

ANALECTA MALACITANA

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



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

XLIII, 2022

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 XLIII, 2022

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 CARTELE

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

XLIII, 2022

ÍNDICE

ARTÍCULOS

PAUL M. BROWN, <i>La prison camusienne dans L'Étranger: un donjon de terreur ou un ennui</i>	9
PEDRO REDONDO REYES, <i>Criticus non fit, sed nascitur: observación y carácter en la filología clásica de los siglos XIX y XX</i>	37
CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS, <i>Juan Luis Alborg: latinista y precursor de los estudios sobre humanismo latino del renacimiento español</i>	57
JOSÉ MUÑOZ RIVAS, <i>La reflexión poética de Vittorio Sereni en los años del boom económico en Italia y la estructura de Gli Strumenti Umani</i>	77
JUAN ARROYO MARTÍN, <i>Análisis de la estructura de El Fulgor de José Ángel Valente</i>	97
J. OMAR GONZÁLEZ BANÚS, <i>Aproximaciones metodológicas a la interpretación sexual de El rosal de Fernández de Ribera</i>	127
GEMMA LIBERTAD GUZMÁN LUNA, <i>El poema moderno como metapoesía en la lírica de Rosa Romojaró</i>	153
FELICIDAD CASTILLO COBOS, <i>La simbología cristiana en la novela pastoril a lo divino: La clara Diana</i>	175
EDUARDO CREUS VISIERS, <i>Los problemas imaginarios: Francisco Ayala, Juan Marichal y Américo Castro en el debate sobre España</i>	213

RECENSIONES

PEDRO OLALLA, <i>Palabras del Egeo: El mar, la lengua griega y los albores de la civilización</i> (Cristóbal Macías).....	237
SANTIAGO CARBONELL MARTÍNEZ, <i>Cuando las ovejas griegas balan: Historia de la pronunciación erasmiana en Grecia y la tradición escolar hispana</i> (Alba Pozuelo Lobillo).....	245
SUZANNE VARGA, <i>Le retour des mythes antiques dans la poésie lyrique du Siècle d'Or</i> (Marc Zuili).....	249
LUIS UNCETA GÓMEZ Y HELENA GONZÁLEZ VAQUERIZO (eds.), <i>En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea</i> (Víctor Manuel López Trujillo)....	255
AMELINA CORREA RAMÓN, «Las venas de los lirios». <i>De místicas, visionarias y santas vivas en la literatura de Granada (ss. XVI-XX)</i> (María González-Díaz).....	261

MARÍA D. MARTOS, <i>Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna</i> (Jara de Domingo Murillo).....	265
KAROLINA ZYGMUNT, <i>Viajar y escribir en la era del turismo de masas: Relatos de viajes contemporáneos por la Ruta de la Seda</i> (Rocío Peñalta Catalán).....	269
AMELINA CORREA RAMÓN, <i>Amalia Domingo Soler y el espiritismo de Fin de siglo</i> (José Ignacio Fernández Dougnac).....	273
RAFAEL MALPARTIDA TIRADO, <i>Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg</i> (Juan Jesús Vargas Estrada).....	279
FRANCISCO CHICA, <i>Catálogo «Emilio Prados. Vida y Poesía»</i> (Miguel Ángel Muñoz Cobos).....	283
JOSÉ JURADO MORALES, <i>Conciencia y memoria. La poesía de Antonio Jiménez Millán</i> (Lara Gallardo Calvo).....	295
PINO MENZIO, <i>Mar abierto (1980-2020)</i> (José Muñoz Rivas).....	299
JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS, <i>Los jamones de Stalin</i> (Jorge Marín Blanco).....	305
MANUEL PACHECO SÁNCHEZ, <i>Los ritmos del lenguaje</i> (Andrea Rubio Ortega).....	311

NORMAS DE EDICIÓN [pp. 313-318]

REFERENCIAS DE CALIDAD E ÍNDICES DE IMPACTO [pp. 319-320]

ANEJOS PUBLICADOS [pp. 321-327]

ARTÍCULOS

PAUL M. BROWN
PEDRO REDONDO REYES
CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS
JOSÉ MUÑOZ RIVAS
JUAN ARROYO MARTÍN
J. OMAR GONZÁLEZ BANÚS
GEMMA LIBERTAD GUZMAN LUNA
FELICIDAD CASTILLO COBOS
EDUARDO CREUS VISIERS

LA PRISON CAMUSIENNE DANS *L'ÉTRANGER*: un donjon de terreur ou un ennui

PAUL M. BROWN
L'Université Clark Atlanta

Recepción: 15 de diciembre de 2021 / Aceptación: 20 de febrero de 2022

Résumé: L'Emprisonnement est censé être une punition, un supplice, si vous voulez, mais pas un lieu de détention où le détenu est indifférent à son sort. Pourtant, on voit dans *L'Étranger* d'Albert Camus des personnages qui se trouvent, ou vont se trouver dans des situations de captivité, mais qui y font face avec honnêteté ou indifférence. On les appelle des anti-prisonniers —des êtres qui renverse l'effet de la psychologie pénale. Au lieu d'en souffrir, ils triomphent sur l'expérience et finissent par se libérer à leur façon. Si l'on observe la psychologie pénale au cours des siècles, on verra que ces personnages reflètent une vraie tranche de la population prisonnière par leur réaction insolite.

La mère de Meursault passe les dernières années de sa vie dans un asile de vieillards où elle est contente, ou au moins satisfaite. L'épagnoul de Salamano s'évade pour mettre fin à son supplice. Ce faisant, il détruit la joie de punir qu'exerçait Salamano. Meursault, lui-même, finit par complètement bafouer et son avocat et le juge d'instruction aussi bien que le procureur en refusant de jouer le jeu judiciaire, de lutter d'une façon mal-honnête pour sauver sa vie.

Ces trois personnages ne sont pas des prisonniers, mais des anti-prisonniers. Ils s'échappent de leur geôlier et détruisent la psychologie du processus de punir. Camus a créé des êtres qui peuvent sembler invraisemblables, mais qui signalent la force du révolté qui maintient son amour propre.

Mots-clé: anti-prisonnier, psychologie pénale, révolté, emprisonnement, la révolte, le refus.

Abstract: Imprisonment is meant to be a punishment, a torture if you will, but not a place of detention where the prisoner is indifferent to his fate. However, we see in the *Stranger* by Albert Camus characters who find themselves, or will find themselves in situations of captivity, but who face them with honesty or indifference. They are called anti-prisoners —beings who reverse the effect of penal psychology. Instead of suffering from the experience, they triumph over it and end up freeing themselves in their own way. If we observe penal psychology over the centuries, we will see that these characters reflect a true segment of the prison population by their unusual reaction.

Meursault's mother spent the last years of her life in an old people's home where she was happy, or at least satisfied. Salamano's spaniel escapes to end his ordeal. In doing so, he destroys the joy of punishing that Salamano exerted. Meursault himself ends up completely flouting both his lawyer and the investigating judge as well as the prosecutor by refusing to play the legal game, to fight to save his life in a dishonest way.

These three characters are not prisoners, but anti-prisoners. They escape from their jailer and destroy the psychology of the punishment process. Camus has created beings that may seem unlikely, but which signal the strength of the rebels who maintain their self esteem.

Keywords: anti-prisoner, penal psychology, rebel, imprisonment, rebellion, act of refusing

En examinant *L'Étranger* de près et d'une perspective sociale et psychologique, nous découvrirons que le motif de l'emprisonnement traverse tout le roman et ne se limite guère à la deuxième partie. Que ce soit dans la cellule, dans l'asile de vieillards ou dans la relation violente entre Salamano et son chien, le rapport geôlier-prisonnier peut se voir et par la suite, il engendre une psychologie pénale. Le cours naturel de la vie du personnage ou de l'animal est interrompu et celui-ci est obligé de se réhabituer à un changement. Il est à noter, pourtant, que Camus s'est plu à détruire la psychologie pénale en enlevant au geôlier sa supériorité sur le prisonnier par la mise en pratique des concepts de renoncement et de refus. Nous verrons que la victime, qui ne gagne toujours pas une position supérieure dans ce dualisme, parvient à frustrer son adversaire qui est obligé de se défaire de cet anti-prisonnier. En trois occasions différentes, une évasion psychologique ou physique, effectuée inconsciemment par la victime, neutralise le rapport chargé de possibilités favorisant le geôlier.

Dans la première partie, le motif de l'emprisonnement se trouve dans l'asile de vieillards d'autant que les occupants ne sont considérés que comme des gens en marge de la société, et ceux qui ne sont pas permis de se réintégrer avec elle. Encore pire, leur journée est organisée par un directeur qui doit les surveiller jusqu'au terme de la vie. Par conséquent, on perçoit l'asile plus comme un pénitencier pour les condamnés à mort que comme un refuge paisible pour les vieillards. La débilité mentale et corporelle des pensionnaires mène à une condition où ils adoptent une attitude veule. L'acceptation de cette condition se traduit

en un état d'indifférence vis-à-vis de la vie. Par conséquent, les occupants existent jusqu'à la mort quand ils sont rejetés par la société, tout comme un prisonnier.

Le motif est encore évident dans la relation entre Salamano et son chien. L'épagneul, qui détestait son maître et en était détesté, se trouvait captif dans le petit appartement du dernier. Salamano comme un geôlier, grondait et battait l'animal incessamment et sans provocation. En exécutant son rôle en tant que tel, Salamano s'est trouvé, un jour, dans un état de frustration lorsque son prisonnier s'est échappé. Ici l'évasion de l'animal ne constitue pas un renoncement, mais un refus parce qu'il a rejeté le joug d'oppression en prenant un pas dans une orientation positive. Ce rapport geôlier-prisonnier nous dévoile la vulnérabilité de la psychologie pénale lorsque le prisonnier réussit à esquiver la tyrannie. Non seulement la supériorité psychologique du maître est-elle détruite, mais la frustration du dernier est sûre. L'énergie physique du geôlier se transforme en destruction morale. La souffrance silencieuse renverse la psychologie de la situation et la victime triomphe par l'inactivité de sa réaction.

A partir de la première partie, le roman plonge dans une étude approfondie d'un prisonnier. Ici, le motif de l'emprisonnement est la concentration majeure du texte. Après avoir tué un Arabe, Meursault doit subir l'interrogatoire du procureur qui cherche le mobile de son acte. Dans la cellule, et devant les interrogateurs, Meursault raconte des événements qui le dépassent et qui n'ont aucune importance pour lui. Son honnêteté incriminante s'interprète comme un renoncement à la liberté et à la vie, un concept qui détruit encore une fois la psychologie pénale et bafouent complètement les lettrés du système légal qui rejettent cet homme impénitent. Par conséquent, on voit en Meursault, autant que les autres, un anti-prisonnier, un souffrant taciturne qui se respecte.

