben abordar «los cuentos de uno en uno»

porque «uno puede estar escribiendo el mismo cuento hasta el día de su muerte»; asimismo, que «la tentación de escribirlos de dos en dos es tan peligrosa como dedicarse a escribirlos de uno en uno y además lleva en su interior el juego más bien pegajoso de los espejos amantes: una doble imagen que produce melancolía». Bolaño escribiría los dos cuentos católicos «de dos en dos»; no obstante (más allá de la imagen melancólica del adolescente ingenuo que cree al asesino un monje casto y devoto), sí hay dos historias en «Dos cuentos católicos»: la de la doble mirada de la religión de los protagonistas y la del mecanismo de escritura del texto mismo. Esta operatoria refrenda ciertos postulados de Piglia en la sección «Tesis sobre el cuento» de *Formas Breves* donde resuena la cita anterior de Bolaño:

Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias. [...] El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario (2014: 104).

Detrás de «Dos cuentos católicos» se puede descifrar el relato oculto o *secreto* del oficio de la escritura construido «con lo no dicho, con el sobrentendido y la alusión» (Piglia, 2014: 106). Bolaño parece apropiarse de lo que Piglia (2014: 107) define como la inversión que funda lo *kafkiano*: «Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta, y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro». Así, la estrategia compositiva del relato oculto se funda en otro legado insoslayable para la escritura bolañiana, el borgeano:

Para Borges la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma. Para atenuar o disimular la esencial monotonía de esa historia secreta, Borges recurre a las variantes narrativas que le ofrecen los géneros. Todos los cuentos de Borges están contruidos con ese procedimiento. [...] La historia visible [...] sería contada por Borges según los estereotipos (levemente parodiados) de una tradición o de un género (Piglia, 2014: 108).

Bolaño narra de un modo elíptico la tarea del escritor siguiendo el modelo de Borges, quien «(como Poe, como Kafka), sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar» (Piglia, 2014: 109). Ese procedimiento borgeano sería renovado por Bolaño a través de su gesto de reinención cuando reescribe, de nuevo, los estereotipos reescritos por Borges. Volviendo a Kafka, lo que Piglia (2014: 109) apunta para el *cuento* permitiría definir lo que describimos como la herencia asumida: «el cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto».

Los «dos cuentos católicos» son en realidad uno solo; por su organización podrían superponerse ambas enumeraciones de fragmentos y narrarse una sola historia. El orden está a la vista y si intercalamos los segmentos, por parejas iguales de números, logramos unificar la historia; pero nos parece que el propósito del texto es mostrar la escritura como un laboratorio.

En muchos de sus cuentos Bolaño distorsiona intencionalmente el relato secreto colocando en superficie, como historia visible, su propia vida y, así, conduce la lectura hacia la interpretación autobiográfica. Sucede con la crítica algo similar a lo que ocurría con Kafka puesto que «para muchos de sus comentaristas, admirar a Kafka antes que nada es situarlo fuera de su condición de escritor» (Blanchot, 2006: 97). Los textos bolañianos en muchos casos han sido más objeto de homenaje y rendición de culto que de lectura y análisis crítico detenido y extendido. La tensión literatura — vida está presente en sus textos y la misma escritura fomenta esa lectura, pero refiere a la condición de escritor y su oficio, no (exclusivamente) a datos biográficos e históricos. En *Putas asesinas*, además de «Últimos atardeceres en la tierra» hallamos dos relatos cuyo protagonista es su llamado *alter ego* B: «Días de 1978» y «Vagabundo en Francia y Bélgica», ambos escritos en tiempo presente y tercera persona. En apariencia narran experiencias que se corresponderían con la biografía de Bolaño ya que el primer cuento citado transcurre en 1978 y B está en México en una fiesta de exiliados chilenos, y en el segundo viaja por Francia y Bélgica buscando a Henri Lefebvre, también rodeado de exiliados: una vez más la escritura invita a caer en la trampa de la «vieja» confusión realidad / ficción.

En el relato «Días de 1978», en el contexto de una cena en casa de unos amigos chilenos, B cuenta una película de Tarkovski:

En su memoria esta película está marcada a fuego. Aún hoy la recuerda incluso en pequeños detalles. En esa época la acababa de ver, así que su narración debió de ser, por lo menos, vívida. La película cuenta la historia de un monje pintor de iconos en la Rusia medieval. A través de las palabras de B, van desfilando los señores feudales, los popes, los campesinos, las iglesias quemadas, las envidias, la ignorancia, las fiestas y un río de noche, las dudas y el tiempo, la certeza del arte, la sangre que es irremediable (Bolaño, 2001: 75).

Con seguridad un comentarista podría señalar la admiración de Bolaño respecto de la película *Andrei Rublev* (1966)<sup>4</sup> y establecer un paralelo con B. Evitada esa línea de interpretación, indicaremos que la narración de la película

---

<sup>4</sup> Reiteramos que no nos extenderemos en el vínculo literatura y cine en la escritura bolañiana por cuestiones de espacio, mas destacamos la importancia de un análisis de este aspecto en el *universo* Bolaño que constituye otro eje de interés para futuras investigaciones.

se extiende por las tres páginas siguientes y que al finalizar, la cena acaba con la partida de los invitados y la referencia al suicidio de uno de ellos (U) con quien B había protagonizado una pequeña riña en otra velada, lo cual hasta el momento parece el conflicto del relato. Si la tensión en la relación entre B y U es la historia visible, habría un relato secreto, el de la película, que propone una relectura del clásico de Tarkovski, cuyos protagonistas, un monje y un adolescente, nos regresan a «Dos cuentos católicos» que pueden (uso plural insistiendo en que se trata de *doble relato*) releerse ahora como otra reescritura del film. La relectura de la película rusa en «Días de 1978» está centrada en el arte de la construcción de campanas en tanto oficio que se aprende por medio de la observación del maestro (el padre del adolescente), pero sin ayuda, en soledad. Habría un relato secreto en clave cinematográfica del oficio solitario de la literatura que se aprendería por medio de la lectura de los maestros: «El adolescente mira al monje y le dice que su padre, ese cerdo borracho, jamás le enseñó el arte de la construcción de campanas, que prefirió morirse llevándose el secreto consigo, que él aprendió solo, mirándolo. Y luego sigue llorando» (Bolaño, 2001: 77).

En el mismo sentido, «Vagabundo en Francia y Bélgica», el relato de la errancia por ambos países (no se trata de un viaje) y el romance breve de B y M (personaje femenino) ocultarían el relato de la búsqueda de Henri Lefebvre, cifra de la crítica a la vida cotidiana. Tanto este relato de Bolaño (como «Días de 1978» y «Últimos atardeceres en la tierra», por ejemplo) narran escenas cotidianas mínimas, una cotidianeidad que se constituye de momentos fugaces y vagos. La figura de Lefebvre, contemporáneo del protagonista B, reenvía en el relato a la idea de que las costumbres con su temporalidad ahistórica no harían más que reproducir y perpetuar las relaciones de dominación dado que la cotidianeidad sería depositaria de convenios y mentiras del poder, lo que traería como consecuencia el impedimento de que la fantasía y la inventiva encuentren vías para la propia expresión. Además, según Lefebvre<sup>5</sup> el arte moderno pone las condiciones de la supresión de la cotidianidad a través de la experimentación por ejemplo, al modo de los surrealistas (movimiento al cual perteneció en su juventud). Si bien «Vagabundo en Francia y Bélgica» no posee referencias temporales, podría formar parte de «Días de 1978» dado que narra otro fragmento de la vida del mismo personaje B. Nuevamente Bolaño coloca la trampa, de manera que la búsqueda de Lefebvre remite a la fundación del movimiento Infrarrealista en 1976 cuyo manifiesto concluye con sus premisas:

---

<sup>5</sup> Seguimos a Lefebvre (1972) en *La vida cotidiana en el mundo moderno*.

Hacer aparecer las nuevas sensaciones — Subvertir la cotidianeidad.

O. K.

DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE

LÁNCENSE A LOS CAMINOS (Madariaga, 2001: 151).

En el volumen *Llamadas telefónicas* (1997), «Una aventura literaria» también tiene como protagonista a B y nos regresa además a otro de sus cuentos, «El viaje de Álvaro Rousselot», al narrar la historia de un escritor que publica una novela donde se burla de un contemporáneo, A, más famoso y leído que él, quien luego escribe reseñas elogiosas sobre sus obras. El misterio se produce cuando la última crítica de A aparece apenas dos días después de la publicación de la última novela de B quien la lee como una venganza irónica por su burla. El resto trata las elucubraciones de B respecto de los propósitos de A y se obsesiona con el encuentro en persona con quien se ha convertido en su principal lector. «Una aventura literaria» finaliza exactamente en el instante del encuentro y este queda, al modo kafkiano, en suspenso, fragmentado:

En el rellano junto a la puerta abierta, A lo está esperando. Es alto, pálido, un poco más gordo que las fotos. Sonríe con algo de timidez. B siente por un momento que toda la fuerza que le ha servido para llegar a casa de A se evapora en un segundo. Se repone, intenta una sonrisa, alarga la mano. Sobre todo, piensa, evitar escenas violentas, sobre todo evitar el melodrama. Por fin, dice A, cómo estás. Muy bien, dice B. (Bolaño, 1997: 62).

Si bien B se propone evitar la violencia, en esa afirmación está contenida la posibilidad de lo contrario. El desastre está latente aunque ninguna frase como «comienzan a pelear» esté escrita, entonces la tensión está puesta en las palabras «por fin». El juego de especulaciones previo a este momento carga de incertidumbre el instante del encuentro y no se resuelve, pues a pesar de concretarse para el lector solo queda, en términos blanchotianos, el desastre, lo inconcluso. «Una aventura literaria» reescribe enfrentando finalmente a B y a A (y en lugar de una escalera, el medio es un ascensor) el final de «Una confusión cotidiana» de Kafka, donde los personajes no logran consumir la cita:

Feliz por poder aún hablar con B y aclarárselo todo, A sube corriendo la escalera. Está ya casi arriba cuando tropieza, tiene un desgarramiento en el tendón, y, casi desvanecido por el dolor, incapaz de gritar, solamente gimiendo en la oscuridad, oye —sin poder distinguir si a gran distancia o muy cerca de él— que B, dando enérgicas zancadas, baja la escalera y desaparece definitivamente (Kafka, 2006: 508).

Bolaño se propone seguir escribiendo cuando toda la literatura ya ha sido hecha, impulso que retoma de Kafka. En el último apartado de su ensayo más importante, «Literatura + enfermedad = enfermedad», Bolaño cierra sus reflexiones describiendo a Kafka como faro de su escritura:

[...] Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método con suerte: lo nuevo, lo que siempre ha estado allí (Bolaño, 2003: 158).

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANDREWS, C. (2005): «Algo va a pasar: los cuentos de Roberto Bolaño», en F. Moreno (coord.), *Roberto Bolaño Una literatura infinita*, Université de Poitiers CNRS, Monts.
- BARTHES, R. (2009): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Ed. Paidós, Barcelona.
- BATAILLE, G. (2000): «¿Es preciso quemar a Kafka?», en *La literatura y el mal*. En línea: elaleph.com [consulta: 15 julio 2020].
- BLANCHOT, M. (1990): *La escritura del desastre*, Monte Ávila, Caracas.
- (2004): *El espacio literario*, Paidós, Barcelona.
- (2006): *De Kafka a Kafka*, FCE, México D.F.
- BOLAÑO, R. (1997): *Llamadas telefónicas*, Anagrama, Barcelona.
- (2001): *Putas asesinas*, Anagrama, Barcelona.
- (2003): *El gaucho insufrible*, Anagrama, Madrid.
- (2004): *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona.
- BORGES, J. L. (1974): «Kafka y sus precursores», en *Obras completas 1923-1972*. Emecé, Bs.As.
- CUETO, S. (1999): «Un discípulo tardío. (El Kafka de Borges)», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Boletín 7, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, pp. 34-40.
- KAFKA, F. (2006): *Relatos completos*, Losada, Madrid.
- LEFEBVRE, H. (1972): *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Alianza, Madrid.
- MADARIAGA, M. (2011): *Bolaño Infra: 1975-1977. Los Años que inspiraron Los Detectives Salvajes*, Ril Editores, Sgo. Chile.

- PIGLIA, R. (2005): *El último lector*, Anagrama, Barcelona.
- (2014): *Formas breves*, Debolsillo (Mondadori S. A.), Bs. As.
- WILLIAMS, R. (1982): *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona.
- ZANETTI, S. (2010): *La dorada garra de la lectura*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.



*EL VIRREY DE OUIDAH* DE BRUCE CHATWIN:  
un estudio de las consecuencias del asentamiento  
a través de su protagonista

ISABEL LÓPEZ HERNÁNDEZ  
Universidad Politécnica de Madrid

Recepción: 7 de octubre de 2019 Aceptación: 10 de mayo de 2020

**Resumen:** El escritor británico Bruce Chatwin (1940-1989) creó *El Virrey de Ouidah* con el fin de estudiar las consecuencias del asentamiento. El presente artículo analiza la evolución que sufre en la novela su protagonista, el traficante de esclavos brasileño Dom Félix de Souza, al renunciar al mundo nómada.

**Palabras clave:** Asentamiento, Bruce Chatwin, nómada, *El Virrey de Ouidah*, horreur du domicile.

**Abstract:** The British writer Bruce Chatwin (1940-1989) built his novel *The Viceroy of Ouidah* in order to study the consequences of embracing sedentarism. This article analyses the evolution of the main character in the book, the Brazilian slave trader Dom Felix de Souza, who renounced nomadism.

**Keywords:** Sedentarism, Bruce Chatwin, Nomadism, *The Viceroy of Ouidah*, Horreur du domicile.

## Introducción

Blaise Pascal pensaba que el origen de la infelicidad radicaba en la incapacidad de enfrentarse a la idea de la muerte (Pascal, 1998: 78). Por ello se buscan

[223]

constantemente distracciones que desvíen al ser humano de su única preocupación: la desaparición. Por esta razón, el hombre está condenado a viajar de manera perpetua, a cambiar de lugar con el único fin de evitar la pregunta existencial. Baudelaire consideraba que se trataba de una enfermedad, «horreur du domicile», el horror a permanecer en casa (Baudelaire, 2010: 12). Bruce Chatwin sufría las consecuencias de esta dolencia y dedicó su vida a investigar las raíces del problema preguntándose: ¿Por qué el hombre viaja en lugar de quedarse en casa? Consagró todo su esfuerzo a la búsqueda de una explicación a esa desazón moral. Ni su vida ni su obra pueden comprenderse sin tener presente este interrogante. Cada una de sus creaciones trata de una u otra manera sobre el desasosiego humano. Constituyen un estudio de la *anatomía de la inquietud*, como él llamó en una ocasión al análisis del instinto viajero del hombre. Existe una clara reiteración temática en su obra que aspira a justificar su corriente de pensamiento. Por ello, se puede observar un recorrido sistemático del estudio de su obsesión en todas sus obras, aunque introduce modificaciones a su discurso. En *El Virrey de Ouidah*, por ejemplo, examina la pérdida de la inocencia edénica de las tribus nativas por la llegada de la civilización europea. Esa misma degradación la trata en *En la Patagonia* cuando dibuja el alcoholismo o pobreza a la que se ven abocados los nativos. La colonización, para Chatwin, es una fuerza envilecedora ya que supone una renuncia al nomadismo (Meanor, 1996: 43). Al final del camino esa inquietud que le persiguió hasta el final de sus días se tradujo en una obra literaria compleja y única compuesta por cinco obras: *En la Patagonia*, *El Virrey de Ouidah*, *Colina Negra*, *Los trazos de la canción* y *Utz*. Chatwin se pregunta qué ocurriría si nunca se saliera de casa con *El Virrey de Ouidah* y *Colina Negra*. *En la Patagonia* y *Los trazos de la canción* comparten el viaje como filosofía de vida y como forma de creación. Fueron escritos mientras avanzaba por territorios vírgenes e intentaba desentrañar la respuesta a esa huida constante del lugar de procedencia. *Utz* es la novela sobre un personaje antinómada, un coleccionista compulsivo en constante búsqueda de la inmortalidad (López Hernández, 2018: 37-38). A través de ellos, indagó acerca de la verdadera naturaleza del alma viajera. Analizó en estos libros el espíritu nómada que le impulsaba a emprender el camino convirtiéndose finalmente en uno de los escritores más originales del pasado siglo. Su inquietud le transformó en un viajero literario herido por la nostalgia de un pasado nómada (López Hernández, 2018: 35-36). Con *El Virrey de Ouidah*, Chatwin consiguió alejarse de la etiqueta de escritor de viajes que le habían impuesto desde la redacción de su obra *En la Patagonia*. Al mismo tiempo, profundiza en el tema que constituye la columna vertebral de su obra en conjunto, el desasosiego humano que le inspiró Baudelaire, introducido en *En la Patagonia*. Con la narración de la vida del traficante de esclavos amplía los argumentos elaborados en torno a su

obsesión. En esta novela se vuelca específicamente en el estudio de un espíritu inquieto, en particular (Murray, 1993: 56). Elaboró una obra de ficción en la que relata la vida del traficante de esclavos brasileño Francisco da Silva, que existió en la realidad. *En la Patagonia* fue un viaje interior del propio escritor y al mismo tiempo un traslado físico, avanzando siempre hacia la cueva del brontosaurio. Sin embargo, *El Virrey de Ouidah* representa una novela de espacios cerrados y de confinamiento mezclado todo con tintes exóticos. Trata de un hombre cuyo trabajo consiste en recluir a otros. Domina siempre un sentimiento de opresión que llegó a afectar al propio Chatwin por la crueldad del material reunido. Probablemente, por esta razón, trabajó en lugares tan dispares como Ronda, la isla griega de Patmos y la Toscana para finalizar la novela. Chatwin estudió las consecuencias del asentamiento.

### **Orígenes de la novela *El Virrey de Ouidah***

Tras el éxito de *En la Patagonia*, Chatwin visitó por segunda vez el reino de Dahomey, en África. Su intención era recopilar material para lo que pretendía ser una historia real sobre el traficante de esclavos brasileño Dom Félix de Souza. En el prefacio a la primera edición de *El Virrey de Ouidah*, eliminado en ediciones posteriores para evitar el eterno conflicto de género de las obras de Chatwin, describe su primera visita al país:

Cuando fui por primera vez a Dahomey en 1971, aún se llamaba así, Dahomey, y Cotonou, la capital, seguía siendo una ciudad de carcajadas rotundas y cervecerías francesas. Seis años más tarde, un nuevo Presidente le había cambiado el nombre por el de República Popular de Benin, y los sacerdotes fetichistas de Ouidah habían colocado retratos de Lenin entre los ornamentos escarlata del Panteón del Trueno. Yo había ido por segunda vez con el propósito de reunir materiales para una biografía del traficante de esclavos, brasileño y blanco, Francisco Félix de Souza (Chatwin, 2001: 7-8).

Continúa relatando la vida de De Souza, el traficante de esclavos más famoso del mundo que se instaló en el puerto de Ouidah a principios del siglo XIX. La historia de su ascenso y caída encauza la trama esencial del libro de Chatwin. Sin embargo, el autor se vio obligado a convertirla en una obra puramente narrativa. Se tropezó con una reseñable escasez de material que no le ayudó a perfilar la biografía del protagonista. Una de las dificultades fundamentales que debió arrostrar fue la carencia de archivos de la familia Souza en Benin. El último gobernador portugués (1961) había ordenado quemar el fuerte de Ouidah y con ello destruyó todos los archivos existentes desde 1725.

Su encuentro con Pierre Verger, experto en los vínculos culturales entre Bahía y África y en todo lo relacionado con el tráfico de esclavos, tampoco le fue provechoso. En una carta a su esposa Elizabeth (Shakespeare, 1999: 326) destacó lo poco práctica que le había resultado la información de este famoso erudito en temas afro-brasileños y su hermetismo a la hora de desvelar nuevas aportaciones. La conjunción de todos estos obstáculos fue esencial a la hora de adoptar la decisión que le conduciría a cambiar de género. La recopilación de material para la redacción de una biografía se estaba convirtiendo en una verdadera prueba de fuego para Chatwin. Sólo surgían problemas a su alrededor. En la carta a Elizabeth enviada desde Porto Novo, la capital de Benin, confesó abiertamente su intención de dar el salto hacia una obra de ficción. Una lectura de Balzac le decantaría definitivamente por esta opción. Después de leer al autor, decidió la adopción de un estilo semejante al del maestro francés (1999: 329).

A esta amalgama de adversidades debe añadirse una más que le condujo inevitablemente hacia la redacción de una novela en lugar de una biografía. Durante esa segunda visita a Dahomey en 1978 para reunir material acerca de la vida de Francisco de Souza, le sorprendió en mitad de un golpe de Estado que transformaría el reino en la República de Benin. Chatwin sufrió unas consecuencias catastróficas derivadas de este acontecimiento histórico. La versión más suave cuenta que fue encarcelado al ser confundido con un mercenario. Pero se dispone de numerosas interpretaciones del incidente. Junto a aquella que Chatwin relata en el prefacio a la primera edición del libro y la descrita en el artículo *À Coup*, incluido en su obra *Qué hago yo aquí*, habría que sumar la que él mismo mencionó en su diario y otras tantas narradas en cartas o en conversaciones con amigos refiriéndose a una posible violación sufrida por Chatwin durante el transcurso de este viaje. Esta versión constituye la posible explicación a la existencia de tantas aclaraciones divergentes de lo allí acontecido (1999: 332-333). Chatwin era un maestro en el arte de mezclar realidad y ficción o en añadir información cada vez que relataba una anécdota. Si, además, como es el caso, la realidad se caracterizaba por su dramatismo, se comprende que evitara la narración de semejante episodio. Lo importante, en todo caso, es quedarse con la esencia de cada una de esas crónicas. Tras el suceso, decidió no volver nunca más al país. Poseía, de todas formas, las bases de su libro, que completó con una visita a Río de Janeiro. Acumuló allí el material brasileño necesario para la consecución de su objetivo. Terminó escribiendo un texto narrativo, aunque su propósito inicial había sido muy distinto. Además, el Souza real se convirtió en su particular De Souza Francisco Manoel da Silva:

Salí de allí con el esquema de la historia y muchas impresiones vividas...  
Estos son los antecedentes de mi libro. Pero el material estaba tan

fragmentado que resolví cambiar los nombres de los personajes principales... y me puse a escribir una obra de imaginación (Chatwin, 2001: 9-10).

La dramática experiencia personal sufrida en el viaje afectó, como es lógico, al resultado final de la obra. En *El Virrey de Ouidah* dominan los espacios cerrados y las sensaciones de opresión. Todo parece comprimido en pequeños compartimentos. Se habla de dos continentes y de dos siglos en una trama que se desgrana en apenas 130 páginas. Menudean las frases cortas y los párrafos pulidos, pero recargados de palabras eruditas difíciles de entender en muchas ocasiones. El protagonista del libro, Francisco, cae, además, víctima de torturas e imágenes sangrientas. Chatwin, al transmitir tal magnitud de sensaciones de reclusión y hermetismo, cambia la perspectiva con la que enfocó el tema del horror al domicilio en su obra anterior. En *la Patagonia* había sido un viaje en el que Chatwin avanzaba hacia el origen. Se trataba de una búsqueda de un trozo de su niñez y se celebraba la lejanía de la patria (López Hernández, 2019: 86). *El Virrey de Ouidah* es la historia de las consecuencias del asentamiento analizados a través de su protagonista Dom Francisco. Por esta razón, desde el inicio de la novela prevalece el espacio cerrado frente al abierto, el asentamiento frente al movimiento. Ya desde la primera escena, donde se describe la celebración de la muerte de Francisco Manoel, el lenguaje traslada al lector hacia un mundo de límites cercados. La familia se cita en la catedral, sinónimo de recogimiento, una tarde asfixiante e inmortaliza el momento en una fotografía donde aparecen todos los miembros del clan reunidos: «La familia de Francisco Manoel da Silva se había reunido en Ouidah para honrar su memoria con una misa de réquiem y una cena en una de las habituales tardes sofocantes de marzo» (2001: 13).

*El Virrey de Ouidah* reúne en sus páginas todas las obsesiones y miedos de Chatwin sobre cualquier condición opresiva. Detestaba el encierro. Ese desasosiego que le invadía de cuando en cuando ha quedado reflejado en esta novela. Su biógrafa Susannah Clapp cuenta que cuando vivía en el valle de Ozleworth, en Gloucestershire, se deprimió tanto al verse rodeado y cercado por las colinas que solía golpearse la cabeza contra la pared (Clapp, 1997: 192). Le resultaba difícil sentarse delante de su propia mesa y escribir. Siempre intentaba localizar ese lugar ideal donde crear. El conflicto surgía porque ese nido creativo lo encontraba lejos del hogar. Le parecía más sencillo ir a casa de alguien y ocupar su terreno. Al mismo tiempo buscaba con pasión un espacio que fuera sólo suyo. En una ocasión escribió: «Todos, de una forma u otra, somos territoriales y carece de sentido tener un lugar que no es propiedad de uno» (1999: 369). Sin embargo, era incapaz de permanecer en un mismo sitio, el aburrimiento se apoderaba de él y comenzaba a mostrar los síntomas de la enfermedad del asentamiento. A este rasgo de su personalidad se añadió, durante la redacción del manuscrito, un suceso concreto de su vida personal.

En esa época comenzó a distanciarse de su mujer (1999: 332). Cada vez la incluía menos en sus planes. Las cartas a sus amigos durante la época de redacción explican su necesidad de vivir solo y muestran su furia por su incapacidad para actuar ante ciertos planes de su esposa, como, por ejemplo, la venta de su casa en Inglaterra. Padecía una ira equivalente a la de Francisco cuando contrae matrimonio y empieza a sufrir ataques de locura incontrolada. Da la sensación de que *El Virrey de Ouidah* surgió con mucha dificultad: su experiencia personal cuando recopilaba material; el empeoramiento de las relaciones con su esposa, y la propia materia prima con la que tuvo que trabajar parecieron confabularse en su contra. El libro llegó a resultar una carga para el mismo Chatwin.

### La evolución de Dom Francisco

A pesar de tratarse de una obra en la que se intuyen y reflejan obsesiones personales, Chatwin evitó cualquier implicación en el argumento. Se alejó de la trama y describió el personaje de Francisco da Silva con una objetividad que a veces sobrepasa al propio Chatwin. Construye un héroe ambiguo cuya libertad depende de la esclavitud de otros. Es un negrero expatriado, un caminante al que los sufrimientos de su niñez le endurecen hasta tal punto que no siente el dolor de otros. Numerosas motivaciones llevaron al escritor a fabricar un personaje de estas características. En una ocasión aseguró que albergaba un interés clínico por los Mesías, por aquellas personas de orígenes humildes que con el paso del tiempo se convierten en dioses (1999: 359). La historia de Dom Francisco respondería a este interés. El personaje experimenta una evolución desde la pobreza hasta la adquisición de un poder sobrehumano. Por otra parte, la historia de Dom Francisco, es decir, de un traficante de esclavos, encontraría su paralelismo en la vida de un ejecutivo de cualquier empresa importante (1999: 359). Ambos se ven arrastrados, a pesar de su bondad original, por las condiciones y reglas dictadas por un sistema económico establecido. Chatwin moldea con él un héroe que desciende a los infiernos al pervertirse moralmente. La caída de Dom Francisco equivale a la degradación que el mundo moderno está sufriendo al ser víctima de un mecanismo social basado en la explotación y el esclavismo. Chatwin se limita a describir ese proceso de envilecimiento restringiendo al máximo su implicación o valoración personal. Sólo se permite la licencia de incluir un comentario negativo acerca del negocio del tráfico de esclavos cuando describe la misa celebrada con motivo de la partida del bergantín *Pistola*, en el que viajaba Francisco hacia África. Narra la escena con una profunda ironía. Los asistentes, a pesar de tratarse de hombres que se habían manchado las manos de sangre, contemplaban píamente el

cuerpo de Nuestro Señor Moribundo. El cura reza una plegaria nada más y nada menos que al Patrono de Los Traficantes de Esclavos, San José El Redimido. Un santo que, por supuesto, no logrará su salvación. Quizá por esto, el cura incluye una plegaria más extensa que la anterior por las almas de los Hermanos Negros: «Las respuestas gangosas se elevaban hasta el cielo raso, donde el profeta Elías, entre espirales de humo y llamas, continuaba su viaje en carro rumbo al Todopoderoso» (2001: 93). La iglesia donde se celebra la misa luce unos mosaicos donde se aprecian las pinturas de galeones estrellados contra rocas, pero salvados por la Virgen Bendita que aparece envuelta en una aureola sobre el palo mayor de ellos. Las obras pictóricas muestran, por tanto, cómo Dios protege a los hombres que arriesgan su vida en semejante negocio. La ironía llega incluso al sarcasmo cuando narra cómo los asistentes a la misa, todos ellos involucrados en el tráfico de esclavos, se identifican con el cuerpo lechoso, es decir, también blanco como ellos, de Cristo. Se contrapone a esta ironía, donde el autor se implica momentáneamente en la trama de la obra, la descripción asombrosamente objetiva del trato sádico que recibían los esclavos. Según Patrick Meanor, Chatwin pretendía con este análisis clínico de los procedimientos salvajes mostrar la profunda hipocresía del cristianismo, una religión que es capaz de adaptar cualquier actividad a su esquema de lo sagrado. Meanor recalca el hecho de que existiera un patrono de los esclavos. Una cuestión que habla por sí sola de esta versatilidad moral (Meanor, 1996: 53). El contraste entre ambos puntos de vista subraya la duplicidad ética de la élite esclavista y la aparente inmunidad de sus acciones. Creen perdonados sus pecados al arrodillarse ante el altar.

El personaje de Dom Francisco experimenta una gran evolución a lo largo de la novela. Chatwin convirtió la figura del protagonista en un ser complejo, lejos de los estereotipos asociados a la maldad. A través de él, se muestra en el libro la íntima conexión existente entre el sufrimiento y el desarrollo de la personalidad. Las adversidades convierten a Dom Francisco en un ser brutal. Con ello, Chatwin, dibuja los complejos procesos psicológicos que llevan a las víctimas a transformarse en verdugos. El autor describe esta metamorfosis con una gran maestría. Patrick Meanor lo califica de milagro literario, puesto que consigue retratar a un sádico y despreciable sociópata que, sin embargo, no pierde ningún rasgo de misterio como ser humano hasta el final de la novela. Esta habilidad se puede trasladar al resto de personajes del libro. Todos ellos están lejos del estereotipo y del maniqueísmo (1996: 49).

La descripción de la evolución de Dom Francisco guarda dentro de sí el núcleo central de la novela: las consecuencias del asentamiento. El protagonista se resigna a permanecer en África construyendo así un imperio cuya riqueza nace de su propia esclavitud y de la de otros. Su decisión alterará el ritmo del mundo y la economía del país al erigirse como el mayor traficante

de esclavos. Se transforma en un Caín que ha traicionado a Abel, aunque esta vez se trate de su propio *alter ego*. Su bienestar material nace de la explotación y de un negocio nada honrado. Trafica con almas humanas a las que encierra para siempre en un mundo donde son utilizadas como bestias. Pero a Dom Francisco no le preocupa la deshumanización paulatina que va degradándole dentro de sí. Una vez traicionada su alma viajera, le quedan pocos principios que perder.

Dom Francisco había heredado su espíritu inquieto del amante de su madre, Manuelzinho, un vagabundo. Éste representa el único modelo masculino para el joven Francisco. Reina un sentimiento de soledad durante sus primeros años en Brasil que, sin duda, contribuirá a definir su personalidad agresiva. Manuelzinho entrega a Francisco antes de morir sus ropas de viaje y partirá con la sensación de que la única felicidad reside en el momento del comienzo del viaje. Ganará la experiencia de toda clase de trabajos y aprenderá a disfrutar de los placeres sangrientos, presagio del futuro que le espera. De aquella época no recordará los rostros, sino más bien sensaciones concretas como «el placer de la sangre caliente borboteando sobre sus manos» (2001: 73). Un encuentro fortuito con un bandido llamado Cobra Verde, el vagabundo de los montes, le impulsará a alimentar su espíritu viajero. Pensaba, al igual que él, que su destino era vagar de un lugar a otro: «El hombre caminaba dieciocho leguas por día, descalzo entre los cactus. —No confío en nadie—dijo—. ¿Por qué habría de confiar en un caballo?» (2001: 73). Cobra Verde le enseña además a no fiarse siquiera de su propio caballo.

Sin embargo, el momento del asentamiento se torna inevitable para Francisco y comenzará su pesadilla. Al viajero infatigable, un día gris, de mal augurio, se le acaban los días de peregrino: «Y también él creía que seguiría deambulando eternamente: sin embargo, en el día de santa Lucía de 1807 —un día gris, sofocante, que encerraba un presagio de lluvia— terminaron los viajes sin rumbo» (2001: 73). Conoce a una mujer, se casa y empieza a trabajar en un rancho. Poco a poco la monotonía de la vida en sociedad se apodera de él y acepta las costumbres de sus semejantes. Durante unos años prefirió vender los animales que su capataz le cedía en cada rodeo. Optó por acumular dinero en el bolsillo antes que riquezas de las no pudiera deshacerse en un instante, quizá por si repentinamente decidía partir. Sin embargo, un buen día, encargó al herrero un hierro para marcar los terneros de su propiedad y sintió placer al frotar el sebo caliente en sus propias iniciales. Había dado el primer paso hacia el descenso a los infiernos. Comenzó a saborear las satisfacciones de la posesión de bienes privados y aprendió a tratar la mercancía generadora de riqueza. Su período de instrucción en el rancho, incluido el marcado de la propiedad, le servirá más tarde en su negocio de los esclavos. Siente los primeros síntomas del fetichismo que gobernará su universo ideológico. No obstante, su alma

vijera no ha muerto del todo. La vida en familia le ocasiona tensión y la violencia contenida requerirá un escape. Vivir continuamente en una misma casa se torna un tormento. Chatwin describe a la esposa como la antítesis del viajero, con movimientos mecánicos y rígidos. Francisco alberga incluso deseos de asesinarla. La única manera de calmar su instinto es dormir fuera del hogar: «Se habituó a dormir al raso, con la esperanza de recobrar el equilibrio bajo las estrellas» (2001: 75). Pese a ello, su descomposición es ineludible. Desde el instante en el que decidió cambiar las monedas por bienes materiales y disfrutó del olor a quemado en la piel de sus terneros, se había desencadenado su desintegración como ser humano. El siguiente paso será su iniciación en el mundo de la tortura y el sacrificio. Descubre que el ejercicio del poder le despierta placer. No puede evitar la comisión de actos inhumanos, a pesar de que en sus primeras manifestaciones los lamenta solitariamente: «Hostigó a la rana con una vara. Aquella se puso rígida de miedo. Observó cómo sus ojos viraban del plateado al púrpura. Cogió una piedra y la machacó hasta reducirla a un pringue veteadado de sangre, y durante una semana íntegra, lamentó lo que había hecho» (2001: 76). El momento culminante de su rabia contenida brota con el nacimiento de su hija. No puede soportar la carga y la responsabilidad de una nueva vida que le ata a un mismo sitio para siempre e inicia una última huida con el fin de recuperar el equilibrio. Le resulta imposible presenciar el parto y esgrime una excusa para marcharse de viaje. Una vez nacida su heredera, sufre un ataque de furia. Los llantos de la criatura le impiden tocar la guitarra y tal es su ira que la rompe sobre sus rodillas. Al advertir que su instinto asesino puede perjudicar a su pequeña se ve obligado a marcharse. Sus viajes en solitario son la tabla de salvación que le mantiene cuerdo, aunque sólo supondrán una tregua hasta su exilio en tierras africanas. Comprende que sólo puede permanecer en lugares abiertos: «pensaba que cualquier conjunto de cuatro paredes era una tumba o una trampa» (2001: 78). A partir de este momento será un intruso, un hombre sin tierra ni hogar que pasa junto a las casas y mira a través de sus ventanas, envidiando «los placeres simples del tacto y la confianza» (2001: 78). Se siente rechazado por las gentes que habitan en estos hogares y busca desesperadamente algún acto de mortificación que le libre del peso de la culpa. Sin embargo, algo le impedía sumarse siquiera a las plegarias de las aldeas por las que pasaba en su incesante viaje. En el transcurso de una de estas escalas, se detuvo a conversar con el sacristán de una iglesia. Éste le enseñó el cadáver de Cristo cubierto por una mortaja de terciopelo enmohecido. La visión le impresionó de tal modo que rompió a llorar. Las lágrimas mitigaron su pena y perdió el miedo a convertirse en un asesino. Se dirigió entonces hacia las ciudades de la costa: «Como si quisiera purgarse en sangre, trabajó con los matarifes y saladores, y colgaba carne a secar en alambres de cobre. Los calderos de grasa cubrían la ciudad con un palio de humo. Los

sanos morían afiebrados y los sobrevivientes bebían» (2001: 81). El protagonista sigue descendiendo así hacia el sur, hacia el hallazgo que le llevará finalmente a condenarle, paradójicamente, a ser esclavo de su ambición. Su encuentro con Joaquim Coutinho, heredero de la plantación de esclavos llamada Tapuitapera, marcará su destino. Su amigo y más tarde socio representa la riqueza y posición social que ambiciona. Su devoción por él y su visión palpable de la riqueza le harán imaginar que ha hallado el Paraíso: «Nunca había pensado en poseer más que sus cuchillos y unos pocos arreos de plata. Ahora, su sed de riquezas no tenía límites» (2001: 84). Francisco Manoel está atrapado. Durante su estancia en la plantación llegarán a sus oídos historias sobre una tierra donde hay «una Serpiente Sagrada que también era un arco iris; y de reyes con testículos grandes como aguacates» (2001: 87). Se trata del continente africano. En la plantación, donde aprendió del padre de Joaquim los rudimentos de la manipulación y la adquisición, entabla amistad con un liberto yoruba llamado Jerónimo. A través de él descubre el poder de las religiones nativas africanas. Sucumbirá a su potente influjo una vez instalado allí: «Jerónimo le mostró el árbol loko, consagrado a san Francisco de Asís, de cuyas raíces retorcidas se decía que se prolongaban bajo el océano hasta Itu-Aiyé, hasta África, la morada de los Dioses» (2001: 86). A veces, un esclavo sentía cómo sus antepasados le llamaban a través de las hojas. Una voz parece también llamar a Francisco y arrastrarle hacia África. El nombre de «Dahomey» trae a su mente imágenes paradisíacas. De nuevo, la aventura llama a Francisco y no puede sino huir hacia allí.

Joaquim será el que le abra las puertas del Paraíso al recomendarlo a sus socios, quienes le nombran teniente del Fuerte de San Juan Bautista de Ouidah. Todos ellos saben que se dirige a una muerte segura. Incluso se desconocía qué había sido del gobernador de la fortificación. Francisco, ciego de ambición, inicia el viaje que será el principio del fin.