Le concept d'anti-emprisonnement s'applique à celui qui refuse d'accepter ou de jouer son rôle en tant que prisonnier en dépit de sa condition physique. Parfois des mesures corporelles sont mises en action pour broyer la volonté du prisonnier, mais il refuse quand même de coopérer avec tout essai de transformer son caractère. Pour cet individu, le plus qu'on puisse dire, c'est qu'il est captif. Tandis que la restriction physique réussit à emprisonner le corps, dont l'anti-prisonnier est conscient qu'il n'est plus le maître, elle est impuissante par rapport à l'unique bien qui lui reste et qu'il sauvegarde jalousement: l'esprit. Il faut se rappeler que c'était justement cette dernière frontière corporelle à laquelle le système pénal visait. On supposait que la source de la déviance sociale se trouvait dans cet amalgame de données logé dans la masse cérébrale. Afin de réformer le déviant, il fallait s'y prendre en dominant sa volonté dans l'intention de s'y substituer une discipline conforme au comportement conventionnel. Par conséquent, il était d'abord nécessaire d'engager le captif dans un jeu psychologique où ce dernier serait spirituellement désarmé. Mais à cause de la volonté impénétrable de l'anti-prisonnier, la psychologie pénale manque de faire ce premier pas. Le récalcitrant ne se laisse

pas déprogrammer, dans un sens, afin d'être refaçonné, recréé à l'image de l'auteur de sa prise. Il est analogue à un participant absent dans un match de la lutte à la corde. Le psychologue tire, mais l'anti-prisonnier refuse de tenir son bout; ce faisant, il détruit l'élément indispensable du jeu, c'est-à-dire la tension, la réaction. Sans réaction du participant, la nullité de l'action initiale est certaine. Alors, la position du captif finit par être égale à celle de la personne qui l'emprisonne. Dans ce cas, la vengeance ne peut s'exécuter que par une punition corporelle, le barbarisme même qu'on cherchait à éviter en mettant en action la psychologie.

L'anti-emprisonnement s'aligne parfaitement avec une idée qui était chère à Camus, c'est-à-dire la révolte. Dans *L'Homme Révolté*, il définit la révolte ainsi (Camus, 1951: 30-31):

Le révolté, au contraire, dans son premier mouvement, refuse qu'on touche à ce qu'il est. Il lutte pour l'intégrité d'une partie de son être. Il ne cherche pas d'abord à conquérir, mais à imposer.

La révolte, au contraire, dans son principe, se borne à refuser l'humiliation, sans la demander pour l'autre. Elle accepte même la douleur pour elle-même, pourvu que son intégrité soit respectée.

Que la résistance soit consciente ou pas n'a aucune importance. Il importe que le souffrant se respecte en tant qu'être humain et qu'il respecte le sens d'honnêteté de soi.

Deux étapes de la révolte nous sont présentées et elles seront groupées selon leur genre —le renoncement et le refus. Ses deux genres de la révolte se distinguent l'un de l'autre par degré. Tandis que le renoncement identifie une position d'égalité entre l'opresseur et l'opprimé, le refus prend un pas positif afin de surpasser même son oppresseur. Sous la rubrique du renoncement, nous allons classer Meursault et sa mère. Le sort de Mme Meursault était déterminé le jour où elle est entrée dans l'asile. A part les quelques jours initiaux où elle a pleuré, Mme Meursault avait renoncé complètement à la vie pré-asile et s'est adaptée à la petite prison où elle mourrait. Son acceptation totale des circonstances gouvernant sa vie fait d'elle un anti-prisonnier qui se traduit en révolté taciturne. Il faut, pourtant, signaler que Mme Meursault et son «fiancé», par contraste aux autres pensionnaires, étaient heureux. Ils avaient réussi à vivre et à maintenir une qualité de vie qui leur convenait. Leur bonheur était une cause directe de leur mentalité d'anti-emprisonnement; c'est-à-dire qu'ils refusaient de se laisser démoraliser par la situation environnante. Son sort annonce de loin celui de son fils qui lui ressemble parfaitement. Meursault, en tant qu'étranger social, a réduit la besogne du procureur à très peu de choses par l'acceptation de la responsabilité de son acte. Pour lui, c'était un malheur et une réaction momentanée aux éléments naturels —le soleil et le sable. Ni Meursault, ni sa mère ne se sont vus comme révolté, quoique leur comportement

semble indiquer le contraire. Mais comme déjà indiqué, la conscience de la révolte n'est pas un critère dans son existence.

L'incertitude à l'égard du moyen d'évasion de l'animal ne niait pas le résultat. Le chien (qui n'a pas de nom) parvient, non seulement à égaler son maître, mais son bonheur supposé s'oppose diamétralement au malheur de son maître. Le manque de fidélité sert aussi de marque de liberté et de joie inouïe du chien. Le lecteur doit imaginer la bête souffrante heureuse et, en même temps, contre ce bonheur, contraster la dévastation morale de son maître-oppresseur. L'état ultime du maître démontre l'effet direct du refus.

Dans cet article, nous allons traiter le motif de l'emprisonnement par parties. Nous consacrerons la première partie à l'asile de vieillards; la seconde à la relation entre Salamano et son chien et la dernière à Meursault en prison. Dans la conclusion, on mettra en relief les points essentiels dans l'emploi du motif dans le roman.

I. L'Asile de vieillards

On devait voir dans l'asile de vieillards un abri de repos et de calme, mais il est également facile d'y voir un lieu où une psychologie pénale transformait les occupants innocents en prisonniers inconscients. Les pensionnaires, jugés invalides par leur famille, extirpés de la société, mis en marge, sont condamnés à mort dans ce refuge gouverné par l'Etat. La liberté restreinte, la journée des détenus était organisée de façon à contrôler les mouvements de tous et de supprimer l'individualisme. La discipline imposée s'annonce par l'exécution des devoirs qui semblaient forcés, par exemple à la veille du corps. Les conversations chuchotées des pensionnaires témoignent du ressentiment qu'ils éprouvaient pour le système, mais ce mécontentement était un sentiment futile puisqu'il n'y avait pas d'issue physique. Les pensionnaires avaient déjà perdu leur qualité de vie; en outre ils étaient ironiquement des prisonniers d'un système dressé pour les protéger.

Si l'on examine bien la situation de Mme Meursault, on verra que son sort suit parfaitement ce scénario. Meursault avait jugé que la vie de sa mère ne valait plus la peine d'être vécue en société globale, donc il l'a mise à l'écart, à la périphérie de la structure sociale avec les autres comme elle — l'asile. Il l'avait accusée d'être trop taciturne, quelque chose qui a dû être héréditaire: «Quand elle était à la maison, elle passait tout son temps à me suivre des yeux» a-t-il dit. N'ayant pas eu son mot à dire dans la décision, Mme Meursault s'est vite trouvée dans un état de divorce social où elle a passé le reste de ses jours. Bref, elle était captive. En mettant sa mère à l'asile de vieillards, Meursault, à son insu, la condamnait à mort comme si elle avait été prisonnière.

En dépit des limitations physiques, Mme Meursault a réussi à mener une vie heureuse à l'asile. Elle a défait la psychologie de la situation en s'adaptant à son

sort. Bien que son attitude représente une révolte, ce n'est pas une résistance consciente; elle est seulement comme ça. Son caractère dévie de la norme sociale et laisse même son fils Meursault dans un état d'incrédulité éblouissante.

Le caractère énigmatique de sa mère devient la concentration principale du texte. Au cours du récit, pendant que le lecteur cherche à découvrir le vrai Meursault, lui-même il est à la recherche de sa mère. Nous serions contents de savoir le mobile de ses actes pendant qu'il aurait voulu savoir comment sa mère a pu tacitement accepter sa condition à l'asile. Ce n'est qu'à la fin de l'histoire où tout lui est révélé: «Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un "fiancé", pourquoi elle avait joué à recommencer» (Camus, 1955: 138).

En suivant la chronologie du récit, il y a une myriade d'indications de la transformation de l'asile en prison. Il suffit de lire la narration de cette perspective. Dans la scène initiale entre Meursault et le concierge, qui se déroule d'une manière officielle et institutionnelle, nous rencontrons pour la première fois l'adhérence à une discipline stricte. Quand Meursault, l'unique parent de la morte, arrive à l'asile, on lui refuse une visite immédiate avec sa mère car il fallait d'abord passer par le directeur. On est tout de suite conscient qu'une hiérarchie dominante est intacte et elle dépersonnalise vite la visite d'un affligé. La prépondérance du directeur se fait sentir également.

J'ai voulu voir maman tout de suite. Mais le concierge m'a dit qu'il fallait que je rencontre le directeur. Comme il était occupé, j'ai attendu un peu. Pendant ce temps, le concierge a parlé et ensuite, j'ai vu le directeur: il m'a reçu dans son bureau (Camus, 1955: 22).

Afin de tirer au clair l'existence du motif, il est important de signaler le ton du texte qui traîne derrière lui un message sous-entendu. L'accent ne devrait pas être mis sur le texte graphique, mais sur le texte virtuel. Ce n'est pas ce que Meursault dit qui est important, mais ce qu'il veut dire. Dans la brève citation ci-haut, Meursault, l'auteur du journal, nous fait remarquer l'éloignement de l'institution en dressant la bureaucratie entre la morte et son parent. Il veut que le lecteur imaginaire du journal, en tant que témoin objectif, voie le mépris de l'asile pour un affligé. La subtilité de l'expression est à noter: «Comme il était occupé, j'ai attendu un peu» (Camus, 1955: 22). Cette phrase n'ajoute absolument rien de signifiant au récit, mais le ton transcende le sens immédiat. Meursault nous adresse, de biais, pour nous demander: «Est-ce qu'on fait attendre un homme en deuil?» Et plus loin, lorsqu'il dit d'une façon normale: «J'ai vu le directeur» (Camus, 1955: 22), il sent immédiatement le besoin de préciser en disant: Enfin, «il m'a reçu dans son bureau» (Camus, 1955: 22). Ici, la précision du langage n'était pas nécessaire, mais Meursault nous communique le manque de sensibilité à l'asile. Le détachement émotionnel de ce membre de la Légion d'honneur se voit par son comportement devant cet homme en deuil.

Dans la suite du dialogue, le mode d'expression même du directeur dévoile sa mentalité militaire. La position éloignée qu'il prenait vis-à-vis des pensionnaires se voit lorsqu'en parlant de Mme Meursault, il réduit son caractère, sa personnalité et tous les éléments complexes qui comprennent son essence même, à un «dossier». Sans s'excuser de ne pas connaître Mme Meursault et sans chercher à faire semblant, le directeur dit très franchement: «J'ai lu le dossier de votre mère. Vous ne pouviez subvenir à ses besoins...» (Camus, 1955: 23). Cette déclaration franche de la condition n'amenait qu'une seule solution à son opinion: «Il lui fallait une garde...». Le mot «garde», qui évoque l'image d'un surveillant constant, est sorti naturellement de la bouche du directeur. Ce choix de mots dévoile sa perception de soi en tant que directeur. Au lieu de se voir comme dirigeant administratif, il se perçoit comme garde-chef. Encore pire, il voit les occupants de l'asile comme prisonniers au lieu de pensionnaires. En avançant cette solution, le directeur exprime, non seulement ses propres sentiments, mais ceux de la société en générale, à l'égard des gens qui ne conforment plus à la norme sociale —isolement et surveillance constante, comme les prisonniers.

L'asile, tout comme une prison, ne représente pas seulement une séparation physique, mais c'est un écart temporel également. Puisque l'avancement de l'âge s'avère comme la critère d'admission de l'asile, il va de soi que tous les pensionnaires ont partagé les mêmes expériences historiques. Le directeur faisait croire que l'homogénéité temporelle était thérapeutique et que c'était au bénéfice du pensionnaire d'être exclu d'une société qui le rejetait.

Vous savez, elle avait des amis, des gens de son âge. Elle pouvait partager les intérêts qui sont d'un autre temps. Vous êtes jeune et elle devait s'ennuyer avec vous (Camus, 1955: 23).

Cette discrimination sociale se traduit en écart temporel dans la mesure où elle arrête la vie en société globale à partir d'un certain âge. Ça limite considérablement la liberté des citoyens d'une certaine génération. En créant un groupe homogène basé sur l'âge, on restreint la mobilité sociale. L'interaction des jeunes et des vieux n'est plus possible. Cet écart temporel finit par être la punition des pensionnaires qui ont osé vieillir. Il faut ajouter que la permanence de la condition couronne le désespoir. Ils sont là pour le reste de leur vie. La séparation temporelle n'est qu'un autre élément dans le processus transformateur de l'asile en prison.

L'écart spatial et temporel amène un nouveau style de vie auquel le détenu doit s'adapter. Qu'il se sente invalide ou pas il doit se réhabituer à ce nouveau monde car pour lui, rien n'existe plus en dehors. Les prisonniers d'Auschwitz sont témoins:

The feeling of lifelessness was intensified by other causes: in time, it was the limitlessness of the term of imprisonment which was acutely felt; in

space, the narrow limits of the prison. Anything outside of the barbed wire became remote —out of reach and, in a way, unreal (Frankl, 1959: 71).

Sans doute, Mme Meursault aurait-elle exprimé les mêmes sentiments à l'égard de l'asile. En dehors de l'institution, elle ne trouvait plus sa place, donc elle a recommencé sa vie où elle était; c'est-à-dire parmi les siens à l'asile. A la fin de l'histoire, cette révélation s'est présentée à l'esprit de Meursault. Sa mère avait appris à faire de nouvelles habitudes.

Dans les premiers jours où elle était à l'asile, elle pleurait souvent. Mais c'était à cause de l'habitude. Au bout de quelques mois, elle aurait pleuré si on l'avait retirée de l'asile. Toujours à cause de l'habitude. (Camus, 1955: 23).

Meursault veut porter l'importance de l'habitude à l'attention de son lecteur. Cette idée devient l'un de plusieurs leit-motifs dans sa narration. Le peu qui nous est dévoilé sur Mme Meursault nous porte à croire qu'elle était heureuse dans ce refuge en dépit des mesures quasi-pénitentiaires employées pour la sauvegarder. Son bonheur était un effet direct de l'habitude. En effet, c'était sa capacité d'absorber le choc du changement brusque et de vite s'habituer à la vie dans l'asile qui fait d'elle un anti-prisonnier. Pour être vrai prisonnier, il faut d'abord s'opposer consciemment à la restriction de la liberté ou du traitement injuste. Dans le cas de Mme Meursault, elle a sans doute trouvé l'asile d'abord comme une prison; ensuite comme un nouveau monde à découvrir. Comme elle répétait souvent à son fils «...qu'on finissait par s'habituer à tout» (Camus, 1955: 97).

Nous voyons toujours la mise en place de la psychologie pénale dans l'enterrement de la mère. En prenant charge de l'enterrement de Mme Meursault, le directeur a complètement exclu les souhaits du fils et l'a enterrée selon les règlements de l'Etat, c'est-à-dire religieusement. Bien que le directeur prétende que c'était le désir de Mme Meursault d'être enterrée religieusement:

Un dernier mot: votre mère a, paraît-il, exprimé souvent à ses compagnons le désir d'être enterrée religieusement. J'ai pris sur moi de faire le nécessaire. Mais je voulais vous en informer (Camus, 1955: 24).

Meursault doute de la véracité de cette requête:

Maman sans être athée, n'avait jamais pensé de son vivant à la religion. (Camus, 1955: 24).

Ça se voit que dans la vie ou dans la mort, Mme Meursault était la prisonnière de l'Etat. De son vivant, on lui avait enlevé ses droits. Dans la mort, on avait fait de même en l'enterrant selon les règlements de l'Etat. Dans le processus, Meursault

est informé, après coup, des mesures prises pour la veille aussi bien que pour l'enterrement. Il joue son rôle en tant que témoin familial comme un pion dans un jeu d'échecs. Il en est vite dispensé. Ici, notre but est de signaler combien l'asile était un lieu à part, un monde impénétrable où on ne se gênait pas de désacraliser la relation la plus sacrée, celle d'une mère et de son enfant, pour accomplir sa tâche. Pendant l'enterrement, tout marchait comme les mécanismes d'une montre. Mme Meursault était considérée comme une autre prisonnière morte; on l'enterrait comme tous les autres. Après tout, n'était-ce pas son travail de se défaire des invalides? C'était un autre condamné à mort de moins.

En passant, Meursault n'oublie pas de commenter sur le concierge qui ne se voyait pas en tant que pensionnaire. Dans ce bref dialogue, la question de perception se dévoile et nous avons une meilleure idée du rapport qui existait entre les pensionnaires et l'administration. Ce vieillard s'est révolté parce que Meursault l'avait appelé «pensionnaire», mais lui il a dû entendre «prisonnier» à sa place. Sa réponse abrupte témoigne de la vexation qu'il a dû sentir et elle indique la distinction que cet homme, du même âge que les autres, voulait faire entre lui-même et eux. Eux, c'étaient les invalides condamnés à mort; lui, c'était un employé valable de l'administration. Bien que la différence ne soit qu'une question de perception, elle était extrêmement importante pour le concierge. Il voulait que Meursault sache qu'il n'était pas pensionnaire (prisonnier) comme les autres.

Dans la petite morgue, il m'a appris qu'il était entré à l'asile comme indigent. Comme il se sentait valide, il s'était proposé pour cette place de concierge. Je lui ai fait remarquer qu'en somme il était un pensionnaire. Il m'a dit que non. J'avais été frappé par la façon qu'il avait de dire: «ils», «les autres», et plus rarement «les vieux», en parlant des pensionnaires dont certains n'étaient pas plus âgés que lui (Camus, 1955: 26).

Meursault termine ce commentaire d'une façon ironique en se moquant de la fonction du bonhomme:

[...] Mais naturellement, ce n'était pas la même chose. Lui était concierge, et, dans une certaine mesure, il avait des droits sur eux (Camus, 1955: 24).

L'idée d'avoir «des droits sur eux» renforce encore une fois le rapport géôlier-prisonnier. Un employé d'asile est censé aider, servir les pensionnaires, mais nous apprenons par le langage du narrateur que cet employé commande. Il contrôle les invalides, les gens qui ont des droits limités.

Tout au long du récit, il devient de plus en plus évident que Meursault change sa perception à l'égard de l'asile. Après sa conversation avec le directeur, il se rend vite compte qu'il n'est pas seulement dans un asile, mais dans une institution où une stricte conformité aux règles est exigée. Comme il était étranger, à ce nouveau

monde, il se sentait mal à l'aise et se comportait gauchement. Il questionnait chacune de ses actions de peur de violer une règle, de ne pas conformer à la norme. Lui aussi, il commence à se sentir prisonnier.

On l'a couverte, (la mère) mais je dois dévisser la bière pour que vous puissiez la voir. Il s'approchait de la bière, quand je l'ai arrêté. Il m'a dit: «Vous ne voulez pas?» J'ai répondu: «Non». Il s'est interrompu et j'étais gêné parce que je sentais que je n'aurais pas dû dire cela (Camus, 1955: 24-25).

J'ai bu. J'ai eu alors envie de fumer. Mais j'ai hésité parce que je ne savais pas si je pouvais le faire devant maman (Camus, 1955: 26).

Cette sensation s'est manifestée aussi par son manque subit de naturel devant les douze veilleurs. Ces gens qui sont venus veiller le corps de Mme Meursault ont achevé par le mettre sur la défense. Il avait du mal à croire à la réalité de ces gens qui sont entrés avec une subtilité étonnante. Ici, sa façade naturelle s'écroule et il se croit jugé au lieu d'être plaint.

[...] Ce qui me frappait dans leurs visages, c'est que je ne voyais pas leurs yeux, mais seulement une lueur sans éclat au milieu d'un nid de rides. Lorsqu'ils se sont assis, la plupart m'ont regardé et ont hoché la tête avec gêne, les lèvres toutes mangées par leur bouche sans dents, sans que je puisse savoir s'ils me saluaient ou s'il s'agissait d'un tic. Je crois plutôt qu'ils me saluaient. C'est à ce moment que je me suis aperçu qu'ils étaient tous assis en face de moi à dodeliner de la tête, autour du concierge. J'ai eu un moment l'impression ridicule qu'ils étaient là pour me juger (Camus, 1955: 28).

Il paraît dans la description du petit jury que Meursault sauvegardait l'anonymité des douze. Bien qu'ils ne les connaissent pas de nom, leurs visages, tous uni-formes, se prêtent à une allure objective qui est nécessaire dans un procès. Son sentiment de culpabilité provient du fait qu'il est conscient de l'effet de son honnêteté sur les autres. Dans cette échange muette entre le jugement et la culpabilité nous avons l'engendrement d'une mentalité dans laquelle Meursault, l'innocent à cette époque, se sent prisonnier. Encore une fois, voyons-nous la pénétration de la façade naturelle dans le silence absolu des veilleurs.