La partida es gratificante pero, a medida que avanza, el camino se torna más duro. En el mar, «todo el mundo perdió los estribos y el contraestre le rompió los dientes a un marinero con un pasador» (2001: 97). Todo provocado por la violencia generada al permanecer recluidos en un barco durante demasiado tiempo y con el único paisaje del mar infinito rodeándoles. Se trata del preludio de su entrada en las tinieblas. La descripción que Chatwin escribe sobre la llegada de Francisco eleva el momento hasta una experiencia mítica. El personaje cruza el umbral que separa el infierno del cielo, o lo que es lo mismo, su pasado viajero de su futuro como propietario: «El mástil estaba roto, el Escudo de Armas Real había sido mutilado. Los muros carecían de techos y estaban ennegrecidos por el humo. Las persianas habían sido arrancadas de sus bisagras y los cañones se habían desprendido de las troneras y se hundían a través de las paredes de adobe» (2001: 98).

Una vez en Dahomey, Francisco se vuelca en el negocio de la esclavitud. Aunque siempre se había considerado un hombre sin hogar que consagraría su vida a vagar de un lugar a otro, ve que poco a poco se convierte en «un patriota y un hacendado» (2001: 103). A medida que se asienta, el lado monstruoso de su personalidad, que ya había emergido durante sus años de matrimonio, aflora de nuevo y se acrecienta cada vez más. Su trabajo consiste, paradójicamente, en confinar a otros, justamente lo que había intentado evitar. Se olvida de su condición de vagabundo, incapaz de permanecer en un solo lugar. Al mismo tiempo que espera un reconocimiento por parte de su tierra natal, Brasil, le invade el presentimiento de que nunca volverá a salir de África. Esta tierra lentamente va penetrando en él: «Se asimiló a los hábitos de los nativos» (2001: 111). Estos sentimientos no le detienen en la práctica de ciertas tareas, como marcar a los esclavos él mismo, una labor también aprendida durante su vida en Brasil. La única diferencia estribaba en que el ganado estaba formado ahora por seres humanos. Una de las ironías en el personaje de Francisco se observa en el hecho de que su sentido de la economía constituía la única razón por la que discutía los métodos salvajes de los mercenarios del rey de Dahomey. Si los esclavos estaban heridos, perdían valor en el mercado a la hora de su comercialización.

Dom Francisco, a pesar de sucumbir lentamente a las costumbres y creencias africanas, nunca renunciará plenamente a su pasado cristiano. Chatwin refleja esta fe entrelazando a lo largo de toda la novela dos símbolos representativos de las dos culturas: el templo de la pitón y la última cena. Francisco siente debilidad por un oratorio portátil de la Última Cena que ve por primera vez en la capilla de la plantación de esclavos de su amigo y después socio Joaquim Coutinho en Brasil. Desde ese momento desea poseerlo más que ninguna otra cosa en el mundo, puesto que simboliza la riqueza de su amigo y la posición social que anhela alcanzar por encima de todo. Francisco va incluso más allá. No se conformará con conseguir el oratorio, más tarde cedido por su amigo voluntariamente para evitar la vergüenza que un posible regreso de Francisco a Brasil provocaría. El elemento religioso debe ocupar un lugar digno de la idea que simboliza. Por esta razón, una vez rico, se construye en África una casa siguiendo como modelo la de su amigo Joaquim donde colocará el preciado altar. Lo elevará como un elemento primordial de su hogar y su hija lo conservará tras su muerte. El cambio de ubicación del oratorio equivale a trasladar el paraíso a su tierra natal. Es allí donde guarda los recuerdos de una vida feliz. La construcción de este *simbodji* se convierte de esta manera en una réplica de un mítico Camelot, como afirma Patrick Meanor (1996: 48). Este altar reaparecerá algunas décadas más tarde, ya muerta su hija Eugenia, en condiciones pésimas, simbolizando así la lejanía de las creencias cristianas un día tan importante para la familia. La cultura africana había avanzado

notablemente con la agilidad de la serpiente asfixiando las creencias cristianas de la familia.

La naturaleza se apodera de Dom Francisco paulatinamente. Chatwin describe magistralmente cómo el personaje ha sucumbido a su fuerza al narrar el estado en el que la Última Cena había quedado una vez que ya nadie lo adoraba: «Los Doce Apóstoles habían quedado reducidos en su totalidad, por la corrosión, a muñones leprosos. Sin embargo, de la cabeza de Cristo se proyectaban dos cuentas de vidrio azules montadas sobre varillas, como los ojos periscópicos de ciertos peces» (2001: 59-60). África le dominaba finalmente, como delata el estado al que había quedado reducido el oratorio que veneraba. Dom Francisco se entrega gradualmente a los ritos africanos: «Algunas tardes iban al Templo de la Pitón para mirar cómo los novicios hincaban los dientes en el cuello de las cabras vivas» (2001: 111). Soñaba con volver a Brasil, pero su decisión se posponía debido a numerosos obstáculos que le obligaban a quedarse, a adentrarse aún más en África. Al darse cuenta de que no llega ningún tipo de compensación de su tierra natal por el trabajo cumplido, se adentra definitivamente en el mundo africano y en concreto en los misterios del culto a la serpiente. Pero nunca pudo comprender qué le lleva a rendirse a la cultura africana: ¿la sangre?, ¿el Dios? «África lo succionó gradualmente como una ciénaga y lo absorbió en su seno. Quizá por obra de la soledad, quizá por la impotencia para luchar con el clima» (2001: 111), escribe Chatwin. Desconoce cuál es su lugar en el mundo. El destino le conduce irremediablemente hacia los misterios de la Pitón, hacia el animismo, donde puede acercarse a la idea de Dios a través de la naturaleza. Se alejaba del mundo cristiano sin poder evitarlo. El viaje siempre le había producido alegría y había generado en él un sentimiento de felicidad. Marcharse a África representaba esa idea de búsqueda de un lugar mítico en el que asentarse. Pero no contaba con que partía de una premisa equivocada. Deseaba convertirse en propietario, en un hombre a imagen y semejanza de su amigo Joaquim, y eso implicaba precisamente traicionar la felicidad de permanecer caminando sin rumbo. Lo único que logró fue encarcelar su alma en un lugar desconocido del que tuvo que aprender y adquirir costumbres para sobrevivir alejándose cada vez más de sus propias raíces. Su decisión le condena a perder su lugar bajo el sol.

Patrick Meanor llama la atención sobre el nombre elegido por Chatwin para el protagonista de su novela (1996: 46). El hecho de que Francisco de Asís sea el de uno de los pocos santos que se comunicaba con los animales, es decir, que mantenía una estrecha relación con la naturaleza, le hace sospechar que no fue una elección casual. Chatwin no podría haber seleccionado un apodo más adecuado para el protagonista de la novela, un colonizador cristiano que se rinde finalmente a las fuerzas naturales.

Esperando ese reconocimiento de las autoridades brasileñas, que nunca llegará, Francisco se sumerge en África y decide incluso casarse con una nativa del lugar, Jijibou, con la que engendrará un hijo. Entabla relaciones con el rey y firma un pacto de sangre. El juramento, de tintes faustianos, le obligará a cumplir una serie de reglas de las que querrá huir más tarde: «Tardó otros treinta años en comprender la magnitud de sus obligaciones» (2001: 126). El rey y Francisco terminan por comunicarse sólo a través de regalos, debido a la repulsa que finalmente le provocarán las crueldades del monarca, coleccionista de calaveras, entre otras cosas. Sus prácticas superan a las de Francisco. Tanta sangre acaba por angustiarse. Su vida se convierte en un martirio. Finalmente, muere loco, anunciando profecías, hablando a las olas en la playa, arruinado por la abolición de la esclavitud. Nunca llegará el agradecimiento de Brasil y repudiará el tráfico de seres humanos. Los brasileños, antiguos esclavos negros, se convierten en su competencia. Sus últimos días los pasa merodeando por Ouidah, sufriendo las consecuencias del adiós a su naturaleza viajera.

### **Dom Francisco y las consecuencias del asentamiento**

Todos los problemas que sufre Francisco son fruto de su asentamiento. Chatwin muestra cómo su personaje, desde el momento en que elige su profesión, deja de viajar y se construye su casa, degrada su propia existencia hasta dejarla en un suplicio. Demuestra cómo el concepto de propiedad privada emerge directamente del asentamiento. El propio Dom Francisco, al enraizarse, se adueña no sólo de la tierra sino también de la gente que vive en ella. El concepto de esclavitud, como Patrick Meanor asegura, deriva de las ideas de propiedad privada, autoridad y privilegio social (1996: 58). La libertad, concretamente la libertad de movimiento, es la antítesis de la esclavitud. La condena que atena a Francisco se agravará al no encontrar su sitio dentro de la comunidad de propietarios. Huye a África al sentirse rechazado y desplazado dentro de Brasil. Busca su paraíso en esa tierra llena de promesas y esperanzas. Pero al llegar allí añora el país americano y su Edén será su tierra natal, una tierra que le repudiará. Intentará reponerse de este rechazo mediante el control de Ouidah, donde intentará reconstruir su paraíso a través del levantamiento de esa mansión al estilo de las de Brasil. Cada paso que da en busca de su lugar en el mundo será un escalón hacia un aislamiento cada vez mayor, hasta descender hacia una soledad absoluta una vez que su mayordomo muere envenenado por su propia esposa, Jijibou. Ambas patrias le destierran.

Chatwin diferenciaba entre aquellos dominados por un alma viajera y los que se rendían al sedentarismo como proyecto vital. Ambas filosofías de vida constituían senderos opuestos de enfrentarse con la existencia. Mientras unos

conservan el alma y espíritu de Abel, otros prefieren seguir los pasos de Caín. Una clasificación similar a la elaborada por el filósofo y psicólogo Erich Fromm cuando distinguía a los que obedecen de los que imponen su ley, a los corderos de los lobos (Fromm, 1966: 11). La elección del camino sedentario equivale, para Chatwin, a la apuesta por nuestro lado ambicioso. Lejos de la bondad del despreocupado Abel, el ser humano cae en las garras del lobezno Caín. Todos los males del mundo provenían de ese desprecio a los principios de Abel. Dom Francisco, en este sentido, significa la ratificación de esta teoría. El virrey adopta el camino del poder convirtiéndose en un lobo que engulle al cordero Abel, despojándose así de su alma viajera. Elige la vía de la violencia, rodeándose y utilizando la muerte en lugar de abrazarse al dinamismo de la vida. Ama la muerte y rechaza la vida. De este modo, se niega a crecer y a crear afianzando cada vez más los signos de decadencia que serán evidentes al final de sus días. Sus últimos años serán una lucha por salir de Ouidah, su paraíso primitivo que se torna progresivamente en una jaula para él. Conservará su vida solamente por ser hermano de sangre del rey y sus hijos le despreciarán refiriéndose a él siempre en tiempo pasado: «A Dom Francisco lo despojaron de su fortuna y sus privilegios, aunque le permitieron alojarse en habitaciones que carecían de todo menos de la cama» (2001: 172).

En el caso de Francisco se añade un elemento más que acentúa las consecuencias nefastas al decantarse por el camino de Caín. Se trata de un hombre ordinario que llega a ostentar un poder extraordinario. Un tipo de personalidad que conforma, según Fromm, un verdadero peligro para la humanidad dados los grados de violencia que llega a ejercer (1966: 18). En el caso de Francisco, su evolución personal desde la pobreza hasta el poder absoluto implica pagar un alto precio, puesto que desarrolla rasgos claros de sadismo. Su fortuna nace de la sangre derramada por otros. La personalidad malvada del hombre corriente se desliza hacia una forma de maldad más acusada que en el caso de alguien que ya goza del poder absoluto desde sus orígenes. Dom Francisco es el hombre corriente que llega a ostentar cargos de enorme responsabilidad y acaba tomando, sin alternativa alguna, las decisiones dolorosas que le impone un sistema ya establecido.

La hostilidad y la violencia de Francisco nacen de la pérdida de su fe en la vida y en la justicia a una edad muy temprana. Desde niño se siente un extraño, incluso entre los miembros de su familia. Cuando Chatwin describe sus primeros años junto a sus padres construye una escena donde se percibe la soledad del personaje: «Los primeros recuerdos del niño consistían en la imagen de la pareja, haciendo chirriar noche y día una hamaca de sisal: nunca conoció una época en que no fuera un extraño» (2001: 65). Francisco no forma parte del núcleo familiar que debería protegerle. Se siente desamparado y observa a través de las ventanas de los hogares de Bahía cómo otras personas disfrutan

de su vida. Francisco no encuentra sentido a la vida ni al mundo. Sus experiencias primigenias son las de un niño que pierde las ilusiones con las que todos nacen y reacciona a esa carencia desarrollando el odio a la propia existencia. Sin duda, sus instintos sádicos son fruto de la insoportable sensación de soledad que gobierna los primeros compases de su biografía. No descubre nada ni nadie en quién creer. La bondad y la justicia no fueron más que palabras vacías. Su destino lo dirige el diablo y los días se presentan como algo insoportable y odioso. Su espíritu se torna cínico y destructor. Francisco comienza a matar animales, casi asesina a su propia hija, rompe su guitarra (refugio de expresión artística) y, finalmente, como no podía ser de otra forma, se dedica al tráfico de esclavos.

Francisco pierde, por tanto, esos vínculos que le proporcionan seguridad y se enfrenta al mundo solo, eligiendo el camino de la violencia. Sólo emprender la marcha le calma. Pero renuncia a la sensación de libertad que proporciona el inicio del viaje y se esconde tras el dolor que él mismo inflige en los demás. El hecho de que su trabajo consista en esclavizar a otros denota su incapacidad para escribir su propia historia libremente. Crea ese mecanismo de evasión. Este miedo a la libertad (1966: 7) que sufre Francisco equivale al pavor que siente a enfrentarse a las preguntas existenciales que obligan a emprender la marcha. Se viaja para espantar los fantasmas de la mortalidad, siguiendo el razonamiento del *horreur du domicile*.

Chatwin dibuja en esta obra a su personaje más exquisito, en el que vierte todas las complejidades de su obsesión por los males del asentamiento. Chatwin plantea la paradoja del viajero. Tanto el viaje como el sedentarismo se ofrecen como mecanismos de evasión. El viajero esquiva sus preguntas existenciales o el tedio de los días repetidos, como asegura Javier Reverte (1998: 384). El que se estanca en la habitación huye de la libertad del caminante. La solución al dilema halla su respuesta en cómo termina sus días Dom Francisco. Su personaje elige el asentamiento y esta decisión le conduce inevitablemente a la infelicidad.

La violencia de Francisco, además, corresponde a la hostilidad del individuo impotente. No es capaz de crear, de transformar y cambiar lo que le rodea en algo positivo, por lo tanto elige el camino de la destrucción. Como Camus expresó en boca de su personaje Calígula:

Vivo, mato, ejercito el poder delirante del destructor; comparado con ese poder, el del creador parece una pantomima. Eso es ser feliz. Eso es la felicidad, esa insoportable liberación, ese universal desprecio, la sangre, el odio a mi alrededor, ese aislamiento sin par del hombre que abarca toda su vida con la mirada, la alegría desmesurada del asesino impune, esa implacable lógica que tritura vidas humanas (Camus, 1999: 148-149).

Para Fromm ésta constituye la forma de violencia de aquéllos a quienes se les negó la capacidad de expresar adecuadamente sus cualidades humanas, tal y como le ocurre a Francisco (1966: 27). No puedo crear, luego destruyo. A Francisco se le añaden además rasgos sádicos, puesto que necesita controlar completa y absolutamente a los demás. Ese impulso que le obliga a dominar y a generar sufrimiento simboliza su rebelión contra su propia mediocridad.

## Conclusión

*El Virrey de Ouidah* se centra en el devenir de un alma viajera que interrumpió su marcha. «Para Chatwin la palabra “nómada” más que un estilo de vida fue una forma de inteligencia» (Gnoli, 2002: 22). Si se elegía seguir la llamada del asentamiento, la enfermedad o la locura terminaban por llamar a la puerta, amenazas que afectan finalmente al personaje que perfiló en esta novela. Una curación posible radicaba para el autor británico en la sencilla práctica de caminar: «Es digno de nota que moverse era, a sus ojos, el modo de entregarse a la única experiencia en que forma onírica, mental y física se enlazaban» (Gnoli, 2002: 27). Sin embargo, el protagonista construye su paraíso oprimiendo a los nativos del país. Sustenta su enriquecimiento sobre la propiedad privada y negando la libertad de movimientos de otros. Su desgracia será no percibir a tiempo que su soberanía depende de un negocio maldito. Como se ha podido observar, el personaje de Francisco encierra una personalidad de una complejidad extrema. Plantea en el lector cuáles son los mecanismos del corazón del hombre. Para ello, Chatwin elabora una fábula en la que el alma humana alcanza una crueldad desmedida. El corazón de Francisco es el corazón de las tinieblas. Un músculo endurecido que ha perdido cualquier rasgo de humanidad y bondad al tomar contacto con las posesiones asentándose en su paraíso. Sólo se atisban rasgos de sensibilidad cuando los síntomas de la decadencia lo apresan convirtiéndole en un alma en pena que vaga por las playas de Ouidah mientras sueña con volver a Bahía. Una escena significativa de sus últimos días resume la moraleja que Chatwin quiere que el lector extraiga de su cuento situado en lugares exóticos sobre un hombre que perdió todo lo que tenía al asentarse. Al ser rechazado por su hijo, Chatwin le presenta como a un pobre anciano desvalido que se tiende a llorar su propio fracaso existencial. Se trata de una estampa cargada de dramatismo cinematográfico. La cámara parece alejarse y Chatwin deja al lector con la instantánea de un hombre que lo ha perdido todo. Francisco, como cualquier ser humano, como ese hombre de negocios con el que Chatwin le comparó, tuvo que elegir, un día, qué camino seguir. Su ansia de posesiones terminó eliminando en él su capacidad para conmoverse con las desgracias de los otros. Aprendió a

evadirse con sus arrebatos de violencia, aun sabiendo que sólo el hecho de emprender la marcha calmaba sus instintos asesinos. Eligió la senda del mal y padece las consecuencias del asentamiento.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, C. P. (2010): *Journaux Intimes*, Livres Généraux, París.
- BLAISE, P. (1998): *Pensamientos*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- CAMUS, A. (1999): *Calígula*, Alianza Editorial, Madrid.
- CHATWIN, B. (2001): *El Virrey de Ouidah*, Muchnik Editores, Barcelona.
- CLAPP, S. (1997): *Con Bruce Chatwin*, Muchnik Editores, Barcelona.
- FROMM, E. (1966): *El corazón del hombre*, Ediciones Fondo de Cultura Económica, México.
- GNOLI, A. (2002): *La nostalgia del espacio*, Seix Barral, Barcelona.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, I. (2018): «La obra literaria de Bruce Chatwin: Disquisiciones entorno a su clasificación», *Odisea*, 19, pp. 35-51.
- (2019): «Bruce Chatwin: En Patagonia», *Nerter*, 30-31, p. 86.
- MEANOR, P. (1996): *Bruce Chatwin*, Twayne's English Authors Series, New York.
- MURRAY, N. (1993): *Bruce Chatwin*, Seren Books, Wales.
- REVERTE, J. (1998): *Vagabundo en África*, Grupo Santillana, Madrid.
- SHAKESPEARE, N. (1999): *Bruce Chatwin*, Harvill Press, London.



*BIBLIOTECA*

HU SHI



PROPUESTAS CONSTRUCTIVAS  
PARA UNA REVOLUCIÓN LITERARIA

HU SHI

*traducido y dispuesto para la imprenta*

*por* RUOJUN CHEN

Universidad de Lengua y Cultura de Pekín

y

JESÚS GARCÍA GABALDÓN

Universidad Complutense de Madrid

Recepción: 6 de marzo de 2020 Aceptación: 25 de mayo de 2020

NOTA PREVIA

El escritor y humanista Hu Shi (胡适 1891-1962) fue uno de los principales intelectuales modernos de China. Estudió Filosofía en la Universidad de Cornell entre 1910 y 1914 y después en la Universidad de Columbia, donde se doctoró en 1917, con la tesis *The Development of the Logical Method in Ancient China*, dirigida por John Dewey. A comienzos de 1918 regresó a China, donde obtuvo una plaza de profesor de Filosofía en la Universidad de Pekín, dirigida entonces por Cai Yuanpei. En 1938 fue nombrado embajador

[243]

*AnMal*, XLI, 2020, pp. 243-268.

de la República China en Estados Unidos. Entre 1946 y finales de 1948 fue rector de la Universidad de Pekín. En 1948 viajó a Estados Unidos. Apoyó el gobierno nacionalista de Chiang Kai-shek en Taiwan y a partir de 1958 fue presidente de la Academia Sinica, cargo que ocupó hasta su muerte en 1962.

Hu Shi fue el principal ideólogo y promotor de la reforma de la lengua literaria china a partir de su ensayo *Wenxue gailiang chuyi* («Mi opinión sobre la reforma literaria») escrito cuando aún era estudiante en Estados Unidos y publicado en enero de 1917 en la revista *Xin Nianjing* («Nueva Juventud»), que dirigía Chen Duxiu y que agrupó a los jóvenes intelectuales que formarían el Movimiento de la Nueva Cultura. En *Mi opinión sobre la reforma literaria*, Hu Shi presentaba ocho puntos negativos como consejos para sustituir la lengua literaria clásica (*wenyan*) por la lengua hablada popular (*baihua*) para crear una nueva literatura china. Sus propuestas suscitaron numerosas reacciones, adhesiones y polémicas. La estructura del artículo era esquemática. Además, estaba escrito en lengua clásica y no en lengua hablada. A su regreso a China, Hu Shi se decidió a escribir otro ensayo más desarrollado y profundo, esta vez en lengua hablada popular, con el título de *Jianshe de wenxue geming lun* («Propuestas constructivas para una revolución literaria»), cuya primera traducción al español ofrecemos aquí. Este ensayo fue clave para el éxito de la revolución literaria que llevaría la modernidad a China. A nuestro juicio, es uno de los textos principales de la cultura china, así como del comparatismo literario entre Asia y Occidente. En realidad, lo que Hu Shi hace es desarrollar una comparación sistemática entre la literatura china y la literatura occidental como modo de argumentación a favor de la revolución literaria. Ya no se trata de una reforma de la lengua literaria, sino de una revolución literaria, esto es, de un cambio drástico y radical de la literatura china, que inaugura la modernidad literaria en China, mediante una nueva percepción que permite una continuidad con una parte de la tradición, la escrita en lengua hablada popular, y un programa coherente anclado en las traducciones de las obras maestras de la literatura occidental.

El ensayo que presentamos, 建设的文学革命论, que hemos traducido como «Propuestas constructivas para una revolución literaria», se publicó originalmente en el volumen IV, n.º 4 de *Nueva Juventud (Xin Qingnian)* de Pekín en abril de 1918. La traducción se ha realizado desde el volumen 2 de la edición de ensayos literarios de Hu Shi publicada en 1998 y 2013 (segunda edición) en la Universidad de Pekín por Ouyang Zhesheng, pp. 41-53 (《胡适文集》2, 第二版, 2013年7月1日, 北京大学出版社, 欧阳哲生编辑, 41-53页). Hemos traducido ‘baihua’, que literalmente significa ‘lengua blanca’, ‘lengua comprensible’, y por extensión, ‘lengua hablada’, como ‘lengua hablada popular’ o ‘lengua vulgar’. ‘Wenyan’, literalmente ‘lengua

escrita', ha sido traducida como 'lengua literaria clásica' o, a veces, simplemente, como 'lengua clásica'. 'Guoyu', literalmente 'lengua del país', 'lengua nacional', ha sido traducida como lengua vernácula. En los nombres de autores, hemos respetado el orden chino, primero apellido y después el nombre. En los títulos de las obras, se ha optado por una traducción ajustada a su significado literal.

Hu Shi

PROPUESTAS CONSTRUCTIVAS  
PARA UNA REVOLUCIÓN LITERARIA

国学的文学——文学的国语

*Una literatura en lengua hablada popular, una lengua vernácula literaria*

1

Ya ha pasado más de un año desde que publiqué «Mi opinión sobre la reforma literaria»<sup>1</sup>. Durante estos más de diez meses, ese ensayo ha suscitado muchos debates valiosos y muchas adhesiones optimistas. Pienso que nosotros, que proponemos una reforma literaria, tenemos que empezar a derribar las viejas ideas, pues si lo consideramos seriamente, las escuelas literarias de la literatura antigua no se atreven a refutar nuestras ideas. El grupo del estilo antiguo de Tongcheng<sup>2</sup>, la escuela literaria de *Wenxuan*<sup>3</sup>, la

---

<sup>1</sup> Publicado en la revista *Nueva Juventud (Xin Qingnian)*, en enero de 1917. Existe una traducción al español realizada por Sun Xintang:

Hu Shi (2015): «Mi humilde opinión sobre la reforma literaria», en J. Martín Ríos (ed.), *El camino de China hacia la modernidad. Literatura y pensamiento*, Comares, Granada. Traducción de Sun Xintang, pp. 63-74.

<sup>2</sup> Escuela de Tongcheng, escuela literaria de la provincia de Anhui, fundada por Fang Bao (1668-1749), Liu Dakui (1698-1780) y Yao Nai (1731-1815). Esta escuela de tipo confuciano se caracterizó por crear obras bien estructuradas, con un estilo elegante antiguo y una lengua precisa.

<sup>3</sup> Escuela de Wenxuan, escuela literaria encabezada por figuras como Zhang Binghu o Liu Shippei que defendía una lengua literaria basada en la imitación de la poesía y la prosa de los escritores canonizados en la antología Wenxuan, editada por Xiao Tong durante el siglo vi.

escuela poética de Jiangxi<sup>4</sup>, la escuela de Mengchuang<sup>5</sup> de poesía *Ci*, la escuela de cuentos de *Liao zhao zhi yi*, no se atreven a romper con la tradición. Estas escuelas pueden seguir existiendo en China porque todavía no hay un tipo de literatura nueva real y viva de valor, para sustituirles. Cuando exista, esos grupos desaparecerán, así como otras literaturas muertas y falsas. Por eso pienso que, nosotros, que proponemos la reforma literaria necesitamos hacernos a la idea de que las literaturas podridas pueden ser sustituidas. Cada uno de nosotros debe de esforzarse para crear una literatura viva en China durante treinta o cincuenta años.

El objetivo de este ensayo es ofrecer mis propuestas para construir la nueva literatura. Primero, retomaré los ocho puntos que propuse entonces:

- 1) No escribir sin sentido.
- 2) No escribir de manera afectada.
- 3) No usar las alusiones literarias.
- 4) No usar tópicos ni lugares comunes.
- 5) No dar importancia a la antítesis, la prosa rítmica y las rimas.
- 6) No escribir con errores gramaticales.
- 7) No imitar a los escritores antiguos.
- 8) No eludir los giros ni las expresiones populares.

Esas fueron mis ocho propuestas negativas. Es decir, desde un punto de vista negativo y destructivo.

Desde que regresé a China el año pasado, he ido a muchos lugares a hablar sobre la reforma literaria, he cambiado estas propuestas negativas a un estilo constructivo y las he resumido en cuatro puntos positivos:

---

<sup>4</sup> Escuela de Jiangxi, escuela literaria de la dinastía Song del Norte (960-1270), creada por Huang Tingjin, Chen Shidao y Pan Dalin, escritores de Jiangxi. Se caracteriza por dar prioridad a la forma poética, usar lenguajes especiales y citas antiguas rebuscadas.

<sup>5</sup> Escuela de Mengchuang, escuela que lleva el nombre del título de un libro de poesía *Ci* de Wu Wenying (1207-1269), usa un nuevo lenguaje refinado y polisémico, difícil de entender, caracterizado por su riqueza imaginaria.

<sup>6</sup> *Ci*, tipo de poema para ser cantado que apareció en la dinastía Tang y que se convirtió en un gran género poético en la dinastía Song (960-1279).

<sup>7</sup> *Liao zhao zhi yi* (*Cuentos extraños del estudio del charlatán*), colección de 431 cuentos fantásticos y eróticos escritos por Pu Songling (1640-1715).

- 1) Di las cosas cuando tengas algo que decir (eso es otra forma de formular el punto 1 de las propuestas negativas).
- 2) Di lo que quieres decir, di así las frases que tienes que decir así (eso es la reformulación de los puntos negativos 2, 3, 5 y 6).
- 3) Di las cosas con tus propias palabras, no con las de otras personas (eso es el cambio del punto 7).
- 4) La gente de esta época tiene que decir las palabras de esta época (eso es otra forma de decir el punto 8).

Estas propuestas constructivas contienen una parte negativa y otra positiva. No me detendré más en ellas. Como introducción, sirva decir que están escritas de una manera sencilla. Vamos ahora al asunto principal.

## 2

El lema de mis «Propuestas constructivas sobre la revolución literaria» sólo tiene diez caracteres, que quieren decir: «Una literatura en lengua hablada popular, una lengua vernácula literaria». La revolución literaria que proponemos es para crear una literatura en lengua hablada popular. Cuando haya una literatura en lengua hablada popular, existirá una lengua vernácula literaria. Cuando haya una lengua vernácula literaria podremos considerar la lengua hablada popular como una lengua real. Si la lengua hablada popular no tiene literatura, no está viva, no tiene valor, no puede crear y no puede desarrollarse. Esa es la idea principal de este texto.

Me he preguntado seriamente: «¿Por qué durante dos mil años no había en China una literatura viva y de valor en lengua literaria clásica?». Respondo yo mismo: porque durante estos dos mil años era una literatura muerta. Todos los escritores han escrito con la lengua muerta. Y la lengua muerta no puede crear una literatura viva. Por eso, en estos dos mil años en China sólo hay literatura muerta, sin valor.

¿Por qué nos gusta leer *Mulan Ci* («La historia de Mulan»), y *Kongque Dong Nan Fei* («El vuelo del pavo real al sureste»)? Porque estos dos poemas fueron escritos en lengua hablada popular. ¿Por qué nos gusta leer los

poemas de Tao Yuanming<sup>8</sup> y la poesía Ci de Li Houzhu<sup>9</sup>? Porque usaron la lengua hablada popular para escribir su poesía. ¿Por qué nos gusta leer los poemas *Shi Háoli* («El mandarín de Shi Hao») y *Bing Che Xing*<sup>10</sup> («Camino de la guerra») de Du Fu<sup>11</sup>? Porque fueron escritos en lengua popular. ¿Y por qué no nos gusta leer *Nan Shan* («Montaña del Sur») de Han Yu<sup>12</sup>? Porque ha usado palabras y caracteres muertos. Sencillamente, desde *San Bai Pian* («Trescientos poemas») <sup>13</sup> hasta ahora, toda la literatura china viva y de valor ha sido escrita en lengua hablada popular o casi popular. Otras son antiguallas sin vigor, todas ellas son piezas de exposición para los museos.

Veamos la literatura más próxima en el tiempo. ¿Por qué consideramos como literatura viva *Shuibu Zhuan* («A la orilla del agua»), *Xi You Ji* («Viaje al Oeste»), *Rulin Waishi* («Historia no oficial de los letrados») y *Hong Lou Men* («Sueño del pabellón rojo»)? Porque están escritas en una lengua viva. Si los autores de estas obras, Shi Nai'an, Wu Cheng'en, Wu Jingzi y Cao Xueqin, hubieran escrito sus novelas en lengua literaria antigua, es seguro que no tendrían tanta vida ni tanto valor.

No me interpreten mal los lectores: no he afirmado que todas las obras escritas en lengua hablada popular tienen valor y están vivas. Lo que he dicho es que, con la lengua antigua muerta, es seguro que nunca se puede escribir una literatura viva y de valor. Durante más de mil años, todas las obras de valor literario real han usado caracteres procedentes de la lengua hablada popular. Es decir, la lengua hablada popular puede crear una

---

<sup>8</sup> Tao Yuanming (365-427), también conocido como Tao Qian, poeta taoísta chino de la época de las Seis Dinastías (220-589).

<sup>9</sup> Li Houzhu (937-978), también conocido como Li Yu, poeta y último soberano chino de la dinastía Tang del Sur.

<sup>10</sup> Poema escrito en un género inventado por Du Fu, a partir de la poesía cantada popular «Yuefu» de la dinastía Han. Describe la despedida y el sufrimiento de los soldados de la gleba.

<sup>11</sup> Du Fu (712-770), también conocido como Du Shaoling o Du Gongbu, poeta chino de la dinastía Tang. Está considerado como uno de los mejores poetas chinos de todos los tiempos.

<sup>12</sup> Han Yu (768-824), destacado escritor y prosista de la dinastía Tang.

<sup>13</sup> *San Bai Pian* («Trescientos poemas») es una forma de llamar al *Shijing*, el *Clásico de la Poesía*, que es una colección de 305 poemas antiguos.

literatura de valor y también puede crear una literatura sin valor: puede producir la *Historia no oficial de los letrados* y también puede producir *Rou Pu Tuan* («La alfombrilla de oración carnal»)<sup>14</sup>, pero con la lengua antigua muerta sólo se puede crear una literatura sin valor y sin vida. Es imposible crear una literatura viva y de valor. Sólo se puede escribir *Ni Han Tuizhi Yuan Dao* («Imitación del Fundamento del Dao por Han Tuizhi») o *Ni Lu Shibeng Ni Gu* («Imitación del Modo del Estilo Antiguo por Lu Shiheng»). Es imposible escribir *La historia no oficial de los letrados*. Si alguien no me cree, puede leer primero *Wang Mian Zhuan* («Vida de Wang Mian»), de Song Lian<sup>15</sup>, autor famoso de la literatura antigua de la dinastía Ming, y «Wang Mian Zhuan» del primer capítulo de *La historia no oficial de los letrados*, entonces sabrá la diferencia entre literatura muerta y literatura viva.

¿Por qué las palabras muertas no pueden crear una literatura viva? Por el carácter de la literatura. Todas las funciones del lenguaje y de la literatura sirven para presentar pensamientos y sentimientos: si se comunican los pensamientos de manera sublime, si se expresan bien los sentimientos, eso es literatura. Las personas que usan la lengua antigua muerta, cuando quieren comunicar algo, tienen que traducir sus ideas a las citas y alusiones literarias de más de mil años. Cuando quieren expresar sus sentimientos tienen que traducirlos a la lengua que se usó hace más de mil años. Está claro que un emigrante echa de menos a su familia, pero ellos, para decir eso, tienen que usar las citas literarias: «Wang Can Deng Lou» («Wang Can escaló un edificio»), «Zhong Xuan Zuo Fu» («Zhong Xuan compuso un fu<sup>16</sup>»). Está claro que quien quiere expresar una despedida tiene que usar citas literarias: «Yang Guan San Die», «Yi Qu Wei Cheng»<sup>17</sup>. Está claro que quien felicita a Chen Baochen por su setenta cumpleaños tiene que decir:

---

<sup>14</sup> *Rou Pu Tuan* («La alfombrilla de oración carnal»), novela erótica china del siglo XVII, también conocida como *Hui Quan Bao* y *Jue Hou Chan*. Se publicó en 1693 de manera anónima.

<sup>15</sup> Song Lian (1310-1381), político, literato, pensador e historiador de la dinastía Ming.

<sup>16</sup> Fu: tipo de poema característico de la dinastía Han, que mezcla pasajes en prosa rítmica y poesía rimada, con muchos paralelismos.

<sup>17</sup> «Yang Guan San Die», «Yi Qu Wei Cheng». Citas de una canción basada en un poema de Wang Wei, se alude a dos lugares (Yang Guan y Wei Cheng) y al estribillo que se repite tres veces para expresar la despedida.

«He Yi Yin Zhou Gong chuanshuo» («Celebramos a Yi Yin<sup>18</sup> y la leyenda del Duque de Zhou<sup>19</sup>). Más ridículas aún son, obviamente, las palabras de una anciana de pueblo a la que ellos hacen hablar en el estilo antiguo de «Tang Song ba da jia» («los ocho grandes literatos de las dinastías Tang y Song»). Está claro que las prostitutas dicen palabras groseras, pero ellos les hacen hablar en la prosa paralela antigua (pianwen)<sup>20</sup> de Hu Tianyou<sup>21</sup> y de Hong Liangji<sup>22</sup>. Os pregunto: si escribimos textos así, ¿cómo podemos comunicar y expresar ideas y sentimientos? Si no se puede comunicar ideas ni expresar sentimientos, entonces ¿dónde está la literatura? Por ejemplo, el personaje Wang Mian, de *Historia no oficial de los letrados* representa a una persona sensible y honrada, puede hablar y reírse como alguien que está vivo. Eso es así porque el autor, Wu Jingzi, describió su carácter con palabras vivas. Por el contrario, el Wang Mian, del escritor Song Lian, carece de vida, es un personaje muerto. ¿Por qué? Porque Song Lian usó las palabras muertas de hace más de dos mil años para describir a una persona que vivía dos mil años más tarde. Por eso, es seguro que el escritor tenía que convertir a una persona viva en una marioneta de hace dos mil años para ajustarse a las reglas de la lengua literaria clásica. Entonces, sí, Song Lian cumplió esas reglas, pero el personaje Wang Mian murió de verdad.

Por eso digo que «es imposible que la lengua antigua muerta cree una literatura viva». Si China quiere tener una literatura viva, tiene que usar la lengua hablada popular, tiene que usar la lengua vernácula, tiene que hacer literatura en la lengua vernácula.

---

<sup>18</sup> Yi Yin (1649 a. C.-¿1549? a. C.), político y ministro que ayudó a crear la dinastía Shang (c. 1558 a. C.-1046 a. C.).

<sup>19</sup> Duque de Zhou, primer duque de Zhou, hermano del rey Wu, fundador de la dinastía Zhou (c. 1046 a. C.-256 a. C.). Confucio le atribuyó una gran importancia en la cultura clásica china, como creador de los *Zhou li* («Ritos de Zhou») y editor del *Yijing* («Clásico de los Cambios»), también conocido como *Zhou yi* del *Shijing* («Clásico de la Poesía»).

<sup>20</sup> Pianwen: Estilo de prosa antigua (guwen) caracterizado por el uso de paralelismos.

<sup>21</sup> Hu Tianyou (1696-1758), literato y poeta de la dinastía Qing.

<sup>22</sup> Hong Liangji (1746-1809), literato, político y filósofo chino de la dinastía Qing.

## 3

Lo que he expuesto más arriba se refiere a la literatura. Si queremos crear una literatura viva, tenemos que usar la lengua vernácula. Ahora hablaré de la lengua vernácula, de la importancia de crear una literatura en lengua vernácula.