Nous sommes restés un long moment ainsi. Les soupirs et les sanglots de la femme se faisaient plus rares. Elle reniflait beaucoup. Elle s'est tue enfin. Je n'avais plus sommeil, mais j'étais fatigué et les reins me faisaient mal. A présent c'était le silence de tous qui m'était pénible (Camus, 1955: 29).

Le motif de l'emprisonnement se voit également dans le langage employé par le concierge. Encore une fois, il faut interpréter le sens dans le contexte du motif. Quand le concierge a dit à Meursault: «Vous savez, les amis de votre mère vont

venir la veiller aussi. C'est la coutume...» (Camus, 1955: 27), une interprétation plus exacte se lirait: «Vous savez, les autres pensionnaires viendront veiller le corps. C'est la loi». Cette réalisation se dévoile à mesure qu'on lit la suite de la narration. En dépit de leur obligation, les autres pensionnaires n'arrivent pas à masquer leur indifférence. A l'exception d'une dame, que nous apprenons encore par la suite, elle était comme pleureuse, les douze membres du jury n'ont point réagi. On a l'impression que le directeur avait choisi un comité de veille et que ces gens étaient là pour satisfaire à cette fonction.

C'est à ce moment que les amis de maman sont entrés. Ils étaient en tout une douzaine, et ils glissaient en silence dans cette lumière aveuglante. Ils se sont assis sans qu'aucune chaise ne grinçât. Je les voyais comme je n'ai jamais vu personne et pas un détail de leurs visages ou de leurs habits ne m'échappait...

Peu après, une des femmes s'est mise à pleurer. Elle était au second rang, cachée par une des compagnes et je la voyais mal. Elle pleurait à petits cris, régulièrement: il me semblait qu'elle ne s'arrêterait jamais. Les autres avaient l'air de ne pas l'entendre. Ils étaient affaissés, mornes et silencieux. Ils regardaient la bière, ou leur canne, ou n'importe quoi, mais il ne regardaient que cela. La femme pleurait toujours... Après un assez long moment, il m'a renseigné sans me regarder: «Elle était très liée à Madame votre mère. Elle a dit que c'était sa seule amie ici et que maintenant elle n'a plus personne».

Ils ne s'en apercevaient pas tant ils étaient absorbés dans leurs pensées. J'avais l'impression que cette morte, couchée au milieu d'eux, ne signifiait rien à leurs yeux...

Je me souviens qu'à un moment j'ai ouvert les yeux et j'ai vu que les vieillards dormaient tassés sur eux-mêmes, à l'exception d'un seul qui, le menton sur le dos de ses mains agrippées à sa canne, me regardait fixement comme s'il n'attendait que mon réveil (Camus, 1955: 27-29).

Encore plus loin, il faut interpréter les mots du directeur dans le contexte de l'emprisonnement pour avoir le plein sens. Juste avant l'enterrement, il avise Meursault que les pensionnaires n'ont pas la permission d'assister à la cérémonie. «C'est une question d'humanité» a-t-il remarqué. Encore une précision est nécessaire pour que nous comprenions que l'avancement de l'âge et l'imminence de la mort fait de l'enterrement un souvenir trop pénible pour les autres pensionnaires. Comme les condamnés à mort, ils savent que la fin est proche. Cette expression d'humanité se lie à une autre précédente qui exprime la même idée. Par la bouche du directeur, nous apprenons qu'il est difficile de contrôler les pensionnaires (prisonniers) quand ils voient mourir un autre.

«Chaque fois qu'un pensionnaire meurt, les autres sont nerveux pendant deux ou trois jours. Et ça rend le service difficile». Nous avons traversé une

cour où il y avait beaucoup de vieillards, bavardant par petits groupes. Ils se taisaient quand nous passions. Et derrière nous, les conversations reprenaient (Camus, 1955: 24).

Comme si le directeur était responsable de les exécuter, les pensionnaires ne disent mot en sa présence. Ici, les occupants ressemblent plus aux prisonniers qu'aux pensionnaires. Nous apprenons aussi que tous les genres d'autorisation devaient être approuvés par le directeur. Dans le cas de M. Perez, le directeur a dû lui accorder l'autorisation de suivre le convoi. Dans un lieu libre, de telles autorisations ne seraient pas nécessaires.

Mais en l'espèce, il avait accordé l'autorisation de suivre le convoi à un vieil ami de maman: «Thomas Pérez». Ici, le directeur a souri. Il m'a dit: «Vous comprenez, c'est un sentiment un peu puéril. Mais lui et votre mère ne se quittaient guère». A l'asile, on les plaisantait, on disait à Pérez: «C'est votre fiancée». Lui riait. Ça leur faisait plaisir (Camus, 1955: 31).

L'idée d'autorisation convient aux éléments dont consiste la psychologie pénale. Pour retenir les gens contre leur volonté, il faut établir un rapport disciplinaire. Dans l'asile, les pensionnaires étaient très conscients de leur place subordonnée, mais comme l'infirmière a dit et Meursault répétera plus tard: «Il n'y avait pas d'issue» (Camus, 1955: 35).

On leur avait donné la sentence de mort en les y admettant et ils attendaient à tour de rôle la fin imminente.

Nous avons vu, par le langage et les actions des personnages, comment la perception de l'asile a été changée. Ce lieu calme et paisible s'est transformé en prison. L'hierarchie intacte, on voit les pensionnaires comme des prisonniers débiles qui attendent la mort avec beaucoup d'effroi. Dans cette institution, tous leurs droits ont été confisqués et le ressentiment qu'ils rumaient ne servait à rien. Le directeur, celui chargé de surveiller ces vieillards, a exécuté sa fonction d'une façon autoritaire. Non seulement avait-il des droits sur les pensionnaires dans la vie, mais il s'est permis certaines libertés dans la mort. La psychologie pénale présentée à l'asile servait d'élément pivotant qui a transformé cette institution sociale en institution pénale. Bref, la liberté des innocents avait été supprimée.

II. Salamano et son chien

En passant un oeil scrutateur sur la relation entre Salamano et son chien, nous découvrons que, loin d'être une amitié, c'était un rapport analogue à un geôlier et son prisonnier; c'est-à-dire que c'était un emprisonnement. Le maître a complètement violé le respect mutuel inhérent dans les amitiés en battant et insultant

régulièrement la bête. Au cours de huit ans, la chambre où ils co-habitaient est devenue un donjon de terreur au lieu d'un refuge paisible. Salamano s'est permis la violence sans bornes qui produisait un effet à la fois physique et mentale. Bref, il a restreint la liberté et a réduit la qualité de vie de l'animal.

Au départ, on peut supposer qu'une camaraderie existait entre Salamano et l'épagneul. À la mort de sa femme, Salamano avait sollicité l'amitié de l'animal pour remplir un vide dans sa vie: «Quand elle est morte, il s'était senti seul. Alors il avait demandé un chien à un camarade d'atelier et il avait eu celui-là très jeune» (Camus, 1955: 65). Quand l'animal était jeune, nous apprenons que Salamano s'occupait méticuleusement de l'hygiène de son petit ami. Il prenait la peine de soigner la maladie de peau dont souffrait terriblement la bête: «Tous les soirs et tous les matins, depuis que le chien avait eu cette maladie de peau, Salamano le passait à la pommade» (Camus, 1955: 66). Mais en regardant d'un oeil analytique la description du chien que Meursault a donnée au commencement du récit, nous pouvons déduire que ces jours de soins méticuleux sont loin dans le passé. Les plaques et les croûtes brunes témoignent de la maltraitance sanitaire dont il était éventuellement victime. Aussi, n'est-ce pas logique d'assumer que si le vieux l'avait soigné si religieusement pendant huit ans, l'animal serait guéri?

Il y a huit ans qu'on les voit ensemble. L'épagneul a une maladie de peau, le rouge, je crois, qui lui fait perdre presque tous ses poils et qui le couvre de plaques et de croûtes brunes (Camus, 1955: 46).

L'évidence nous porte à croire que cet abus, autant que les autres à suivre, était à cause de la vieillesse de l'animal qui, sans doute, rappelait au vieux sa propre condition débile. Comme tant d'autres personnages camusiens, celui-ci, se sentant hanté par la mort, voulait détourner de sa vue tout souvenir de l'inévitable qu'incarnait la bête. À son insu, il l'emprisonnait: «Mais selon lui, sa vraie maladie, c'était la vieillesse, et la vieillesse ne se guérit pas» (Camus, 1955: 66).

Sans chercher loin, nous pouvons voir le ressentiment que Salamano a manifesté pour la mort imminente. Il est évident que lui-même se sentait coincé par le temps qui le poussait rapidement vers le précipice de la vie. Par conséquent, il s'est vu en tant que prisonnier temporel. Une analyse de près révèle que ce vieillard, qui ressemblait tant à son chien, se révoltait contre son emprisonnement en transposant sa haine et ses appréhensions dans cette relation. L'épagneul a dû supporter les abus physiques et psychologiques sans secours comme un captif pendant presque huit ans.

La manifestation flagrante de sa furie intérieure se dévoilait clairement dans le traitement quotidien de l'animal. Après très peu de provocation et quelquefois sans aucune provocation, Salamano le rouait de coups et s'en abusait verbalement. Il faut interpréter l'excès du châtement en tant qu'abus du pouvoir. Bien que, du point de vue du maître, ces battements ne soient que des corrections pour «son

mauvais caractère», il faut essayer d'imaginer la correction de l'optique de l'animal qui en était terrifié.

On peut les voir le long de la rue de Lyon, le chien tirant l'homme jusqu'à ce que le vieux Salamano bute. Il bat son chien alors et il l'insulte. Le chien rampe de frayeur et se laisse traîner. À ce moment, c'est au vieux de le tirer. Quand le chien a oublié, il entraîne de nouveau son maître et il est de nouveau battu et insulté (Camus, 1955: 46).

La position suppliante de l'animal fait penser à une esclave plié en deux afin de se protéger contre le fouet de son maître. Quoiqu'il existe des différences significatives entre un esclave et un prisonnier, ici, nous allons les classer ensemble sous la même rubrique de «captifs». N'étant pas un animal raisonnable, le chien est confus à l'égard de la façon dont il devrait se comporter. Toutes ses actions sont condamnées pareillement. Son état ultime se rapproche bien de celui d'un esclave battu. En outre, cet abus était régulier: «C'est ainsi tous les jours» (Camus, 1955: 46).

La bête était obligé de supporter d'autres méchancetés qui dépassent les bornes de la sensibilité. D'une façon mesurée et continue, Salamano imposait sa dominance physique en ne pas lui permettant de faire un appel de nature sans le terroriser. Il a probablement employé ce besoin nécessaire et naturel de la vie contre l'animal pour subjuger sa volonté.

Quand le chien veut uriner, le vieux ne lui en laisse le temps et il le tire, l'épagneul semant derrière lui une traînée de petites gouttes (Camus, 1955: 46).

Afin de bien saisir l'irrationalité de cet acte autant que l'insensibilité du maître-géôlier, il faut se rappeler que l'objectif des promenades était de laisser uriner le chien. En sortant l'animal, il accordait son autorisation de faire un appel de nature, mais il la retirait pendant que la bête était en voie d'exécution. Encore une fois voyons-nous de l'optique de l'animal le dédain complet pour son droit d'existence libre. Suivant la même piste irrationnelle, le vieux se réservait le plaisir de l'assommer s'il faisait dans la chambre: «Si par hasard le chien fait dans la chambre, alors il en est battu» (Camus, 1955: 46).

Le jeu dont nous sommes témoins ici se qualifie purement et simplement de torture. Non seulement est-ce d'une nature physique, mais elle a aussi une face psychologique. Si elles se faisaient consciemment ou pas, les actions du vieux maître ont engendré une psychologie pareille à celle employée dans un pénitencier. Cependant, tandis que les actions d'un vrai géôlier sont mises en pratique afin de transformer le caractère déviant d'un détenu, ici Salamano s'en sert comme un châtiment qui se serait perpétué si l'animal ne s'était pas échappé.

Nous devons reconnaître en synthétisant les actions anormales du maître que ce dernier créait une relation basée sur un seul élément psychologique —la terreur.

Même entre êtres pensants et non-pensants il peut y exister une amitié établie sur un respect mutuel, mais Salamano abuse de sa supériorité physique réduisant ainsi son petit ami à un prisonnier. Les battements excessifs, les insultes impromptues, les coups violents de la laisse se sont prêtés à la création de cette mentalité.

Quand le chien a oublié, il traîne de nouveau son maître et il est de nouveau battu et insulté. Alors, ils restent tous les deux sur le trottoir et ils se regardent, le chien avec terreur, l'homme avec haine. C'est ainsi tous les jours (Camus, 1955: 46).

Cette routine, pratiquée quotidiennement, a fini par renforcer la psychologie pénale. Le maître avait changé les sorties en répétitions disciplinaires qui s'exécutaient aux mêmes heures tous les jours. Le respect de cet itinéraire rivale la discipline trouvée dans un pénitencier.

Deux fois par jour, à onze heures et à six heures, le vieux mène son chien promener. Depuis huit ans, ils n'ont pas changé leur itinéraire (Camus, 1955: 46).

L'emploi du temps est un vieil héritage. Les communautés monastiques en avaient sans doute suggéré le modèle strict. Il s'était vite diffusé. Ses trois grands procédés —établir des scansion, contraindre à des occupations déterminées, régler les cycles de répétitions— se sont retrouvés très tôt dans les collèges, les ateliers, les hôpitaux (Foucault, 1975: 151).

Pour combler l'avantage psychologique, le chien était également un prisonnier du temps. Son emprisonnement, étant pour un temps indéfini, a dû l'abattre moralement. Sans secours, son sort n'était déterminé que soit par la volonté du maître-géolier, qui n'avait aucune intention de le lâcher, soit par une évasion qu'il a finalement réussie.

Bien que le récit ne soit pas replet de détails concernant leur relation dans la chambre, le lecteur est censé remplir les blancs en déduisant que les mêmes abus exécutés à l'extérieur se pratiquaient à l'intérieur. La chambre représente la limitation spatiale où le chien a dû passer la plupart de sa vie. En dehors des quelques minutes de sortie à six heures et à onze heures, la petite créature était enclose là-dedans avec son vieux maître. Tandis que cette existence quotidienne peut convenir à l'espèce animale, le sens du mot «chambre» est considérablement altéré lorsque la terreur y règne. C'est cet élément qui transforme ce lieu de refuge en cellule.

D'après Bachelard, la maison n'est pas belle par son actualité mais par la primitivité qu'elle évoque. Toutes les dialectiques de la vie qui se sont réalisées dans cet espace vital permettent à l'habitant de vivre la maison dans sa virtualité par la pensée et les songes au moment voulu de l'avenir.

Car la maison est notre coin du monde. Elle est—on l’a souvent dit—notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l’acception du terme. Vue intimement, la plus humble demeure n’est-elle pas belle? Les écrivains de «l’humble logis» évoquent souvent cet élément de la poétique de l’espace. Mais cette évocation est bien trop succincte. Ayant peu à décrire dans l’humble logis, ils n’y séjournent guère. Ils caractérisent l’humble logis en son actualité, sans en vivre vraiment la primitivité qui appartient à tous, riches ou pauvres, s’ils acceptent de rêver (Foucault, 1975: 151).

Même si un animal était capable de ses exploits cognitifs, il serait fort douteux que cet espace vital ait pu évoquer un sentiment d’esthétique paisible. La demeure de Salamano aurait complètement neutralisé cette idée proustienne de la maison. Au lieu de revivre la tranquillité du logis, ce petit prisonnier se serait constamment souvenu des abus desquels il ne pouvait pas s’échapper.

Dans cette relation, nous avons vu la desintégration d’une amitié et l’établissement d’un emprisonnement. L’appartement, qui devait être un abri tranquille et paisible, a fini par être une cellule de terreur. Salamano, qui devait être son maître-compagnon, est devenu son maître-gêolier. Il n’était pas à plaire, mais à craindre. À cause des détours spatial et temporel, l’épagneul était obligé de vivre comme un prisonnier. L’encaissement de l’abus, dont il était victime, faisait partie de sa routine quotidienne jusqu’à son évasion.

Il faut signaler que la disparition de l’animal avait complètement dévasté son maître, le jetant dans un état de frustration:

J’étais accroupi sur mon lit et Salamano s’était assis sur une chaise devant la table. Il me faisait face et il avait ses deux mains sur ses genoux. Il avait gardé son vieux feutre. Il mâchonnait des bouts de phrases sous sa mâchoire jaunie (Camus, 1955: 65).

La supériorité, à laquelle il s’était habitué, était tout à coup neutralisée. Encore pire, elle était dépassée parce que l’animal avait réussi à esquiver l’abus et à obtenir sa propre liberté. La frustration de Salamano s’aligne parfaitement avec celle des interrogateurs de Meursault. La furie de sa colère n’avait plus de victime. Quand il tirait sur la laisse, il n’y avait plus de résistance. Quand il crachait des injures, il n’y avait plus de terreur à nourrir son appétit insatiable de méchanceté. La résistance du chien, qui est devenue la raison d’être du maître, était dissoute quand l’animal a disparu. La tension de l’autre bout de la laisse était dissipée, laissant le gêolier seulement avec le souvenir de sa supériorité, un souvenir qui détruit.

Il faut considérer l’épagneul comme un anti-prisonnier aussi à cause de la vie stoïque qu’il était obligé de mener et de l’abus qu’il a encaissé pendant son incarcération. Sa disparition, fût-ce une vraie évasion ou la mort, a produit le même effet sur son maître que la nonchalance de Meursault a produit sur le jury. Ça

détruit le jeu psychologique en défiant la logique. Comme Mme Meursault et son fils, le chien voulait probablement jouer à recommencer.

III. Meursault en prison

Dans la deuxième partie où Meursault se trouve incarcéré, nous trouvons que la prison, au lieu d'être un lieu de punition pour un prisonnier, finit par être un laboratoire où un «homme» incarcéré est observé à fond. Nous ne sommes pas pris au dépourvu car les réformes faites dans le système pénal au XIX^e siècle ont fait de l'âme le sujet de concentration.

Depuis que le Moyen Âge avait construit, non sans difficulté et lenteur, la grande procédure de l'enquête, juger, c'était établir la vérité du crime, c'était déterminer son auteur, c'était lui appliquer une sanction légale. Connaissance de l'infraction, connaissance du responsable, connaissance de la loi, trois conditions qui permettaient de fonder en vérité un jugement. Or voilà qu'au cours du jugement pénal se trouve inscrite maintenant une tout autre question de vérité. Non plus simplement: «Le fait est-il établi et est-il délictueux?» Mais aussi: «Qu'est-ce donc que ce fait, qu'est-ce que cette violence ou ce meurtre? A quel niveau ou dans quel champ de réalité l'inscrire? Fantasme, réaction psychotique, épisode délirant, perversité?» Non plus simplement: «Qui en est l'auteur?» Mais: «Comment assigner le processus causal qui l'a produit? Où en est, dans l'auteur lui-même, l'origine? Instance, inconscient, milieu, hérédité?» Mais: «Quelle mesure prendre qui soit la plus appropriée? Comment prévoir l'évolution du sujet? De quelle manière sera-t-il le plus sûrement corrigé?» Tout un ensemble de jugements appréciatifs, diagnostiques, pronostiques, normatifs, concernant l'individu criminel sont venus se loger dans l'armature du jugement pénal (Foucault, 1975: 24).

Dans la deuxième partie, le lecteur est plongé dans une analyse psychologique du personnage. Le récit ne se prête pas à une lecture d'identification où le lecteur ressent l'angoisse et la douleur qu'éprouve le prisonnier dans cette condition. Au contraire, le lecteur, tout comme les interrogateurs, veut disséquer également le caractère de ce meurtrier afin de savoir le mobile de l'acte insensé de la première partie. Puisque Meursault confesse au crime, il ne reste que découvrir le pourquoi pour pouvoir le juger. C'est pour cette raison que nous voyons ce lieu de détention plus comme un laboratoire que comme une prison. Comme un psychologue, nous mettons de côté le physique (le corps) pour concentrer nos efforts sur le psychologique (l'âme). Pendant les interrogatoires, dans la cellule et au cours du procès, Meursault est constamment observé. Après tant d'observations, nous n'y avons trouvé qu'un homme: rien de plus, rien de moins.