Hay quien dice: «Para hacer literatura en la lengua vernácula, necesitamos que exista antes la lengua vernácula. Ahora no existe una lengua vernácula normalizada. Entonces, ¿cómo crear una literatura en lengua vernácula?». Yo digo: estas palabras parecen llevar razón, pero en realidad no la llevan. La lengua vernácula no es creada por los lingüistas ni tampoco por algunos diccionarios y manuales de lengua vernácula. Para crear la lengua vernácula hay que crear primero una literatura en lengua vernácula. Cuando exista una literatura en lengua vernácula, existirá naturalmente la lengua vernácula normalizada. Estas frases parecen incomprensibles, pero si pensáis seriamente en ellas, las comprenderéis. Entre toda la gente, ¿quién quiere aprender la lengua vernácula a través de manuales y diccionarios? Nadie. Por eso, aunque los materiales y los diccionarios de lengua vernácula son importantes, no son un arma afilada para crear la lengua vernácula normalizada. Los materiales de la lengua vernácula que tienen funciones e influencia reales constituyen la literatura en lengua vernácula. Son las novelas, poemas y óperas escritas en lengua vernácula. Cuando se publiquen novelas, poemas y óperas escritas en lengua vernácula, será cuando existirá realmente en China una lengua vernácula normalizada. Me pregunto si ahora podemos escribir artículos y ensayos en lengua china hablada y si podemos escribir centenares de caracteres en chino hablado, ¿es porque hemos aprendido el chino hablado en los materiales? ¿No es acaso porque lo hemos aprendido de *A la orilla del agua*, *Viaje al Oeste*, *El sueño del pabellón rojo* y la *Historia no oficial de los letrados*, etc.? La influencia de estas obras literarias en la lengua hablada popular es cien veces más grande que la de los materiales. El diccionario dice que ‘zhe’ (这) debe pronunciarse como ‘Yu Yan Fan’, pero nosotros, por el contrario, decimos como ‘zhe’ de ‘zhe ge’. El diccionario dice que ‘me’ (么) es ‘xixiao’, pero nosotros, por el contrario, lo usamos como ‘me’ en ‘shenme’ y ‘name’. El diccionario dice que ‘mo’ (没) significa ‘hundirse’ y ‘finalizar’, pero nosotros lo usamos

como ‘wu’ (无) de ‘wuyou’. El diccionario dice que ‘de’ (的) tiene muchos significados, pero nosotros, por el contrario, lo usamos para sustituir a ‘zhi’, ‘zhe’, ‘suo’ y ‘er’ de ‘Xuxu er, Zongzong er’. En definitiva, la lengua china normalizada que usamos se ha fijado a través de las obras literarias escritas en lengua hablada popular. Si queremos fijar otra vez un tipo de lengua vernácula normalizada, necesitamos crear muchísimas obras como *A la orilla del agua*, *Viaje al Oeste*, *El sueño del pabellón rojo* y la *Historia no oficial de los letrados*.

Por eso pienso que nosotros, que proponemos una nueva literatura, no necesitamos preguntar si existe ahora una lengua vernácula china normalizada. Podemos usar lo mejor que nos sea posible la lengua hablada popular de *A la orilla del agua*, *Viaje al Oeste*, *El sueño del pabellón rojo* y la *Historia no oficial de los letrados*. Si algunas palabras no son adecuadas para el uso actual, no las usamos. Si falta algo, usamos lenguaje hablado popular actual para completarlo. Si hace falta usar la lengua literaria antigua, la usamos. Si hacemos así, no nos preocupa que la lengua no sea suficiente. Tampoco nos preocupa que no haya una lengua vernácula china normalizada. La lengua hablada popular que se va a usar en la nueva literatura será la lengua vernácula china normalizada del futuro. Las personas que crean la literatura en lengua hablada popular son quienes elaboran la norma de la lengua china normalizada.

Las ideas que acabo de exponer no son «irreales». Durante estos años he estudiado la historia de las lenguas vernáculas de los países europeos. Todas las lenguas vernáculas se han creado así. Ninguna lengua vernácula ha sido creada por los burócratas del Ministerio de Educación ni por los lingüistas. Todas las lenguas vernáculas han sido creadas por los escritores. Os daré algunos ejemplos.

Primer ejemplo, Italia. Hace quinientos años los países europeos sólo tenían dialectos. No existían las lenguas vernáculas. La lengua vernácula más temprana de Europa es el italiano. En aquel tiempo, los europeos occidentales usaban el latín para escribir libros y cartas. A comienzos del siglo XIV, Dante, el gran literato italiano, apostó decididamente por usar el italiano para sustituir al latín. Dijo que el latín era letra muerta, no era tan bonito como el habla de su país. Por eso, para su gran obra, *La Divina Comedia*, usó el habla toscana. *La Divina Comedia* estuvo de moda mucho

tiempo. Por eso la gente la llama la «Divina» *Comedia*. La lengua hablada popular, esto es, la lengua vulgar de la «Divina» *Comedia* se convirtió en la lengua vernácula normalizada italiana. Más tarde, Bocaccio y Lorenzo de Medicis usaron también la lengua hablada popular para escribir literatura. Por eso, en menos de cien años se creó definitivamente la lengua vernácula en Italia.

Segundo ejemplo, Inglaterra. Aunque Inglaterra es una isla, tiene muchos dialectos. El inglés normalizado de ahora, que se usa en todo el mundo, sólo era un dialecto que existía cerca de Londres hace quinientos años. Era un habla local del centro. En el siglo XIV, la gente usaba los dialectos de todas partes para escribir. A finales de ese siglo surgieron dos grandes literatos, Chaucer y Wycliff. Chaucer escribió muchos cuentos y poemas usando el habla local del centro. Wycliff tradujo el Antiguo y el Nuevo Testamento de la Biblia al dialecto central. Las obras literarias de estos dos escritores convirtieron el dialecto central en la lengua vernácula normalizada. Más tarde, en el siglo XV, la imprenta llegó a Inglaterra, la mayoría de los libros impresos usó este dialecto central, que entonces se fijó definitivamente como la norma de la lengua vernácula inglesa. En los siglos XVI y XVII, Shakespeare y numerosos escritores de la época isabelina usaron la lengua hablada popular para crear literatura. Desde entonces, esta parte del dialecto central no sólo se ha convertido en la lengua vernácula normalizada en toda Inglaterra, sino también, sorpresiva e inesperadamente, casi en la lengua mundial.

Por lo demás, las lenguas vernáculas de Francia, Alemania y otros países surgieron de manera similar. La mayoría de las lenguas habladas populares dependen del vigor de la literatura para convertirse en lenguas vernáculas normalizadas. No explicaré esto aquí detalladamente.

La historia de la creación de la lengua vernácula en Italia tiene más valor para el caso chino. ¿Por qué? Porque los países nuevos en el Oeste y el Norte de Europa, por ejemplo, Inglaterra, Francia y Alemania, tienen dialectos muy diferentes al latín. Por eso, no es extraño el hecho de que progresivamente usaran las lenguas vulgares, esto es, las lenguas habladas populares, para crear literatura. Italia está en el centro del Imperio Romano y fue la cuna del latín. Todos los dialectos de diferentes lugares de Italia se parecían más al latín. Pero fue en Italia donde se promovió el uso de la

lengua hablada popular para sustituir precisamente al latín. Realmente esto es igual como promover en China el uso de la lengua hablada popular para sustituir a la *hanwen*, la lengua escrita china de la etnia Han. Tiene la misma dificultad. Por eso, las lenguas vulgares de Inglaterra, Francia y Alemania, una vez que se desarrolló la literatura, se convirtieron en lenguas vernáculas sin apenas notarse. En Italia no sucedió así. En aquel tiempo, mucha gente se opuso a la lengua vulgar. Por eso, los nuevos escritores de entonces, por una parte, se esforzaron para crear una literatura en lengua vulgar; por otra, tuvieron que escribir artículos y tratados promoviendo el abandono de la lengua antigua y explicando por qué había que escribir en lengua vulgar. Existía esta propuesta teleológica (principalmente en Dante y Alberti) y existía una literatura de valor, entonces se creó la lengua vernácula literaria de Italia.

A menudo me pregunto: si existieron, desde Shi Nai'an<sup>23</sup>, otras obras literarias de moda en lengua hablada popular, ¿por qué no teníamos hasta ahora una lengua vernácula normalizada? He pensado mucho en ello y sólo encuentro una respuesta. Durante estos mil años, claro, hubo en China obras literarias de valor en lengua hablada popular, pero no hubo nadie que propusiera pública y escrupulosamente el uso de la lengua hablada popular como lengua vernácula literaria. Cuando Lu Fangweng (Lu You)<sup>24</sup> estaba contento, escribía poemas en lengua hablada popular; cuando Liu Jiqing (Liu Zongyuan)<sup>25</sup> estaba contento, escribió un *Chi*<sup>26</sup> en lengua hablada popular; cuando Zhu Hui'an<sup>27</sup> estaba contento, escribió algunas cartas y redactó algunos comentarios en lengua hablada popular; a veces, Shi Nai'an y Wu Jingzi estaban contentos y escribieron una o dos novelas en lengua hablada popular. Todas esas obras fueron productos naturales y espontáneos. No fueron propuestas constructivas, encaminadas a una finalidad. Como no hubo propuestas constructivas, quienes escribieron en

---

<sup>23</sup> Shi Nai'an (1296-1372), autor de la novela *A la orilla del agua*.

<sup>24</sup> Lu Fan Wen (1125-1210), más conocido como Lu You, poeta de la dinastía Song.

<sup>25</sup> Liu Jiqing (773-819), más conocido como Liu Zongyuan, escritor de la dinastía Han considerado como uno de los ocho maestros de la prosa china.

<sup>26</sup> Véase nota 6.

<sup>27</sup> Zhu Hui'an (1130-1200), más conocido como Zhu Xi, destacado e influyente erudito de la dinastía Song que codificó el canon confuciano de los Cuatro Libros.

lengua hablada popular, sólo escribieron obras en lenguas hablada popular. Quienes escribieron en lengua literaria clásica, sólo escribieron en lengua literaria clásica. Quienes escribieron en *baguwen*<sup>28</sup>, sólo escribieron en ese estilo. Como no había «propuestas constructivas», la literatura en lengua hablada popular nunca luchó contra la literatura muerta por ocupar un puesto en la literatura seria. La literatura en lengua hablada popular nunca fue una literatura seria. Por eso, la lengua hablada popular nunca fue la lengua vernácula normalizada.

Ahora nosotros proponemos una literatura en lengua hablada popular. Es una propuesta constructiva para que la lengua hablada popular se convierta en la lengua vernácula literaria. Cuando haya una lengua vernácula literaria, habrá una lengua hablada popular normalizada.

#### 4

El lema expuesto más arriba, *Una literatura en lengua hablada popular*, una lengua vernácula literaria, es nuestra propuesta fundamental. Ahora diré qué haremos para llevarla a cabo.

Pienso que el orden para crear una nueva literatura sigue aproximadamente tres pasos: i) instrumento, ii) método, iii) creación. Los primeros dos pasos son preparatorios. El tercer paso es la creación de una nueva literatura.

##### **I) INSTRUMENTO.**

Los antiguos dijeron bien: si un artesano quiere hacer sus cosas bien, primero debe afilar sus instrumentos. Los escritores necesitan un buen pincel o una buena pluma. Los matarifes necesitan cuchillos afilados. Si queremos crear una nueva literatura también tenemos que preparar el instrumento para crearla. Nuestro instrumento es la lengua hablada popular. Nosotros, que proponemos crear una literatura en lengua vernácula,

---

<sup>28</sup> *Baguwen*, tipo de prosa ensayística usado en los exámenes imperiales de las dinastías Míng y Qíng. Consta de ocho partes en estilo estereotipado o de cliché, y consistía en escribir un comentario a partir de una cita literaria extraída de los clásicos confucianos.

necesitamos urgentemente preparar este indispensable instrumento. Hay dos modos para prepararlo:

1) *Leer mucha literatura de calidad en lengua hablada popular.* Por ejemplo, *A la orilla del agua*, *Viaje al Oeste*, *El sueño del pabellón rojo*, *Historia no oficial de los letrados*; las máximas de los escritores confucianos de la dinastía Song, las cartas en lengua hablada popular, las óperas de la dinastía Yuan, los proverbios de los dramas poéticos de las dinastías Ming y Qing. Los poemas en lengua hablada popular de las dinastías Tang y Song también se pueden leer de manera selectiva.

2) *Escribir todo tipo de literatura en lengua hablada popular.* Nosotros, que aspiramos a crear una nueva literatura, tenemos que jurar que no vamos a escribir nada en lengua antigua, no importa que se trate de redactar cartas, componer poemas, realizar traducciones, tomar apuntes, escribir artículos periodísticos, preparar apuntes para las clases, componer epitafios para los muertos o comentarios para los vivos... En todo hay que usar la lengua hablada popular. Nosotros, desde que éramos niños hasta ahora, siempre hemos escrito en la lengua antigua, entonces, estamos acostumbrados a usarla, por eso aunque seamos personas vivas, sólo escribimos palabras de los muertos. Si no nos esforzamos, si no prestamos toda la atención, resulta imposible expresarse, como queremos, en lengua hablada popular de manera fluida y bella. Si sólo escribimos en lengua hablada popular en la revista *Nueva Juventud (Xin Qingnian)* y seguimos escribiendo todo lo demás en la lengua literaria clásica, eso es como «tomar un día mucho el sol y luego pasar diez días a la sombra». Así es imposible fortalecerse para ser escritores en lengua hablada popular.

No sólo nosotros que proponemos una literatura en lengua hablada popular, tenemos que hacer así. También debemos convencer a quienes se oponen a la literatura en lengua hablada popular para que usen la lengua hablada popular para hacer literatura. ¿Por qué? Porque quien no puede escribir en lengua hablada popular, no está legitimado para oponerse a la literatura en lengua hablada popular. Por ejemplo, si quienes no conocen los caracteres chinos proponen abandonar la lengua escrita china, seguramente les criticaré por no estar legitimados para esa propuesta. Si mi amigo

Qian Xuantong<sup>29</sup> promueve abandonar la lengua escrita china, no puedo atreverme a decirle que no es digno de decir eso. Si quienes no saben escribir en lengua hablada popular proponen abandonar la literatura en lengua hablada popular, es igual de absurdo que si quienes no conocen la lengua escrita china quieren abandonar su uso. Por eso intento convencerles para que escriban más en lengua hablada popular, que compongan más poemas en lengua hablada popular y prueben si la lengua hablada popular tiene valor literario. Si después de unos años de prueba siguen sintiendo que la lengua hablada popular es peor que la lengua antigua, entonces no será tarde para criticarnos.

Por otra parte, hay gente que dice que escribir en lengua hablada popular no es fácil, cuesta más energía que en lengua antigua. Eso es porque están envenenados. Si la intoxicación es grave, hay que ir urgentemente al médico, si no se va, no se les puede salvar. La realidad es que la lengua hablada popular no es difícil. Tengo un sobrino, sólo tiene quince años, vive en Huizhou (Anhui), nunca ha ido a otra parte y este año me escribió una carta en lengua hablada popular, y la escribió muy bien. El dialecto de Huizhou es muy diferente de la lengua estándar oficial. Mi sobrino sólo ha leído algunas novelas en lengua hablada popular y así ya sabe escribir en lengua hablada popular. Ya podemos ver que escribir o expresarse en lengua hablada popular no es difícil, pero la mayoría de la gente es perezosa por naturaleza, y es reacia a abandonar los caracteres muertos de las «alusiones y citas literarias».

## II) MÉTODO.

Pienso que la causa principal del corrompimiento de la literatura china de estos años es que no tenía un «instrumento» adecuado. Pero, el sólo hecho de tener instrumento y no tener método tampoco puede crear una nueva literatura. Si los carpinteros sólo tienen sierra, cincel, barbiquí y cepillo, y no tienen reglas y patrones, es imposible elaborar materiales de madera. La literatura también es así. Si se puede crear una nueva literatura sólo con la lengua hablada popular, entonces, ¿las traducciones a la lengua

---

<sup>29</sup> Qian Xuantong (1887-1939), lingüista chino que promovió el abandono de la lengua antigua en favor de la lengua vernácula.

hablada popular de los poemas de Zheng Xiaoxu<sup>30</sup>, Chen Sanli<sup>31</sup>, son ya nueva literatura?, ¿las obras *Xinhua Chun meng Ji*<sup>32</sup> (*Apuntes de un sueño erótico de la nueva China*) y *Jiuweigui* (*La tortuga de nueve colas*)<sup>33</sup> en lengua hablada popular también se consideran nueva literatura? Pienso que la enfermedad más grave de los literatos recientes es que carecen de un método literario inteligente. Pondré ejemplos de la narrativa. Las novelas y los cuentos actuales escritos por chinos se pueden dividir en dos clases. Una clase es de tipo erótico. Son los «cuentos de apuntes», que imitan a los *Liao zhai zhi yi* (*Cuentos extraños del estudio del charlatán*). Todos los cuentos tratan de «un joven, que nace en un lugar, dotado de una capacidad especial para escribir rápidamente más de mil palabras... encuentra un día a una chica y se enamora de ella, pero como “el camino hacia la felicidad está lleno de obstáculos”, muere de amor». O, «un hombre viaja a otro lugar, se enamora de una prostituta joven y le hace promesas de amor eterno, ...pero su primera mujer, con la que está casado<sup>34</sup>, tiene celos, no soporta convivir con ella y la joven muere de pena, entonces el hombre se arroja sobre su cadáver, llora mucho y casi muere de dolor»... Este tipo de cuentos populares es como un trapo que sólo sirve para «limpiar la mesa», es decir, no tiene valor crítico. La segunda clase son las novelas en lengua hablada popular que imitan a la *Historia no oficial de los letrados* o a *Guanchang Xianxing Ji* (*Revelación de los Burócratas*)<sup>35</sup>. En el rango superior está, por ejemplo, *Guangling Chao* (*La corriente de Guangling*)<sup>36</sup>, y en el inferior, *Jiuweigui* (*La tortuga de nueve colas*). Esta clase de novelas populares sólo imitan la parte mala de la *Historia no oficial de los letrados*, no imitan la parte buena. La parte mala de la *Historia no oficial de los letrados* es el género literario y la composición, pues toda la novela es acumulativa y no está bien estructurada, por ejemplo,

---

<sup>30</sup> Zheng Xiaoxu (1860-1938), poeta, político y calígrafo.

<sup>31</sup> Chen Sanli (1853-1937), poeta.

<sup>32</sup> *Xinhua Chun meng Ji* (*Apuntes de un sueño erótico de la nueva China*), novela erótica de Yang Chenyin (?-1961).

<sup>33</sup> *Jiuweigui* (*La tortuga de nueve colas*), novela erótica de Zhang Chunfan (?-1935).

<sup>34</sup> En China antigua era común la poligamia.

<sup>35</sup> *Guanchang Xianxing Ji* (*Revelación de los Burócratas*), novela de Li Baojia (Li Boyuan), publicada entre 1903 y 1905.

<sup>36</sup> *Guangling Chao* (*La corriente de Guang Ling*), novela de Li Hanqiu (1873-1923).

las personas de la familia Lou Fu aparecen en un capítulo, los dos hijos de la familia Du son presentados en uno, el señor Ma Er ocupa otro capítulo, el doctor Yu, otro; Xiao Yunxian y Guo Xiaozi, cada uno un capítulo. Si desgajamos estos capítulos, podemos obtener numerosos «cuentos de apuntes». Así se puede alargar ilimitadamente la obra. La novela *Guanchang Xianxing Ji (Revelación de los Burócratas)* es así. La mayoría de las novelas por entregas de ahora sufren esta enfermedad de la pereza, no están bien estructuradas, carecen de composición. Sus autores no saben que el principal valor literario de la *Historia de los letrados* reside en su capacidad para describir personajes de manera detallada. Hace diez años que no leo ese libro, pero si cierro los ojos puedo sentir todos sus personajes, por ejemplo a Yan Gongsheng, al señor Ma Er, a Du Shaoqing, a Quan Wuyong... Todos ellos son personajes vivos. Sucede lo mismo con *A la orilla del agua*. Veinte o treinta años después de leer esta novela, los lectores no olvidan a Lu Zhishen, Li Kui, Wu Song, Shi Xiu... Os pregunto, quienes han leído *Guangling Chao* y *Jiuweigui*, aparte del sabio maestro Zhang Qiugu, ¿pueden recordar a algunos personajes vivos? Por eso afirmo que las novelas actuales carecen de método literario: no tienen estructura ni composición, ni saben construir personajes, sólo hacen obras «largas y podridas», sólo sirven para la segunda página de un periódico, no merecen ocupar una posición en la nueva literatura. En estos últimos años, los géneros narrativos son la parte que más se ha desarrollado en China. Si los géneros narrativos todavía son así, ¡qué decir, por ejemplo, del desarrollo de la poesía o de la ópera!

Hablaré ahora de qué es el método literario. Esta cuestión no es fácil de responder, y además no es el objeto de este ensayo. Hablaré sólo de modo general.

Se pueden distinguir tres métodos literarios: 1) El método para reunir materiales, 2) El método de la estructura y 3) El método de la descripción.

### **1) El método para reunir materiales.**

La enfermedad más grave de la literatura china es la falta de materiales. Los escritores en literatura antigua, además de los epitafios, las efemérides y las biografías familiares, apenas tienen materiales. Por eso tuvieron que escribir obras tan aburridas como «Comentario sobre la ejecución de Ding Gong por parte del emperador Gaodi, de la dinastía Han» y «Comentario comparado sobre quién es mejor y quién peor emperador: Wen Di, de la

dinastía Han o Taizong, de la dinastía Tang». Respecto a la poesía actual, hay menos materiales para decir cosas. Los materiales de los escritores de las dinastías más próximas sólo son de tres tipos: a) los burócratas, b) las prostitutas c) los que aparentan ser funcionarios y prostitutas (los materiales sobre los estudiantes extranjeros y las estudiantes son de este tipo). Aparte de eso, no hay más materiales. Lo más obscuro de todo es poner anuncios para pedir este tipo de materiales. El hecho de tener que poner anuncios para pedir materiales, es la prueba de hierro para declarar que los escritores actuales están casi en la ruina. Pienso que el método para reunir materiales de los futuros escritores consistirá en: i) ampliar el campo de los materiales, ii) dar importancia a la observación de la realidad actual y a la experiencia personal y iii) usar minuciosamente la imaginación como complemento de la observación y la experiencia.

i) *Ampliar el campo de los materiales.* Los ámbitos de los burócratas, los prostíbulos y los lugares sórdidos de la sociedad son insuficientes. Los pobres y miserables de ahora, los obreros, los portadores de palanquines, los campesinos del interior, los pequeños comerciantes y vendedores, todas esas situaciones dolorosas nunca han tenido cabida en nuestra literatura. Además, ahora la vieja y la nueva civilización están conectadas, todos los cambios tristes de la familia, todos los sufrimientos de los matrimonios, el lugar de las mujeres, la educación inadecuada... Todo eso se puede usar como materiales en la literatura.

ii) *Dar importancia a la observación de la realidad actual y a la experiencia personal.* La mayoría de los materiales de los escritores de ahora son inventados en el vacío, son creados en la casa, con la puerta cerrada. O bien son obtenidos indirectamente, de segunda o tercera mano. Por eso, cuando leemos este tipo de novelas, sentimos que son intrascendentes e insustanciales, no sentimos «ni picor ni dolor», no hay nada brillante. Los materiales de los escritores auténticos se basan generalmente en la observación de la realidad actual y en la experiencia personal. Si uno no es capaz de observar la realidad actual, no puede ser escritor. Si uno no tiene experiencia personal, tampoco puede ser escritor.

iii) *Usar minuciosamente la imaginación como complemento de la observación y la experiencia.* La observación de la realidad actual y la experiencia personal son, claro está, muy importantes, pero no se puede depender sólo de ellas.

Por ejemplo, si Shi Nai'an hubiera dependido sólo de la observación y de la experiencia, no habría podido escribir *A la orilla del agua*. La observación y la experiencia personal tienen sus límites. Por eso, el escritor debe tener una imaginación viva y certera para comprender, ordenar y organizar la forma de cada material proveniente de la observación y de la experiencia; necesita imaginar desde lo que se sabe hasta lo que no se sabe; imaginar desde lo que ha experimentado hasta lo que no ha experimentado; imaginar desde lo que se puede observar hasta lo que no se puede observar. Esa es la capacidad de los escritores.

## 2) El método de la estructura.

Después de obtener los materiales, el segundo paso es considerar la estructura. El término estructura es un sustantivo general que incluye muchas cosas. Para decirlo de manera sencilla, se pueden distinguir dos pasos en la estructura: a) corte, b) composición.

a) *Corte*. Después de obtener los materiales, hay que seleccionarlos y cortarlos. Esto es igual que hacer la ropa. Primero hay que escoger, por ejemplo, qué tela sirve para hacer una toga china ('paozi') y qué tela sirve para hacer un chaleco. Después de seleccionar la tela, ya se puede cortar. Sucede lo mismo con los materiales literarios. Primero hay que ver si, por ejemplo, estos materiales sirven para escribir una poesía corta o un canto largo. ¿Deben usarse para escribir una novela tradicional o para escribir un cuento? ¿Deben usarse para componer una novela o para hacer una ópera? Sólo después de fijar un plan, se puede seleccionar y cortar los materiales útiles y quitar los innecesarios. Entonces, se puede decidir qué tipo de género literario se va a escribir.

b) *Composición*. Sólo después de decidir el género literario, se puede hablar de la composición. Sólo después de la selección y del corte de los materiales, se puede decir qué obra vamos a escribir; sólo después de fijar la composición, se puede decidir cómo llevarla a cabo. Después de realizar la selección y el corte de los materiales, hay que pensar cómo usar los materiales más adecuados y eficaces. Por ejemplo, la guerra de Tian Bao (742-756), de la dinastía Tang, el sufrimiento de la gente, todo eso son materiales. Cuando pasan por la mano de Du Fu, se convierten en materiales poéticos. Ahora daré un ejemplo sobre composición extraído del poema de Du Fu «Shihao Li» («El mandarín de Shihao»). Este poema trata de un suceso que

un huésped de paso escuchó a escondidas una noche en una familia. Du Fu sólo usa para contarlo 120 caracteres. Con ellos no sólo escribe la historia de tres generaciones de esa familia, sino también, de manera exacta y vívida, los horribles desastres de la guerra en aquel tiempo, la muerte de gran cantidad de jóvenes, el despotismo de la gleba y el dolor de la gente común. Todo eso produce una profunda emoción en quien lo lee. Esa es la grandeza de una gran composición. Otro ejemplo es el poema antiguo «Shang shan cai miwu, xia shan feng gu fu» («Sube la montaña para coger hierba y encuentra a su marido de antes al bajar la montaña»). Este poema describe la tristeza de una pareja, pero no la describe desde el punto de vista del hombre que se ha casado con una mujer virtuosa y luego se enamora de otra, abandona a su primera mujer y se casa con la segunda. No, el poeta no lo escribe desde ese punto de vista, sino que para empezar a escribir escoge el momento en que la primera mujer baja de la montaña y encuentra a su marido de antes. Ese momento puede describir perfectamente la situación familiar. Esa es la grandeza de una gran composición. Sin embargo, los escritores actuales no dan ninguna importancia a la composición; sólo piensan en acumular el número suficiente de caracteres para venderlos por unas cuantas monedas. Nunca se preguntan si los materiales se usan adecuadamente o no, de manera conmovedora o no. Hoy escriben un capítulo de un texto y no saben dónde está el material del siguiente. ¿Cómo van a crear estos escritores una nueva literatura de valor?

### 3) El método de la descripción.

Sólo después de fijar la composición, se puede hablar del método de la descripción, que tiene miles de hilos. De manera aproximada, se pueden reducir a cuatro: 1) describir a una persona; 2) describir un ambiente; 3) describir un asunto; y 4) describir un sentimiento. Para describir a una persona hay que describir sus actividades o acciones, entonación, identidad, carácter... Todos esos aspectos deben tener características únicas y diferenciadas. Si cada característica es de Lin Daiyu<sup>37</sup>, entonces no es de Xue Baochai<sup>38</sup>. Si cada característica es de Wu Song, no es en absoluto de Li

---

<sup>37</sup> Lin Daiyu, personaje de la novela *Sueño del pabellón rojo*.

<sup>38</sup> Xue Baochai, personaje de la novela *A la orilla del agua*.

Kui. Para describir un ambiente, cada sonido, silencio, piedra, montaña, nube o pájaro... debe tener un carácter único y diferente: el lago Daming hu, de *Lao Can You Ji (Los viajes de Lao Can)*<sup>39</sup> no es el lago del Oeste, tampoco es el lago Dong Ting, en absoluto. Las familias de *Sueño del pabellón rojo* no son las familias de *Jing Ping Mei*<sup>40</sup>. Para describir los asuntos, los hilos deben ser nítidos y los cabos deben estar muy claros. Los asuntos deben ser razonables, ordinarios y extraordinarios. Para describir el sentimiento, hace falta que sea auténtico, preciso, minucioso, discreto y cabal. A veces, para describir a una persona, hay que usar el ambiente, el sentimiento y la actividad; para describir el ambiente, a veces hay que usar la persona, la actividad y el sentimiento. Hay miles de cambios, es difícil decirlo en una palabra.

Retomemos el hilo de este ensayo. Antes dije que para crear una nueva literatura, el primer paso es el instrumento y el segundo es el método. Acabo de hablar, en términos generales, del método. Ahora nos preguntamos: ¿qué hacer para tener métodos literarios inteligentes? Tras pensarlo mucho, he llegado a la conclusión de que sólo hay una manera: traducir de prisa muchas grandes obras maestras de las literaturas occidentales para convertirlas en nuestros modelos. Tengo dos motivos para sostener esta opinión.

Primero, los métodos de la literatura china realmente no son perfectos, no son suficientes para ser modelos para nosotros. Por ejemplo, los géneros. En prosa, sólo tenemos prosa breve, no tenemos prosa extensa bien estructurada ni exposiciones compactas y sin desniveles. En poesía, sólo tenemos poesía lírica, apenas hay poemas narrativos; nunca hemos tenido poemas extensos; los *librettos* de las óperas aún están en pañales, carecen de estructuras adecuadas. Sólo tenemos tres o cuatro buenas novelas, con muchas imperfecciones. Entre todos los géneros, los más brillantes son los cuentos breves y las piezas en un solo acto, pero ahora no tenemos obras relevantes. Desde el punto de vista de los materiales, la literatura china tiene menos valor para ser modelo, como por ejemplo, las novelas

---

<sup>39</sup> *Lao Can You Ji (Los viajes de Lao Can)*, novela de Liu E (1857-1909), escritor moderno.

<sup>40</sup> *Jing Ping Mei*, novela erótica escrita en lengua hablada popular por Lanling Xiao Sheng a finales de la dinastía Ming. Fue impresa por primera vez en 1610. Se la considera la quinta novela clásica china.

del sabio talentoso y la mujer bella, del emperador que nombra a un gobernador de una provincia, los poemas de los temas románticos de «viento, flores, nieve y luna», y los de «maquillaje», que carecen de un contenido profundo, la literatura antigua que no puede comunicar ideas, que no puede expresar sentimientos; toda la literatura de imitación; todos esos escritos carecen de material. Por otra parte, respecto a la composición, aparte de algunos poemas excelentes, casi no hay ninguno que tenga una composición de valor. Por eso digo que desde el punto de vista de los métodos literarios, la literatura china es realmente insuficiente para ser nuestro modelo.

Segundo, los métodos literarios occidentales son mucho más completos y brillantes que los nuestros, son mucho más inteligentes, por eso tenemos que imitarlos. Pondré algunos ejemplos. Si hablamos de la prosa, nuestros escritores de la literatura clásica, sólo pueden llegar como máximo al nivel de Bacon y de Montaigne<sup>41</sup>. Los diálogos filosóficos de Platón y las novelas de ciencia ficción de Huxley<sup>42</sup>, las biografías de Boswell<sup>43</sup> y Morley<sup>44</sup>, las obras autobiográficas de Mill<sup>45</sup>, Franklin<sup>46</sup>, Gibbon<sup>47</sup> y otros, los ensayos históricos de Taine<sup>48</sup> y Buckle<sup>49</sup>... todos esos son géneros que los chinos nunca hemos pensado, ni siquiera en sueños. Si hablamos de las obras clásicas de Grecia, de hace dos mil quinientos años, todos los esfuerzos de estructura y composición en ellas son más de diez veces mejores que los de las óperas de la dinastía Yuan. ¡Y qué decir de Shakespeare y de Molière! En los últimos sesenta años, la prosa occidental y las obras europeas han cambiado mucho más que en la época antigua, los géneros también se

---

<sup>41</sup> Francis Bacon (1561-1626) y Michel de Montaigne (1533-1592) son considerados los creadores del ensayo moderno en Occidente.

<sup>42</sup> Thomas Henry Huxley (1825-1895), biólogo y escritor inglés.

<sup>43</sup> James Boswell (1740-1795), abogado y escritor escocés, conocido por su biografía de Samuel Johnson.

<sup>44</sup> Christopher Morley (1890-1956), periodista, novelista y ensayista norteamericano.

<sup>45</sup> John Stuart Mill (1806-1873), político, filósofo y ensayista inglés.

<sup>46</sup> Benjamin Franklin (1706-1790), político, científico e inventor estadounidense.

<sup>47</sup> Edward Gibbon (1737-1794), historiador inglés.

<sup>48</sup> Hyppolite Taine (1828-1893), filósofo, crítico e historiador francés.

<sup>49</sup> Henry Thomas Buckle (1821-1861), historiador inglés.

han desarrollado más. Los más importantes, por ejemplo, los ensayos polémicos, que discuten en especial muchos tipos de problemas sociales importantes; el drama simbólico, que usa especialmente el método de las Bellas Artes para expresar algo fuera de la obra; las obras psicológicas que describen y analizan con precisión todo tipo de estados de ánimo; la sátira, que usa textos humorísticos, burlescos, cómicos y grotescos para expresar la misantropía y salvar el mundo. Al escribir esto, de improviso me viene a la mente que hoy Mei Lanfang<sup>50</sup> canta la nueva adaptación de *Tian Nü San Hua* (*La ninfa tira las flores*), y que los habitantes de Shanghai todavía esperan ver la nueva adaptación de *Duo Er Gun* (*Dorgon*)<sup>51</sup>. Si hablamos de las novelas, la precisión de los materiales, la completitud de los géneros, la excelencia de la ideación, el rigor de las descripciones, la sutileza y el detalle de los análisis psicológicos, la profundidad de las discusiones de los problemas sociales... son de gran belleza. Los cuentos de los últimos cien años son como universos ilimitados contenidos en un grano de mostaza, son como onzas de oro puro, intrincados y discretos, que todo lo pueden; han creado una nueva situación que no existía desde la Antigüedad, que ha excavado un tesoro enterrado que no se gastará en miles de años. La idea principal de lo que he dicho antes es que la afirmación de que los métodos literarios occidentales son completos y que la literatura occidental tiene muchas ventajas como modelo para ser imitado por nosotros, por eso digo que para estudiar la diversidad de los métodos literarios, tenemos que traducir de prisa las grandes obras literarias occidentales como si fueran nuestras imitaciones.

La mayoría de las obras literarias occidentales que se han traducido en China en nuestro tiempo carecen de un método literario bueno, por eso se han obtenido resultados muy pobres. A continuación expondré algunos modos de traducir las grandes obras literarias occidentales.

1) Traducir sólo las grandes obras de los grandes escritores, no traducir obras o autores de segundo nivel o de niveles inferiores. Pienso que los estudiosos que conocen y comprenden de verdad las obras literarias occidentales deben reunirse y seleccionar juntos las obras maestras que es

---

<sup>50</sup> Mei Lanfang (1894-1961) cantante y artista famoso de la Ópera de Pekín.

<sup>51</sup> *Duo Er Gun* (*Dorgon*), ópera china moderna sobre el príncipe manchú Duo Er Gun (*Dorgon*), que ayudó a fundar la dinastía Qing en China.

preciso traducir. Un número aproximado podría ser, por ejemplo, cien novelas, quinientos cuentos, trescientas obras teatrales, cincuenta ensayos. Todo ello constituiría la primera serie de la «Colección de obras literarias occidentales». Estas traducciones deberían llevarse a cabo en un periodo de cinco años, para luego seleccionar una segunda serie. Estos estudiosos tienen que revisar las traducciones y escribir prólogos, estudios introductorios y biografías breves de los escritores, uno a uno. Después, hay que imprimir las obras. No habría que seleccionar ni escritores ni obras de segundo nivel o de nivel inferior, por ejemplo de Haggard<sup>52</sup>. La poesía es más difícil de traducir y se puede dejar para más adelante.

2) Las obras escritas en lenguas vernáculas y en prosa rítmica (yunwen) hay que traducirlas en lengua hablada popular. Si se hacen las traducciones en lengua literaria clásica, es seguro que se van a perder las ventajas de las obras originales. Por ejemplo, la frase «Qi nū zhu, qi mu xia zhi», de Lin Qinnan<sup>53</sup>, traducida en lengua antigua era motivo de risa, y no hace falta decir más. Anteayer hojeé una novela negra, *Yuan Shi an* (*El caso de la habitación redonda*). La traducción dice que un detective se irritó sobremanera, y se levantó sacudiéndose la manga. ¡No sabemos si lo que llevaba este detective era la toga de la universidad de Cambridge! Traducir un libro así es peor que no traducirlo. Otro ejemplo de Lin Qinnan. Ha traducido una obra de Shakespeare como narración en lengua literaria clásica. ¡Qué gran culpa tiene esta persona! Su culpa es mayor que la del traductor de la novela negra antes citada.

### III) CREACIÓN.

Los dos puntos anteriores (Instrumento y Método) son previos a la creación de una nueva literatura. Si se usa el instrumento experta y naturalmente, y también se conocen los métodos, entonces podremos crear una nueva literatura china. Respecto a qué crear, no estoy capacitado para

---

<sup>52</sup> Henry Rider Haggard (1856-1923), escritor inglés de novelas de aventuras situadas en lugares exóticos, como *Las minas del Rey Salomón*, *Cleopatra* y *La hija de Montezuma*. Las traducciones de estas novelas fueron muy populares en la China moderna.

<sup>53</sup> Lin Qinnan (1852-1924), también conocido como Lin Shu (1852-1924), escritor, literato y traductor moderno. La frase es ininteligible, según la cita descontextualizada de Hu Shi.

decir nada. Pienso que en la actualidad en China aún no se ha alcanzado el nivel suficiente para crear una nueva literatura. Entonces, no hace falta hablar por hablar. En este momento, lo que vamos a esforzarnos en hacer son los trabajos preparatorios del primer paso y del segundo.

*Abril del séptimo año de la República de China.*

(Publicado originalmente en la revista *Nueva Juventud*, vol. 4, n.º 4,  
el 15 de abril de 1918)

*COMENTARIO BIBLIOGRÁFICO*

GASPAR GARROTE BERNAL



## HISTORIA, CRÍTICA Y TEORÍA SOBRE LA POESÍA SEXUAL ÁUREA: comentarios a *Fiebre de luz*, de J. I. Díez

GASPAR GARROTE BERNAL  
Universidad de Málaga

Recepción: 13 de julio de 2020 Aceptación: 20 de septiembre de 2020

**Resumen:** Comentario del libro de J. Ignacio Díez, «*Fiebre de luz y río de corceles*». *Poesía y erotismo áureo* (2019), dedicado a estudiar el tratamiento dado a la materia sexual por el *Cancionero de obras provocantes a risa* y por los poetas Garcilaso, Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar y fray Melchor de la Serna, y asimismo a analizar el motivo áureo de la lengua y los cancioneros que en el siglo XIX publicó Peratoner. La obra se revela como una contribución decisiva para la historia de la poesía sexual del Siglo de Oro.