Nous découvrons aussi le portrait parfait d'un anti-prisonnier. Cette mentalité n'était guère l'invention, ni la création d'un philosophe, mais un trait héréditaire que Meursault a acquis de sa mère. En prison, Meursault réussit à surmonter l'horreur du donjon en s'adaptant à la condition de la même façon que sa mère qui aurait autrement souffert à l'asile. Il faut signaler pourtant que cette évasion de la punition est en partie due à sa perception du monde.

Meursault serait classé comme existentialiste. Sa vue du monde, s'arrêtant à la connaissance humaine, exclue le concept de la dualité de l'homme. C'est pour cette raison qu'il lui est facile de se réfugier en soi, tellement il a réduit la définition conventionnelle de l'être humain. Par conséquent, Meursault s'échappe de la souffrance et de l'angoisse que la restriction de la liberté produit sur les autres. L'élimination par la mécanique était le seul moyen de punir celui qui refusait de penser comme les autres. Au cours de la narration, nous croyons d'abord lire l'histoire d'un prisonnier, mais il s'en faut très peu pour que nous apprenions que le même homme libre de la première partie narre encore. Afin de suivre ce raisonnement, il est important de se rendre compte de la dichotomie entre la perception et la réalité de l'emprisonnement par Meursault, car il avait du mal à se voir comme prisonnier quoique cette condition soit évidente au lecteur. Le changement de caractère qui accompagne normalement l'incarcération n'est pas présent non plus malgré le changement de lieux.

L'arrestation de Meursault semble se prêter à la création d'un jeu légal où les représentants de la société essaient de séduire le personnage principal à jouer son rôle assigné de prisonnier, mais ce dernier refuse de compromettre son intégrité. Quoiqu'on ne réussisse pas à l'engager dans ce monde artificiel, le lecteur de sa part en tant qu'observateur ne peut que se laisser prendre. Après la première lecture, nous finissons par juger le «prisonnier» sans jamais pénétrer «l'homme», cependant, en examinant de près la narration, nous découvrons que Meursault est, en effet, coupable du crime, mais il n'est pas sans cœur. Il était victime d'une force qui le dépassait —la chaleur et la brillance du soleil et du sable.

En suivant la chronologie du récit de cette partie, nous découvrons peu à peu que Meursault n'est point affecté par l'horreur du donjon, mais son intérêt se pique par la curiosité des interrogateurs à l'égard de son passé. Il n'y a pas la moindre allusion aux mesures punitives prises pendant tout son séjour en prison. Il ne consacre même pas une phrase au sujet de son traitement physique, mais il relate le processus par lequel on cherchait à le connaître; cependant, à mesure que nous suivons le récit, il devient de plus en plus évident que le système légal s'intéressait à Meursault le criminel et pas à Meursault l'homme.

L'approche scientifique se voit dès le premier paragraphe. Comme si Meursault était le sujet d'une expérience, on s'y est pris en l'identifiant d'abord, ensuite on est passé à l'examen visuel.

Tout de suite après mon arrestation, j'ai été interrogé plusieurs fois. Mais il s'agissait d'interrogatoires d'identité qui n'ont pas duré longtemps... Huit jours après, le juge d'instruction, au contraire, m'a regardé avec curiosité. Mais pour commencer, il m'a seulement demandé mon nom et mon adresse, ma profession, la date et le lieu de ma naissance (Camus, 1955: 83).

Au cours des interrogatoires, la dialectique regarder-voir se montre de prime importance parce qu'elle met en relief la distinction entre la perception et la réalité. Cette distinction touche réellement au coeur du malentendu, mais les interrogateurs, aveuglés par le processus légal, n'arrivent jamais à s'en apercevoir. En entrant dans la prison, Meursault ne s'était pas rendu compte non plus du changement. Au départ, le sujet, Meursault, était convaincu que le juge d'instruction, son avocat et le procureur voyant en lui un «homme» lorsqu'ils le regardaient. Après tout, c'est ce qu'il voyait en eux:

Après notre conversation, au contraire, je l'ai regardé et j'ai vu *un homme* aux traits fins, aux yeux bleus enfoncés, grand, avec une longue moustache grise et d'abondants cheveux presque blancs. Il m'a paru très raisonnable et, somme toute, sympathique, malgré quelques tics nerveux qui lui tiraient la bouche (Camus, 1955: 84).

Le lendemain, un avocat est venu me voir à la prison. Il était petit et rond, assez jeune, les cheveux soigneusement collés (Camus, 1955: 84).

Sa préoccupation avec les qualificatifs humains (aux yeux bleus enfoncés, grand, petit, rond, assez jeune) nous révèle l'optique par laquelle Meursault voyait la vie. Ce personnage ne s'intéressait pas aux banalités de la vie, telles que les titres, la mobilité sociale, et les définitions superficielles de succès. Nous apprenons cela au début du récit quand il refuse, en effet, un meilleur poste à un bureau à Paris, la ville de rêves de tous les Algériens.

Peu après, le patron m'a fait appeler et sur le moment j'ai été ennuyé parce que j'ai pensé qu'il allait me dire de moins téléphoner et de mieux travailler. Ce n'était pas cela du tout. Il m'a déclaré qu'il allait me parler d'un projet encore très vague. Il voulait seulement avoir mon avis sur la question. Il avait l'intention d'installer un bureau à Paris qui traiterait ses affaires sur la place, et directement, avec les grandes compagnies et il voulait savoir si j'étais disposé à y aller. Cela me permettrait de vivre à Paris et aussi de voyager une partie de l'année. «Vous êtes jeune, et il me semble que c'est une vie qui doit vous plaire». J'ai dit que oui mais que dans le fond cela m'était égal. Il m'a demandé alors si je n'étais pas intéressé par un changement de vie. J'ai répondu qu'on ne changeait jamais de vie, qu'en tout cas toutes se valaient et que la mienne ici ne me déplaisait pas du tout. Il a eu l'air mécontent, m'a dit que je répondais toujours à côté, que je n'avais pas d'ambition

et que cela était désastreux dans les affaires. Je suis retourné travailler alors. J'aurais préféré ne pas le mécontenter, mais je ne voyais pas de raison pour changer ma vie. En y réfléchissant bien, je n'étais pas malheureux. Quand j'étais étudiant, j'avais beaucoup d'ambition de ce genre. Mais quand j'ai dû abandonner mes études, j'ai très vite compris que tout cela était sans importance réelle (Camus, 1955: 61-62).

Il s'intéressait à l'être humain. Il réussissait sans effort à percer le masque social et à pénétrer jusqu'à l'humanité. Pour lui, tout le monde était d'abord un être humain dans toute l'étendue de sa complexité. Même l'Arabe qu'il avait tué se qualifiait d'homme d'abord: «En sortant, j'allais même lui (au juge d'instruction) tendre la main, mais je me suis souvenu à temps que j'avais tué *un homme*» (Camus, 1955: 84).

Son respect pour l'humanité n'était guère mutuel bien que l'objectif de l'interrogatoire fût de découvrir l'auteur du crime (un homme). La rupture se voit d'abord dans la première conversation avec son avocat. Au lieu de causer avec son client afin de le connaître, l'avocat le fait comprendre qu'il le connaît par le dossier. «Il a posé sur mon lit la serviette qu'il portait sous le bras, s'est présenté et m'a dit qu'il avait étudié mon dossier» (Camus, 1955: 84).

Tout de suite, le parallèle entre Meursault en prison et sa mère à l'asile saute aux yeux. À son insu, il avait été réduit à un dossier comme elle. Ici, entre les murs muets de la cellule, il se laisse étudier comme sujet d'une expérience par celui qui s'y intéresse. Ce n'est vraiment pas qu'il est indifférent à l'égard de la vie, ni de son cas, mais il est dépassé par le processus légal qui entreprend de prouver ce qui est clair et simple. À cause de sa fausse perception des événements, il est surpris par les questions insensibles de l'avocat qui entraine «dans le vif du sujet».

Cette question m'a beaucoup étonné et il me semblait que j'aurais été très gêné si j'avais eu à la poser (Camus, 1955: 85).

Croyant toujours qu'on le voyait en tant qu'homme, Meursault exprime le tourment qu'il éprouve par le regard de l'avocat après avoir refusé de lui permettre de mentir pour lui: «Il m'a regardé d'une façon bizarre, comme si je lui inspirais un peu de dégoût» (Camus, 1955: 85).

Fatigué par les questions et sensible au dégoût qu'il inspirait aux autres, Meursault voulait réduire leur travail à très peu de choses tout comme un Julien Sorel. Il voulait tout simplement déclarer son humanité afin d'éclaircir ce malentendu. Il n'est toujours pas conscient de l'existence du jeu social auquel il ne participe pas. Il croit que son courage et son honnêteté se trouvent en tout le monde: «J'avais le désir de lui affirmer que j'étais comme tout le monde. Mais tout cela, au fond, n'avait pas grande utilité et j'y ai renoncé par paresse» (Camus, 1955: 85).

La distinction entre la perception et la réalité est le mieux illustrée quand le juge d'instruction a interrogé le sujet sous la «lumièrre à peine tamisée». Pendant que le

greffier enregistrait l'interrogatoire, sur sa machine, le juge a déclaré à Meursault le prisonnier «Ce qui m'intéresse, c'est vous». Lorsque ses mots arrivent à Meursault l'homme, il les comprend d'une façon littérale et encore une fois, il déclare qu'il est «comme tout le monde». Mais ce qui nous intéresse dans cette échange de mots, c'est l'action du greffier qui s'est trompé de touches.

Sans transition, il m'a demandé si j'aimais maman. J'ai dit: «Oui, comme tout le monde» et le greffier qui tapait régulièrement sur sa machine, a dû se tromper de touches, car il s'est embarrassé et a été obligé de revenir en arrière (Camus, 1955: 87).

Encore une fois, avons-nous vu que Meursault croyait réellement qu'on le voyait en tant qu'être humain comme il les voyait. Ici, il était évident que le greffier, qui exprimait les sentiments de tous ceux du côté du système légal, croyait que Meursault assassin n'était pas capable de sentiments humains parce qu'il avait déjà tapé une réponse négative à la question concernant son amour pour sa mère.

Il est important de signaler que cette transition de perception s'est faite au moment même de l'arrestation de Meursault. Il est vrai qu'avant son acte meurtrier, on trouvait en Meursault un «homme» curieux. Son comportement inconventionnel choquait Marie qui voulait se marier avec lui:

«Pourquoi m'épouser alors?» a-t-elle dit. Je lui ai expliqué que cela n'avait aucune importance et que si elle le désirait, nous pouvions nous marier. D'ailleurs, c'était elle qui le demandait et moi je me contentais de dire oui. Elle a observé que le mariage était une chose grave. J'ai répondu: «Non». Elle s'est tue un moment et m'a regardé en silence. Puis elle a parlé. Elle voulait simplement savoir si j'aurais accepté la même proposition venant d'une autre femme, à qui je serais attaché de la même façon. J'ai dit «Naturellement». Elle s'est demandé alors si elle m'aimait et moi, je ne pouvais rien savoir sur ce point. Après un autre moment de silence, elle a murmuré que j'étais bizarre, qu'elle m'aimait sans doute à cause de cela mais que peut-être un jour je la dégoûterais pour les mêmes raisons (Camus, 1955: 63).

Quand il est devenu prisonnier, la société, à part ceux qui avait de l'affection pour lui, a cessé de reconnaître son humanité. On l'a traité comme le sujet d'une expérience à son insu. A leurs yeux, il n'était plus «homme» mais «criminel». On s'intéressait à découvrir le mobile de son acte tandis que Meursault croyait qu'on voulait le connaître. Il ne comprenait pas pourquoi on avait commencé à penser à lui en tant que criminel car jusqu'à présent, il ne s'était pas vu en tant que tel malgré tous ses efforts. Encore une fois, voyons-nous aussi son désir de plaire aux autres qui l'observent avec étonnement.

Ensuite, il [l'avocat] m'a regardé attentivement et avec un peu de tristesse. Il a murmuré: «Je n'ai jamais vu d'âme aussi endurcie que la vôtre. Les criminels qui sont venus devant moi ont toujours pleuré devant cette image de la douleur». J'allais répondre que c'était justement parce qu'il s'agissait de criminels. Mais j'ai pensé que moi aussi j'étais comme eux. C'était une idée à quoi je ne pouvais pas me faire (Camus, 1955: 89).

Les différences de la perception ne se sont jamais croisées, mais elles ont suivi des voies parallèles. La dernière impasse au croisement était dans la question du regret. En cherchant l'âme du criminel, le juge s'est heurté à un coeur angoissé. C'était la seule indication de la part de Meursault que peut-être y avait-il un malentendu entre les deux.

Il [le juge] m'a seulement demandé du même air un peu las si je regrettais mon acte. J'ai réfléchi et j'ai dit que, plutôt que du regret, j'éprouvais un certain ennui. J'ai eu l'impression qu'il ne me comprenait pas. Mais ce jour-là les choses ne sont pas allées plus loin (Camus, 1955: 90).

Après avoir renoncé à réformer le criminel, le juge et l'avocat se sont mis inconsciemment de plain pied avec Meursault. On avait pénétré la barrière qui les séparait et le criminel en était conscient. Il sentait la fraternité de leur caractère et pour la première fois depuis qu'il était en prison, Meursault sentait la réciprocité de son caractère humaniste.

Il [le juge] ne m'a plus parlé de Dieu et je ne l'ai plus revu dans l'excitation de ce premier jour. Le résultat, c'est que nos entretiens sont devenus plus cordiaux. Quelques questions, un peu de conversation avec mon avocat, les interrogatoires étaient finis. Mon affaire suivait son cours, selon l'expression même du juge. Quelquefois aussi, quand la conversation était d'ordre général, on m'y mêlait. Je commençais à respirer. Personne, en ces heures-là, n'était méchant avec moi. Tout était si naturel, si bien réglé et si sobrement joué que j'avais l'impression ridicule de «faire partie de la famille». Et au bout des onze mois qu'a duré cette instruction, je peux dire que je m'étonnais presque de m'être jamais réjoui d'autre chose que de ces rares instants où le juge me reconduisait à la porte de son cabinet en me frappant sur l'épaule et en me disant d'un air cordial: «C'est fini pour aujourd'hui, monsieur l'Antéchrist» (Camus, 1955: 90).

Après les interrogatoires, nous observons le prisonnier dans la solitude de la cellule où il nous est plus évident que cet homme est anti-prisonnier à cause de sa vue différente du monde. Il est clair que la prison n'avait pas de prise sur lui, mais elle représentait un ennui parce qu'elle coupait le cours naturel de sa vie. Dès qu'il a appris que les visites de Marie avaient été refusées, il redéfinit les bornes de sa

vie qui ne passent pas au-delà des confins de la cellule. Sa perception de lui-même à l'époque, ç'avait été d'un homme libre.

En réalité, je n'étais pas réellement en prison les premiers jours: j'attendais vaguement quelque événement nouveau. C'est seulement après la première et la seule visite de Marie que tout a commencé. Du jour où j'ai reçu sa lettre (elle me disait qu'on ne lui permettait plus de venir parce qu'elle n'était pas ma femme), de ce jour-là, j'ai senti que j'étais chez moi dans ma cellule et que ma vie s'y arrêta (Camus, 1955: 92).

Sa perception d'homme libre lui avait causé beaucoup de peine pourtant, jusqu'à ce qu'il ait pleinement accepté son incarcération et s'est arrangé avec le temps. Le lecteur, qui est observateur, témoigne la déchéance de la psychologie pénale ici par un prisonnier qui absorbe le choc de la punition en s'habituant à toutes circonstances.

Au début de ma détention, pourtant, ce qui a été le plus dur, c'est que j'avais des pensées d'homme libre. Par exemple, l'envie me prenait d'être sur une plage et de descendre vers la mer. À imaginer le bruit des vagues sous la plante de mes pieds, l'entrée du corps dans l'eau et la délivrance que j'y trouvais, je sentais tout d'un coup combien les murs de ma prison étaient rapprochés. Mais cela dura quelques mois. Ensuite je n'avais que des pensées de prisonnier. J'attendais la promenade quotidienne que je faisais dans la cour ou la visite de mon avocat. Je m'arrangeais bien avec le reste du temps. J'ai souvent pensé alors que si l'on m'avait fait vivre dans un tronc d'arbre sec, sans autre occupation que de regarder la fleur du ciel au-dessus de ma tête, je m'y serais peu à peu habitué (Camus, 1955: 96).

Ce talent de s'adapter à tout, fait de lui, un anti-prisonnier. Il a réussi à surmonter le tourment des désirs sexuels que la privation de la liberté avait produit. Ce faisant, il s'est cru maître de soi et s'est montré capable de supprimer ce qu'il considérait au départ comme une injustice. Se sentant d'abord incomplet, il a comblé le vide en s'adaptant à la réalité de la situation.

Par exemple, j'étais tourmenté par le désir d'une femme. C'était naturel, j'étais jeune. Je ne pensais jamais à Marie particulièrement. Mais je pensais tellement à une femme, aux femmes, à toutes celles que j'avais connues, à toutes les circonstances où je les avais aimées, que ma cellule s'emplissait de tous leurs visages et se peuplait de mes désirs. Dans un sens, cela me déséquilibrait. Mais dans un autre, cela tuait le temps... Il (le gardien) m'a dit que c'était la première chose dont se plaignaient les autres. Je lui ai dit que j'étais comme eux et que je trouvais ce traitement injuste. «Mais, a-t-il dit, c'est justement pour ça qu'on vous met en prison». «Comment, pour ça? Mais oui, la liberté, c'est ça. On vous prive de la liberté». Je n'avais jamais

pensé à cela. Je l'ai approuvé: «C'est vrai, lui ai-je dit, où serait la punition?». «Oui, vous comprenez les choses, vous. Les autres, non» (Camus, 1955: 97).

Son approbation de tous les aspects de la technologie pénale a neutralisé la souffrance des choses qui n'avaient même pas cette intention. Il a abandonné ses anciennes habitudes et les a remplacées par le seul plaisir qui lui restait: le souvenir.

Il y a eu aussi les cigarettes. Quand je suis entré en prison, on m'a pris ma ceinture, mes cordons de souliers, ma cravate et tout ce que je portais dans mes poches, mes cigarettes en particulier. Une fois en cellule, j'ai demandé qu'on me les rende. Mais on m'a dit que c'était défendu. Les premiers jours ont été durs. C'est peut-être cela qui m'a le plus abattu... Je ne comprenais pas pourquoi on me privait de cela qui ne faisait de mal à personne. Plus tard, j'ai compris que cela faisait partie aussi de la punition. Mais à ce moment-là, je m'étais habitué à ne plus fumer et cette punition n'en était plus une pour moi.

À part ces ennuis, je n'étais pas trop malheureux. Toute la question, encore une fois, était de tuer le temps. J'ai fini par ne plus m'ennuyer du tout à partir de l'instant où j'ai appris à me souvenir (Camus, 1955: 98).

Cette évasion lui rapportait la paix qui était sienne tout au cours du procès. L'arrivée du prêtre dans sa cellule après la sentence a rompu l'harmonie quand le père a essayé de le forcer à pénétrer les confins de sa connaissance. Mais en rejetant Dieu au seuil de la mort, Meursault est resté anti-prisonnier jusqu'au terme de sa vie.

Et sa voix (le prêtre) non plus n'a pas tremblé quand il m'a dit: «N'avez-vous donc aucun espoir et vivez-vous avec la pensée que vous allez mourir tout entier?». «Oui», ai-je répondu.

Alors, il a baissé la tête et s'est rassis. Il m'a dit qu'il me plaignait. Il jugeait cela impossible à supporter pour un homme. Moi, j'ai seulement senti qu'il commençait à m'ennuyer (Camus, 1955: 134).

Dans cette deuxième partie, nous avons trouvé la destruction complète de la technologie pénale. Le concept du Panoptique ne tenait pas compte d'une mentalité de prisonnier telle que celle de Meursault. La privation de la liberté accouplée avec la surveillance constante devait dissoudre le caractère criminel du prisonnier afin de refaçonner un autre plus vertueux. Dans le cas de Meursault où la dualité de caractère a semblé absente, la psychologie pénale s'est écroulée et nous reconnaissons Meursault comme anti-prisonnier. Nous voyons comment Meursault, en tant qu'anti-prisonnier, a plié la réalité à sa fantaisie et ce faisant, a maintenu sa liberté spirituelle même pendant son incarcération physique. Il faut également signaler que la seule punition pour un anti-prisonnier est la condamnation à mort. Il

sert de vengeance à une société qui se sent abusée et il prive la volonté humaine du prisonnier de la seule chose qui lui soit chère —le corps. De la mécanique, il n'y a pas d'évasion imaginaire.