**Palabras clave:** poesía sexual, poesía del Siglo de Oro, Garcilaso, Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar, fray Melchor de la Serna, Amancio Peratoner.

**Abstract:** Review of the book by J. Ignacio Díez, «*Fiebre de luz y río de corceles*». *Poesía y erotismo áureo* (2019), dedicated to the study of the treatment given to sexual matter by *Cancionero de obras provocantes a risa* and by the poets Garcilaso, Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar and Melchor de la Serna, as well as the analysis of the golden motif of the tongue and the cancioneros published by Peratoner in 19th century. This work is revealed as a decisive contribution to the history of sexual poetry of the Spanish Golden Age.

**Keywords:** Sexual Poetry, Golden Age Poetry, Garcilaso, Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar, fray Melchor de la Serna, Amancio Peratoner.

Uno de los mejores y más constantes estudiosos de la poesía sexual del Siglo de Oro, J. Ignacio Díez, dedica su nuevo libro a otro de los maestros de la filología puesta al servicio de ese empeño, José Lara Garrido, de cuyo poemario de 2018, *Cancionero del amor frutivo*, toma el endecasílabo para su título (Díez, 2019: 14). En 1995, los tres volúmenes de la colección *Erótica Hispánica*, dirigida por el profesor Lara, «comenzaban un dibujo textual en una época dominada por la gaseosa teórica y ofrecían un testimonio contundente sobre la riqueza e intensidad de la erótica hispánica», según indica Díez (101)<sup>1</sup>. Un cuarto de siglo después, «*Fiebre de luz y río de corceles*». *Poesía y erotismo áureo* conjunta siete de los estupendos artículos con que, entre 2006 y 2019, Díez ha seguido contribuyendo a paliar el «minucioso descuido» (11) del examen de la literatura sexual española. Esos trabajos conforman ahora seis capítulos que analizan el *Cancionero de obras provocantes a risa*, textos de Garcilaso, Hurtado, Alcázar y Serna, y el motivo áureo de la lengua, así como un apéndice sobre los cancioneros que en el siglo XIX publicó Peratoner.

«Tampoco es ya un secreto que los poetas de los Siglos de Oro dedicaron una buena parte de sus esfuerzos a componer textos eróticos» (222). En el inicio de ese itinerario, el *Cancionero de obras provocantes a risa*. Si la «estrategia comercial» de Hernando del Castillo en su *Cancionero general de 1511* «se apoya en la obvia verdad de *marketing* de especializar la oferta para grupos distintos de consumidores», este de 1519 atendería «una demanda» que también pudo haber fabricado (19-21). Sugerente hipótesis de Díez que, conectable quizá con otra práctica editorial, la «avalancha» entre 1885 y 1887 de «bibliotecas verdes» y «picantes» «más o menos pornográficas y traducidas» (224), constituye una de esas constantes que superan la actual organización de la historia literaria (41). Castillo recorrió en 1511, «alfa y omega» (17), un trayecto inaugurado con *Obras de devoción y moralidad* y clausurado con *Obras de burlas*. Modificando la reedición de esta última sección en el *Cancionero general de 1514*, el *de obras provocantes a risa* constituyó, según Cerezo, un exento impreso de textos obscenos, pionero en Europa (22). El efímero paréntesis de poesía sexual impresa que entre 1511 y 1535 dibujaron estos cancioneros fue cancelado con los cambios operados sobre la edición de 1535 del *General*, de la que los propios censores dijeron haber hecho desaparecer «algunas obras que eran muy deshonestas y torpes», a lo que se añadiría «la probable destrucción de los ejemplares» del *Cancionero de obras provocantes a risa* (19). Que presenta «abruptamente» los poemas: sin «introducciones», «ni intenciones, ni partes, ni comentarios», su «relación directa texto-lector» puede ser «producto de las prisas» —ese factor esencial en la industria editorial, al que entiendo que pudieran sumarse preocupaciones ligadas con el

---

<sup>1</sup> A partir de ahora citaré entre paréntesis la(s) página(s) del libro que comento, sin más indicaciones.

ahorro—, pero «se aviene muy bien con la poética de lo explícito» que evidencian *Pleito del manto* y *Carajicomedia*, parodias «inequívoca y abiertamente obscenas», entre las que el *Cancionero* sitúa «cincuenta y seis composiciones, muy variadas» y en diversa medida «afectadas por esa potencia sexual (u obscena, si se prefiere)» (36-37).

Con todo, el *Cancionero de obras provocantes a risa* presenta «la unión de un lenguaje obsceno, por explícito, y una expresión erótica que maneja lecturas que hay que decodificar» (45) por construirse en virtud de un recurrente *código cerrado* que apenas sería usado por Garcilaso. «Estudiar el erotismo» en su obra «obligaría probablemente a centrarse», pues, «más allá de los límites expresivos de la tensión erótica subyacente en el petrarquismo, en los poemas cifrados o en código» (58-60). Ampliando las páginas que en un libro imprescindible dedicó a Garcilaso (Díez Fernández, 2003: 84-92), el crítico analiza ahora sus sonetos xxiii, xiii, xxii y viii (60-64). Tras leer este último junto con los *testigos de época* —concepto que definí en 2010 y aplica Díez (83-84)— Castiglione, Ficino y Herrera, la interpretación *erótica* sostenida por Llosa en 2009 no queda validada (65-74). Es que, evitando «las descripciones» y «la exposición sexual», Garcilaso prefirió la «opción estilística» de «la “obscuridad honesta” propia de los epitalamios», «que con mucha frecuencia se oscurece aún más al componerse en latín» (74-75), lo que entiendo como indicio de selección de un receptor bilingüe. Minuciosamente revisa entonces Díez otros pasajes de Garcilaso: «el pudibundo» (61) Herrera hubo de montar, sobre égl. ii, 1401-1418, una teoría neoplatónica de la honestidad léxica (fonética y semántica); en torno a los cabellos de égl. iii, 93-100 y 281-283 y canc. iv, 101-107, el comentarista resaltó el indigno verbo *escurriendo*, mientras que en la canción v anotó como lujuriosa su *concha de Venus* —en esa estrofa funciona también la conmutación sexual de *al remo condenado* (Garrote, 2020: 78)—; por fin, para los sonetos xi y iv, parte Díez de dos lecturas dilógicas: las de Navarrete en 1997 y Garrote en 2011, respectivamente. Pero la poesía de Garcilaso, atenta más a Virgilio que a Ariosto, no dio pie a imitaciones *eróticas*, quizá porque no se percibiera como tal, si bien Díez recoge mi comentario sobre su influencia en un soneto sexual del *Antequerano* (80-86). Añadiré que el xx de Garcilaso se cierra con un *atajaré la guerra del camino* en que de pasada se fijó Herrera, quien en 1580 anotó ahí como «Alegoría i traslación del tocamiento» los sintagmas *duros vientos* y *en tiernos pensamientos*, mientras que en la canción iv, 44 percibió «La sensualidad» tratada en sus para él justos términos, según apuntaba con agrado: «describe hermosamente aquella interna discordia i guerra en que contrasta reluchando la razón con el apetito sensual i bruto» (Herrera, 2001: 410 y 517).

Frente a Garcilaso, Hurtado de Mendoza sí empleó el código abierto o *bruto*. De las 18 composiciones que forman el «núcleo muy duro» (108) de su

poesía, el editor de *Obras del insigne caballero don Diego de Mendoza*, fray Juan Díaz Hidalgo, mencionó tres: «azanahoria, cana, pulga» (120), «alusión» que «demuestra holgadamente que al menos en 1610 se puede leer pero no publicar» poemas como los que representa *A la zanahoria*, «sucísimo» según el anotador del manuscrito BP 2805 (123). La edición de 1610, que se vendió mal, iba dedicada al VII conde de Tendilla, quien «trataría de usarla para asentar su prestigio con un antepasado tan culto como guerrero», lo que excluiría de esa imagen al Hurtado burlesco (91 y 93-94). Con todo, la edición pudo «permitirse aceptar» algún texto «limpiamente erótico», como «Venus se vistió una vez...» y la segunda epístola a María de Peña, que contiene «pasajes, de una suerte de historia sexual» que el glosador de BP 2805 censura (97-98).

Con una de las finísimas observaciones que tanto destacan en su labor crítica, Díez asienta que Baltasar del Alcázar compuso su poesía en «una sociedad muy religiosa y más libre al mismo tiempo por mantener muy ritualizada la religión» (148). Caracterizan a los menos de 70 epigramas de autoría segura de Alcázar la «reacción burlona a las seriedades del maestro Herrera y sus más fieles imitadores» y el recurso a «un ingenio que puede aludir a lo innombrable» (137-138). Es que Alcázar mantuvo la arraigada práctica de codificación sexual dual, abierta y cerrada, unas veces en epigramas «provocadoramente eróticos» y otras dispersando «ciertas pistas»; creo que las del 149 (*templo, velo, gloria*), más que «religiosas» (148) serían mitológicas, según revela la mención final de Acteón. Las «situaciones insólitas» de esta poesía, «apoyadas lejanamente en los epigramas de Marcial o en resumen de faccias de tradición oral», agrandan «la brecha» con el petrarquismo —quizá mejor que «con la poesía italianizante», más plural—, dentro de «un no explícito pero deducible contexto prostibulario» «o tabernario» (139). Pero «quizá» la «columna vertebral» de los epigramas de Alcázar sea el «abundante uso de los dobles sentidos», sobre todo sexuales, «frente a declaraciones muy crudas en Marcial» (142-143). Si el anfibológico *ojo* del 142 de Alcázar apunta «sin duda al juego de palabras» marcialesco «entre *culus* y *oculus*» (I, 92), en la versión muy libre de Marcial, IV, 65 que es el 157, *con solo el un ojo* «puede remitir burlonamente a la pureza de Catalina de Alejandría» (145-146). Creo que no cabe olvidar que *Catalina* era nombre asociado a lo escatológico y lo sexual, según detectó Sepúlveda (2001: 293-295), quien mencionaba entre otras conexiones a Catalina de Alejandría y este epigrama de Alcázar; de hecho, el 158 insiste en el «paso» *Catalana-Catalina*, al tiempo que presenta una «cierta oscuridad referida al número tres», igual que en el 129, referido a una mujer *virtuosa* (149), otro signo de código cerrado que parte de *virtud*, ‘pene’.

No menos burlesco que Alcázar se presenta fray Melchor de la Serna en los «tres temas o géneros» del elogio, las preguntas, y las recetas y remedios, cuyo «placer transgresor» es, «más que una contestación a un sistema de valores»,

«una broma entre amigos» (164-165). Con el «milagro burlesco» del *Sueño de la viuda*, 155-216 y su loor del falo, Serna incorpora el «elogio erótico» que, relacionado «con la técnica del enigma», ya practicó Hurtado en *A la zanahoria*, *A la cola* y *Fábula del cangrejo* (164-166).

Frente a la raíz clásica del elogio paradójico, el género de las preguntas es una pervivencia cancioneril que Sebastián de Horozco sostuvo en el siglo XVI como «demostración del dominio técnico», como cuando «a veces maneja dos respuestas para una misma cuestión», una de predominio de «elementos denotativos y burlescos» y otra de «toques serios o científicos». Entre los textos áureos de preguntas antologados por Labrador y DiFranco en 2003<sup>2</sup> «no se incluye ninguno erótico» —aunque en código cerrado me parece que pudiera funcionar al menos el primero, nucleado en torno al dilógico *penar*—, si bien contienen «gérmenes» de «desarrollos paródicos» como «el barniz científico o erudito, el didactismo, etc.», tratando de medicina, la enfermedad y el amor, y manteniendo «el imprescindible ingenio» o «la importancia del juego». También el «propicio» soneto dio cabida al género: «¿Cuál será la causa, mi Damón...» de Aldana; *Soneto pícaro a la pregunta de una monja* de Barriónuevo; *Respuesta a una dama qué era lo mejor que hallaba en su cuerpo*, atribuido a Iriarte (167-172). Fray Melchor incluye el tópico del melindre femenino, la indicación no eufemística y el acogerse a la autoridad de Ovidio en su *Pregunta a un amigo*. En las demás se «distancia de las convenciones del género cancioneril»: su soneto sobre la llave y el candado conecta con «los anillos milagrosos de Mendoza» en *El cuerno* y «las cerraduras y llaves de Felipe, el celoso extremeño cervantino»; *Respuesta falsa*, sobre monjas, un tema predilecto entre frailes autores de poesía sexual, trata, como Horozco, n.º 57, del «envío de un instrumento que hay que templar», donde *clavicordio* quizá esconde «connotaciones eróticas» —según ya ocurría con los *estrumentos* musicales de Juan Ruiz (Miaja de la Peña, 2012)—; *Respuesta de una dama que pedía el virgo a su galán* «juega insistentemente» con *flor* y su técnica se asemeja a la de *El tomar de las mujeres* de Salinas (n.º 279), donde «los diferentes complementos (tomar acero, tomar dinero, etc.)» logran «un equívoco muy rentable eróticamente»; por lo demás, *flor*, ‘falo’, muestra «su conexión con la virginidad», y una de las quintillas finales emplea los dilógicos *camino real* y *lanza de paja* (172-178).

En cuanto al género de recetas y remedios, figuraba en *A la zanahoria* de Hurtado, en la *Receta* de Horozco (n.º 58) *a una dama que deseaba empreñarse*, con voces como *dura*, *movimiento*, *obra*, *natura* y *cabalgadura*, y en *A dos recetas que trocó un boticario*, de Salinas. Frente a los dos primeros, Serna

---

<sup>2</sup> Es costumbre del *libro de arena* de la Red cambiar sus enlaces: esa antología ya no se localiza en el registrado por Díez, sino en <http://juanalfonsodebaena.org/Novedades/Revista/ArticleID/118/Genero>

«parece decantarse por lo que de ridículo tiene el género de las recetas burlescas» en *Remedio para la madre*, que une «posibles dilogías eróticas» (*sangrar, rabillo, untar*) y una «ridiculización de lo tradicional» de los métodos contra el mal de madre, y en *Receta que dio a una dama para el dolor de muelas*, en que «resulta malicioso el interés por explicar la conservación cuidada de las recetas» y se mencionan «las glosas de Belerma» (178-182).

Díez dedica su capítulo final al «sentido más físico y sexual» de la lengua, cuyos «problemas se intuyen en Covarrubias», que definió en latín: *pars corporis nobilissima voci formandae, dignoscendique saporibus destinata, ita dicta quod eius ministerio lingentes utamur* (190); es decir: «nobilísima parte del cuerpo destinada a formar la voz y apreciar los sabores, así llamada por su función de lamer». Muy «presente» en la poesía áurea, la lengua fue usada «casi siempre» «en una misma dirección, nada erótica», de modo que cuando es «objeto sexual tabú» se oculta de forma «automatizada» con «menciones metonímicas o metafóricas» y «raras veces se nombra en las descripciones» (187). Es que el «beso con lengua» implica «una actividad sexual» (198). Por eso los poetas suelen «detenerse en el lugar privilegiado de la boca y, de manera especial, en los labios, signos tolerables para el decoro social y literario», pues «la lengua parece constituir una presencia generalmente lasciva», de modo que «la tendencia a sugerir “lo vedado”» (Hurtado) o «“lo mejor”» (Aldana) «no suele alcanzar la lengua», frente a por ejemplo las tetas que figuran en la *descriptio puellae*, «porque la lengua es un objeto erótico de mayor alcance en su constitución del tabú», así que un «cierto paralelismo entre lengua y falo» permite «que los dos apéndices compartan algunas imágenes: la serpiente o la sin hueso» (192-193). Los «poemas que utilizan la lengua con su contenido más físico», en que «se exalta el placer», presentan «un encuentro sexual» y «menciones y descripciones muy explícitas», y forman una «doble adscripción»: «textos eróticos (y generalmente burlescos)» que describen «los actos sexuales o las partes de la amada y del amado», como el soneto «Cierta señora se soñó durmiendo...» del ms. RAH 9/5870, que relata «un encuentro sexual pleno, por más que soñado», «utiliza la lengua» «con un sentido sexual» (*dióle lengua*) y conecta literalmente con otro de *PESO* sin lengua; y los «textos epitalámicos» que «celebran esos mismos actos sexuales»: en 2006, Ponce Cárdenas rastreó «cierta poesía sexual en la tradición clásica y neolatina, la de los epitalamios, poesía seria y honorable», que «en la descripción del *amplexus*» o abrazo incluye «referencias» a los besos, la boca, la lengua, el entremezclar saliva, chupar y lamer, igual que los *Basia* de Juan Segundo (1511-1536), donde «aparece la lengua» y algún poema opera con el doble sentido de *anima*, ‘aliento’ y ‘alma’ (190-196).

En los siglos XVI y XVII «Italia castigaba con mayor severidad el beso que el rapto», dado que «el beso en público se tomaba mucho más en serio, como

prenda de unión, en Italia que en el resto de Europa», e incluso en Nápoles «se condenaba a muerte a quienes besasen en público a mujer casada» (Solé, 1976: 115-116). Se comprende así la neoplatonización del beso ejecutada por los autores italianos con que Díez se encuentra en sus pesquisas. Según Castiglione, es el beso «más aína [...] ayuntamiento de alma que de cuerpo», lo que «convierte a la boca en la puerta de amor», «una puerta honesta»; la doble formulación «más célebre» de esa idea se halla en Boiardo, *Innamorato*, I, XIX, 61 y Ariosto, *Furioso*, VII, 29, 7-8, quien asienta que «con la lengua la unión de las almas es más perfecta, más estrecha», aunque el *testigo* Trillo juzgara la imagen «indecente, indecorosa, lasciva, ajena de la alteza y gravedad de un poema heroico». Esta línea boiardesco-ariostesca trazada por Ponce Cárdenas fue seguida en la poesía española por «Aviendo sido ya más combativa» y «O dulce gusto extraño y peregrino», dos sonetos de Silvestre «que asocian, de manera menos escandalosa que Ariosto, el beso y la fusión de las almas» y evitan «la menor alusión a la lengua»; por *Medoro* y *Angélica* de Aldana, en un fragmento de «pulsión sexual» que juega «con los significados de “paz”» —y donde añadiré que el verso «paz de su luz tomó dentro en la boca» conmuta *paz* y *tomar*, lo que implica que el beso es un tipo de «ayuntamiento carnal» deseado por los «enamorados castos» (Castiglione)—, aunque Aldana elude la lengua incluso en sus sonetos «de intensa carnalidad», si bien en «y allá en el alma dio del caso aviso» creo que opera el signo de código cerrado *alma*, ‘pene’; por Barahona y la «doblada lengua» de la «escena fuertemente sensual» de *Las lágrimas de Angélica*, II, 30; por el madrigal *Pinta ejecuciones de amantes*, atribuido a Quevedo, en que *las lenguas trocaban* y cuyo *amplexus*, «en clave pastoril o rústica», «tiene la particularidad de detenerse en un orgasmo simultáneo» expresado con *vuelos los ojos*; y por la *Descripción del coito* de Gabriel de Henao, tres octavas sobre otro *amplexus* pastoril cuya «elaboración del tópico ariostesco» «podría demostrar el valor sexual de la expresión» (197-204).

Forman otra línea los poemas con lengua «en un contexto abiertamente sexual»: el de Álvarez de Soria y su *amplexus* ante la mirada de Venus incluye un explícito *culeando*; uno de los sonetos de Lope sobre los mansos, con un personaje cuyo nombre coincide con el de otro del *Furioso*, «Vireno, aquel mi manso regalado...», fue excluido de la imprenta porque «insiste en un tabú, de manera muy calculada». Por el contrario, hay sonetos «sumamente eróticos» que «evitan la menor alusión a la lengua», como «Bésame, espejo dulce, ánima mía» (*PESO*); otros, con lengua y besos, añaden «un sentido trágico» («Boca con boca, aliento con aliento...», atribuido a Henao y a Villamediana) o «elementos violentos», como «Con la lengua los labios apercibe...», de Lupercio de Argensola (204-206). Sobre este último añadiré que el motivo de «Francia, do el besarse es ley forzosa» fue continuado por el Iriarte de *Poesías lúbricas*: «Franceses, habláis de un modo / y de otro soléis obrar: / no es nada

en Francia el *besar*, / y *besar* lo dice todo» (ms. BNE 3744, fol. 14r). Costumbre que no solo dejaba perplejos a los españoles: «los viajeros italianos continuarán mostrando su extrañeza y su encanto ante las prisas que se dan las francesas en besarles» (Solé, 1976: 116).

Con o sin lengua, cuatro sonetos de Góngora (198 y 206-210) se vinculan con el beso: «De pura honestidad templo sagrado...» y su «pequeña puerta de coralpreciado», tan «honesta»; «La dulce boca que a gustar convida...»; «Ya besando unas manos cristalinas...», «indecente» para el padre Pineda, a pesar de que «una boca con dos labios» excluye la lengua, «quizá para evitar un grado mayor de erotismo», y «Al tronco Filis de un laurel sagrado...», con *libar*, «la imagen de los dos labios» y el *lamer* sorteado por Covarrubias. En «otro registro», «Yace aquí Flor, un perrillo...» presenta los dobles sentidos de *culantrillo*, *flor* y *lengua*. Experto conocedor de la poesía áurea, Díez multiplica los casos (209-211): *Responde el auctor por el doctor Pero Vázquez [...]*, de Horozco, «se carga de espesos contenidos para manejar un uso tabú y un doble sentido» en *cabo*, *caño* —y añadiré que en la traducción (*rabo*) que sigue al eufemismo *salvohonor*— y *lengua*, ‘palabras’ y ‘lengua que hurga en el culo’; en *Jacarandina* de Quevedo, sacar la lengua sea quizá «un reclamo sexual», a no ser que *lengua*, ‘pene’, según la hipótesis de Díez; la veta «popularizante» de «Atyna que daís en la manta...» se nuclea en torno a la oposición «la lengua en su sentido traslaticio» / *espada* del impotente, con una posibilidad de *cunnilingus*, y en dos seguidillas contiguas de *PESO*, mientras que la segunda transita la línea Boiardo-Ariosto, la primera «juega con la malicia de modo blasfemo»: «Dame lengua, mi vida, pues das lo demás, / que no es misa de réquiem que quita la paz».

Fueron «diversos editores» decimonónicos los que insistieron en que había «una tradición erótica, también en la literatura española» (228-229). Por eso Díez plantea la necesidad de «estudiar la erótica en sus diferentes manifestaciones, como esos cancioneros eróticos que, publicados a finales del siglo XIX, aprovechan un cierto aire de libertad» y permiten «el desembarco de la poesía erótica de los Siglos de Oro en la visibilidad de la imprenta». Amancio Peratoner, «uno de los erotógrafos más activos» del XIX, preparó entre 1874 y 1882 «obras de divulgación (o de supuesta divulgación)»: «traducciones» «aumentadas o refundidas» que «se continúan con un estudio que se presenta como muy sesudo pero que atañen a cuestiones» «buscadamente muy provocadoras», con predominio de «la temática sexual», «tanto por la demanda del mercado, como por una ideología concreta, que Pura Fernández conectó con un grupo heterodoxo de editores» que integraron «el combate en el terreno de las ideas» y el «negocio editorial» (215-218). Movieron a Peratoner el «interés mercantil» y «la demanda del público», «imposible de cuantificar» (226-228), aunque entiendo que indicios sean el número de reediciones y las tiradas. Estas

oscilaban, por lo general, entre 1.000 y 2.000 ejemplares en la imprenta madrileña de 1896-1913 (Botrel, 2018); de modo que las 8 ediciones y reediciones de los cancioneros de Peratoner que menciona Díez, con facilidad pudieron haber llegado a varios miles de compradores en el lapso 1864-1881.

Esos cancioneros fueron cinco: *Museo epigramático o colección de los más festivos epigramas* (1864; 3ª ed. 1866, con un añadido de más de 200 páginas que daba un total superior a las 580); *Venus retozona* (1872, 198 pp.; 2ª ed. 1892, 205 pp.); *Flores varias del Parnaso* (1876); *Juguetes y travesuras de ingenio de D. Francisco de Quevedo Villegas* (1876, 206 pp.), y *Venus picaresca. Nuevo ramillete de poesías festivas dedicadas a la juguetona musa de nuestros vates* (1881, 207 pp.). Esta «red» «puede crecer en frentes diversos y aprovechar materiales previos» y «no pierde de vista los aciertos de competidores, como los del también prolífico Lustonó» (234-235). «La mezcla» es su «tónica»: prosa y verso, textos del pasado (excepto los «medievales») y del presente («mucho más abundantes»), erotismo y otros contenidos en que prevalece «un sentimiento lúdico» (228-230). «Hay una cierta magia (u otra razón práctica, que a mí se me oculta, al confeccionar un libro) en la predilección por cifras muy próximas en la paginación», entre 205 y 208; pero más bien rige la *razón práctica* que «persigue un formato de bolsillo» «orientado a unos tipos de lectura determinados» y, «para abaratar costes» y «evitar problemas con la censura», no incorpora ilustraciones (232); por lo demás, como un pliego contenía, en 4º, 8º o 16º, 16 páginas impresas (Botrel, 2018: 218), las habituales 205-208 se sitúan en el radio de los 13 pliegos, mientras que a 37,5 llegaría el *Museo*. La recepción de la poesía sexual áurea en el xix hubo de lidiar con que «muchas» de las atribuciones de Lustonó y Peratoner, quien lo seguiría, «son erróneas o carecen de base» (233), y se focalizó en Quevedo, «ingrediente esencial de los cinco cancioneros» de Peratoner, así como en «Alcázar, Lope, Góngora» (235).

Atento a los hechos, es decir, a los textos, Díez afirma que «los mecanismos expresivos del erotismo (o de la obscenidad) quizá no obedecen exactamente a las mismas reglas que organizan la historia de la literatura» (41). Así, las herramientas del bufón (agresividad, parodia, humor y obscenidad), recordadas por Santiago Ruiz con Cicerón (45), atraviesan los periodos de tal historia, como también el procedimiento de «asimilar la obscenidad a las burlas», que según Salido López «son, en su raíz, un ejercicio de ingenio» (33).

Como historiador literario, Díez identifica un claro hilo conductor que va conectando y ordenando de modo pertinente los textos, según muestran los excelentes capítulos v, sobre los géneros del elogio, las preguntas, y las recetas y remedios, y vi de *Fiebre de luz*. Libro que atiende de este modo jalones esenciales para una historia de la poesía sexual áurea, en el siglo que va del

*Cancionero* de 1519 a Góngora. Las páginas de Díez ofrecen por lo demás esbozos de otros géneros y subgéneros de la literatura sexual: el goliárdico de la disputa (41); el epitalmio, dependiente del «delineado sutil de un erotismo oscuro y honesto» «que se inserta en la poética “seria” o culta o simplemente publicable» (59 y 75); el inventario prostibulario, ampliamente extendido por todas las literaturas (49), y lo didáctico, esa coartada: «¿a quién engaña la parodia del didactismo dentro de la erótica?» (184). También, el epigrama, «pieza de gran rendimiento para la expresión del erotismo»: «Memorizables, sus frecuentes ocho versos» en Alcázar «permiten un juego social» a través del recitado «en la poblada, rica y cosmopolita Sevilla del siglo XVI» y la conexión, subrayada desde el *Libro de retratos* de Pacheco, con Marcial, a quien Alcázar no traduce, sino que «adopta» su «técnica»: «la división de las dos partes de cada epigrama con su anécdota y su agudeza» (137-138), según una «concepción ingeniosa» «que comparte con el chiste» y «reserva su premio para quien desvele todas las claves hasta alcanzar la maliciosa o no permitida en términos legales» (146). Díez recurre a un «tripleste explicativo» del epigrama: «el humor personal y el cultivo de la amistad y el sentido de la pertenencia a un grupo (con prestigio humanista), más el juego con el sistema de géneros o meramente literario (con sus hegemonías y sus rebeldías o contrastes... que también incluye el humor)» y «una burla (mejor que crítica) social o legal de costumbres» (140-141). Asimismo, Díez va hallando motivos anatómicos (boca, labios, lengua, mano, pene) y posturas o acciones (beso, *amplexus*, coito) que, con vocabulario no dilógico, caracterizan a la dinámica poesía sexual frente a la quietud de la amorosa. O frente a la satírica: cuando funciona «no como metonimia de los rumores, la maledicencia, la tendencia a hablar demasiado», sino «como objeto sexual», escasas son las menciones que la poesía áurea registra de la lengua, «quizá porque se consideran lascivas o inapropiadas tanto en el sistema moral como en el literario» (212), aunque «el valor del motivo» en cada poema «no tiene por qué coincidir» (207).

El sexo es el más persistente o arraigado universalmente de los tabúes. Más quizá que el de la muerte, de la que sí trata largo, tendido y públicamente, entre otras, la literatura funeral, aunque sea para atenuarlo mediante consolaciones y metafísicos juegos de palabras. Atenuación y eufemismo, como tratamientos textuales del tabú, son objetos de estudio de la filología, a la que, por su propia especialización, escapan las razones antropológicas de que tanto gusta la especulación en la teoría. En especial cuando trata del silencio, espacio que por carecer de límites nítidos pudiera parecer vasto. El método de Díez, centrado en los textos, permite obtener brillantes resultados críticos, no menos que principios generales para compre(he)nder la diacronía que conforma el objeto de estudio seleccionado, la «poesía erótica o sexual» (59);

disyuntiva que aclara esta identificación: «La poesía erótica es la poesía sexual» (56).

Casi superada la historiografía sesgada de los dos últimos siglos, «ya no caben dudas de que lo sexual es una parte temática más de la literatura» (133). Vence a los prejuicios contra esa zona el estudio: el trabajo. Por ejemplo, de exploración de las lindes —verbales: otro asunto, pues, filológico— en el par *honestidad / obscenidad*. Díez compara lo cambiante del concepto de obscenidad con el significado del desnudo, habitualmente erótico y conectable a su vez con las condiciones del consumo, restringido o permitido (77-79), y con el propio tabú, modificable según la situación, incluso dentro de una misma cultura como la latina (141). De modo que hay «la posibilidad de que en algunos momentos antes del siglo XIII lo obsceno no fuera tal sino» un uso normal en una lengua libre del tabú sexual (34), mientras que en los siglos XVI-XVII hubo «unos límites anchos y variables de lo erótico que no coinciden con las ideas preconcebidas que hoy se aplican sobre la producción de los Siglos de Oro» (152). El magnífico historiador de la literatura que es Díez busca la esquivada definición de *obscenidad* no en los axiomas teóricos previos, sino en indicios como el epigrama XII, 43 de Marcial o en el testigo de época Erasmo (142 y 30). Y sobre todo en textos primarios que analiza cuidadosamente. La lectura de los seis poemas suprimidos del *Cancionero general* en 1535 (*Visión deleitable*, uno de Diego de San Pedro y cuatro del Roper), «puede funcionar» así como «termómetro de la obscenidad» —lo que en otro lugar he llamado *grupo de control textual*— para hallar «qué posibles criterios sigue el editor en los cambios» (36); idéntica función cumplen «las composiciones suprimidas en las dos primeras ediciones» —en 1514, las de 1511— del *Cancionero general* (38-39) o los textos que Hidalgo mencionó y excluyó en 1610 de las *Obras del insigne caballero don Diego de Mendoza*, con lo que «el editor reconoce que la fama de Mendoza no se ha basado en los horizontes que va a dibujar su libro», que busca «un cambio en los motivos de una justa fama poética» (89).

Este asedio permite comprender que del par deshonesto (u *obsceno* en cuanto ocultable) / honesto, deriva el doble sentido atribuido a la lengua, «el físico y el metonímico», entre los cuales no siempre es fácil distinguir, como en *A la zanahoria*, 88-90, «donde podría contenerse una referencia maliciosamente doble», «una prueba más de la natural (¡y bendita!) resistencia de la realidad literaria a las taxonomías» (187-188). También el «carácter erótico (o “vicioso”) del beso depende» de «exquisitas circunstancias» detalladas por Castiglione, según el cual «unas mismas cosas» son «deshonestas» en el amor «vicioso» y «honestas» en el «virtuoso», como tomar la mano o besar (194), afectados por esa bipolaridad. Que rige asimismo a la obscenidad que en 1526 caracterizó Erasmo como el «nombrar directamente lo que la decencia trata de

otra forma y describir actos indecentes aunque el lenguaje no lo sea» (30). Así que Díez distingue entre *obscenidad de ideas*, identificable con la denotación (102) y «meridiana» en el poema 53 del *Cancionero de obras provocantes a risa*, aunque recurra al eufemismo *salvonor* (47), y *obscenidad de palabras*, que en *Pleito del manto* y *Carajicomedia*, que reflejan la «abundancia» de *coño* y *carajo* (30-31 y 43), «descansa» en un vocabulario que en sus «bromas eróticas» adquiere un doble sentido: *apetito*, *aliviar*, *enojo*, *derramadas*, *plazen* (21). De hecho, aunque la «parodia de la técnica jurídica» que es el *Pleito* sea «una buena muestra del uso abundante de términos obscenos», son en ella «frecuentes los dobles sentidos» de *miembro*, *potencia*, *fuerza*, *meter*, *recio*, *flaqueza*, *enconado*, *encerrado*, *derecho*, *profundo*, *justo*, *vía*, *puerta*, *sepultura* o *sellar* (41-43).

En cuanto basadas también en textos, cabe examinar filológicamente la percepción y la recepción históricas de la obscenidad. Díez constata que en los siglos XIX y XX el *Cancionero de obras provocantes a risa* se entendió «inequívocamente obsceno» (29), aunque, como no se dedica «monográficamente al sexo» (35), «lo obsceno no es lo dominante» en él (24). Dirigido a la «alta sociedad» del XV, en que convivieron «la poesía amorosa y la obscena» (28), este *Cancionero* incidió probablemente en «la interpretación humorística de la obscenidad» (24), dado que «la burla» «preside la selección de los textos», y junto con el antisemitismo, la misoginia y la crítica social, agrupa a la temática obscena, «que se basa en la ruptura del tabú, en la repetición de lo prohibido» y «la tradición ingeniosa» (35).

Las muy acertadas reflexiones de Díez son estímulo para las que desarrollo ahora. Siendo «el sexo» «un tema literario más» (50), parece lógico que el hiperónimo *sexual* rija, historiográficamente, una secular familia de etiquetas. Aquellas que, referidas a asuntos que van desde la genitalidad hasta la sensualidad, fueron marcadas peyorativamente en la historia y —lo que es peor— en la historiografía. Para ambas, hubo materias y expresiones que respondían a un modo *deshonesto*, *vil*, *obsceno*, *torpe*, *bruto*, *bestial*, *lujurioso*... Pero desde el siglo XIX hasta hoy domina el hiperónimo *erótico*, impuesto por una gatzmoña academia y dotado de un carácter pretendidamente más neutro, que se viene abajo cuando colide con el también decimonónico marbete *pornográfico*. Esta inercia bisecular es tan fuerte que *erótico* y *erotismo* se siguen salvando como hiperónimos: «La obscenidad se aleja del erotismo» por «focalizarse» en «la transgresión de un tabú a través de la reiteración nominal», y «se acerca» a él «por su oposición a lo honesto» y por su connotación sexual (31). Afirmación que, nada disonante con el estado de la cuestión actual, incorpora a su transtemporalidad historiográfica marbetes históricos de tiempos distintos. En efecto, *obscenidad* designó la expresión abierta de lo sexual —como

*sutileza* lo hizo para la forma atenuada—, pero solo hasta la modernidad, mientras que desde entonces *erotismo* y *pornografía* aluden a los respectivos modos *light* y *hard* de dicha expresión. Por lo demás, está la dialéctica *erotismo* / *pornografía* tan asumida que no se la percibe como lo que es: una hipótesis asentada desde solo hace algo más de un siglo y exclusivamente válida, en todo caso, para la literatura moderna y contemporánea. Y como muestra Díez, lo que la someta a prueba de resistencia no será la especulación sobre las etiquetas, sino el análisis de los textos. Que puede falsar tal hipótesis: el epigrama 157 de Alcázar, por caso, «destruye los improbables límites entre erotismo y pornografía» (146). Esa hipótesis está, por si fuera poco, sujeta a doble tacha: va marcada por una moralización que, avergonzándose de sí misma, necesita disfrazarse; y, sobre todo, practica la identificación entre el investigador y la reprobación sostenida por el (o dentro del) objeto que estudia, desde las *Partidas* alfonsíes hasta Baroja y Unamuno. Pero aunque la historia valore siempre, que lo hace, la historiografía jamás debiera permitirse tal exceso.

Díez aplica la distinción que, pretendiendo superar de forma neutra o historiográfica las denominaciones históricas valorativas, establecí entre «código literario sexual abierto y código literario sexual cerrado» (32), que se formalizaron «con sus técnicas e intereses, y también con “poemas mixtos”» (58). Diferenciación presente en otras literaturas: la poesía en francés de Marot (1496-1544) es de «ingenio eufemístico o metafórico», mientras que su obra neolatina es explícita y admitida en los ambientes cortesanos (36). Creo que esta dualidad de códigos sitúa el análisis en una perspectiva filológica, en la que el «vocabulario directo o prohibido» del abierto (*deshonesto* hasta el siglo XVIII; *erótico*, en cuanto monotemático, o *pornográfico* desde el XIX) contrasta con la «expresión en el código cerrado», al menos bitemática y basada «en un complejo, elegante y despistado juego de dilogías, insinuaciones, metáforas y ocultaciones no siempre recuperables con toda precisión» (155), pues «casi siempre debe usar mecanismos de ensombrecimiento cuando se trata de textos impresos» —aunque ya se practicaba antes de la imprenta—, «de modo que aparece sugerido o aludido o muy codificado», a través del «ingenio» (134). Añadiré que por eso desde Juan Ruiz hasta Gracián se llamó *sutil* al código cerrado, que «persigue obtener la admiración de una técnica y de una osadía temática» y «busca una comunicación ingeniosa con el lector» (184). En efecto, este «desarrollar un tema prohibido de manera ingeniosa» exige la complicidad con el receptor y es desafío para otros poetas (106) dispuestos a probar «el placer del texto, con sus dilogías y juegos de palabras» (140). Feliz es la irónica síntesis de Díez: «en los temas eróticos no siempre hay que acudir al contacto textual directo» (122). Comentario conectable con una de las incisivas preguntas que caracterizan su discurso crítico: «¿Hay erotismo sin

cuerpo?» (75). Quizá la respuesta resulte orteguiana y por tanto negativa: el código cerrado o sutil sería un tipo histórico del *arte deshumanizado* que en cualquier época apela exclusivamente al intelecto y en este caso convierte en latentes abstracciones la genitalidad y la sexualidad. Es que en la poesía sutil de los siglos XIII-XVII procede el placer no de los sentidos excitados por el discurso monotemático y explícito, sino de una descodificación que, cuando triunfante, alcanza el clímax del entendimiento. Según he ido exponiendo desde 2010, proporcionan las «posibles pruebas» de tal proceder «las lecturas y comentarios de los contemporáneos o de los escoliastas», «las imitaciones del poeta o del texto», «las fuentes y usos de los tópicos en la tradición» y «la demostración del empleo de dilogías (apoyándose en textos inequívocamente eróticos o en valiosos diccionarios [...])» (64). Esta síntesis de Díez apunta al arduo trabajo que la historiografía, la crítica y la lexicografía diacrónica deben aún acometer.

El modelo que propone la distinción entre código abierto y cerrado despoja de su carácter historiográfico general a las moralizantes etiquetas *erotismo* y *pornografía*, y las resitúa en su exclusiva parcela: la historia transcurrida desde el siglo XIX. Quiero decir que no son conceptos operativos para analizar la diacronía completa desde el siglo XIII, sino componentes, a su vez analizables, del periodo decimonónico. Reintroducirlas en el modelo como categorías hiperónimas lo distorsiona: «los estudios sobre erotismo prefieren el erotismo de código o cerrado (o al menos el erotismo “honesto” [...]) que pueden cultivar los autores consagrados: es más literario, tiene más prestigio, escandaliza pero no tanto» (59). Sin embargo, me parece que el estado de la cuestión sobre la literatura sexual sigue privilegiando el código abierto, que por su escasa complejidad, o evidente sencillez, requiere un gasto menor de energía interpretativa. En 2001, por ejemplo, el espléndido catálogo de Cerezo se centró en los textos en abierto, «con algunos otros de codificación o cerrados, aunque su reconocimiento casi siempre descansa en su pertenencia a un contexto donde se insertan los textos abiertos» (58); y cuando Díez juzga «difícil» la «comparación» externa —«¿con qué otro corpus reunido en la época sería posible?»— de los poemas del *Cancionero de obras provocantes a risa*, parece atender exclusivamente al código abierto, manejado por «los poemas eróticos de los Siglos de Oro», que «también se componen sobre la base de un lenguaje muy explícito» (50). Pero la comparación de la vertiente sutil de la colección de 1519 parece factible con otros cancioneros que también la frecuentaron. Ya lo evidenció Whinnom (1981) en su excelente libro pionero, en que por lo demás solicitaba a los críticos entrenarse en la poética dilógica para desprenderse de sus propios prejuicios estéticos.

En cuanto al *erotismo honesto* (59), quizá quepa enfocarlo desde una fértil pista establecida por Díez: la «raíz lejanamente común» entre literatura

amorosa y literatura sexual (78). Entiendo que tal tipo de *erotismo* sería una variante menos de la segunda que de la primera, como probarían su asociación con el epitalamio o la lectura herreriana del soneto xxii de Garcilaso: «como no tropieza con dilogías» que «pudiera percibir como de mal gusto, como no hay descripción y como el texto descansa sobre una elaboración abstracta», Herrera «prefiere distraerse con suposiciones más o menos realistas», distinguiendo «tres tipos de belleza», al primero de los cuales se refiere con «el temido verbo *gozar*», que en «otros contextos» —los del código cerrado o sutil— presenta un «significado [...] claro», aunque «parece que Herrera (junto con Garcilaso) entiende el gozo de una manera mucho menos connotada» (61-63).

El código sexual abierto fue marginado en una diacronía sujeta a la presión estética —que estos poemas «pueden conectarse con lo vulgar, con lo zafio, con lo antiestético» redunda en su «ausencia de prestigio» (103)—, política, religiosa y, finalmente, prejuiciosa por parte de los propios investigadores (134). Diríase que estos asumen el núcleo de la pregunta retórica de Ficino que oportunamente recuerda Díez: no se puede hablar con honestidad sobre lo deshonesto (81). De modo que, en la historia, «la expresión directa y abierta de los temas y motivos eróticos suele realizarse en ediciones clandestinas o copias manuscritas, pues es precisamente esa parte de la literatura erótica, por su inmediata percepción, la que despierta el mayor rechazo de poderes públicos o semiprivados, de moralistas y de ciertos autores» (58). Lo que supone que, en la historiografía, «el corpus aún dista de estar bien establecido, al menos tan establecido como otros» (135). La marginación histórica del código abierto ha sido prolongada, pues, por la historiográfica. Muchos de cuyos representantes —a la cabeza, el aún omnipresente Menéndez Pelayo— han «visto casi siempre en términos negativos» el «texto obsceno». Entre tantos casos, Díez aduce los de Rodríguez-Moñino y Buceta (22-23 y 25), el «silencio sobre el erotismo [...] del *Libro del arcipreste*» que denunció Sepúlveda, la *infrainterpretación*, «como dice Garrote Bernal», a la que se sometió a la *Lozana andaluza* (75-76) o los intentos —de Méndez Bejarano a Moñino— de desvincular a fray Melchor de la Serna de su poesía sexual (160-161). Tres razones explican este proceder: «Lo verdaderamente molesto para la tradición crítica ha sido el uso de la obscenidad, insoportable en algunos casos» (47) y que «el deslizamiento de lo inmoral a lo feo funciona como una magnífica coartada estética» (31). Díez expone la tercera con otra de sus inteligentes observaciones: «En la rigidez de los lectores e investigadores que rechazan la literatura erótica [...] seguramente hay, entre otros muchos prejuicios, un fuerte nexo entre erotismo y rareza» (215). Por no contar con una cuarta causa: el elitismo de tantos críticos que desprecian «los medios de transmisión poco

prestigiosos (como la literatura de consumo)» y desconfían del «que para muchos podría ser un reprochable maridaje entre industria editorial (con el obvio fin de ganar dinero) y la recuperación del bagaje cultural del pasado (más que por su valor histórico o filológico, por su potencial ideológico)», prejuicio que afecta a la obra de Peratoner, uno «de esos extraños seres que viven de su trabajo» (236-237).

Tanto interés por arrinconar la literatura sexual de código abierto —la del cerrado es que muchas veces, por falta de práctica, ni se percibe como tal— produce una voluntaria distorsión, intolerable en otras disciplinas académicas, que sigue anclando a la nuestra en la servidumbre ideológica de todo pelaje y peaje. Que Díez insista en que el investigador ha de «evitar la sobreinterpretación, el arcaísmo y la desconexión que de los textos suele cultivar la teoría» y realizar luego el «esfuerzo» de «despojarse de los usos contemporáneos y acercarse a otro tipo de manifestaciones, más verbales o solo de este tipo», descartando además «la proyección de ideas y conceptos actuales sobre el pasado» (135), revela el mantenimiento de una perniciosa costumbre, en virtud de la cual el estudioso opta por su compromiso, conservador o progresista, en detrimento de su ingenieril deber filológico de trazar puentes con el pasado: «Las interpretaciones de la poesía erótica son complejas no sólo por la dificultad idiomática ni por los sobreentendidos cuyas claves el lector debe dominar, sino, quizá muy particularmente hoy en ciertas tendencias de la crítica, por la valoración ideológica» que presupone a su vez una «supuesta ideología subyacente» en los textos del pasado; probarla «precisaría dibujar tanto el público al que van dirigidos estos poemas como el contexto de su lectura, pues estudiar únicamente los contenidos del poema desde el prisma de una relectura actual puede deformar gravemente las conclusiones». Puede y lo hace. Así, en las que son conducidas desde el apriorismo de la «transgresión en la poesía erótica», que «a menudo parece», más bien, «un juego literario o un guiño entre amigos, por lo que no sorprende que la diversión buscada, ingeniosa y arriesgada, pase a veces por las burlas de los elementos más sagrados (el falo como símbolo de la resurrección)» (183-184). Por eso, la que en otro lugar he entendido como primera época de la literatura sexual (siglos XIII-XVII) parece regirse por el principio de que «la transgresión de un tabú añade diversión» (34), mientras que la segunda, a partir del XVIII, consigna a la transgresión como «arma arrojada contra la tradición católica y clerical de España» (25).

Otras fértiles vías de indagación propone Díez. «¿Se leían en voz alta los poemas eróticos? ¿Ante un público exclusivamente masculino? ¿Se acompañaban de gestos que subrayaran determinadas notas, posiblemente divertidas o burlescas?» (163). Quizá pueda empezar respondiendo el *Libro del Arcipreste de Hita*, 895-896: el «burro» «joglar» retoza, tañe el tambor y rebuzna

«bien alto» hasta «atronar» al auditorio cortesano, «sañudo» con unas «caçurrías» que resaltarían sus voces y movimientos excitados, mientras que Ruiz siente la necesidad de disculparse ante unas oyentes de sus «cantares caçurros», las «dueñas» que ríen con ellos (estrofas 947-948). Díez apunta asimismo que «habría que delinear la relación de la poesía erótica con la literatura dominante para conocer qué es lo que se parodia y hasta dónde llega», y «contar con la variación de los códigos eróticos en relación con la tolerancia de la época» (163). Relación que los estudiosos han situado especialmente en dos lugares de silencio público: la imprenta y la censura. Un silencio roto en 1519 por la anomalía del *Cancionero de obras de burlas*, que «parece predicar una libertad expresiva que tardará muchos siglos en recuperarse en las prensas» (50).

Suele aceptarse que el arrinconamiento de la poesía sexual se corresponde con su marginación de la imprenta; sin embargo, la anomalía de 1519 fue más allá de la literatura sexual, dado el escaso aprecio coetáneo de la imprenta por la literatura en general, como probó Infantes (1984). Razón quizá no menor —pero habitualmente no aducida— de que, como tantas otras manifestaciones poéticas, las sexuales explícitas del Siglo de Oro quedaran confinadas «en los cancioneros manuscritos que no pueden alcanzar la imprenta» (50). Aunque no siempre, claro: frente a la teoría, la historia es el reino de las excepciones. Los seis epigramas de Alcázar coleccionados en *Flores de poetas ilustres* (FPI) funcionan como «separación de las distintas series de la antología» y presuponen «un contacto personal entre Espinosa y Alcázar». «Pero lo verdaderamente significativo» es que tres de ellos son «inequívocamente sexuales»: «poemas de esa densidad erótica» son «impresos» ¿porque «los hace aceptables su forma ingeniosa?». FPI 12 no prescinde de verbos como *arremeter* y *coger*, y emplea el «elemento erótico de primer orden» que son los pies; FPI 67 practica un erotismo «duro» con la secuencia *picado*, *remedio* y *chupome*, y el «extraordinariamente explícito» FPI 166 se centra en más signos de código cerrado, los de *entrar* en las *dos puertas* de Inés. Por su parte, como el tema de la *nariz* tratado por FPI 60 contenía implicaciones sexuales, fue acogido por Gracián en su *Agudeza*, xxxiii (151-155), creo que significativamente cerrando ese discurso dedicado a «los ingeniosos equívocos» que resultan esenciales en el código cerrado. En cuanto a FPI 18 y 182, no son «en principio» sexuales (152). De hecho, con la risa de FPI 18, situado delante de FPI 19, abrió Espinosa un díptico que le permitió montar una burla no sexual, sino antiherreriana (Garrote Bernal, 2009: 124).

Es evidente que la transgresión de un tabú deriva en censura y autocensura: «La censura, intensa en España y fuera de ella, es en sus formas civil y religiosa (y ambas excitan la autocensura) el instrumento de control ideológico por excelencia sobre todo a partir de la generalización de los textos impresos»

(136). Aún en el siglo XIX, pocos «editores, autores y eruditos» estuvieron «dispuestos a desafiar las a menudo restrictivas leyes de imprenta» (215). Lejos de rasgarse las vestiduras por que hubiera censura, el magnífico historiador literario que es Díez la aprovecha para examinar las cuestiones que aborda: que la lengua fue «elemento netamente sexual» lo confirmaría *Quijote*, I, 13 («las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales» «que sólo la discreta consideración puede encarecerlas y no compararlas»), pasaje que, aun no mencionando ninguna de esas *partes*, fue censurado por la Inquisición portuguesa en 1624 (192). Asimismo, Díez nota que la interesada censura que practicó el editor de *Obras del insigne caballero don Diego de Mendoza* brinda una excelente plataforma para examinar los límites de la *honestidad*. El primer grupo de testigos de época interrogados por Díez, los preliminares y las aprobaciones de 1610, subraya la «castidad» y la carencia de lo malsonante y lo escandaloso en el libro, mientras que Hidalgo une en su prólogo «burlas», «ingenio», «agudeza», «donaire» y falta de «dignos respetos» como rasgos de la poesía «bien conocida» de Hurtado que no publica; al tiempo, sus «argumentos» «de alcance muy diverso», la excluyen de la imprenta porque habría sido compuesta dentro de un círculo de amistades «poco saludable en el fondo» y, tirando del «juego de bibliofilia (que prestigia los manuscritos)», sostuvo, con su aquel de cinismo, que la marginación «evitará a estos textos la vulgaridad del común», de modo que tales composiciones «serán más estimadas de quien las tenga» (91-95). Otro testigo es el anotador del manuscrito BP 2805, «ligeramente anterior» a 1610, que colecciona poemas sexuales no publicados en la edición y contiene «marcas y comentarios posiblemente de uno de sus poseedores», sañudo con *A la zanahoria* y «Dicen que dijo un sabio muy prudente...», aunque no anote otros poemas sexuales, pues «se preocupa más por la ortodoxia religiosa y se muestra mucho más permisivo en materia erótica» (101-102). Conclusión que Díez deriva de su detenido estudio del anotador de ese manuscrito, descontento, como otros, con *culo* y *rabo*, si bien quizá manejara un «concepto de lo reprobable» que «no coincide con el de épocas posteriores» (Díez Fernández, 2008: 108 y 98).

Con todo, la censura de los guardianes oficiales del orden —auténtico engranaje de tabúes— «no tiene jurisdicción de hecho en los textos manuscritos» (127), ni puede operar sobre otros «canales de difusión», como la memoria, auxiliada por una «brevedad» que, siendo «importante en su conexión con el ingenio» en el epigrama y tantos otros textos, logra «más fácilmente la memorización y la ulterior copia manuscrita o a la inversa» (134 y 137). Y si en el siglo XIX «los canales de transmisión de la literatura erótica desembocan muy a menudo en un coleccionismo oculto» (223), en épocas pasadas —y de extensión secular mayor que la moderna y contemporánea—, «la oralidad se come una gran parte de la tarta literaria» en canciones, recitados o academias,

a lo que deben sumarse «manifestaciones escritas de carácter privado» como cartas, cartapacios o libros de memoria, por lo que quedó «un enorme campo fuera de ese control» censor (136). Por lo demás, «la seguridad de impresores y editores clandestinos» del XIX «obliga a las tiradas cortas» e «impone» la «ausencia de datos bibliográficos, o su falseamiento»; pero hay también excepciones: «es muy posible» que *Erato retozona. Poesía erótica de D. F. A.* (1839) «no trate de ocultarse en datos falsos» (223-224).

Las vicisitudes de una transmisión así tienen consecuencias esperables: «No sorprenderá que los textos eróticos, y sobre todo si son extensos, se documenten menos en las fuentes que los poemas *serios*» (124). Por el lado opuesto, la poesía sexual «parece proclive a las amplificaciones» (127), una tarea de «copista» «que siente, como otros, la llamada a probar su ingenio y su técnica literaria en un poema erótico y burlesco» (130), lo que hace «raro que dos fuentes compartan una ampliación», a veces una segunda versión del autor y otras una continuación: la «versión ampliada» de *A las damas de palacio* de Hurtado que es *El fraile* (o fray Melchor de la Serna) es caso que «puede ser muy significativo sobre la confección de textos ampliados» (127-128). Asimismo, se multiplican los problemas de atribución, sobre todo cuando los autores, como Melchor de la Serna o Damián Cornejo, son clérigos afectados por «los intereses de los difamadores o maledicentes junto a los de los firmes, y no por ello menos dudosos, defensores de la rígida moral», dada la «caritativa tendencia de arrojar dudas sobre la verdadera paternidad de unos textos atribuidos a frailes» (159-160). Creo que, con los requisitos de saber leer y escribir en romance y en latín, y de pertenecer a la clase que detenta la hegemonía cultural —y por tanto tiene licencia, sea cual sea el periodo examinado, de saltarse sus prescripciones— hay una alta probabilidad de que tales dudas terminen resolviéndose en respuestas afirmativas. El caso es que por fin se ha llegado a un estado de conocimientos que permite que «no resulte ya chocante la dedicación de clérigos y frailes al cultivo de la literatura erótica» (162). Entiendo que lo *chocante* del caso se acabará contemplando como un anacronismo más de la historiografía; pero eso ocurrirá cuando esta abandone al fin sus sesgos y recurra sistemáticamente a una parcela de la bibliografía apenas consultada: la dedicada a la historia de la Iglesia. Y no solo a los índices de libros prohibidos.

La imprenta solicitó masivamente a la literatura sexual cuando aquella impuso su radio multiplicador de alcance en su fase industrial (o sea, democrática). Entonces, uno de los más lucrativos negocios de siempre, el del sexo, fue compatible con una libertad de expresión ligada en Occidente a una generación de plusvalías extraordinariamente eficaz como persuasión. Tal capacidad de convencimiento venció al puritanismo protestante algo más de un siglo antes que al católico. Al publicar de nuevo en el Londres de 1841 el

*Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, el extraordinario Luis de Usoz y Río, «un español alejado ideológicamente de gran parte de sus compatriotas» (99), usó la literatura sexual como recurso político —según habían hecho católicos y protestantes en las guerras civiles francesas (Alexandrian, 1989: 105-107)—, de modo que «la edición de cancioneros eróticos nace con una voluntad ideológica»: transformarlos «en arma arrojadiza contra el catolicismo y la visión más tradicionalista de la historia cultural de España» (224). Por eso, desde mediados del XIX «no es casual que sean los extranjeros y los españoles en el exilio quienes recuperen un tipo de poesía que se llama burlesca» (99). Sucedió también con la sexual de Hurtado de Mendoza, que alcanzó la imprenta en 1875 con Morel-Fatio, editor del ms. BNP 258, y en 1914 con Foulché-Delbosc. Pero esa parcela, rescatada en *Poesías satíricas y burlescas* (1876) de Hurtado por un anónimo (quizá Knapp), volvió al «gueto» en sus *Obras poéticas* (1877), excepción hecha de *El bombodombón* y «alguna sátira», que Knapp, aunque *extranjero*, situó al final: «no se trata ya de una explícita condena moral (pues ni siquiera Hidalgo [en 1610] la formula como tal), sino del recurso a la condición inédita de los poemas» que «no son fáciles de integrar» aún «o solo encuentran un acomodo incómodo» (99-100). La «dignificación total» se demoró hasta «¡1941-1943!», cuando González Palencia y Mele comentaron todos los textos de Hurtado, incluidos los sexuales (103).

Como he pretendido mostrar, en «*Fiebre de luz y río de corceles*». *Poesía y erotismo áureo* elabora J. Ignacio Díez una cuidada crítica literaria de la que se extrae un completo conocimiento de los textos abordados, no menos que directrices para una historia de la poesía sexual española. Directrices guiadas por una teoría que es hija no de la especulación, mucho menos del prejuicio, sino de la atenta lectura de textos recurrentes. Este libro, pues, consolida a su autor como uno de los principales expertos —creo sinceramente que ya el primero— en la poesía sexual del Siglo de Oro.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDRIAN, S. (1989): *Historia de la literatura erótica*, Planeta, Barcelona.
- BOTREL, J. F. (2018): «Fabricación del libro en Madrid», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 24, pp. 226-242.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I. (2003): *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Laberinto, Madrid.
- (2008): «Lecturas de una lectura: el manuscrito hablador», en Á. Alonso y J. I. Díez (eds.), «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Universidad de Málaga, pp. 93-114.

- (2019): «*Fiebre de luz y río de corceles*». *Poesía y erotismo áureo*, José J. Olañeta, Palma de Mallorca.
- GARROTE BERNAL, G. (2009): «Ensayo de memoria herrerianista hacia la poesía sevillana del siglo xvii», en *Congreso Internacional Andalucía Barroca, III. Literatura, Música y Fiesta. Actas*, Bilbao, Junta de Andalucía, pp. 117-128.
- (2020): *Con dos poéticas. Teoría historicista de la literatura sexual española*, Agilice Digital, Valladolid.
- HERRERA, F. de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Cátedra, Madrid. Ed. I. Pepe y J. M. Reyes.
- INFANTES, V. (1984): «1524», *Journal of Hispanic Philology*, 8.2, pp. 139-145.
- MIAJA DE LA PEÑA, M. T. (2012): «“De todos los instrumentos, yo, libro, só pariente”. La relación entre los instrumentos y el “rimar e trovar” en el *Libro de buen amor*», en A. Martínez y A. L. Baquero (eds.), *Estudios de literatura medieval*, Universidad de Murcia, pp. 599-605.
- SEPÚLVEDA, J. (2001): «Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación», *La Perinola*, 5, pp. 285-319.
- SOLÉ, J. (1976), *El amor en Occidente durante la Edad Moderna*, trad. X. Gispert, Argos, Barcelona, 1977.
- WHINNOM, K. (1981): *La poesía amatoria en época de los Reyes Católicos*, University of Durham.



*RECENSIONES*

CRISTOBAL MACÍAS  
AMELINA CORREA RAMÓN  
BEATRIZ MORILLAS PÉREZ  
REBECA SANMARTÍN BASTIDA  
MARTA VAZ GARCÍA  
FRANCISCO MORALES LOMAS  
DANIEL ABAD RUIZ  
PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ  
GERARDO RODRÍGUEZ SALAS  
ROCÍO PEÑALTA CATALÁN  
CANDELA HORNERO CANO



Jorge Bergua Cavero (2019): *La voz cantada. De la épica a los cantautores*, Comares, Granada, 255 pp.

En los manuales de literatura al uso, el estudio de la poesía suele hacerse exclusivamente desde la perspectiva del texto, ignorando que muchas de las composiciones, ya desde el momento mismo de su concepción, estaban pensadas para ser acompañadas de música y cantadas. Y es que tenemos tan asumido el actual divorcio entre poesía y música que no nos sorprende esta evidente laguna en nuestra manera de abordar el análisis y la comprensión de esta importante parcela del arte humano.

Ello hace especialmente necesario un trabajo como el del profesor Bergua Cavero, donde, partiendo de la alianza ideal entre poesía y música que suponemos que se produjo en la Grecia antigua, el autor realiza un clarificador y sugerente recorrido por los diversos géneros poéticos que han ido apareciendo en Occidente y su relación con la música, relación no siempre fácil, marcada por periodos donde la palabra del poeta se concebía desnuda de cualquier ornamento musical, como pudo ser el caso de la poesía griega de época helénica o la gran poesía romana de la época de Augusto, hasta periodos en que el texto se acaba convirtiendo en mero pretexto para exhibir las cualidades vocales de los intérpretes y la maestría de los compositores, como en el Medioevo, que asistió a la revolución que supuso la polifonía, o en el Barroco, cuando surge la gran ópera italiana. El punto de llegada de este recorrido, por sorprendente que pueda parecer, son los cantautores modernos, surgidos a partir de los años 50 del siglo xx, cuando muchos de ellos devolvieron a la vida composiciones anónimas de origen popular —manteniendo a menudo las melodías originales o recreándolas con melodías inventadas por el intérprete— y otras debida a la mano y el talento de grandes poetas, como Machado o García Lorca, en el caso de España.

[295]

Y es que el objetivo fundamental de este libro es explorar la frontera entre lenguaje y música, tal como se manifiesta en la poesía cantada, cuando la palabra, sin perder su valor signifiante, adquiere por añadidura ciertas cualidades propias de la música como la melodía o el ritmo. De hecho, para el autor, una lengua ha alcanzado su momento más glorioso y pleno cuando su poesía encuentra una adecuada expresión a través del canto. Por ello en este trabajo se privilegia la poesía elaborada de manera artesanal, a la manera de los griegos o de los juglares medievales, siempre que haya sido cantada o salmodiada.

Para llevar a cabo este propósito, el autor ha dividido su contenido en tres partes, tomando como referente las dos formas básicas de ritmo aplicado al lenguaje, el de la versificación y el de la métrica. De este modo, en la primera se concretan diversos tipos de versificación irregular, en particular, varias formas conocidas del recitativo; en la segunda se aborda la poesía propiamente métrica, aquella sometida a una medición precisa del tiempo, que podía ser recitada o cantada a compás, incluyendo también ciertos géneros en los que se aplicaba una métrica irregular, como la cantilena, la oración o el conjuro religioso; la tercera se acerca a ese amplio campo donde se produce la confluencia y el equilibrio relativo entre versificación y métrica, fijándose en diversos tipos de canciones en que la melodía y la articulación armónica parten de la estructura del verso, lo cual favorece la inteligibilidad del texto.

De estas tres secciones, solo la tercera se dispone de manera cronológica y temática, deteniéndose en los autores y géneros más representativos, entre ellos, la canción narrativa, la religiosa medieval y renacentista, la canción profana de los siglos áureos españoles, los *lieder* alemanes de Schubert y los cambios producidos en la relación entre poesía y música desde finales del xix y sobre todo en el xx, como consecuencia de los avances de la revolución industrial, el abandono del campo, el desarrollo de la fonografía y la industria musical, que han alterado, quizás para siempre, la relación tradicional entre lo culto y lo popular. Por ello no es de extrañar que sea esta tercera la parte más extensa del libro.

Asimismo, aunque el autor ha centrado su atención en las producciones poéticas y musicales de la Península ibérica, se ha intentado dar cabida también a lo que sucedía en otros países, en particular, en Grecia, Italia, Alemania, Francia y el mundo anglosajón, para evitar en lo posible el manido nacionalismo tan habitual en el tratamiento de este tema.

Entre los géneros abordados, no todos pertenecen al ámbito de la poesía, sino que se incluyen también algunos conceptuados normalmente como prosa, pero que en un determinado momento recibieron un tratamiento musical. Por supuesto, el libro abunda en ejemplos de composiciones de las que no se ha conservado su melodía primigenia, la cual se ha vuelto a recrear a veces en determinados momentos de la historia en un estilo muy diferente. A este

respecto, el autor ha evitado en todo momento un acercamiento histórico-arqueológico y entrar en disquisiciones eruditas sobre cómo se podría haber interpretado tal o cual composición, o cómo habría sonado o habría sido recibida por la audiencia. Lo realmente importante es cómo nos suene y qué nos diga a nosotros la pieza en cuestión.

Respecto a los ejemplos seleccionados, el criterio ha sido el de privilegiar aquellos en que el lenguaje no ha quedado postergado en su función significativa. De las letras, siempre se han dado solo las estrofas iniciales o aquellos pasajes de un valor o un significado particulares. Por último, el aparato bibliográfico, recogido siempre en nota al pie, se ha reducido al mínimo, y suele referirse por lo general a las ediciones de las que se han extraído los fragmentos escogidos, ofrecidos a menudo en su lengua original y en traducción española.

Entrando en aspectos más concretos de su contenido, en la primera parte, la dedicada a la versificación, que abarca los dos primeros capítulos, se repasan e ilustran con ejemplos los dos modos que hay de versificar: uno, que recurre a un tipo de regulación aproximativa, basada en el respeto a los cortes sintácticos o pausas del discurso, frente a otro con regulación más precisa, cuyos fundamentos suelen ser el cómputo silábico o el lugar donde se sitúan los acentos. Ambos tipos podían estar destinados a la lectura o recitación, al canto o a un tipo intermedio, la salmodia.

Al primer tipo pertenecen, por ejemplo, las más antiguas manifestaciones poéticas, las mesopotámicas, donde el verso viene a coincidir con frases de sentido completo, así como muchas de las manifestaciones de la poesía épica, a menudo semi-improvisadas y cantadas a partir de una melodía repetitiva, con el acompañamiento de un instrumento de cuerda y donde ciertos recursos estilísticos como la repetición, el paralelismo sintáctico, el quiasmo o la rima se constituyen en recursos mnemotécnicos que permiten al ejecutante improvisar largas tiradas de versos, tal como pudieron comprobar Milman Parry y Albert B. Lord en los años 30 en las tradiciones épicas orales de Bosnia y otras zonas de los Balcanes. A ese primer tipo también pertenece el «canto llano», que, aunque partía del habla común, se elevaba respecto a este al ser concebido desde el principio para el canto o la salmodia y por su carácter ritual, pues solía aplicarse en ciertas partes del Oficio litúrgico, sobre todo en el Medievo.

Al segundo tipo, el basado en el cómputo silábico y en combinaciones estróficas o no, pertenece la lírica monódica griega, de Alceo y Safo, que probablemente se cantaba con melodías muy sencillas, pero que ya en sus imitadores latinos, Catulo y Horacio, parece que carecían de todo acompañamiento musical. El siguiente hito lo supone el himno cristiano, desarrollado con la vista puesta en las formas métricas griegas y latinas, cuyo primer modelo fue el himno ambrosiano, con estrofas de cuatro versos en dímetero yámbico y

sin rima, acompañado de una sencilla melodía cuatrimembre. Este esquema inicial fue evolucionando hacia un modelo donde se abandona la prosodia clásica, sustituida por el cómputo silábico y la colocación de los acentos en lugares fijos del verso para marcar el ritmo, al cual siguió otro donde la melodía se independiza de la acentuación natural de las palabras. El último ejemplo de versificación silábica, también medieval, viene representado, por un lado, por composiciones en latín como las recogidas en los *Carmina Burana*, a cargo de los *clerici vagantes* o «goliardos», de métrica y temática variada, algunas de las cuales nos han llegado con una notación a base de neumas, pero cuyas melodías hemos podido reconstruir gracias a otros sistemas de notación más precisa que conservamos por fuentes paralelas, o deducir de *contrafacta*; y, frente a estas, la canción en lengua vulgar, representada por la *cansó* de los trovadores provenzales (ss. XII-XIII), las *chansons* de los troveros del norte de Francia (XIII-XIV), las jarchas mozárabes —insertas a modo de estribillos en las moaxajas hispano-árabes o hispano-hebreas— y la gran lírica gallego-portuguesa, con más de 1500 piezas pertenecientes a las cantigas de amigo, a las de amor y a otros géneros menores. En el caso de la poesía trovadoresca, lo más llamativo sin duda es el escrupuloso cómputo de sílabas, la repetición de las mismas rimas en consonante a lo largo de todo el poema y la correspondencia total entre la frase musical y el verso.

Respecto a la segunda parte del libro, la consagrada a la métrica, abarca cinco capítulos, y en ella, como punto de partida, podríamos distinguir entre una métrica vinculada con la danza, fuente última de toda métrica o medida precisa, y una métrica del habla, cuyo decurso está sometido a una regulación del número y medida del tiempo, a través de una serie constante de pies, que puede concurrir o no con una versificación regular, en la que lo que se cuenta son los metros o compases.

A este respecto se da un contraste importante entre la poesía antigua y la moderna, pues en las lenguas clásicas, la relación entre texto y música era tan estrecha que el ritmo se puede deducir del propio texto, que viene así a convertirse en una especie de partitura. En cambio, en las lenguas modernas europeas, es difícil deducir nada del esquema rítmico respecto a la música con que se cante o respecto a su melodía.

Asimismo, dentro aún del campo de la métrica, hay producciones en que la regulación es aproximativa en lo referido a compases o metros, como en las cantilenas populares o infantiles. En el ámbito de las producciones religiosas, de conjuros y ensalmos ha existido tradicionalmente una tendencia a la fijación melódica, por la idea subyacente de que las palabras sometidas a una formulación precisa podían influir sobre el mundo y sus criaturas.

En este ámbito de la métrica, uno de los capítulos más importantes es el dedicado a la polifonía, surgida en el algún momento de la Alta Edad Media,

consistente en su origen en duplicar el canto preexistente con otra voz que cantara por encima o por debajo, a un intervalo de octava, quinta o cuarta, que, además, solía aplicarse a textos de la liturgia latina. La implantación de la polifonía vino de la mano del empleo de la notación mensural, muy similar a la nuestra, en donde las notas tienen ya una duración precisa. Este desarrollo vino acompañado, y no es casualidad, del desarrollo de los relojes mecánicos que permitieron medir con precisión los minutos y los segundos. Un desarrollo posterior de esta práctica fue el motete, compuesto no ya solo de varias líneas melódicas, sino incluso de varios textos distintos, entre los cuales se establecían sutiles relaciones musicales, armónicas, rítmicas e incluso de sentido. En la cumbre de su evolución, el texto de los motetes se acabó convirtiendo en un mero pretexto, apenas comprensible en la interpretación real. Durante el Renacimiento, y a pesar del rechazo a las sutilezas de la polifonía, surgen formas nuevas en las que se cuidaba más el texto sin descuidar por ello los avances logrados en materia armónica. Nos referimos al madrigal, en la canción profana, y al villancico, en el ámbito religioso. En definitiva, la invención de la polifonía fue un hecho tan revolucionario que el autor la compara con el cubismo en el siglo xx.

Junto a la polifonía, atención especial se dedica también al género melismático, donde se concentran en una misma sílaba muchos tonos o notas distintas. Se trata de una forma de cantar más adecuada para la voz solista que para un coro. Y aunque sus precedentes se encuentran ya en Eurípides, con sus numerosas arias para un personaje solo, o en el «belcantismo» de época helenística, sus ejemplos más logrados se darán en el canto gregoriano del tipo más melismático y en las arias de la ópera italiana durante el xvii y el xviii, en particular, en Vivaldi y Händel, con sus largos melismas sobre una sola sílaba. En España, aunque también tenemos ejemplos de óperas cantadas, el género más popular fue la zarzuela, de ambientación rústica, tono cómico o burlesco y mezcla de músicas familiares con el diálogo hablado, destinadas en principio a un público cortesano selecto.

La tercera parte, la más amplia, pues abarca ocho capítulos, está dedicada a un amplio grupo de canciones, casi todas monofónicas, en las que, a pesar de llevarse un compás musical claramente definido, la melodía y el ritmo responden a la estructura del verso o a la sintaxis del texto.

En este ámbito se dedica atención preferente al romance, el género por antonomasia de la poesía narrativa española, sucesor, hasta cierto punto, de la gran variedad de géneros narrativos cantados surgidos durante el Medievo, como la *chanson de geste* francesa (perteneciente a la melodía de tirada épica, según la tipología de Stevens), la balada (un tipo de melodía estrófica) y la *sequentia* o secuencia, composición larga, no estrófica, en que cada unidad musical se repite dos veces. Por su parte, el romance es un género épico-lírico

de raíz oral, equiparable a la balada europea, por lo general cantado, dotado por ello de una melodía y un compás. Durante el Renacimiento, este tipo de poesía popular llamó la atención de los poetas cultos y se empezó a reunir en múltiples «cancioneros», entre los cuales cabe destacar el amplísimo *Cancionero musical de Palacio*, datable entre finales del xv y el año 1520, donde la mayoría de las piezas están musicalizadas a tres o cuatro voces (música polifónica), cuya estructura musical estrófica parece debida a los músicos cultos renacentistas.

En el ámbito religioso, cabe destacar el corpus de más de 400 *Cantigas de Santa María*, compuestas en gallego-portugués bajo la dirección de Alfonso x el Sabio en la Castilla de la segunda mitad del siglo xiii.

En el ámbito de la lírica profana peninsular, hay que señalar los numerosos cancioneros musicales conservados de los siglos xv y xvi, de gran importancia, por proporcionarnos los primeros ejemplos de canción castellana con su melodía, en particular, de poesía popular perteneciente a los géneros del villancico y el romance. Entre ellos, el primero es el de la Colombina de Sevilla, de los últimos años del siglo xv, con 95 piezas, sin olvidar el ya mencionado *Cancionero musical de Palacio*. Importantes son también los libros de los vihuelistas, pues nos permiten conocer las versiones musicales de villancicos de factura y circulación cultas.

En el siglo xvii se desarrolló en España un tipo de música cantada, sin parangón en el resto de Europa, con un elevado grado de elaboración rítmica, obra de algunos de nuestros principales «ingenios», como Lope, Góngora o Calderón, que elaboraron versiones cultas de la poesía popular de entonces, la cual, a su vez, evolucionó por aquella época desde las formas de la poesía folklórica de cuño medieval hasta formas como la seguidilla y la cuarteta octosilábica.

Fuera del ámbito hispánico, el autor dedica todo un capítulo al *lied* alemán, surgido como intento consciente de contrarrestar la gran influencia de la ópera cantada en italiano, que era apenas comprensible para el público, cuyo máximo representante fue Franz Schubert, con su amplio repertorio de más de 600 *lieder*, con ejemplos muy notables de piezas que seguían de cerca los ritmos trocaico, yámbico y dactílico antiguos.

Espacio notable dedica el autor a la relación entre poesía y música entre finales del xix y comienzos del xx, momento en el cual se diluye completamente la unión ideal del poeta-músico, tal como lo suponemos en la Grecia antigua, sobre todo en la poesía de vanguardia, que apostó por el hermetismo más absoluto, despreciando todo el rico patrimonio tradicional de ritmos, formas, versos y estrofas. Pero, según el autor, un proceso similar se registró en el ámbito de la música culta del siglo xx, enfrascada también en su particular vanguardismo y refractaria al simple canto. En su lugar, gracias al desarrollo de la fonografía y de la industria musical, ha aparecido un tipo de canción,

basado en una letra de consumo masivo, que ya no es ni popular ni culta, que ha alcanzado la categoría de auténtica cultura universal.

Los hitos de este desarrollo están representados por la música «ligera» de los años 20 y 30 y la eclosión del *pop-rock* a partir de la década de los 50, sobre todo en el ámbito anglosajón, pero con consecuencias y ramificaciones en el resto del mundo. Todas estas manifestaciones han venido unidas a la conversión de la música en un producto más de consumo, sometido a las reglas del marketing, en el que el papel del ejecutante es fundamental para llegar al público.

De esta especie de debacle general, el autor salva, en el caso de España, a poetas como García Lorca, para el que la música tenía una importancia fundamental, y que hizo esfuerzos más que notables por recuperar la poesía popular; al francés George Brassens, encarnación moderna de los viejos trovadores de los siglos XII y XIII, caso raro de músico-poeta, capaz de brillar en ambos campos; y, de nuevo en nuestro país, a los «cantautores», término surgido en los años 50 para referirse a los que componen letra y música, siempre que privilegie la letra en el conjunto y se sirva de una música sencilla, a menudo estrófica y de ritmo discreto. En la nómina de cantautores reseñados ocupan un lugar importante Paco Ibáñez, un poco el padre de este movimiento, no solo por su valor como símbolo de la oposición antifranquista, sino sobre todo por el amplio elenco de poetas, clásicos y modernos, a los que ha puesto melodías con sencillez y notable acierto; Joan Manuel Serrat y su disco *Dedicado a Antonio Machado*, que tuvo un éxito prolongado en el tiempo; Amancio Prada y sus incursiones, entre otras, en la vieja poesía gallego-portuguesa, sin olvidar sus versiones cantadas de grandes poemarios de nuestras letras como las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, y el *Canto espiritual*, de San Juan de la Cruz; y, por último, Joaquín Díaz, en tanto que intérprete del romance de tradición oral, género que ha recopilado y documentado durante más de cincuenta años.

Este recorrido por la poesía cantada de Occidente, que abarca más de dos mil años de historia, es evidente que no pretende contentar al lector especializado, sino descubrir al amante de este tipo de poesía nuevas perspectivas para comprender la evolución y la dinámica interna de un ámbito a medio camino entre la literatura y la música, cuyas relaciones siempre se han mantenido en un difícil e inestable equilibrio, salvo en momentos puntuales como la Grecia arcaica y el nacimiento de la poesía en lengua vernácula allá por el Medioevo, cuando se pudo alcanzar, aunque fuera por breve tiempo, el ideal del poeta-músico, el único capaz de revestir a la palabra con el hermoso ropaje que le proporcionan la melodía y el ritmo, cualidades inherentes a ese otro lenguaje que en manos del vate inspirado por la musa se convierte en auténtico arte.



Rebeca Sanmartín Bastida y María Victoria Curto Hernández (2019): *El Libro de la oración de María Santo Domingo. Estudio y edición*, Iberoamericana Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 190 pp.

Una ya fecunda trayectoria de años e importantes publicaciones al respecto avalan a la profesora de la Universidad Complutense de Madrid, Rebeca Sanmartín Bastida, en su estudio acerca de un fenómeno tan fascinante como complejo: el de la espiritualidad femenina en la Baja Edad Media e inicios del Renacimiento, ámbito en el que lleva años encadenando con abundantes frutos proyectos de I+D especializados en la materia. En esta ocasión, en unión de la poliédrica María Victoria Curto (que une a su formación como filóloga facetas que, siendo tan enriquecedoras en su complementariedad como la música y las artes escénicas, sin embargo, con demasiada poca frecuencia se encuentran fértilmente unidas e imbricadas) ofrece un documento tan valioso en diversos sentidos como es el *Libro de la oración*, de la profetisa y terciaria dominica María de Santo Domingo. Coherentemente, el «Prólogo» de la obra corresponde a un representante de la Orden de Predicadores, que, habiendo superado ya no pocos debates internos y opiniones contradictorias en torno a la conocida como «Beata de Piedrahíta», la reivindica ahora como representante significativa en el mundo de la espiritualidad dominica. Así pues, Javier Carballo, Presidente de la Facultad de Teología San Esteban, de Salamanca, elogia la ocasión de recuperar para el mundo académico y el lector actual una obra reveladora como el *Libro de la oración*, que «contribuye a resaltar el valor de la mística española del siglo XVI, no sólo reivindicando su figura y el lugar que le corresponde, sino también abriendo una nueva perspectiva de interpretación» (p. 11).

«Santa viva» —siguiendo la terminología ya clásica consagrada por Gabriella Zarri—, visionaria y tocada por el don carismático de la profecía,

señalada por unos estigmas y una experiencia gozosa del matrimonio místico que parecerían asimilarla aún más a un modelo de santidad tan difundido y propulsado por el Cardenal Cisneros como el de Santa Catalina de Siena (que aparece evocada, por otro lado, con tanta frecuencia en su *Libro de la oración*), María de Santo Domingo fue, además, una activa viajera con intenciones reformistas (como una suerte casi de Santa Teresa de Jesús *avant la lettre*) y un punto de referencia y autoridad para notables personajes de la Corte y para parte del mundo eclesial de su época. Sin embargo, fue acusada de comportamientos extravagantes, de egolatría, de fraude e incluso de conducta lasciva. Pero lo cierto es que no se puede perder de vista que la espiritualidad de las mujeres ha sido sometida tradicionalmente a severa vigilancia, a represión y a escrutinio, condenadas como estaban a un papel por completo subordinado en el seno de la Iglesia. Y desgraciadamente con no poca frecuencia la ortodoxia oficial ha condenado al ostracismo, a la irrelevancia, o a la categoría de «trastornada», «irracional», o «loca» a aquellas mujeres que, de alguna manera, se separaban de la norma. Elevar la voz por encima del discurso establecido conllevaba a menudo la reprobación. Pues si, como consagrará lapidariamente fray Luis de León tan sólo algunos años después de la muerte de María de Santo Domingo en su 'best seller' *La perfecta casada*, la Naturaleza, y Dios, habrían creado a la mujer «para que, encerradas, guardasen la casa», y «así las obligó a que cerrasen la boca», ser andariega y levantar la voz se considerará una intolerable transgresión para las féminas, que se pagará con castigos que van desde la desautorización y el cuestionamiento a la desaparición física de sus obras, e incluso, en los casos más extremos, a la desaparición física de la propia autora, como en el caso de la francesa Marguerite Porete.

La valiente mística francesa de los siglos XIII-XIV murió en la hoguera; sin embargo, afortunadamente, se salvó su hermoso texto *El espejo de las almas simples*. Hermoso igualmente, sin duda alguna, se puede considerar el *Libro de la oración*, de María de Santo Domingo, si no amenazada por el fuego condenador sí condenada, en buena medida, al cuestionamiento y la crítica en vida, y al silenciamiento durante demasiado tiempo después de muerta, tras haber sido degradada de ilustre profetisa, valorada en la Corte por sus dones y carismas, a simple «persona de vida virtuosa en el siglo siguiente a su muerte» (p. 39), como bien explica Rebeca Sanmartín. Por eso, sin duda alguna, esta que comentamos ahora es una inestimable aportación, puesto que constituye nada menos que el «primer impreso místico de una mujer castellana» (p. 57), aunque por desgracia no se puede atribuir a la pluma de la propia María, sino que se debe a una mano anónima que transcribió cuanto escuchaba (procedimiento con distintas modalidades, por otro lado, en absoluto extraño en el ámbito de la espiritualidad femenina, pues incluso la propia Hildegarda

de Bingen, inspiradísima visionaria y figura fundamental del monacato femenino, dictó sus libros a un escribiente).

El *Libro de la oración* constituye, además, una bellísima muestra de escritura mística, con un marcado «tono emocional» (p. 66) y pasajes de un extremado lirismo, que logran, sin duda, conmover, y que explican en buena medida el éxito fulgurante que María de Santo Domingo tuvo entre personalidades de la alta sociedad. Llama la atención del lector contemporáneo un uso del diminutivo en -ico/ica, con evidente matiz afectivo, curiosamente muy similar al que se encontrará algún tiempo después en el propio san Juan de la Cruz. Así la «palomica» y la «tortolica» —presente ya, por otro lado, en el viejo romance tradicional de «Fontefrida»— («La blanca palomica/ al arca con el ramo se ha tornado,/y ya la tortolica...»), o el «pastorcico» de su poema «Un pastorcico, solo, está penado...», encuentran sus semejantes en las palabras que proclamara ya algunas décadas antes María de Santo Domingo: «Ved cómo va a la ventanica mirando si viene la hermosa y fresca mañana» (p. 152). Igualmente una lectura actual evoca reminiscencias sanjuanistas en el reiterado empleo del término «Desseado» para designar a Jesucristo, a ese Amado cuya presencia/ausente se anhela con ardiente fervor, al igual que la Esposa en el «Cántico espiritual» manifiesta con vehemencia su deseo de contemplar «los ojos deseados/ que tengo en mis entrañas dibujados».

El muy documentado y valioso estudio introductorio que acompaña a esta edición anotada del *Libro de la oración* se presenta firmado por ambas editoras, si bien en nota a pie de página se especifica de qué parte se ha ocupado cada una. Así corresponde a Rebeca Sanmartín la precisa contextualización biográfica e histórica acerca de María de Santo Domingo, lo que comprende las dudas y controversias que generó su figura, y los procesos a que fue sometida, incluyendo varios interesantes documentos gráficos, del archivo documental de la propia investigadora. Así mismo, la profesora Sanmartín Bastida presta atención a un llamativo fenómeno, como es la retórica de las lágrimas, de efusión muy abundante en las *puestas en escena* de María de Santo Domingo, y que, según la distinta perspectiva desde la que se miraran podrían resultar un signo que corroborara la santidad, o, por el contrario, un demérito que arrojara la sombra de la sospecha. En este sentido, y en cuanto a una realidad obvia —la consideración social del llanto como fenómeno cultural e histórico— pero que con frecuencia no resulta tenido en cuenta, se puede recordar lo pertinente de ensayos como *El llanto. Historia cultural de las lágrimas*, de Tom Lutz (Madrid, Taurus, 2001).

Por su parte, María Victoria Curto Hernández dedica en el estudio introductorio un sustancioso capítulo al lenguaje musical, de gran importancia en el *Libro de la oración*, y más significativo todavía en cuanto a la configuración de un modelo de santidad si se tiene en cuenta, por ejemplo, que muchos de

los éxtasis experimentados y descritos por Hildegarda de Bingen unos siglos atrás iban acompañados de música, y que ésta fue fundamental para la «Sibila del Rin», que concebía, de hecho, el canto, como una de las más genuinas manifestaciones del espíritu de Dios en el ser humano

En el año 1996, y casi por casualidad, llegó a mis manos un librito de pequeño formato (apenas 14x11 cm.) titulado *Mujeres místicas. Época medieval*, de Thierry Gosset (Palma de Mallorca, José J. de Olañeta editor, 1996). Se trataba de una antología que incluía una selección de textos y una breve biografía de algunas místicas medievales, como la ya citada Hildegarda, Clara de Asís, Mechtilde de Magdeburgo, Margarita Porete, etc. La lectura de aquel *breviario* me impactó, sin duda, pero durante mucho tiempo no pude sino lamentar que en esa fascinante nómina de místicas y visionarias medievales no se incluyera ninguna de ámbito español. Sin embargo, nos podemos considerar muy afortunados, puesto que la historiografía literaria de las últimas décadas ha propiciado avances sustanciales en los estudios actuales sobre ese fascinante fenómeno, sacando a la luz toda una serie de nombres y de textos valiosos, como es el caso de María de Santo Domingo y su *Libro de la oración*.

Amelina Correa Ramón

Tirso de Molina (2018): *La santa Juana. Segunda parte*, Instituto de Estudios Tirsonianos (IET) / Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), New York-Madrid. Edición de I. Ibáñez, B. Oteiza, C. Tabernero y L. Escudero, 261 pp.

En la *Quinta parte de comedias* de Tirso de Molina (1636), encontramos una serie de obras que pertenecen a diferentes géneros dramáticos. Figuran algunas de capa y espada como *Marta la piadosa*, otras históricas como *La dama del Olivar*, y otras mitológicas como *El Aquiles*. Aparece también una comedia de santos del mercedario que ha merecido una valiosa y reciente edición crítica a cargo de la profesora Blanca Oteiza (UNAV), una de las grandes especialistas en el teatro hagiográfico de Tirso de Molina, y su equipo. Se trata de la segunda parte de la trilogía que dedica Tirso a Juana Vázquez, la Santa Juana, de la que hay versiones manuscritas previas. La edición la firman también otras tres investigadoras del Instituto de Estudios Tirsonianos: Isabel Ibáñez, Cristina Tabernero y Lara Escudero. Se trata de un valioso resultado de investigación del proyecto I+D «Edición crítica del teatro completo de Tirso de Molina. Cuarta fase (FFI2013-48549-P)», liderado por la propia Oteiza.

Junto al texto de la segunda parte de *La santa Juana*, se nos ofrece un aparato de variantes y una introducción dividida en ocho apartados que atienden al texto y a su configuración, a las fuentes empleadas y a los aspectos temáticos y dramáticos. Con los datos aportados aquí el lector se hace una idea de las diferencias que se dan entre el manuscrito y la príncipe (como las escenas retocadas para ahorrar actores). Además, se lleva a cabo un análisis exhaustivo de la transmisión textual, considerando las divergencias textuales que se dan en cada una de las versiones. Resulta muy sugerente el estudio

dramático de la obra, en el que se comentan algunos aspectos como la organización dramática, la hibridez genérica o los temas específicos del texto.

En este sentido, resultan muy interesantes las páginas dedicadas a analizar el tema de la lucha del Bien contra el Mal. Como la obra pertenece al género de la comedia de santos, encontramos elementos religiosos y sobrenaturales, pero también elementos y actitudes terrenales. Por ello, en el texto se mezclan componentes sagrados y profanos, como el Bien y el Mal, o las virtudes y los vicios.

Por un lado, destaca la antítesis herejía-evangelización, es decir, el protestantismo encarna el mal con su herejía mientras la evangelización de nuevas tierras —como América o Asia— contribuye al bien de la humanidad. Tirso señala a Lutero como verdadera encarnación del mal en el verso 157 de la obra: «sajón apóstata anticristo». Sin embargo, todo este mal se contrarresta con las *cuentas santas* de Juana y con la cantidad de gracias que emanan de sus benditos rosarios. La cristianización colectiva y la conversión individual alcanzada por la gracia del rosario luchan contra el protestantismo de Lutero, que intenta llevar la oscuridad al continente.

Por otro lado, se representa la lucha del alma contra el cuerpo, es decir, del espíritu contra la materia. En el cuerpo se encuentran pasiones como la envidia, la soberbia, la lujuria o la debilidad tan propias de algunos personajes de la obra, y solo pueden ser superadas a través del arrepentimiento sincero. Así, Mari Pascual, tras caer en la lujuria de don Jorge, se deja llevar por la desesperación del alma (algo demoníaco) y solo el arrepentimiento sincero la salva. A través del rosario que le da Juana, Mari Pascual vence la tentación del demonio de ahorrarse. De este modo, la oración de Juana ha salvado dos vidas en este personaje: la del alma y la del cuerpo. De igual manera, la vicaria, que se había dejado llevar por la envidia, se arrepintió en el momento de su muerte y pudo salvar su alma. Sin embargo, hay que destacar que ese arrepentimiento viene dado por la oración de la santa. Algo parecido ocurre con don Jorge que, a pesar de su lujuria, salva su alma gracias a la santidad de Juana y a las oraciones de las monjas. Todos estos personajes salvan su alma gracias a la intercesión de Juana, cuyo lema de vida resume Tirso en el verso 2288: «yo he de dar bien por mal».

Cabe ahondar en estos motivos si se tiene presente la tradición de las *artes bene moriendi* que surge a finales de la Edad Media y que pervive a lo largo de los siglos posteriores. Nos referimos especialmente a aquellos manuales y tratados como el estudiado por Sanmartín Bastida en 2006 (*El arte de morir. La puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo xv*); se trataba, con ellos, de que el moribundo tuviera una buena muerte y se evitara que el demonio, en el momento de más debilidad, aprovechara para condenar su alma. Uno de los remedios para contrarrestar esto es que las personas que acompañaban

al *moriens* rezaran para que superara las tentaciones. En la segunda parte de *La Santa Juana* vemos, de manera similar, cómo la oración es necesaria en el momento de la muerte para que el Bien triunfe sobre el Mal, y de esta forma, el alma gane la batalla contra el demonio. Pensemos en la vicaria, Mari Pascuala, y don Jorge, quienes necesitan de la oración e intercesión de la santa para salvar sus almas en el momento de la muerte.

En cierto sentido, la propia vida de santa Juana es una alegoría tanto del Bien como del Mal en la mente de Tirso. El Mal no se refleja en ella por sus propias obras —como ocurre con el resto de los personajes—, sino como consecuencia de los malos actos de los demás, es decir, la santa encarna el mal cuando sufre las desgracias ocasionadas por otros. A esto habría que añadir los *trabajos*, contrariedades y sufrimientos que Dios le da para que así alcance la gloria. Por lo tanto, existe una conexión directa entre el mal y el bien, entre el dolor y el gozo; por ello en los versos 636-637 Cristo dice a Juana que la «corona de gloria / cuesta corona de espinas». En el texto, la santa encarna el concepto de bien no solo por sus mortificaciones y oraciones, sino por la gracia que le ha concedido Cristo al recibir las señales y dolores de su Pasión. Los estigmas que recibe la santa no hacen solo referencia al mal y al dolor que padeció Cristo, sino que van más allá y superan con creces la maldad. Serán, pues, el mayor símbolo de bien que aparece en toda la obra de Tirso. Por eso, la obra acaba con la admiración de todos ante la «maravilla más alta»: la identificación de Juana con Cristo a través de las sagradas llagas.

Tirso se suma así a la corriente que difundía la santidad de Juana Vázquez, cuya canonización estaba en proceso, aunque nunca finalizó; al tiempo, es clara la huella de la espiritualidad franciscana (la santa Juana murió como terciaria), visible en el motivo de las llagas y en el hecho, más que probable del mecenazgo franciscano en el encargo de la obra.

Por lo demás, nos encontramos ante una edición crítica y anotada, que sigue los criterios editores fijados por la crítica textual moderna (actualización de puntuación, modernización de grafías, desarrollo de abreviaturas, regularización de acentuación y mayúsculas). Además, los análisis de tipo textual y el trabajo con las fuentes del mercedario resultan del mayor interés. Se estudian las dos versiones de la vida de Juana a cargo de Fray Antonio Daza (1610 y 1613), fuente del dramaturgo, así como la evolución que se percibe en los dos manuscritos que transmiten la obra y en la príncipe, que contiene significativos reajustes de contenido (como la desaparición del personaje de Cisneros). El hecho de que se aprovechen materiales y planteamientos de la correspondiente edición crítica previa (*La Santa Juana. Primera Parte*, ed. Isabel Ibáñez, 2016) contribuye a la fijación de un texto crítico anotado con esmero y hace presagiar que se cierre el trabajo editor

próximamente, en el contexto de este valioso grupo de investigación, con la tercera entrega; esto resultará del mayor interés para los estudiosos de Tirso, pero también para aquellos que se han adentrado en el estudio de la espiritualidad de la santa de Cubas de la Sagra.

Beatriz Morillas Pérez

Amelina Correa Ramón (2019): «¿Qué mandáis hacer de mí?»: *Una historia desvelada de relecturas teresianas en el contexto cultural de entresiglos*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 278 pp.

Amelina Correa Ramón, siguiendo la estela de todos sus trabajos, nos deja aquí un libro apasionante, erudito, magnífico. Un libro que produce placer en la lectura no solo por lo que se aprende sino por cómo se escribe: casi diríamos que es este un ejemplo de ese placer de la escritura que desveló Roland Barthes y que el texto de Correa Ramón destila por todas partes con la belleza de su estilo. Un libro que, además, va anunciando siempre lo que viene después y que por tanto se convierte en una unidad cerrada, coherente, como un tapiz tejido con laboriosidad y amor. En este sentido, en cuanto al contenido, aunque este tema ha sido tratado en otras ocasiones, y aunque la propia Amelina Correa había realizado calas en él en trabajos más breves, este libro es el compendio más completo de lo que se puede esperar de la relectura teresiana en esas fechas y, por tanto, se convierte en una obra imprescindible.

El asedio a las relecturas de Teresa en el periodo del que Correa Ramón es especialista es múltiple y deja poco resquicio a la duda: empieza por lo más conocido, la histerización de su figura y de paso de todas las místicas, sobre la que también trabajó Cristina Mazzoni en su monografía *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture* (1996). Para todo lector curioso por las consecuencias de esta relectura está el primer capítulo repleto de anécdotas y episodios impresionantes, como el de la muerte de Catulle Mendès (cuya obra teatral teresiana encabeza la monografía) en las vías de un tren, o la triste suerte de la chilena Teresa Wills Montt, “Teresa de la Cruz” (quien nos recuerda muchísimo en esto a la novelesca Anna Karenina o a la real María Teresa León por la separación forzosa de sus hijos). La relectura de Edmond Cazal (1921) es terrorífica, y si este autor hubiera leído las

consecuencias de la brucelosis que padeció Teresa en el libro *Las enfermedades de Santa Teresa* de Avelino Senra Varela (2015) hubiera dado pie a nuevas especulaciones. En este sentido, sin duda, las notas a pie de página de Correa otorgan detalles curiosos e interesantes y por ello se aconseja al lector no perder ni una (ahí está la nota 13 del capítulo primero), sobre todo para entender lecturas de mujeres planteadas como histéricas por autores como Clarín con La Regenta (quien tiene un arrebato tras beberse una copa de cumín y leer a San Juan) o Armando Palacio Valdés en *Marta y María* (un libro que se olvida demasiado) a través de la lectora María. Ahora bien, si en el XIX se entiende el fenómeno visionario femenino desde conceptos médicos como la histeria y parece claro que muchos autores del Naturalismo prefieren a la mujer realista y hacendosa a la soñadora y mística, no sucede igual con las corrientes de fin de siglo, y el espiritismo, entre ellas, busca hablar a través de la visionaria Santa Teresa.

En este sentido, el segundo capítulo plantea algo importante, el hecho de que la heterodoxa Amalia Domingo Soler impersone o dé voz, a través del contacto con los espíritus, a una santa católica. Y lo más interesante es que el libro *¡Te perdono! Memorias de un espíritu* (1904-1905) tuviera tanto éxito y dejara tanto eco de respuestas, como en una cadena de transmisión conflictiva (en el sentido de que plantea posturas en tensión). Desde luego, este libro tiene envidia, por cómo presenta a la santa abulense, quien se une en el círculo de interlocutores de las «mesas parlantes» a Mozart, Galileo y Jesucristo (p. 77) y a la que se le plantean relaciones amorosas con Jerónimo Gracián (p. 177). Pero además Domingo Soler se nos dibuja como una mezcla de santa laica (p. 110) —ampliando, por tanto, la figura del médico planteada por Galdós— y personaje feminista que se dirige a un círculo de mujeres a través de sus muchas publicaciones periódicas (p. 125), las cuales, por cierto, no le impidieron tener una existencia precaria. Por otro lado, Domingo Soler posee una visión muy avanzada para la España de su tiempo (como muestra su oposición a la pena de muerte, aunque ya aventurada por algunos románticos), lo cual, sumado a los rasgos anteriores, sin duda le confiere una gran actualidad. No hay duda de que Correa Ramón se ha convertido en la máxima especialista de esta escritora (de quien ha publicado sus cuentos) y como tal leemos con mucha atención la nota 33 del capítulo segundo, que se dedica a matizar de manera convincente conclusiones no pertinentes de otros investigadores.

En la cadena de relecturas de Amalia, tras la de Teresa planteada en el primer capítulo, llegamos incluso a García Lorca (otro autor abordado por Correa a lo largo de su carrera) a través del pintor José Blanco Coris (p. 205), con su intrigante obra *Santa Teresa, médium* (1920), que Amelina Correa contextualiza con la obra de León Denís sobre Juana de Arco. La última cala del estudio se hace en la obra del Padre Eusebio del Niño Jesús, *Santa Teresa y el*

*espiritismo*, de 1927, donde este religioso rebate en dos voluminosos tomos de casi mil doscientas páginas la tesis de ciento treinta y tres páginas de Blanco Coris (p. 240). Lo interesante es que el recorrido de este libro es también el de Correa Ramón: «De este modo, recoge las graves ofensas infligidas por autores que ya han sido aquí contemplados, como Catulle Mendès o Edmond Cazal» (p. 242), para pasar luego a Blanco Coris o Amalia Domingo, cuyas obras convencen al Padre Eusebio todavía menos que las anteriores, pues, aunque abordan a Teresa como *cuerpo*, estas la tratan solo como *espíritu*. El Padre Eusebio perderá la vida por un anticlericalismo que acentuó la Guerra Civil y Amelina Correa acaba así bellamente su libro:

Así pues, la productiva cadena de relecturas teresianas que durante varias décadas, y en el marco del espiritismo finisecular, habían ido entrelazándose y estableciendo fecundas relaciones intertextuales, en un complejo marco estético, ideológico, histórico, religioso y filosófico, encuentran de este modo un abrupto final marcado en negro y rojo, que implicará un silencio del que apenas comienzan ahora a emerger, rompiendo al fin el velo del silencio.

Finalmente, debo decir que la edición del monográfico, como todas las que lleva a cabo la editorial, es cuidada e impecable. Creo entonces que solo podemos verbalizar un *chapeau*, y esperar que Amelina Correa Ramón siga deleitándonos en años venideros con investigaciones igual de apasionantes.

Rebeca Sanmartín Bastida



Lidia Taillefer (coord.) (2019): *La causa de las mujeres en Gran Bretaña a través de los textos*, Fundamentos, Madrid, 271 pp.

Aunque aún no es posible hablar del término «feminismo» propiamente dicho en el siglo XIX —pues no será acuñado hasta finales de este y empleado hasta el siglo XX—, sí debemos hacer mención a nuestras antepasadas británicas que lucharon con tesón por y para el llamado «movimiento sufragista», que tuvo lugar antes del año 1910. Las duras consecuencias de un patriarcado arraigado y desarrollado durante largas décadas, que sometía a las mujeres de la época, provocaron el levantamiento y la sublevación del sexo femenino como las únicas opciones para liberarlo del yugo de la esclavitud y de la servidumbre. Como es bien sabido, a principios del siglo XIX, el poder político, social y económico era ejercido por el hombre, privando así a las mujeres de sus derechos legales sobre la propiedad, la herencia, la educación y la política. Las mujeres siempre debían mantener las apariencias y ser buenas esposas, personas abnegadas que sacrificaran todo, hasta sus deseos e inclinaciones más íntimos, por y para su familia.

Sin embargo, la valentía de un grupo de mujeres hizo posible la publicación de biografías, ensayos y otras obras que invitaron a la lucha colectiva por los derechos del sexo femenino. Los cambios sociales se comenzaron a pedir a gritos, a favor de la derogación de la eterna subordinación que descansaba en los principios de una tradición manida: la debilidad física, la inferioridad, el saber estar y la maternidad y el matrimonio como únicos fines a los que una mujer debía aspirar.

Fruto de una larga investigación y un arduo trabajo de traducción, *La causa de las mujeres en Gran Bretaña a través de los textos* (2019) recoge valiosos testimonios sobre la lucha por la igualdad para las mujeres de Occidente. Su coordinadora y revisora, Lidia Taillefer, profesora titular de la Universidad de

Málaga, es experta en Lengua Inglesa, Lingüística Aplicada y en Estudios de Género. La formación en estas líneas de investigación le ha permitido la publicación de la obra que reseñamos, además de otras muchas previas que dan cuenta de su solvencia investigadora. Taillefer decidió publicar en el año 2019, con la editorial Fundamentos, una obra que recogiera la traducción de un conjunto de textos en lengua inglesa de los siglos XIX y XX que sirviera de testimonio sobre la emancipación de las mujeres para las generaciones hispanas venideras. Se trata de un trabajo que supone la continuación de un estudio ya comenzado en 2008 con la publicación de *Orígenes del feminismo: textos ingleses de los siglos XVI-XVIII*.

Asimismo, es preciso destacar la labor de traducción llevada a cabo por un elenco de profesionales, formado por Silvia Pilar Castro Borrego, Anne Effinger, Jorge Jesús Leiva Rojo, M.<sup>a</sup> Dolores Narbona Carrión, Carmen M.<sup>a</sup> Pastor Ayala, Encarnación Postigo Pinazo, Victoria Rosado Castillo, M.<sup>a</sup> Teresa Silva Ros y Salomé Yélamos Guerra.

El libro comienza con una «Introducción» (pp. 9-14) con la que la coordinadora consigue poner en situación al lector. Describe y enumera cronológicamente los acontecimientos sociales, políticos y económicos más relevantes del siglo XIX al detalle. Asimismo, la «Cronología de la Historia de las mujeres en Occidente» (pp. 15-23) encamina al destinatario y, una vez más, le invita a reflexionar sobre los cambios sociales por los cuales empezó la causa.

La obra está formada por 16 capítulos, todos ellos ordenados cronológicamente. Comprende un periodo que va desde 1807, año de nacimiento de la filósofa Harriet Hardy Taylor Mill, hasta 1958, época en la que Christabel Pankhurst —la autora encargada de cerrar el libro— fallece. Cada capítulo está dedicado a una personalidad femenina que participó activamente en la lucha por la igualdad de la mujer en Gran Bretaña. La coordinadora introduce cada texto con datos de interés para facilitar su comprensión: expone tanto datos biográficos como bibliográficos y, además, incorpora cuestiones sobre las creencias, así como sobre las costumbres e inclinaciones políticas de los autores. Aunque no se incluyen los textos fuentes, probablemente por cuestiones de espacio, la lengua inglesa de origen se mantiene en ciertas citas, exposiciones o aclaraciones de gran importancia, las cuales serán traducidas posteriormente, a pie de página.

Cabe resaltar, además, la gran labor de compilación de los textos, pues, como la misma coordinadora señala, se trata de una investigación de largos años basada, precisamente, en testimonios escritos por autoras de los siglos XIX y XX que, de alguna manera, se encontraban vinculadas a Inglaterra (que nacieron, vivieron o publicaron allí).

De todos los capítulos que componen la obra, 14 están escritos por mujeres y 2 por hombres, lo cual demuestra que, en algunos casos concretos, el sexo masculino también se pronunció a favor de la igualdad de género. El libro debía

estar compuesto por ensayos, documentos políticos, conferencias, memorias y diarios, ya que, de acuerdo con la coordinadora, es a través de estos géneros como se observan con claridad las reivindicaciones de las mujeres. No ocurría así con la poesía, la novela o el teatro. Sus autores se dedicaron a diversos campos de estudio, como son la educación (Barbara Leigh Smith Bodichon y Josephine Elizabeth Grey Butler), la literatura (Anne Isabella Thackeray, Olive Schreiner y Virginia Stephen Woolf), la filosofía (Harriet Hardy Taylor Mill y John Stuart Mill), la sociología (Harriet Martineau), la política (Millicent Garrett Fawcett, Emmeline Goulden Pankhurst, Christabel Pankhurst y Ray Mary Costelloe Strachey) o la medicina (Florence Nightingale, Elizabeth y Emily Blackwell, Elizabeth Garrett Anderson y Henry Havelock Ellis). Así, Taillefer no se limita al estudio de las personalidades más conocidas del momento, como lo fue y sigue siendo Virginia Stephen Woolf. Por el contrario, ha decidido contribuir al redescubrimiento de otros autores que, del mismo modo, formaron parte de la causa y que, sin embargo, no han sido justamente valorados.

En el primer capítulo (pp. 25-48) nos encontramos con Harriet H. Taylor Mill, quien escribió *La emancipación de las mujeres* (1851). Mill consideraba deplorable la desigualdad entre hombres y mujeres —cuyas raíces halla en una tradición equivocada y poco considerada con una mitad de la sociedad—. Solicitaba el derecho al voto y, con él, la voz para las mujeres, con el único fin de ofrecerles la oportunidad de defender unos intereses propios, de ser para ellas mismas, y no para ellos.

Una magnífica autobiografía nos ofrece Florence Nightingale en *Cassandra: tiempo de mujeres* (Parte II) (1852-1859), en el capítulo 2 (pp. 49-59). Nightingale critica con dureza (en los capítulos v, vi y vii traducidos) las actividades impuestas por género, las cuales impiden la realización personal de las mujeres. La autora cuestiona la dificultad mental como un obstáculo para ellas, aunque sí cree en una dificultad material.

En el capítulo 3 (pp. 61-74) se incluye a Barbara Leigh Smith Bodichon, con un escrito breve que hizo posible la aprobación de la ley que permitía a las mujeres inglesas ya casadas poseer sus propios bienes: «Breve resumen, en un lenguaje sencillo, de las principales leyes que afectan a las mujeres, junto con una serie de observaciones» (1854). También se ha traducido el panfleto «Las razones a favor y en contra del derecho al voto de las mujeres» (1872). Educar a la mujer en libertad y valores, el derecho al voto, así como al de un medio de vida que le ayudara a depender de sus propios ingresos, y no del matrimonio, fueron algunos de los motivos por los que la autora luchó y formó parte de la causa.

Las hermanas Blackwell dejan patente en el capítulo 4 (pp. 75-83) la necesidad de crear una institución que formara a las mujeres de la época en los ámbitos fisiológico y sanitario. En el ensayo *La medicina como profesión para las mujeres* (1860), las autoras ponen en evidencia la poca atención que

prestaban los médicos a la vida del sexo opuesto y se muestran en contra de la única oportunidad de que disponían las mujeres para pertenecer a la sociedad activa y sobrevivir: las obras caritativas.

Gran activista que luchó en contra de la moral victoriana en Gran Bretaña, Josephine Grey Butler consiguió la derogación de las Leyes de Enfermedades Contagiosas y defendió la vida de las mujeres que se dedicaban a la prostitución. Butler, en el panfleto «La educación y el empleo de las mujeres» (1868) del capítulo 5 (pp. 85-102), aboga por una mejor educación para las mujeres, con la que pudieran optar a mayores oportunidades que las liberaran de los prejuicios arraigados, propios de una sociedad patriarcal que las limitaban únicamente a su papel como madres. Un ejemplo más del poder exacerbado del patriarcado se observa en el panfleto «Llamamiento de Mrs. Butler a las mujeres de Estados Unidos» (1888), donde la autora critica el trato a las prostitutas para desahogar las necesidades sexuales de los militares.

Portavoz del Comité para el Sufragio Femenino, John Stuart Mill denuncia, en el primer ensayo feminista *La dominación de las mujeres* (1869) del capítulo 6 (pp. 103-108), la falsa naturaleza de los sexos como la causante de haber llevado a la mujer a ser el sexo oprimido por una mitad opresora. El autor presenta a las mujeres como meras esclavas, despojadas de derechos legales sobre sus propiedades e, incluso, sobre sus propios hijos.

El capítulo 7 (pp. 119-132) comienza con el artículo «El sexo y la mente en la educación: una réplica» (1874), de Elizabeth Garrett Anderson. Garrett exalta la valía y capacidad de las mujeres y discute sobre las supuestas funciones psicológicas y físicas que las caracterizan. Su inquietud es la coeducación: defiende la necesidad de una formación superior, tanto para ellas como para ellos, con un mismo objetivo, basado en la igualdad de condiciones.

Ensayista, crítica y novelista, Anne Isabella Thackeray recuerda a las antiguas heroínas de la literatura con nostalgia y hace mención a las de su época en el capítulo 8 (pp. 133-147), en un extracto traducido de su reseña sobre tres novelas escritas por Mrs. Riddell, titulada «Las heroínas y sus abuelas» (1874). Orgullosa de la educación que estas aventureras del pasado brindaron a las mujeres, reclama referentes femeninos libres, luchadores y agradecidos que sean capaces de sacar lo mejor de sí mismos.

La vida de Harriet Martineau, plasmada en su *Autobiografía* (1877) (capítulo 9, pp. 149-160), es un testimonio más de las duras consecuencias que sufrían las mujeres ante la soledad, la tristeza y el abandono que recibían por parte de la sociedad. Las carencias afectivas no resueltas por la incomprensión de sus padres provocaron que crecieran con miedos, inseguridades e, incluso, con pensamientos de suicidio. Martineau defendió la libertad y la independencia de las mujeres solteras.

Henry Havelock Ellis lleva a cabo un recorrido histórico de las funciones que la mujer ha desempeñado en las distintas sociedades con su publicación *Un hombre y una mujer: un estudio del segundo sexo humano* (1894), plasmada en el capítulo 10 (pp. 161-176). De acuerdo con el autor, las diferencias sexuales más obvias físicamente y los prejuicios adquiridos con el tiempo han llevado a la separación, o, más bien, al desconocimiento entre ambos sexos. Como consecuencia, uno se ha situado por encima del otro. Havelock pide para las mujeres los mismos derechos de ciudadanía, mostrándose a favor de la igualdad de género.

En el capítulo 11 (pp. 177-191) se presenta a Olive Schreiner y su obra *La mujer y el trabajo* (1911). Ante la industrialización y el avance hacia la modernidad, el trabajo manual de los hombres se redujo y, con ello, la demanda social de las mujeres. El hecho de que el sexo masculino acaparara la mayoría de puestos de trabajo en casi todos los sectores laborales provocó, de este modo, la exclusión de la mujer. Schreiner, en «Parasitismo», defiende la participación de las féminas en el trabajo.

Gracias a las obras de Millicent Garrett Fawcett, *El sufragio de las mujeres* (1912) y *La victoria de la mujer y sus consecuencias: recuerdos personales, 1911-18* (1920), de las que aquí se presentan varios fragmentos en el capítulo 12 (pp. 193-216), disponemos de un valioso testimonio de las motivaciones, de los esfuerzos y de los logros conseguidos gracias al sufragio femenino. Garrett recuerda el derecho al voto y la introducción de la mujer en la política como hitos favorables, no solo para la emancipación de las mujeres, sino también para el beneficio que la sociedad obtiene con esto.

En el capítulo 13 (pp. 217-224), Emmeline Goulden Pankhurst relata, en su conferencia impartida en Hartford titulada «Discurso» (1913), la lucha de las mujeres británicas —calificadas de extremistas— por conseguir el derecho al voto. Después de una larga espera pacífica que duró 50 años, el deseo de emancipación no pudo evitarse más. Ni los sobornos, manipulaciones y encarcelamientos sirvieron para controlar los pensamientos sociales y políticos del sexo femenino.

Un nuevo testimonio de las mejoras que lograron las mujeres en su situación gracias a ciertas medidas es la obra de Ray Mary Costelloe Strachey, *La causa* (1928), cuyo capítulo v se incluye en el capítulo 14 del libro reseñado (pp. 225-240). Los avances educativos y laborales sirvieron para romper con las limitaciones y convenciones arraigadas que algunas mujeres tenían instaladas en su imaginario de lo que debían ser.

Virginia Stephen Woolf es la encargada de dejar patente las dificultades de las mujeres escritoras para dar vía libre a sus dotes artísticas. En el ensayo *Una habitación propia* (1929) (capítulo 15, pp. 241-262), cuyos capítulos 3 y 6 son traducidos aquí, la autora expone las consecuencias que sufren las mujeres

con talento, a las que se les priva de una educación que sirva de puente para sus aspiraciones. En la conferencia «Profesiones para la mujer» (1942) menciona los prejuicios que aún deberán superar. Para ella, la libertad conseguida es solo el principio: las mujeres ya disponen de una habitación vacía, pero será preciso decorarla, a saber, desarrollar las habilidades de las que se habían visto privadas.

Por último, Christabel Pankhurst describe, en el capítulo «Los años del armisticio de las mujeres» de la obra *Desencadenadas* (1959) (capítulo 16, pp. 263-272), la motivación que supuso el movimiento para la recuperación de la autoestima y de la confianza en las mujeres. Por primera vez en muchos años se sentían útiles: las sufragistas desempeñaron varios puestos durante la guerra. Pasados 50 años, todo aquel esfuerzo tuvo su recompensa y el reconocimiento del voto para las mujeres llegó.

Después de leer estos testimonios, se observa que las autoras incluidas en este libro fueron dura y cruelmente azotadas por la sociedad del momento. Arriesgaron sus vidas y apostaron todo por un futuro mejor para las próximas generaciones. A pesar de ello, es cierto que, para la mayoría de ellas, los inconvenientes propios de las mujeres (formación, familia, sociedad) no fueron una cortapisa y se valieron de su situación acomodada para redactar y publicar ensayos, documentos políticos, conferencias, memorias y diarios, testimonios que Taillefer saca del anonimato. Estas autoras, sufragistas, expertas en educación, literatura, filosofía, sociología, política y medicina, demuestran, una vez más, que la valía del ser humano no depende de su fisonomía, sino de las oportunidades de vida que se le ofrezcan, que en aquel entonces eran mucho más favorables para el hombre que para la mujer. Asimismo, Taillefer mantiene el apellido de soltera de las autoras, devolviéndoles a cada una de ellas su propia personalidad.

Esta obra, además, supone un nuevo camino abierto para profesores e investigadores de la Lingüística, de la Literatura o de la Historia. Como ya mencionó Millicent Garrett, el movimiento sufragista no estaba motivado únicamente para el beneficio de las mujeres, también para el resto de la sociedad. Por ello, desde un principio, se habla de igualdad de condiciones, y no de supremacía de un género sobre otro. Incluso es el mismo lema para el feminismo de hoy en día. Investigaciones como la de Taillefer nos obligan a volver la vista atrás y recordar de dónde venimos, a quién le debemos lo que tenemos y para qué estamos aquí. Nada paró a las mujeres victorianas, y sería un insulto a la memoria de todas ellas ignorar los hechos aquí expuestos. Como ya se sabe, quien olvida su historia está condenado a repetirla.

Marta Vaz García

AA. VV. (2020): *Mar de Alborán. Antología de la poesía contemporánea andaluza y marroquí*. Fundación Málaga/Fundación El Pimpi (Col. Cuatro Estaciones), Málaga. Edición y selección de José Sarria, traducción de Khalid Rarissouni, 461 pp.

No nos cabe la menor duda de que el encuentro de culturas, de formas de pensamiento y de ópticas diferenciadas ante la realidad nos permite ahondar en la riqueza del abrazo tanto como en su comprensión y mutua complacencia. Ofrecer una muestra de la poesía contemporánea desde las dos orillas de este mar Mediterráneo, que tantas veces nos ha unido y tantas nos ha separado (y con frecuencia, sarcófago de tantos seres humanos) siempre es un hecho encomiástico y a ello no es ajeno el editor de esta obra, el poeta malagueño José Sarria que, desde hace una veintena de años, profundiza en las claves de esta coexistencia en múltiples actividades y encuentros. Fruto de ese largo recorrido y su amor a la palabra, como cauce de amistad, entre Marruecos y Andalucía es esta antología bilingüe árabe-español, con la traducción de Khalid Raissouni, que armoniza años de alejamiento. Una iniciativa que ha contado con un enorme esfuerzo en la edición de las dos fundaciones malagueñas que en estos momentos defienden a ultranza esta amistad, la Fundación Málaga y la Fundación El Pimpi, y, desde luego, con el reconocimiento y buen hacer de Juvenal Soto, poeta y director de la colección «Las Cuatro Estaciones», quien precisamente en su presentación afirma que, siendo la Cultura el instrumento de esa unidad, *Mar de Alborán* no tiene muchos precedentes de esa unión de esas tres lenguas (árabe, francés y español) en un mismo reclamo y en una misma dirección, y de ahí su trascendencia, pues la palabra poética surge como fuente de comprensión y acercamiento sentimental.

En el extenso prólogo, José Sarria formula las claves de esta antología reafirmando esa corriente sentimental que subyace en la cultura española, la

andalusí, la sefardí, la árabe o la beréber, que han estado presentes a lo largo de la historia creando una síntesis o crisol de culturas. Es muy consciente de que la selección de un grupo de escritores y escritoras representativos es siempre un acto complejo y existe una parte de lectura personal en la selección de los referenciados y, desde esa libertad de la persona que selecciona y hace la edición, es consciente de que «cualquier antología siempre va a ser tachada de parcial, y como no somos santos ni mártires, asumimos las críticas que, sin duda, vendrán»<sup>1</sup>. Existe además un elemento objetivo que unifica la inclusión, el hecho de que sean poetas que «comienzan a desarrollar su obra completa a partir de la década de los años setenta hasta la actualidad»<sup>2</sup>.

Hechas estas salvedades, su exposición sustancial se centra respectivamente en dos panorámicas sucintas de la poesía en Marruecos desde el año 1956 y de la poesía en Andalucía desde 1976 hasta la actualidad. Las razones históricas de adoptar tanto el año 1956 para Marruecos como 1976 para España son bien sencillas. El 2 de marzo de 1956 Marruecos accede a la independencia de los Protectorados francés y español «por lo que los autores seleccionados son aquellos poetas contemporáneos vivos que han escrito toda su obra a partir de este momento histórico»<sup>3</sup>. Y el 15 de diciembre de 1976 se aprueba la Ley para la Reforma Política en España, lo que supone de facto y jurídicamente el final de la dictadura de Franco. Son, por tanto, estas dos fechas emblemáticas para ambos países las que actúan de acicate para la antología que tendría el marchamo de la recuperación de la libertad.

Hace un recorrido histórico por esa literatura y las experiencias de las revistas como *al-Mutamid* (1947-1956), dirigida por Trina Mercader; *Ketama* (1953-1959), dirigida por Jacinto López Gorgé; así como a la labor de encuentro de la revista *Dos Orillas* (desde el año 2002), dirigida por Paloma Fernández Gomá; el monográfico de la revista *EntreRíos*, dirigida por Mari Luz Escribano Pueo, dedicado a los escritores marroquíes de expresión en español, así como a las traducciones de Mohammed Sabbag, Pedro Martínez Montávez...

Nos recuerda que entre 1912 y 1956 solo se habían publicado en español diez poemarios en Marruecos, aunque existía una antología de poesía marroquí contemporánea titulada *La literatura en Marruecos* (1929), de Muhammad ibn al-Abbas al-Qabbay, y una obra ensayística, *El genio marroquí en la literatura árabe*, escrita por el tangerino Abadallah Gennún.

En los últimos tiempos es fundamental la labor del Grupo de Investigación Estudios Árabes Contemporáneos de la Universidad de Granada bajo el título

---

<sup>1</sup> SARRIA, J. (2020). «Prólogo», en AA.VV., *Mar de Alborán. Antología de la poesía contemporánea andaluza y marroquí*, Fundación Málaga/Fundación El Pimpi (Col. Cuatro Estaciones), Málaga. Edición y selección de José Sarria, traducción de Khalid Rarissouni, p. 14.

<sup>2</sup> Sarria (2020: 14).

<sup>3</sup> Sarria (2020: 13).

de «Literatura Marroquí Contemporánea» ([www.literaturamarroqui.edu.es](http://www.literaturamarroqui.edu.es)), creado en 2006, año en que comenzó a desarrollar el Proyecto I+D de excelencia bajo el título: «Literatura marroquí de interés para las relaciones transmediterráneas». Evidentemente son antecedentes últimos que se unen a una tradición extraordinaria en la que de consuno ha existido una influencia de la poesía árabe en la literatura española medieval y renacentista.

Considera el editor que a partir de 1956 la poesía marroquí está incardinada en la modernidad cuando se produce el alejamiento de la instrumentalización a la que había sido sometida en el tránsito colonizador. A partir de entonces, los poetas marroquíes cuestionaron el modelo anterior, profundamente nacionalista y tradicionalista, y propusieron una renovación, «una mirada progresista, de carácter marxista»<sup>4</sup>, al tiempo que se abandonaba el realismo y se iba creando una lírica diferenciada «que impulsa su actividad influenciada por los contactos con autores extranjeros, como por ejemplo la Generación Beat, en los años sesenta y siguientes y que contribuye a la elaboración de una poesía vanguardista o de búsqueda de formas expresivas y constructivas»<sup>5</sup> que va dirigiendo sus pasos hacia una manifiesta heterogeneidad y diversidad de corrientes que indagan en la función del lenguaje poético, y aspiran a que sea la imaginación el camino para su conformación como estética de la modernidad, a través del cauce expresivo de cinco lenguas: árabe clásico, dariya o árabe dialectal marroquí, francés, español, y, recientemente, el tamzigh o la lengua beréber autóctona de la región.

Los autores marroquíes seleccionados son: Tahar ben Jelloun, Abdelkrim Tabbal, Abdellatif Laabi, Abdelmajid Benjelloun, Ahmed Lemsyeh, Mohamed Achaari, Hassan Najmi, Mohamed Bentalha, Oufa Lamrami, Touria Majdouline, Nabil Mansar, Abderrahman el Fathi, Iman el Khattabi, Ouidad Menmoussa, Latifa Meskini, Lamiae el Amrani, Aziz Tazi y Farid Othman-Bentria Ramos. Son autores cuya fecha de nacimiento va desde 1931, el mayor (Tahar ben Jelloun) hasta la menor, Lamiae el Amrani, nacida en 1980. Por tanto, un amplio colectivo plural, enriquecedor e intergeneracional.

En cuanto al colectivo de poetas andaluces, Sarria es muy consciente de la conexión de estos con la lírica medieval de las moaxajas, las jarchas y el zéjel de tan clara influencia en la lírica española, y de autores como al-Mutammid, Ibn Zaydun, la princesa Wallada, Ibrahim Ibn Utman o Ibn Hazn y *El collar de la paloma*, como por otra parte ya afirmaba, entre otros muchos, García Gómez en su obra ya clásica de 1930, *Poemas árabigoandaluces*. Sarria realiza un recorrido histórico por esa literatura de modo muy sucinto para ir acercándonos a los escritores que comienzan su obra en los años setenta, de los que llegó a decir Guillermo Carnero que estábamos en presencia de una lírica

---

<sup>4</sup> Sarria (2020: 22).

<sup>5</sup> Sarria (2020: 25).

destacable dentro de la lírica española contemporánea por «la extraordinaria calidad que, en conjunto, caracteriza la obra de los jóvenes poetas andaluces»<sup>6</sup>.

Un hecho muy significativo también en este periodo es la incorporación de abundantes voces femeninas en la lírica andaluza y el encuentro con una serie de corrientes de pensamiento lírico que se traducen en la fundación de la poesía de «La otra sentimentalidad», o «poesía de la experiencia», a inicios de los 80 con poetas como Luis García Montero, Javier Egea, Álvaro Salvador o Antonio Jiménez Millán; y los «poetas de la Diferencia», añadiríamos, con autores como Antonio Enrique, Fernando de Villena, José Lupiáñez, Enrique Morón..., que se unirían a lo que llama Sarria<sup>7</sup> «poetas-isla, disidentes que transitan por una obra personal y desconectados de la estética dominante», y entre los que cita a Mariluz Escribano (poesía memorística); Antonio Gamoneda, Ángel Valente o José Luis Rey (poética del silencio); Isabel Pérez Montalbán o Antonio Orihuela (poesía de la conciencia); Manuel Moya o Pablo García Casado (realismo sucio); Fanny Rubio, Ana Rossetti, Rosa Díaz, Concha García, María Rosal (poesía de género); o una poesía que el editor señala como «remarcadamente singular, de pensamiento profundo, incluso a contracorriente»<sup>8</sup>, entre los que cita a Álvaro García, Miguel Florián, Manuel Francisco Reina, Encarna León o Antonio Praena. Para finalmente adentrarse en lo que considera que son los planteamientos de la nueva lírica andaluza en la «Poesía ante la incertidumbre», la «Estética del Fragmento» y el «Humanismo Solidario».

La primera, con representantes como Fernando Valverde, Raquel Lanseros y Daniel Rodríguez Moya, que consideran a la incertidumbre como algo que abarca todo: la política, la moral, la economía... y consideran que el poema es el espacio propicio para una invitación reflexiva en el espacio público del poema, tratando de «devolver a la humanidad el fuego sagrado de las palabras, haciéndolas comprensibles desde la emoción compartida entre autor-lector»<sup>9</sup>.

La segunda, con representantes como Juan Carlos Abril, Elena Medel, Rafael Espejo o Juan Antonio Bernier, con una poética de «la indagación existencialista, del silencio, intimista, rayana con el hermetismo, donde el mundo interior pasa a ser el protagonista, para elevar una poesía desolada, usando el fragmento y la síntesis del minimalismo expresivo»<sup>10</sup>.

Y la tercera, con autores como Francisco Morales Lomas, José Sarria, Manuel Gahete, Albert Torés, José Antonio Santano, que, junto a Remedios

---

<sup>6</sup> CARNERO, G. (1984): «Joven poesía española. Encuesta», *Ínsula*, 454, p. 7.

<sup>7</sup> Sarria (2020: 37).

<sup>8</sup> Sarria (2020: 38).

<sup>9</sup> SÁNCHEZ GARCÍA, R. (2016): «Baudelaire versus Mallarmé. Reflexiones sobre la nueva poesía española», en R. Sánchez (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas de la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Ed. Akal, Madrid, p. 262.

<sup>10</sup> Sarria (2020: 38).

Sánchez y Francisco Huelva, son los fundadores de un movimiento y corriente poéticas al que se unirían también Alicia Aza, José María Molina Caballero, Paloma Fernández Gomá y José Cabrera Martos, construida en torno a la antología *Humanismo Solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea* (Visor, 2014) que eclosiona como «testimonio de resistencia alternativo ante la toma de conciencia sobre la actual crisis social, proponiendo como centro de su pensamiento al ser humano [...] desde donde aspirar a la construcción de una subjetividad encaminada a la reconquista del ser». Una lírica que propone una nueva visión del ser humano y propuestas como alteridad, otredad... y el nuevo concepto de subjetividad en relación con «el Otro».

Los poetas andaluces seleccionados por José Sarria pertenecen también a diferentes generaciones poéticas desde la mayor, Juana Castro (1945), hasta el menor de los seleccionados, Fernando Valverde (1980), a los que se añaden: Rosa Romojaró, Ana Rossetti, Javier Salvago, Ángeles Mora, Juvenal Soto, Francisco Morales Lomas, Juan Cobos Wilkins, Manuel Gahete, Luis García Montero, Juan José Téllez, María Rosal, Álvaro García, Pablo García Casado, Raquel Lanseros, José Luis Rey y José Cabrera Martos.

En definitiva, una obra plural, rica y enormemente interesante desde las perspectivas diversas y heterogéneas que ofrece actualmente la poesía marroquí y andaluza.

Francisco Morales Lomas



Silvia Betti y Renata Enghels (eds.) (2020): *El inglés y el español en contacto en los Estados Unidos. Reflexiones acerca de los retos, dilemas y complejidad de la situación sociolingüística estadounidense, Cruces y bordes la voz de la otredad*, volumen 1, Aracne, Roma, 148 pp.

En este nuevo libro como muestra unívoca de flamante edición, su directora Silvia Betti ha sabido reunirse de un nutrido grupo científico para perfilar las líneas maestras de las huellas y voces del español, un idioma estigmatizado, que pudiera resultar que siempre vuelve y que en realidad nunca se fue; así como son los ecos, notorias luces y algunas sombras del español en los Estados Unidos. Profundas huellas de pisadas y pasos que dejan eco al andar y retumban tras parada en un panorama social, que nos acercan más si cabe a una realidad del habla a la que se debe dirigir de frente, sin menoscabo, con diligencia, causa probada y un propósito significativo: la búsqueda de reconocimiento activo del español y su impronta en el inglés de los Estados Unidos de América.

La armónica edición de Betti y Enghels se nos presenta a modo de antesala con una breve introducción, en la que se comenta la delicada situación de un idioma que resulta fundamental por su impronta, su marcado carácter identitario, además de realidad lingüística, cultural, pedagógica y social, en mutua dependencia con su *alter ego*, el inglés.

«A manera de prólogo», Domnita Dumitrescu pone el dedo en la llaga y desvela algunos de los misterios que el volumen aguarda, presentando un tema que pudiera resultar *a priori*, tan recurrente como necesario, entre los lingüistas que ponen su atención en la necesidad de dar vigencia al español de los Estados Unidos; si bien desde diferentes prismas, pero todos desde una realidad común: el reconocimiento y divulgación del español hispanounidense, tratando de eliminar las profundas desigualdades políticas lingüísticas.

En su introducción Betti pone en cita a Antonio Banderas en su discurso de la gala de los Premios Platino de Cine Iberoamericano, en el que expresó la necesidad de empoderar la cultura latina y el deseo de unidad frente a los continuos ataques políticos indiscriminados. Una animadversión que pretende redoblar la barrera lingüística, haciendo oídos sordos a una singularidad polícroma.

El «Plan de la Obra» de Renata Enghels y Diana Castilleja se inicia con una justificación sobre la necesidad de publicar otro volumen monográfico relacionado con la vigencia del español. A su vez ponen de manifiesto su carácter multidisciplinar, desde una triple perspectiva: sociolingüística y gramática, lingüística y literaria y una tercera vía derivada de los usos de la comunidad hispana y su interpretación por parte de los estudiosos. A continuación sintetiza las líneas maestras de la obra trazando un recorrido a través de cada uno de sus capítulos, dividiéndolas en dos grandes bloques: por un lado la política y condiciones lingüísticas de los hispanos y por el otro la respuesta variable de los hablantes bilingües dependiendo del contexto comunicativo en el que se hallen.

Entrando en materia, Gianni Braschi, en su artículo «Lengua Postiza», trata de acercarse a las dificultades de ser extranjero y el conflicto existente entre los usos del habla adoptiva y el habla materna del ser desubicado, «cuando lo nativo se vuelve extranjero». (p. 24). La propuesta es descomponer lingüísticamente para luego gestar una rebelión guiada por actitudes y dentro de unos patrones políticos-electoralistas. Supone alejarnos del centro de gravedad lingüística y romper las reglas del juego, las dimensiones entre lo nativo y lo adoptivo.

El siguiente capítulo, «Mi Casa Blanca no es tu Casa Blanca», pone en alerta a la sociedad, ante la actitud de desarraigo que se trata de imponer desde la Administración Pública, denostando y condenando al ostracismo a la comunidad hispana, como ya se comentó y llevó a la práctica con el famoso cierre de la versión en español de la página web de la Casa Blanca. De algún modo se trató de evidenciar la ruptura con el idioma español, mostrando la supremacía del inglés, una nación con una sola lengua. Dicha actitud de rechazo por lo hispano, cuya cabeza visible es Donald Trump, contrasta con la realidad cultural. En Estados Unidos son veintiocho los estados que han obtenido el sello de bialfabetización. Es por tanto la hora de que el pueblo latino se haga escuchar, que aumente su protagonismo en todos los ámbitos, dando valor a las numerosas bondades de la cultura hispana.

En la prestancia que el pueblo haga de su legado se albergará la posibilidad de un futuro de prosperidad. Desde la concomitancia de lo más sencillo, desde la calle, «El habla del pueblo», para su escritora, Ana María Zentella, representa el principal desafío, desde todas las instituciones: políticas, culturales o

lingüísticas. Se argumenta que hacen falta más estudios que nos ayuden a equilibrar la balanza. Se necesita una lingüística antropolítica activa con la que se evite estar entre la espalda mojada y el muro político.

De la diversidad del habla *espanglish* y de esta fusión léxica-gramatical se hace eco Ángel López García-Molins, desde una perspectiva psicolingüística. Sus voces y usos no se pueden entender sin una puesta en escena de un cierto dominio de ambas lenguas. García-Molins plantea una de las primeras cuestiones: si se podría insertar como dialecto del habla inglesa, como dialecto del español o ninguno de los dos. Para el autor dicha hipotética hibridación viene a ser simplemente el español incrustado en una cultura de habla inglesa y que satisface sus necesidades léxicas. Ambas sustancias se mezclan. Sin embargo, cada una mantiene su esencia, por lo cual concluye que no se trata de un caso de bilingüismo propiamente dicho.

Para el siguiente capítulo se plantea la pregunta de si existe una gramática del *espanglish*, qué mecanismos se emplean y en qué momento nos decantamos por un morfema determinado, palabra o grupo de palabras. En este capítulo en efecto se trata de ahondar, poner en observancia el cambio de código. Para ello se ha elegido un relato, una concatenación de historias, bajo el título «The Killer Crónicas», de Susana Chávez-Silverman, en la que se han basado las autoras Renata Enghels, Van Belleghem y Vande Castele para analizar la posición que adopta el adjetivo dentro del sintagma nominal en ambos idiomas y la preponderancia de las elecciones morfosintácticas. La conclusión a la que se alude es que «no parece ser la mezcla o combinación de dos sistemas separados» (p. 26), obviando finalmente que se trata de una obra puntual. Habría que atenerse al análisis de diferentes fuentes.

Esta tendencia o cambio de estructura lingüística es la que analiza Antonio Torres, dentro de las «Dinámicas en torno al uso del español y del inglés en los Estados Unidos», el cual, partiendo de los primeros posicionamientos etimológicos, comenta las ventajas del ser humano bilingüe y pretende demostrar la evolución de un fenómeno que transgrede lo puramente lingüístico. Desde una visión social se distinguen dos tipos de diglosia: la interlingüística y la intralingüística, que son los que según su criterio se suceden en los Estados Unidos de América. Sin embargo, pese a estar alimentados por una presión global, debería prevalecer junto con el inglés, en un mercado cada vez más competitivo.

El siguiente capítulo corre a cargo de Juan A. Thomas, siendo el centro de Nueva York, concretamente la ciudad de Utica, el objeto de estudio, «La especialización de funciones en el repertorio lingüístico del español de Utica, Nueva York». En este estudio se constata la evolución del español, concretamente el segundo idioma más hablado. Sin embargo, es un idioma que no goza de prestigio en los estamentos públicos. A través de una serie de anécdotas,

entrevistas y noticias extraídas de periódicos locales, el autor trata de acercarnos a una realidad que en muchos casos se podría extrapolar a todo el territorio nacional. Concretamente el autor se centra en qué variedades culta, coloquial o habla inglesa son las empleadas en diferentes contextos. Es argumentado bajo la batuta de dos modelos diglósicos, concretamente y en orden de cronología los de García Molins (2016) y Moreno Fernández (2017), tomados como referencia para el artículo. Finalmente, el autor concluye que el español ha conseguido abrirse en sus diferentes variedades, con un predominio marcado del inglés a todos los niveles.

Serra Alegre y Moreno Guillamón son los encargados del último artículo con algunas «Peculiaridades del *Spanglish*». Los antecedentes de este fenómeno lingüístico bien podrían remontarse según el autor a la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo, cuando los territorios del sur de México fueron anexionados por los Estados Unidos, en un acto de rebeldía frente a la imposición lingüística contra el habla inglesa. Dicho fenómeno cuenta con multitud de defensores y detractores. Se argumenta que dicho sistema incorpora numerosos calcos de modismos, mezcla de códigos, préstamos lingüísticos o modificaciones en mayor o menor medida de la sintaxis o la gramática. En definitiva un fenómeno social que no se podría entender fuera de un marco multidisciplinar.

El epílogo de la monografía, a cargo de Diana Castilleja y Enghels, pone sin duda un hermoso broche a modo de síntesis sobre la intención de la obra y de las diferentes capas en las que se superponen y solapan a la perfección cada uno de sus artículos, convirtiéndose en uno de los escritos de referencia, acerca de los peligros, dificultades y desafíos del español en territorio hispanounidense.

Daniel Abad Ruiz

Guillermo Marco Remón (2019): *Otras nubes*, Ediciones Rialp, Madrid, 80 pp.

Guillermo Marco Remón (1997), graduado en Ingeniería de Computadores por la Universidad Politécnica de Madrid y, actualmente, doctorando del programa de investigación de Procesamiento de Lenguaje Natural de la UNED, aterrizó, sintiéndose, tal vez, algo extranjero, en las cotas de la poesía a finales del año 2018 al recibir un accésit del prestigioso Premio Adonáis por el poemario *Otras nubes* (2019). La concesión de este premio ha sido, a todas luces, una magnífica carta de presentación literaria que ahora conviene visitar con detenimiento, cuando lleva ya una andadura suficiente y ha sido valorado con no pocos elogios en breves aproximaciones impresionistas por críticos como José Luis Morante, Hilario Barrero o Jorge de Arco.

Comencemos con su raíz: la génesis y el sentido del título. ¿De dónde surge, pues, el sugestivo título de la que es su *opera prima*? El propio autor, con una cita extraída de la *Automoribundia* (1948) de Ramón Gómez de la Serna acertadamente colocada como pórtico del libro, lo desvela al atento lector que sabe apreciar los detalles: «Aprovechaba el no tener que ir a ninguna parte y verlo lentamente todo, como quien toda la vida va a estar mirando unas piedras y escribiendo de otras cosas, de otros paisajes, de otras nubes» (p. 9).

No obstante, ¿qué pertinencia y qué sentido posee esta frase en la propuesta de *Otras nubes*? En mi opinión, esta se justifica, precisamente, porque todo el poemario de Marco Remón resulta ser la exposición versal de los negativos —esas *otras cosas*, esos *otros paisajes*, esas *otras nubes*— distintos y sorprendentes de las fotografías en forma de versos de la realidad cotidiana que lo circunda, es decir, resulta ser el descubrimiento y la anotación de lo poético y de lo maravilloso en el día a día.

Es, en este sentido, a menudo su poesía un proceso de destilado literario que pretende sublimar la cotidianeidad, permitiendo la aparición de personajes anónimos y casi costumbristas, como el maestro que añora los días en que daba clase en el poema «Maestro jubilado sale a la terraza de Peñíscola» (p. 16) o la panadera que regala a los ingratos ciudadanos su amabilidad cada mañana en el poema «A la panadera de Puerta de Arganda que da de desayunar al sureste de Madrid» (p. 23). De tal modo, con este telón de fondo *a priori* rutinario, se reflejan muchas escenas dotadas de gran belleza, por ejemplo: «Nuestras vidas fueron dos historias juntas / como dos libros que se rozan en la Cuesta de Moyano» (p. 21).

El poemario se divide en tres partes desiguales en extensión —veinticinco poemas, once poemas, nueve poemas, respectivamente—, carentes todas ellas de título, y se inicia con lo que acaso pueda verse como una vaga reminiscencia de los cancioneros áureos: con una suerte de poema-proemio y de autodedicatoria (¿otro guiño, quizás, a Gómez de la Serna y a sus particulares memorias?): «A Guillermo para que vuelva». En este poema-proemio hallamos ya contenidas algunas notas características de la propuesta del joven vate madrileño y algunos motivos que serán recurrentes en el desarrollo del libro, como la elegante y comedida ironización sobre el uso del lenguaje lírico al comienzo del texto: «Nos sentábamos en la colina / para ver el atardecer / (*crepúsculo* tiene las mismas sílabas / pero el peso de un lector afectado)» (p. 11); la integración y la complicidad con los elementos naturales —y, más tarde, también con los elementos urbanos— que surgen a su paso y que son atrapados, en consecuencia, dentro del poema: «El cielo se manchaba del color de las amapolas / y ellas cabeceaban asintiendo la primavera» (p. 11); la utilización cuidada de metáforas tan únicas como sugerentes que obligan ineludiblemente al lector a pararse y a admirarse: «No me extraña que los griegos pensaran / en las nubes como el apartamiento de los dioses: / parecen el mobiliario del cielo» (p. 11); o, en fin, el empleo libre de metros muy cortos y metros muy largos en lo formal o la meditación melancólica en torno a la idea de la eternidad y de las eternidades en lo conceptual: «Y seguíamos hablando y hablando / [...] sobre las dos eternidades / (el fuego del infierno y el olor a mandarina en las manos)» (p. 11).

Con tales disposiciones, las cuales indican la continua laboriosidad y la plena consciencia creadora del autor, *Otras nubes* se construye temáticamente enfrentando en cada uno de sus poemas dos basamentos contrarios y, a la par, complementarios: el amor real y el amor imaginado.

Por un lado, este amor real y este amor imaginado pueden localizarse en el seno de la intimidad familiar, donde el poeta nos muestra algunas de las escenas más enternecedoras de su infancia. Así, en el caso de la madre, Reme —a quien, por cierto, está dedicado el conjunto poemático—, recuerda, en primera

instancia, una de sus lecciones cotidianas y el inesperado impacto que esta tuvo en su microcosmos de entonces: «Fue en Zaragoza donde aprendí a vestirme. / Me lo mostró mi madre con ese hábito / de maestra que abotona a un niño. / Y yo, como un alumno adelantado, / enseñé a todos los amigos del jardín de infancia» (p. 15); para luego unir, en perfecta armonía, pasado y presente: «Aún hoy / cuando cuelgo una camisa / tengo la sensación de estar enseñando a abrocharse los botones / a la percha» (p. 15).

En segunda instancia, el sujeto lírico toma prestados los recuerdos iniciáticos de su madre en materia de amor y su nostalgia para imaginar sus tiempos de juventud a partir de los testimonios palpables de lo que llama, atendiendo al título del propio poema, el «amor casto» (p. 17):

Descubrimos en el desván un cajón  
 con cartas abiertas de mi madre  
 —estaban frías por el invierno—.  
 Aquella tarde, entre postales de aeropuerto y amigos  
[olvidados,  
 ella había encontrado la primera memoria que se recuerda  
[sin dolor.

La siguiente figura familiar que toma protagonismo en el marco del poemario es la de la hermana, Adriana. Para ella el poeta busca, en sus adentros, los versos, como de pequeño le buscaba en el campo tréboles de cuatro hojas. Aquí se presenta, en un delicado equilibrio entre la realidad evocada y la ficción poética, en un extremo del pasillo del hogar de ambos, desahogándose a través del llanto y encaminándose poco a poco hacia la plasmación de sus emociones en su diario personal (p. 18):

Y se queda al final del pasillo  
 como deshojando una ortiga  
 porque su mirada cae entre la multitud  
 como la lluvia sobre el mar.  
 Y con la misma intención  
 con la que buscaba un trébol entre la hierba cuando ella  
[me lo pedía  
 encuentro un verso,  
 quizá este mismo,  
 para vendarle los párpados  
 —pero se araña—,  
 para comprender su soledad con la soledad de otros,  
 para recordar las valiosas palabras de su diario.

De otra parte, emerge, repartiendo tarros de miel, en Calatayud la abuela, a quien se caracteriza como una gran cuidadora, tanto de los suyos como del resto del pueblo, todo lo cual da lugar al profundo agradecimiento de los versos del nieto, Guillermo Marco Remón. Y ha de ser, en este punto, cuando nos percatemos de su fijación en el ámbito familiar por los ojos, por los párpados, por las miradas. Son las miradas otro motivo que, aunque con otro alcance bien distinto, no se eludía jamás en el seno de los cancioneros del Siglo de Oro para servir como canal comunicativo del amor y posibilitar el enamoramiento, según sostenía la teoría de los *spiritelli* que aceptaban tanto literatos como científicos. En este caso, podría decirse que la mirada exterior apunta hacia el amor real; sin embargo, el cerrar los ojos implica, paralelamente, dar paso a la mirada interior y penetrar desde dentro el universo inabarcable del amor imaginado (p. 19):

Los ancianos de la plaza  
 tenían pegajosas las comisuras  
 y ella los desatendía para besarme  
 los párpados como acuñando mi mirada,  
 como los pasos acuñan el camino.  
 Y yo con los ojos pegados  
 dulcemente escuchaba a todos  
 los niños de la plaza  
 cantando los estribillos de mi abuela.

Una vez que se han explorado ampliamente las presencias, serán, por el contrario, las ausencias, en combinación con los perfiles del amor imaginado, las que predominen en la escritura de este cancionero de lo cotidiano, puesto que el yo poético se forzará a imaginar, de algún modo, la muerte y el vacío, así como la herencia entre las sombras de la casa deshabitada (p. 26) que, inevitablemente, nos trae a la memoria el nombre de Luis Rosales y de su libro *La casa encendida* (1967):

Murió y hubo que vaciar la casa.  
 Las habitaciones heredan sus muertos;  
 quedan en los álbumes de fotos,  
 los frascos de colonia de las navidades,  
 la preferencia de luz en la abertura de la persiana  
 y esa humana materialidad del olor de los armarios,  
 que hace decir: *La casa huele a ella.*

Al padre, en cambio, no se lo alude dentro del poema, sino que este aparece directamente en un elemento paratextual, la dedicatoria de «Despoblación», y nuevamente Marco Remón piensa en un tiempo que no conoció, en la niñez

de su propio padre en Mara, uno de esos pueblos que ha sufrido en las últimas décadas los efectos deshabitados a causa del éxodo producido en lo que se ha llamado la España vacía<sup>1</sup> (p. 24):

El soplido perezoso  
del viento entre las colinas  
acariciaba mi cara  
—más suave que la tuya—  
y las amapolas de la mente se mecían  
como haciendo cosquillas al niño que fuiste.

Tal y como puede observarse en esta cita, las amapolas vuelven a figurar en su poesía para simbolizar con intensidad la fugacidad del tiempo, el tópico del *tempus fugit* concretado en la caducidad de las cosas; pero no son las únicas plantas de carácter simbólico que han germinado en la fértil tierra del compendio, ya que a ellas habría que sumar la ortiga que la hermana abrazaba para simbolizar la aceptación del dolor; los árboles, que se ven cegados por la muerte y cubiertos de algunas pinceladas dantescas, mas guardan un resquicio de esperanza bajo el lema *ubi mors ibi spes* y producen algunos ecos machadianos: «Los árboles están ciegos, / no esperéis en su tronco mapas o direcciones / y si algún rayo los derrumba, / haced estanterías / de las que salga un murmullo de voces viejas» (p. 37); la rosa para señalar el fin de un amor: «entre los dedos las gotas caerán / como el jugo de una rosa» (p. 54); o los girasoles, que implican la mirada hacia atrás y la llegada inexorable del recuerdo: «Pero vuelves, apareces / entre los girasoles del recuerdo / con el dolor de las pipas pegadas a los pies; / te las quitas una a una / y las dejas en el nido» (p. 56).

Dos detalles deben añadirse, por último, para cerrar el cosmos familiar en este asedio crítico. De una parte, Guillermo Marco Remón es hijo de padres divorciados. Así, encontramos un poema que se titula, justamente, «Padres divorciados», en el cual es más que patente, en tanto que el poeta abandona Madrid, cómo opone, en el plano del amor real, la separación de sus progenitores con su consecuente sentimiento nómada y, en el plano del amor imaginado, con sus propias posibilidades de amar: «Se me dora la nuca de tanto vagabundear / y recuento los apartamentos donde me gustaría vivir, / las personas que me gustaría amar, / pero ahora me pregunto: ¿a qué casa volver?» (p. 62).

De otra parte, Guillermo Marco Remón no canta únicamente en sus versos el amor por las personas, sino que también canta el amor por el miembro animal del núcleo familiar, su perro Cuzco, como hiciera Miguel de Unamuno en «Elegía en la muerte de un perro», como hiciera Pablo Neruda en el poema

---

<sup>1</sup> El periodista Sergio del Molino, en su libro *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue* (2016), ha dado buena cuenta de esta realidad.

«Mi perro ha muerto» o como hiciera más recientemente Antonio Gala, llorando la muerte de Zegrí, en una de las composiciones de *El poema de Tobías desangelado* (2005) escritas en La Baltasara, su finca de Alhaurín el Grande (Málaga). En esta hermosa tradición elegíaca se inserta, pues, el autor de *Otras nubes* al escribir con tristeza: «No importa que la puerta conserve tus arañazos / ni el jardín los hoyos de tus huesos, / te recordaré durante toda la vida que dura una tarde, / la tarde tranquila del paseo» (p. 20).

Al margen de la familia, otro de los ejes vertebradores del poemario es, como ya se había adelantado desde el poema-proemio, la reflexión sobre el tiempo —otro lugar común en los cancioneros clásicos, según marcaba el magisterio de Francesco Petrarca— y la idea de la eternidad y de las eternidades. De esta manera, el sujeto lírico fija su mirada en los rastros materiales del paso del tiempo, ofreciendo una muestra muy original en las paredes: «Los desconchones son la manera en la que la humedad / deletrea el *tiempo*» (p. 33); y otra, en principio menos original, en la recurrencia continua a los relojes en textos como «Solo tengo un reloj» (p. 34) o «Cuánto tiempo pasamos dando cuerda a los relojes» (p. 63).

No obstante, la novedad del reloj se descubre no tanto en su alusión temporal, sino en su preciosa amalgama con otros elementos, ya sea la visualidad de las imágenes poéticas combinada con la referencia a los clásicos: «Solo tengo un reloj como fray Luis una elegía / y lo perdí en el río. / No quise enturbiar el agua / y pensé en la ironía de perder el tiempo / con una correa rota que da la razón a Heráclito» (p. 34); ya sea el bosquejo del desgaste del oficio de relojero combinado con una interesante propuesta metafórica y metonímica: «Así mi vida / seca como la piel del pulgar / de un relojero: / tu tiempo, un gajo de mi corazón» (p. 63).

En última instancia, conviene destacar la concepción demiúrgica que Marco Remón presenta: «Pero he decidido que se marchen los escritores, / pero que se abriguen de tiempo, / no llevan despertador / y en un mundo a la redonda / solo Dios es relojero» (p. 66). Pese a todo, puede intuirse que, a la postre, este demiurgo-relojero no tiene, en realidad, el control de su maquinaria —y, por ende, no puede corresponderse enteramente con la explicación mecanicista tradicional de Dios, cuyo mayor exponente fue Descartes—, pues el reparto de las eternidades termina por sobrevenir de forma azarosa en «La historia es injusta repartiendo eternidades»: «En 1977, en la grabación de una conferencia de Borges, un hombre tose; / junto con la inmortal palabra de Borges queda / la inmortal tos de un anónimo constipado. / Entonces yo pienso en cómo está repartida la eternidad entre los hombres [...]» (p. 35).

Las alusiones, directas o indirectas, a otros autores y las posibles intertextualidades no aparecen únicamente en los márgenes de este marco temporal. Además de toparnos en *Otras nubes* con fray Luis de León y Heráclito (p. 34) o con Jorge Luis Borges (p. 35), podemos toparnos, igualmente, con Jorge

Manrique en primer lugar, cuando el joven poeta parafrasea en el título de uno de sus textos las archiconocidas coplas de Manrique: «Nuestras hojas son los pasos que van a dar al borrador» (p. 61); pero, en segundo lugar, también podemos toparnos en ese título con José Hierro, dado que este, en su *Cuaderno de Nueva York* (1998), redimensionaba similarmente las *Coplas a la muerte de su padre*, entrecruzando vida y creación sobre la hoja en blanco:

Siempre aspiré a que mis palabras,  
 las que llevo al papel,  
 continuasen llorando  
 —de pena, de felicidad, de desesperanza,  
 al fin, todo es lo mismo—,  
 porque yo las había llorado antes;  
 antes de que desembocasen en el papel blanquísimo,  
 en el papel deshabitado, que es el morir<sup>2</sup>.

Son, en cambio, probablemente menos conscientes las intertextualidades que surgen con Pedro Salinas y Garcilaso de la Vega, dos autores, como es sabido, ya interrelacionados de por sí gracias al título de *La voz a ti debida* (1933). Y es que el tono de *La voz a ti debida* se deja sentir ampliamente cuando Guillermo Marco Remón dice: «Olvidarás los nombres propios, / los párrafos marítimos, / los cálidos susurros. / Sentirás un fresco chapoteo de palabras. / En la caracola está el mar. / En mi silencio, este libro» (p. 71), puesto que Salinas incitaba en sus versos a la amada a olvidar los nombres y a «vivir en los pronombres», si se recuerda, y la invitaba a romper con todo:

Y cuando me preguntes  
 quién es el que te llama,  
 el que te quiere suya,  
 enterraré los nombres,  
 los rótulos, la historia.  
 Iré rompiendo todo  
 lo que encima me echaron  
 desde antes de nacer.  
 Y vuelto ya al anónimo  
 eterno del desnudo,  
 de la piedra, del mundo,  
 te diré:  
 «Yo te quiero, soy yo»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> HIERRO, J. (2002 [1998]): *Cuaderno de Nueva York*, Ediciones Hiperión, Madrid, p. 121.

<sup>3</sup> SALINAS, P. (2010): *La voz a ti debida. Razón de amor*, «Clásicos Castalia», Castalia, Madrid. Edición de J. González Muela, pp. 495-496.

En cuanto a Garcilaso, las concomitancias se producen, en cambio, en el poema «Qué frías tienes las manos cuando dices te quiero», donde «las aguas del olvido» que el poeta toledano cantaba en la segunda estrofa de la «Égloga III» se transforman en las aguas de la bañera y «la lengua muerta y fría en la boca» se transforma paralelamente en la «lengua helada», si bien en este particular Garcilaso conseguía vencer las fronteras de la muerte en su composición y Marco Remón no; así, «[...] quedarás / con la mano vencida en el extremo de la bañera / —entre los dedos las gotas caerán / como el jugo de una rosa—, / y mi lengua helada / dirá el nombre que ya no tienes» (p. 54); frente a

Y aún no se me figura que me toca  
 aqueste oficio solamente en vida;  
 mas con la lengua muerta y fría en la boca  
 pienso mover la voz a ti debida.  
 Libre mi alma de su estrecha roca  
 por el Estigio lago conducida,  
 celebrándose irá, y aquel sonido  
 hará parar las aguas del olvido<sup>4</sup>.

Más allá de las interconexiones con la literatura apuntadas, son muchas y sorprendentes en *Otras nubes* las interconexiones con la pintura, prolongando y redefiniendo el tópico horaciano *ut pictura poesis*, al comparar el oficio de unos y de otros: «Igual que los pintores retocan el contorno del ojo / para dar expresividad, a menudo, yo escribía con lápiz / las opiniones de mis personas periféricas [...]» (p. 67); o al mezclar en una única acción las cualidades de unos y de otros para confirmar los dictados de otro adagio latino, aquel que sostenía *ars longa, vita brevis* (p. 72):

Cuando ya no pueda leer,  
 cuando mis ojos pincelen las letras  
 como hormigas mal domadas,  
 quizá con la miopía momentánea de las lágrimas,  
 aceptaré más que nunca el tacto del papel,  
 el dócil sonido del papel que confirma un verso y una  
 [vida.

Por un lado, descubrimos que Marco Remón se sirve del estilo de artistas consagrados para llenar su poema «Barco de papel» de colores y de texturas y dotar su poesía de plasticidad: «Ha jugado hasta quedarse sin luz / y se marcha y deja en su sombra colorida un cuadro de Miró» (p. 22); o para describirse a

---

<sup>4</sup> VEGA, G. de (1972 [1969]): *Poesías castellanas completas*, «Clásicos Castalia», Castalia, Madrid. Edición de Elias L. Rivers, p. 193.

sí mismo y descomponer y recomponer su realidad vivida y su personalidad polifacética, con lo cual, además, se comprende aquel desdoble del poema-proemio: «Guillermo, con su sombra picassiana, / con su pin de bibliotecario en el jersey, / significa uno y muchos, / como todos» (p. 65).

Por otro lado, el escritor utiliza el propio ejercicio de la pintura para embellecer y elevar a categoría artística la labor del farero en «Un farero es un pintor de luz» y, asimismo, atrapar entre sus versos un paisaje nocturno de agua y luz (p. 32):

Una mujer  
está pintada en el muro, enfrente de esta habitación,  
y la noche en ella parece una manta.  
La luz del faro va descubriendo pinceladas de la ciudad  
como un mapa de las nubes deja ver trozos de tierra un  
[día de lluvia.

No obstante, es, sin atisbo alguno de duda, «La Maga se parece a alguien como tú» el poema que más y mejor refleja la importancia que posee la pintura dentro del universo creador de Guillermo Marco Remón y es, por tanto, el que mayor potencia expresiva alberga, dado que el texto en cuestión comienza, concatenando las obras de Goya, Velázquez y El Greco, con la siguiente serie metafórica (p. 30):

Dentro de ti —lo sabes—  
hay un Museo del Prado:  
en tu frente se proyectan *Los disparates* cada viernes  
y tus ojos tienen la luz de *Las hilanderas*  
y cuando te enfadas se te estira el cuerpo como a  
*[El caballero de la mano en el pecho.*

La Maga, por cierto, ha de referirse al entrañable personaje de *Rayuela*, la célebre novela de Julio Cortázar. La Maga, si se recuerda, se caracterizaba por su aire distraído, por su ingenuidad y por su ternura, cualidades que, de algún modo, admiraban y envidiaban los integrantes del Club de la Serpiente y que enloquecían a Horacio Oliveira: «A Oliveira lo fascinaban las sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más mentales. Lo que para él había sido análisis de probabilidades, elección o simplemente confianza en la rabdomancia ambulatória, se volvía para ella simple fatalidad. “¿Y si no me hubieras encontrado?”», le preguntaba»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> CORTÁZAR, J. (1987): *Rayuela*, Alianza Editorial, Madrid, p. 44.

Y es que, a mi entender, la gran apuesta y el gran valor de *Otras nubes* es, precisamente, su polidimensional entramado metafórico, el cual resulta tan rico como novedoso en un panorama literario que, por lo general, tiende a las metáforas vagas, descuidadas y superfluas. Son, en consecuencia, dignas de alabanza y de admiración la metáfora que expresa la forma de mirar la vida y sentir el amor: «[...] y comprendemos que solo necesitamos esa perspectiva: vivir / a la altura de la hierba» (p. 42); la metáfora que proyecta el futuro roto y su derivada melancolía ante los amantes: «Y al llegar a casa, / sobre un colchón relleno de ramas, / viajamos con el dedo. / Señalo los países en los que quizá haya estado de mayor, / cuando hayamos roto y sea mejor persona» (p. 45); la metáfora que logra plegar en sus versos el tiempo y el espacio: «Envuélveme el horizonte / con el papel del periódico del día de mi nacimiento [...]» (p. 47); o, por el contrario, la metáfora que fragmenta la realidad para dilatar el tiempo a través del espacio: «Para que exista / se necesita el tiempo que tarda una araña en construir una catedral de tela, / el tiempo que se tarda en ir de Madrid a Nueva York caminando con los ojos cerrados» (p. 52).

Por todas estas razones no temo afirmar, en fin, que, a mi parecer, Guillermo Marco Remón es uno de los poetas más brillantes y prometedores de la Generación Reset<sup>6</sup>.

Pedro J. Plaza González

---

<sup>6</sup> Recientemente, he publicado un artículo en el que daba nombre y consistencia a la generación poética española que va desde 1989 a 1999, a la cual pertenece Guillermo Marco Remón. En este situaba a Marco Remón dentro de la actitud acumulativa y, en particular, dentro de la vertiente de superposición, definiéndola esta así: «Entiendo, por el contrario, que la superposición consiste en añadir, en poner encima de la tradición —en un sentido amplio que se centra, sobre todo, en el medio y el largo plazo— la propia sensibilidad vital para tratar de llegar, con ello, un paso más allá y ofrecer una nueva perspectiva de los temas de siempre y de los temas de ahora, de modo que ya no se trata de una práctica imitativa, sino de una práctica emulativa, pues el afán de superación es bien acusado». PLAZA GONZÁLEZ, P. J. (2021): «La Generación Reset (1989-1999): puesta a punto de la poesía española reciente», *Maremágnum. Revista de creación literaria*, 5, pp. 43-58.

Javier Gilabert (2019): *En los estantes*, Esdrújula, Granada, 72 pp.

La vida es una colección de pequeños instantes, evanescentes y pasajeros, revoltosos y vivos como el aleteo de una mariposa. Javier Gilabert nos abre las puertas de su segundo poemario, *En los estantes* (Esdrújula ediciones, 2019), para adentrarnos en la vibrante jaula de su corazón, sin ornamentos, sin falsos ropajes. Sus poemas son jilgueros que escapan de la jaula, vuelan alto durante unos segundos y regresan a la espera de que les abramos la puerta de nuevo. El poeta los guarda a buen recaudo en unos estantes que construyen su geografía emocional. En su prólogo al libro, Antonio Praena aclara que esos estantes «somos nosotros, porque en nosotros vive la letra de los libros» y alaba la capacidad de este poemario para enfrentarse al hombre líquido de Zygmunt Bauman, a una sociedad líquida posmoderna que se nos escapa de las manos. Por eso, en los estantes que nos trae su autor, los libros, inseparables de la vida, de las tradiciones pasadas y futuras, se organizan en baldas que, como dice Praena, «apuntalan el vacío» y sientan las bases de una «persona articulada y unida» frente al sujeto líquido. De este modo, el poema introductorio, «La estantería», funde los libros con la naturaleza humana, a modo de sinécdoques corporales que dejan claro que nuestras vivencias y nuestra escritura son inseparables.

Pero frente a los estantes, que sugieren libros estáticos y primorosamente ordenados, la primera parte del poemario, «Mudanza», invita al abandono del hogar o, mejor dicho, la construcción de uno nuevo, la nueva familia que se adivina en los siguientes apartados. Pero para llegar a ese lugar, el poeta debe primero encontrarse a sí mismo, afianzar los sólidos cimientos de su morada. Los poemas de esta sección ofrecen una imaginería espacial con ecos de *La poética del espacio* de Gastón Bachelard. La casa representa nuestro mundo interior, habitada de sueños, y así lo explora Gilabert, pero desafiando las

expectativas de refugio. «Mudanza» y «Compañera de piso» representan la identidad nómada posmoderna: debemos abandonar las cargas emocionales y superfluas para llevarnos al nuevo hogar (si es que lo encontramos) sólo lo preciso: el amor. La presencia de la amada empieza a hacerse acogedora y, a pesar de habitar un piso alquilado, una identidad prestada, ella contribuye a hacer de este lugar de tránsito un hogar estable. La diatriba que sugería Praena en su prólogo cobra fuerza en este apartado: frente a la sociedad y amor líquidos, Gilabert intenta ofrecernos la solidez de un nuevo espacio de mudanza, a pesar de que asoma entre los versos la vulnerabilidad del poeta que se sabe mosca entre la oscuridad de unas paredes ajenas. Por eso el resultado no es el hogar de Ítaca, al que Odiseo parece no volver y, en su lugar, como nos cuenta Gilabert en «El poeta», encontramos a una anciana Penélope tejiendo una tela de araña.

En la segunda sección, «La estantería», la mudanza parece dar paso a un hogar que se forma gracias a un amor robusto. El resultado son los estantes donde, en palabras de Praena, «paternidad y filiación confluyen» para pergeñar «una nueva apuesta por la vida en tiempos de convulsión, postverdad». En estos poemas se explora una nueva paternidad alejada del patriarca insensible y dictatorial y se muestra la aventura de ser un padre comprometido, participante activo de las tareas domésticas y la ética del cuidado. Estos versos exploran la relación con su hijo y con su hija. Con el primero reinventa el pacto entre varones. Más que presentar a un niño que forja una identidad uniforme y racional con relación al padre, ambos se reflejan en una identidad conjunta: «Me veo en ti, hijo mío»; «Te veo en mí, hijo mío». En lugar de un lenguaje objetivo, neutral y racional, a través de su hijo la voz poética crea un lenguaje de emociones, basado en la experiencia corporal de la paternidad, por lo que el vástago se convierte en su «primer verso/el más cierto de todos». Asimismo, la sonrisa de su hija despierta el miedo de un hombre vulnerable, una masculinidad reinventada desde otra visión de la paternidad.

En el resto de poemas de la sección profundiza en el amor de su amada con imágenes topográficas como la comparación de su cuerpo con un mapa. Sin embargo, el poema «Desahucio» rompe la sensación de placidez, la casa se desmorona y se sugiere una brecha emocional. La voz poética se convierte entonces en la serpiente enroscada en las piernas de su amada, fundida con la fatalidad atribuida a la mítica Eva. De la unión de ambos surge la imagen del visionario Tiresias, el poder del amor y de la comunicación, el Santo Grial que podría salvar a la pareja de la sensación de desarraigo vital. El poema que cierra esta sección, «Mirador», insiste en el vínculo que une al poeta con sus hijos y que le da sentido a su existencia. Una vez más, la solidez de los estantes se antoja reparadora.

En el último apartado, titulado «Libros», los estantes adquieren vida con estos pájaros que cantan en las ramas de los árboles. Aunque empieza con el pesimismo de la llegada del invierno, el olor a tierra mojada anticipa la lluvia que calma la sed y unas botitas de goma que logran cruzar el charco. Las resonancias metafóricas con la familia que Gilabert nos ha presentado en el poemario son ineludibles. El libro, que sin duda ocupará uno de los estantes, se cierra con un extraordinario y polifónico poema que, paradójicamente y a pesar de titularse «Capítulo final», hace un recorrido por las geografías emocionales exploradas en el poemario sin ofrecer un claro desenlace, pues los y las lectoras deberemos desentrañar la carga existencial de estos versos y, por ende, de todo el volumen.

Los instantes de Gilabert son vaporosos, pero no por ello intrascendentes, pues se ubican en un contexto histórico muy concreto que los lectores y lectoras del siglo XXI recibimos con inmediatez, instantes actuales pero también atemporales. Como nos confiesa en el poema «El instante»: «La vida es ese instante/con máscara de días/en el que solo cabe una existencia». Una existencia como la de la voz poética, que concluye su periplo asimilando su vida a un instante.

El viaje de Gilabert no es un viaje a la trivialidad; es un viaje a la cotidianidad con un regusto a finitud.

Gerardo Rodríguez Salas



Guillermo Aguirre Martínez (2019): *Meteoros / Bifronte*, Devenir, Madrid. Guillermo Aguirre Martínez (2017): *Piedras*, Devenir, Madrid.

Aunque *Meteoros / Bifronte* es el poemario más reciente de Guillermo Aguirre Martínez, publicado por Devenir en junio de 2019, es imposible no hacer referencia a su libro anterior, *Piedras*, aparecido en la misma editorial en 2017, pues ambos parecen responder a un mismo impulso creativo. Existen entre los dos textos concomitancias tanto en el fondo como en la forma, un universo simbólico común, un espacio poético por el que transitan cuerpos celestes movidos por una fuerza primordial que nos arrastraría irremisiblemente a la caída, a la muerte, si no fuera porque, en ocasiones, la piedra «abandona la inercia» transgrediendo, en cierto modo, «la ley del universo».

En este espacio oscuro, nocturno, los meteoros destellan, como «cristales capturados en la noche», convertidos en «estrellas preñadas de movimiento». Son, como sugiere el texto de la contracubierta de *Meteoros / Bifronte*, esquilas desprendidas de la piedra, «imagen axial del poemario homónimo».

Los propios poemas, breves, brevísimos, compuestos por uno, dos, tres versos, en su mayoría, funcionan a su vez como pequeñas piedras arrojadas a un estanque en calma que, con su poder de sugerencia, al traspasar la superficie, generan una serie de ondas concéntricas que multiplican y expanden su significado. O como relámpagos en medio de la oscuridad que, por un instante, iluminan y revelan una realidad que permanecía oculta e ignorada. De hecho, los aerolitos, según Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, son «símbolo de la vida espiritual descendida sobre la tierra, [...] revelación del más allá accesible y del fuego del cielo», del cual las estrellas son su manifestación visible e inalcanzable.

Sin embargo, a menudo resulta difícil discernir si nos hallamos ante distintos poemas o si se trata de un único discurso lírico, cuyos versos aparecen

desgajados a lo largo de las páginas de dos libros. No solo carecen de punto final los poemas de *Piedras* y *Meteoros* —no así los de *Bifronte*, que se presentan como enigmáticas sentencias autoconclusivas—, sino que, frecuentemente, la misma idea se despliega y continúa de uno a otro. Sucede así en *Piedras* cuando la piedra del octavo poema «Perfora hasta quebrar la piel», «o rompe galopante / en la mañana» en el noveno; o, más implícitamente, en *Meteoros*: «[...] Tú, que en la noche fuiste arrastrado por el oleaje...» encuentra su salvación en el siguiente poema: «Remar y seguir remando / Remar fue la salida hacia el mañana».

En este universo, el yo poético es el cuerpo que cae «en abrasante vértigo», que se siente atraído por el abismo —«No te conozco, portador de mis reliquias, mas déjame ya caer»— pero, al mismo tiempo, es la esfera celeste traspasada por piedras y cristales que le desgarran los labios; la elipse de su conciencia es el cielo que remonta en su vuelo el «herido halcón». Esta caída del sujeto lírico, que es a la vez el creador y lo creado, nos hace pensar en el descenso de *Altazor* a través de los siete cielos, en ese viaje en paracaídas que culmina con la fragmentación del lenguaje poético.

Encontramos también en estas páginas una segunda persona, un tú lírico al que se dirige la voz del poeta, y que también transita por ese espacio que es él mismo: «Pródigo en destellos me atraviesas como si fuese este cielo / ojo de intensísima mirada». Esa «intensísima mirada» de que es portadora el *tú*, esa mirada tan aguda que parece penetrar, no solo psicológica, sino también físicamente, está presente en ambos poemarios, a veces anulada por los párpados que se cierran: «Imagen que así te hundes bajo el párpado [...]», escribe Guillermo Aguirre en *Meteoros*.

Lo que ve el ojo no es más que un simulacro, una sombra, y no puede aprehender «de los dioses» más que «su reflejo», atrapado como está en una suerte de prisión platónica de la que no puede, o no sabe, escapar. La mirada no es suficiente para descifrar ese «arcano símbolo» que se presenta ante los ojos, porque el ojo del poeta no es más que un «ojo de barro».

Se nos invita a mirar «sus manos, ciegas también», incapaces de adivinar los contornos, pues «De nuevo quedaron a oscuras mis núbiles manos».

Sin embargo, a veces, el «Mundo / carente de párpados» permite que la mirada trascienda, que vaya más allá de la realidad, y alcance a vislumbrar una «lluvia de visiones» en un «Universo enloquecido».

Lo que no puede ver el poeta lo percibe su interlocutor, pues «Dos lirios son tus ojos» y «De entre tus ojos escupe / fuego la sabiduría». El yo ve a través del tú, que también puede, si lo desea, impedirle la mirada: «La violencia de tu párpado al caer / cercena / —así— / mi visión»; hasta que por fin «Mis ojos en los tuyos sumergidos» alcanzan a adivinar las «miríadas de oscuros cristales» que «Quebraron ya los ojos de la noche».

Para *ser*, es imprescindible ser visto; por eso, el yo lírico se empeña en adentrarse «tras tu pupila como anhelando existir».

La capacidad de *ver*, tanto en la esfera sensorial como en la trascendental, se vincula con el ascenso que revierte la caída. Así, «Una vez más el ojo empuja su órbita hacia tu desnuda cumbre...». Por eso aparecen relacionados «El ojo, el ave, la montaña». Por eso el «Herido halcón, [...] con ojo desnudo ote[a] [s]us dominios». Por eso un «Dios todavía humeante» es el único capaz de «escapar de tan pesados párpados», mientras el poeta, simple mortal, reconoce: «mi cuerpo se transforma / en noche de huidizo semblante».

Esa oscuridad del yo lírico y del universo que habita —inconmensurable o reducido a un círculo trazado con el pie, en cuyo interior queda «como extasiado, vacío de toda luz»—, es hendida por la luminosidad, que permite la visión del *otro*: «El cielo arqueado arroja ya su luz / sobre la forma en que cristalizas». No obstante, los cuerpos expuestos a la luz proyectan sombras, oscuridad; «El día, de la mano de su sombra, / va y viene todo temblor»; «Diurnas, las sombras se deslizan y consumen / sobre tu cuerpo desnudo [...]». La luz procede del cielo, de la aurora, del alba que «comienza a despuntar» proyectando un «haz de rayos misteriosos», de la inmensidad, «luz de luna ardiente», pero también de lo pequeño e insignificante: «Débil luciérnaga que en mi mano aún tiembles, / último objeto en que veo claridad».

También de las «estrellas preñadas de movimiento», de los destellos que atraviesan al poeta y al cielo, del sol, de la «Rojiza / piedra de lava», de la «indómita lava» que «Sangraba ya el volcán [...]». Y del fuego, de la «antorcha humeante», de «la piedra de fuego», que permite «fundir / y luego rehacer / conforme a la ley del metal». Y de *tú*, que también eres fuego, «que sigues ardiendo», que «Te acercas enfebrecida», que te consumes. Y así, «Te contemplo callado, extasiado, esperando que todo arda».

Pero frente a la posible devastación de las llamas, finalmente se impone la «Contención / la ígnea roca bajo el río». Porque al fuego, tan presente en *Piedras*, se opone el agua que inunda *Meteoros*, donde el yo lírico «Resignado a naufragar[,] arroja al agua [su] remo ahora que el día se apaga y no se distingue otra costa». Cuando el fuego se extingue, cuando el tú no está presente, cuando «el eco de tu voz» «no arde» en sus sueños, el poeta, como un «huraño tótem arrojado por la borda», en la oscuridad de la noche es «arrastrado por el oleaje» y solo puede «remar y seguir remando», pues es la única salvación posible, la única «salida hacia el mañana», cuando vuelve a brotar la luz del sol. Pero no siempre consigue sobreponerse, y «cuando todo ya todo es fondo azul», «El mar escupe piadoso» sus «quebradas [...] vértebras frente a esta abúlica playa», como si fuesen los pecios de un naufragio.

Mas no siempre el agua sofoca el fuego, sino que a veces logran fundirse y confundirse, como sucede en: «Vivir sediento / de cálida piedra / ardiente y / rojiza / donde poder emparar mis manos».

Nos encontramos ante una poesía elemental, en el sentido presocrático, en la que fuego, tierra —representada en la piedra, el barro, el monte, la orilla—, agua y aire se oponen y se complementan simultáneamente. Donde también están presentes los estados de la materia: lo sólido de la piedra, lo líquido del agua, lo gaseoso del éter. Pero igual que el metal se funde al someterse al calor, los cuerpos cambian continuamente de estado: «ahora que solidificas y no quieres morir»; «Estela humeante // Te volatilizas».

Lo pesado de la piedra, la gravedad de la caída, queda contrarrestado por la liviandad del aire, de las aves que lo surcan, del ángel que asciende. Lo opaco de la noche, de la oscuridad, de la piedra, de nuevo, se opone a la transparencia del cristal, de la luz, del agua. La muerte, a la fecundidad y la vida. Lo inerte, a lo orgánico.

Lo telúrico también está muy presente en *Bifronte*, que, según la nota que abre el volumen, debe leerse como continuación simbólica de *Meteoros*: «[...] el desmoronamiento de un orden mineralizado observable en *Meteoros* da paso —de manera no inmediata— a la renovación orgánica simbolizada en *Bifronte*».

*Bifronte* está poblado de sierpes —símbolo ctónico muy poderoso, que lo vincula nuevamente a la tierra—, de bestias, de hordas, de «víboras inmundas», de cuerpos. Pero estas imágenes de vida terminan por convertirse en «sueños [...] calcinados», porque el poder de engendrar no da, como cabría esperar, lugar a la vida, porque el cuerpo, «tu cuerpo», es «todo cuerpo ya sin alma». Y lo que en apariencia vive y asciende, termina por caer y morir: «Cruzan alto las aves en la tarde, levantan el vuelo saciadas ya de vil sapo, entregan al aire la serpiente que ayer acosaba y caen resecos sus restos [...]».

El lenguaje de *Bifronte* se mueve entre la profecía bíblica y el oráculo sibilino, preñado de imágenes enigmáticas, casi oníricas, amenazadoras por momentos, con una fuerte carga simbólica difícil de desentrañar.

Es el poder de sugerencia de los tres textos lo que los hace, al tiempo, inasibles y evocadores, y por lo que cada lector tendrá una experiencia distinta de ellos. Es por ello que lo hasta aquí expuesto no representa más que una de las múltiples facetas de las *Piedras* o *Meteoros*, uno de los rostros posibles de *Bifronte*.

Rocío Peñalta Catalán

Rosario López Gregoris y Cristóbal Macías Villalobos (coords.) (2020): *The Hero Reloaded. The reinvention of the classical hero in contemporary mass media*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 156 + xviii pp.

La figura del héroe ha estado sometida a constantes reelaboraciones desde la época clásica. Estos cambios han sido fruto de los cambios culturales de Occidente, así como de la renovación de los medios de transmisión de la propia cultura. Hoy en día, en un mundo cada vez más globalizado y tecnologizado, los canales que la transmiten son los medios de comunicación de masas.

Este es el contexto en el que se encuadra el libro que reseñamos aquí. Los trabajos que lo componen estudian la imagen de la tradición y recepción clásica en las diferentes manifestaciones culturales que existen, centrándose exclusivamente en los héroes, que han gozado siempre de una amplia popularidad. Esta obra recorre los medios más recientes que determinan el actual lenguaje audiovisual y cuentan con un número desorbitado de seguidores: los cómics, las películas, las series, la música *heavy metal* y, por supuesto, los videojuegos, cuyo mercado crece exponencialmente y mueve más de mil millones de euros anuales solamente en España.

En la Introducción, los coordinadores hacen hincapié en el objetivo principal de este libro, que es comprender mejor cómo se incorporan los héroes a los medios de comunicación y cómo recibe y asimila el público el contenido clásico, ya a través de referencias directas, ya transformado para encajar con el gusto de los consumidores habituales. Introducen a su vez una serie de premisas sobre el éxito de los héroes clásicos en los productos de consumo de masas actuales y sobre las razones que hacen que unos referentes triunfen sobre otros.

Por lo que respecta a los trabajos, se enumeran las contribuciones de los autores y autoras y se ofrecen unas indicaciones de los objetivos y el contenido esencial de cada una.

El primer capítulo, «From hero to superhero: The update of an archetype», firmado por Luis Unceta Gómez, se sumerge en el mundo de los cómics de superhéroes. Comienza con un estudio minucioso de los superhéroes, analizando los ecos de los héroes clásicos y las características que han pervivido de estos en sus homólogos modernos, así como la propia historia de este género. Este análisis previo nos ayuda a comprender mejor todas las vicisitudes del objeto de este trabajo: *El héroe*, de David Rubín, que reinterpreta los trabajos de Hércules. El autor, por tanto, muestra cómo se introducen los elementos característicos de los superhéroes en una historia que, aunque conocida, no deja de ser atractiva para el lector actual, y señala las conexiones hipertextuales que existen de manera directa con la mitología grecorromana y con otros referentes de la cultura pop.

El siguiente trabajo, «Methamorphosis of the mythical hero in Disney's *Hercules*», por Antonio María Martín Rodríguez, tiene como protagonista otra vez al héroe Hércules, esta vez en el contexto de la película homónima de Disney. Este estudio destaca porque no se limita a exponer el proceso de elaboración de la película y a relatar de forma pormenorizada la historia que se reinterpreta, sino que también profundiza en todas las fuentes que llevaron a esta creación: el mito y los referentes culturales populares que habían saltado a la fama antes de *Hércules*. Así, el autor analiza la conjunción de los relatos clásicos del héroe; Superman, la figura heroica por excelencia contemporánea a la película, y otras referencias tomadas de películas de cine péplum que ya han sufrido una reelaboración previa.

«Κλέα ἀνδρῶν: Classical heroes in the heavy metal» es el trabajo de Helena González Vaquerizo y versa, como indica su título, sobre la presencia de los héroes clásicos en el género musical del *heavy metal*. La autora investiga la esencia de este género musical y las circunstancias que hacen que la cultura clásica tenga tanto éxito, que se reflejan de forma numérica en este capítulo. Así, se superpone la ideología de los artistas con los ideales de los propios héroes, que trae como consecuencia la proliferación de las referencias y reelaboraciones del mundo grecorromano. Finalmente, se incide en los diferentes tipos de héroes que había en la antigüedad y su adecuación a los moldes estéticos y conceptuales del *heavy*.

El cuarto capítulo, «The videogame hero in his labyrinth: The hero in electronic gaming», de Cristóbal Macías Villalobos, ofrece una perspectiva general del mundo de los videojuegos, en los que el papel del héroe clásico se encarna en la persona del jugador y el avatar que le representa en el juego, con todo lo que ello implica para la reinterpretación de la personalidad heroica,

como la democratización de la condición de héroe o la importancia de lo que podríamos llamar el héroe colectivo en ciertos juegos de rol masivos online (MMORPG). El estudio se detiene también en las figuras de los villanos prototípicos y del antihéroe, este último de tanta importancia en este tipo de producciones audiovisuales. Para lograr esto, se hace un repaso de sagas muy exitosas, como *The Legend of Zelda* o *God of War*, y de sus personajes principales que permiten ilustrar el proceso de readaptación de los héroes en este medio.

«Horrible deaths, grotesque deaths: Inversion of the heroic model and construction of the reader-viewer» es el siguiente trabajo, realizado por Jesús Bartolomé. El autor trata en profundidad la violencia y la estética *gore* de la serie de televisión *Spartacus: Blood and Sand*, cuyo gusto por lo grotesco se identifica ya en algunos ejemplos de la literatura griega y romana. Por tanto, se ponen de relieve los espectáculos violentos de entonces y ahora, para ahondar en la representación de los héroes y villanos y sus respectivos destinos fatales. Aunque en ocasiones se subvierta la idea de muerte gloriosa, bien es cierto que los que pertenecen al bando «bueno» tienen un final más suave y benévolo.

La penúltima contribución, «Oedipus in Manhattan: From Sophocles to Woody Allen», de Leonor Pérez Gómez, analiza el film *Oedipus Wrecks of New York Stories*, del conocido director Woody Allen. Esta vez es el turno del héroe trágico Edipo, cuya historia es comparada cuidadosamente con la del protagonista de la película, Sheldon Mills. Las coincidencias para nada veladas entre la reinterpretación del clásico y el texto original culminan con el concepto de destino.

El último capítulo es «*Fun Home: A Family Tragicomic*. Homer, Joyce and Bechdel: Classical reception and comic hybridization. The heroine explores her sexual identity», obra de Rosario López Gregoris. Aquí se analiza un cómic totalmente diferente al de superhéroes, ya que es una autobiografía de Alison Bechdel, que expone su vida desde una perspectiva sentimental y humana. Este cómic, por otra parte, está centrado en las luchas internas y externas de las personas pertenecientes a la comunidad LGTBI, que además aún tiene una representación muy reducida en los referentes culturales actuales. Tras repasar el contexto de la obra dentro del mundo del cómic, la autora enumera las apariciones de las referencias clásicas más explícitas y relevantes, el mito de Dédalo e Ícaro y la *Odisea*. El cómic se caracteriza también por la marcada aparición de referentes literarios que no se limitan a Grecia y Roma, sino que llega hasta nuestros días, por lo que no solo aparece la *Odisea* como fuente principal de la metáfora de un viaje espiritual, sino que también se añade a la combinación el *Ulysses* de James Joyce, obra determinante en la relación de

Alison Bechdel con su padre y que la autora de este trabajo añada pertinentemente a su estudio.

Este libro, en su conjunto, es una reflexión necesaria acerca de la presencia, y de la plena actualidad, de los referentes clásicos en el mundo contemporáneo. La cultura grecolatina está en todas partes en nuestra civilización occidental y está lejos de haber muerto, y la diversidad de temas y enfoques reunidos en este libro es una buena prueba de ello. El cine, los videojuegos, las series televisivas, la literatura y la música son vehículos de transmisión que llegan a millones de personas cada día, y es innegable que las obras que están basadas en la mitología o la cultura de Grecia y Roma siguen ejerciendo una poderosa atracción, incluso en el gran público, cuyos conocimientos acerca del mundo antiguo proviene de los medios de comunicación de masas más que de la formación estrictamente académica.

Asimismo, una de las grandes virtudes de este libro es la extensa selección bibliográfica que encontramos al final de cada núcleo temático, debidamente actualizada y categorizada. De este modo, el lector podrá profundizar en el género que más le interese y completar así aquellos aspectos que los autores han puesto de relieve en sus respectivas exposiciones.

Por último, cabe destacar la selección de las obras sobre las que se ha realizado cada estudio concreto, puesto que la variedad permite, no obstante, descubrir patrones comunes y comprobar así cómo cada género actualiza y redimensiona al héroe clásico desde sus propios presupuestos. Por todo ello, creemos que nos encontramos ante un libro fundamental, que convierte en objeto de investigación seria y rigurosa unas obras y unos géneros poco valorados por la erudición de corte más tradicional.

Candela Hornero Cano

## 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 izquierda. (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° / 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 elecciones)*, 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 rememorado un libro anterior de Torre (1997), *Juan de Aguilar, un humanista ruteño del xvii*, que mereció los siguientes comentarios del latinista Raúl Manchón: «adolece de muchas deficiencias y [...] se edita, con muy poco rigor filológico, la poesía castellana de Aguilar y alguno de sus poemas latinos» (2003: 314)...

A esta «bibliografía menuda» reseñada por Jover (1949: 299) podrían además acompañar las informaciones acerca de fiestas no publicadas —como las vallisoletanas aludidas por el padre J. Chacón (Jover, 1949: 300)— pero asentidas por...

## c) FUENTES ELECTRÓNICAS O CIBERGRAFÍAS:

— Para citar artículos de revistas digitales, entradas de blogs u otras fuentes creadas exclusivamente para su difusión en la Red, se dará la fecha de consulta y los datos precisos para su localización procurando no incorporar enlaces completos de longitud desproporcionada. Si se desea, podrá incorporarse el hipervínculo en todo el ítem bibliográfico.

[GARROTE BERNAL, G. \(8-09-2015\): «IX, 32. Gracián relee a Ramón \(1\)», en \*Blog Literaventuras\* \[consulta: 2 febrero 2016\].](#)

— Si la fuente en línea cuenta con los datos de identificación propios de una publicación tradicional (por ejemplo, revista con número, fecha, páginas, etc.), podrá inscribirse en el bloque habitual de Bibliografía con la marca final «En línea», seguida de la dirección url matriz (no la del enlace completo) y la fecha de consulta. Si se desea, podrá incorporarse el hipervínculo en todo el ítem bibliográfico.

FERNÁNDEZ DOUGNAC, J. I. (2014): «La mitología en el poema Granada, de Agustín Collado del Hierro», *Anmal Electrónica*, 37, pp. 43-102. En línea: [www.anmal.uma.es](http://www.anmal.uma.es) [consulta: 25 abril 2015].

— Las fuentes originalmente impresas que se han consultado a través de versión digitalizada en la Red, se consignarán como el resto de obras impresas, indicando después si se considera oportuno la Página Principal, el repositorio o Base de Datos donde se ha localizado, sin necesidad de escribir la url ni la fecha de consulta.

DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I. (2008): «La Epístola satírica censoria: un memorial reaccionario... y moderno», *La Perinola*, 12, pp. 47-68. Consultado en línea: Dialnet.

— Las fuentes editadas en formato electrónico o digital en soporte cd rom o dvd, se citarán como en una publicación tradicional, consignando la fecha de consulta al final.

## REFERENCIAS DE CALIDAD E ÍNDICES DE IMPACTO DE ANALECTA MALACITANA

*Analecta Malacitana* (ISSN 0211-934X), Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga publica trabajos de carácter científico referidos al campo de estudio de la Filología y está dirigida a especialistas e investigadores de dicho ámbito, así como a un público culto de más amplio espectro. Fue fundada en 1978 y es publicación anual con posibilidad de números extraordinarios con difusión en abierto (revistas.uma.es). La aceptación de originales recibidos está supeditada a la revisión anónima por pares encomendada a dos expertos externos a la Revista.

Está recogida en las siguientes Bases de Citas, Bases de Datos Especializadas y Repertorios: PIO, LLBA, APH, MLA, ULRICH'S, SUMARIS CBUC, ISOC (CINDOC-CSIC), REGESTA, IMPERII, DIALNET, INSTITUTO CERVANTES, CABELL'S DIRECTORY. El *Bulletin of Spanish Studies* (Universidad de Glasgow) reseña su contenido en la sección «Review os Miscellanies».

Su calidad editorial y su índice de impacto han sido reconocidos en [RĚSH](#) (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanas-CSIC: 12 CNEAI, 14 ANECA, OPINIÓN EXPERTOS 1.35, IMPACTO 2004-2008: 0.07), IN-RECH (puesto 17/100, 2.º cuartil, 2008-2012), DICE 2013 (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas-CSIC), ANEP 2013 (Agencia Nacional de Evaluación y Pospectiva-Categoría C) y GOOGLE SCHOLAR METRICS (puesto 8, H Index 2, Mediana H 3, 2008-2012). Actualmente se encuentra recogida en [CAHURS+](#) 2018 (Categoría D), LATIN-DEX 2019 (30/33), [CIRC](#) 2020 (Clasificación Integrada de Revistas Científicas-Categoría D) y su nivel de difusión queda igualmente registrado en [MIAR](#) 2019 (6.5) y [DIALNET MÉTRICAS](#) 2019 (0,132 Cuartil 2).

Su versión electrónica (ISSN 1697-4239; [www.anmal.uma.es](http://www.anmal.uma.es)) ha quedado clausurada en 2019. Durante su actividad fue especialmente reseñada en las Bases de Datos DIALNET, ISOC, DULCINEA, EDITORIAL ACADEMIA DEL HISPANISMO, así como en el portal INTERCLASSICA (Universidad de Murcia). La Base de Datos SJIF Journals Master List (Scientific Journal Impact Factor-Marruecos) calificó su impacto de 3.768 (2012). Ha contado con 19/38 características cumplidas en LATINDEX.

## NÚMEROS MONOGRÁFICOS ANEJOS PUBLICADOS

1. Pilar Palomo Vázquez y otros autores [J. Lara Garrido, M.<sup>a</sup> T. Mérida Rivera, P. García Sánchez, F. J. Talavera Estesos, 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. Ozieblo, S. Quer, P. Trainor, C. Tylee, A. Verde y M.<sup>a</sup> M. Verdejo], *Estudios de filología inglesa*.
7. Francisco J. Talavera Estesos, *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. Perrián, 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 Árcuez, 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.<sup>a</sup> T. Echenique Elizondo, S. Alcoba Rueda, J. F. García Santos, J. J. de Bustos Tovar, A. M.<sup>a</sup> Vígara Tauste, M.<sup>a</sup> 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. Egado, 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.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> J. Muñoz Jiménez, M.<sup>a</sup> 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. Cordon, 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. Pórtulas, 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.ª 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.ª 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.ª 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. Tămăianu-Morina, E. Blasco Ferrer, J. J. de Bustos Tovar, A. Narbona Jiménez, M.ª 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 Hespagnol. 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.ª del R. Hernando Sobrino, P. Hualde Pascual, A. González-Rivas Fernández, C. Martín Puente, M.ª 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., *Quam 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 XLI, 2020, último número en papel  
de *Analecta Malacitana*, compuesto por  
Jacaranda Servicios Editoriales,  
se terminó de imprimir en Podiprint  
el día 25 de julio de 2021,  
festividad de Santiago Apóstol.

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, reimpresiones, 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)



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

---