IV. Conclusion

Dans *l'Étranger*, le motif de l'emprisonnement est important dans la mesure où il dévoile la vulnérabilité de la psychologie pénale. Chaque fois que le motif surgit, il se dresse comme un obstacle insurmontable, mais chaque fois il manque son but. Au lieu de punir, la prison sert de tremplin à un essor libérateur. La mère de Meursault, le chien et Meursault lui-même, lesquels devaient être victimes de la psychologie transformatrice de la prison, finissent par se faufiler à travers les tentatives de réforme et ce faisant deviennent ce que nous appelons «anti-prisonnier». L'anti-prisonnier est, en effet, un révolté dans le contexte de l'emprisonnement. Ce genre de prisonnier, par contraste à l'autre, n'est point affecté par l'horreur de la situation présente et il ne réagit pas aux mesures pénales dressées pour le corriger. Par conséquent, il est rejeté par la société car elle ne peut pas le changer. Les deux personnages, mentionnés ci-haut, par leur comportement et leur façon de penser sont inconsciemment des révoltés. Le chien, en s'évadant de la chambre de Salamano, annonce sa révolte également.

Par l'emploi de ce concept, la destruction de la supériorité psychologique du geôlier est certaine. L'agressivité de l'esprit a dissout l'effet dévastateur du cachot.

Nous avons vu comment Meursault et sa mère, tous les deux, par leur capacité de s'habituer aux circonstances, ont dérobé à la captivité son horreur et son angoisse. À l'asile, Mme Meursault a appris à se contenter de sa nouvelle habitation où elle était, en fin de compte, heureuse. En dépit de la restriction de la liberté, elle a réussi à créer une qualité de vie qui lui était acceptable. Elle a oublié que son fils avait jugé que sa vie ne valait plus la peine d'être vécue auprès de lui. Pour continuer librement sa vie, elle a créé une nouvelle existence qui conformait à sa nouvelle situation. En s'inspirant de sa mère, Meursault ne manque pas de faire de même en prison. Dans sa cellule, il s'est contenté d'évoquer des souvenirs et de relire à plusieurs reprises le même article de journal. À vrai dire, il continuait à vivre comme il avait vécu dans l'appartement après avoir mis sa mère à l'asile:

Après le déjeuner, je me suis ennuyé un peu et j'ai erré dans l'appartement. Il était commode quand maman était là. Maintenant, il était trop grand pour moi et j'ai dû transporter dans ma chambre la table de la salle à manger. Je ne vis plus que dans cette pièce, entre les chaises de paille un peu creusées, l'armoire dont la glace est jaunie, la table de toilette et le lit de cuivre. Le reste est à l'abandon. Un peu plus tard, pour faire quelque chose, j'ai pris un vieux journal et je l'ai lu. J'y ai découpé une réclame des sels Kruschen

et je l'ai collée dans un vieux cahier où je mets les choses qui m'amuse dans les journaux (Camus, 1955: 39-40).

Il était convaincu de pouvoir passer bien des années de cette manière. Par ce genre d'évasion inconvenante, Mme Meursault et son fils sont «bizarres» d'après Marie. Nous avons vu que le seul moyen de traiter un étranger est par l'élimination.

Dans le cas du chien, nous avons une illustration de la vraie relation entre le geôlier et son prisonnier. Ici, nous avons vu la frustration du maître qui battait constamment un animal qui refuse de se venger. L'épagneul, comme Mme Meursault et son fils, a encaissé toute la violence de Salamano sans protester. Comme les interrogateurs vis-à-vis de Meursault, Salamano est devenu de plus en plus méchant envers le chien. La haine de Salamano nous rappelle la colère de l'avocat, du juge d'instruction et du procureur qui ne sont jamais arrivés à comprendre pourquoi cet homme a refusé de lutter pour sa vie. L'évasion du chien a frustré Salamano tout comme la mort insensée de Meursault allait frustrer la société.

Nous avons vu également comment la libération spirituelle était issue de l'incarcération. Par contraste au chien, qui a réussi une évasion physique, Mme Meursault et son fils ont subi une sorte de catharsis en prison en apprenant à se passer de cette existence. Meursault a tout expliqué dans les derniers moments de sa vie:

Pour la première fois depuis bien longtemps, j'ai pensé à maman. Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un «fiancé», pourquoi elle avait joué à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre (Camus, 1955: 138).

Dans *l'Etranger*, l'emprisonnement s'emploie comme un obstacle, un inconvénient, un malheur qui oblige l'homme à découvrir une conscience inexploitée de lui-même. Dans les cas de Meursault et sa mère, sur un plan humaniste, ils se sont évadés des idéologies et des doctrines religieuses qui, de leur point de vue, les emprisonnaient. En plaçant leur sort entre leurs propres mains, ils se sont faits des anti-prisonniers qui n'ont pas leur place dans la structure conventionnelle de la société. Bref, ils ont accepté d'être humain —rien de plus, rien de moins.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, G. (1958): *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris.
- BARTOLLAS, C., S. MILLER and S. DINITZ (1976): *Juvenile Victimization: The Institutional Paradox*, Sage Publications, New York.

- BEAUMONT, G. de et A. de TOCQUEVILLE (1845): *Système Pénitentiaire aux Etats-Unis*, Librairie de Charles Gosselin, Paris.
- BIRENBAUM, H. (1971): *Hope is the Last to Die*, Twayne, New York.
- BOX, S. (1976): *Power, Crime and Mystification*, Tavistock Publications, London.
- CAMUS, A. (1951): *L'Homme Revolté*, Editions Gallimard, Paris.
- (1955): *L'Etranger*, Appelton-Century Crofts, New York.
- (1971): *Mort Heureuse*, Editions Gallimard, Paris.
- DELBO, C. (1971): *Auschwitz et Apres III: Mesure de nos jours*, Les Editions de Minuit, Paris.
- DES PRES, T. (1976): *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*, Oxford University Press, New York.
- FOUCAULT, M. (1975): *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*, Editions Gallimard, France.
- FRANKL, V. E. (1959): *Man's Search for Meaning*, Beacon Press, Boston.
- HAWKINS, G. (1976): *The Prison: Policy and Practice*, The University of Chicago.
- JOHNSTON, N., L. SAVITZ and M. E. WOLFGANG (1935): *The Sociology of Punishment and Correction*, Charles Scribner's Sons, New York.
- SARTRE, J. P. (1970): *L'Existentialisme est un Humanisme*, Les Editions Nagel, Paris.
- WOLFGANG, M. E. (1979): *Prisons: Present and Possible*, Lexington Books, Massachusetts.

CRITICUS NON FIT, SED NASCITUR:
observación y carácter en la filología clásica de los siglos XIX y XX

PEDRO REDONDO REYES
Universidad de Murcia

Recepción: 01 de septiembre de 2022 / Aceptación: 28 de noviembre de 2022

Resumen: Desde los inicios de la gramática como disciplina sistemática en la antigua Grecia se ha planteado la cuestión del tratamiento de los fenómenos singulares en el marco de los paradigmas regulares. Aunque triunfó la idea de que la gramática (y, por tanto, la filología) es una *tekhne*, se sostuvo asimismo que se trataba de una *empeiria*, uno de cuyos elementos metodológicos era la observación de lo particular. Este concepto vuelve a surgir en el siglo XIX en el tratamiento del problema de la circularidad tanto en la crítica textual como en la hermenéutica, aunándose con el del carácter del intérprete. Se estudian los acercamientos a la idea de observación filológica en Ptolomeo Peripatético, Schleiermacher, Nietzsche y Giorgio Colli.

Palabras clave: Filología clásica, Schleiermacher, Nietzsche, Colli.

Abstract: Since the beginnings of Grammar as systematic discipline in ancient Greece, the question of singular phenomena within the framework of regular paradigms has been raised. Although the idea that Grammar (and therefore Philology) is a *tekhne* has triumphed, it has also been maintained that it is *empeiria*. A methodological element of this *tekhne* is the observation of individuals. This issue re-emerged in the 19th century in the treatment of circularity both in textual criticism and hermeneutics, and it is coupled with that of the character of the interpreter. Approaches to the idea of philological observation are studied in Ptolemy the Peripateticus, Schleiermacher, Nietzsche and Giorgio Colli.

Keywords: Classical Studies, Schleiermacher, Nietzsche, Colli.

Introducción

Ya en la Antigüedad, y en concreto con la discusión sobre el carácter convencional o mimético del lenguaje y su consideración analogista o anomalista, se suscitó la cuestión de la racionalidad de la gramática y su estatus en el marco de los saberes. De hecho, el inicio de la gramática en Grecia se produce con una polémica en torno a esta cuestión, como se observa en pasajes transmitidos por Sexto Empírico y los escolios al *Ars grammatica* de Dionisio Tracio (Mársico, 2007: 161 ss.). Los ecos de la polémica reviven, con tonos diferentes, a partir del siglo XVIII, cuando el Romanticismo alemán (sobre todo con Friedrich Schlegel) dirige sus ojos a la filología clásica y su relación con la historia, y todavía en el siglo XIX una vez que esta disciplina, ya consolidada, resuelva su tradicional composición en gramática, hermenéutica y crítica en una neta oposición entre estas dos últimas (Grondin, 1999: 88). Ahora bien, mientras que en Grecia triunfó la versión estoica de una gramática entendida como τέχνη, la noción de ἐμπειρία como estatus básico del quehacer gramatical y filológico, noción articulada con la idea de *observación*, no se perdió del todo y adquirió, en diferentes filólogos que reflexionaron sobre su propia disciplina, matices distintos que son hitos en la autopercepción de la filología clásica a través de la historia. Al mismo tiempo, se llegó al concepto de *individualidad* o *unicidad* (como objeto de tal observación) que tanto provecho tuvo, por ejemplo, en la distinción, procedente ya de Dilthey, entre el objeto de las ciencias humanas y el de las naturales. La consecuencia fue que los propios filólogos y exegetas se fijaron en la paradoja de la relación entre el todo y sus partes. Las líneas que siguen tienen como objetivo establecer una cartografía de los conceptos de observación y carácter partiendo de un precedente en la gramática antigua.

El precedente de Ptolomeo Peripatético

En la Grecia antigua, gramática y filología están conectadas desde sus inicios y muy relacionadas con las ideas filosóficas, sobre todo aristotélicas y estoicas. Una de las oposiciones básicas en la conformación de los saberes es la establecida entre ἐπιστήμη y τέχνη, una de cuyas articulaciones la establece Aristóteles: «La τέχνη versa sobre el llegar a ser, y sobre el idear y considerar cómo puede producirse o llegar a ser algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser, y cuyo principio está en el que lo produce» (*EN* VI 4, 1140a11-14). Sin embargo, la primera discusión en el alba de la gramática en la Hélade se dirime en la oposición entre τέχνη y ἐμπειρία. El tratado de Dionisio Tracio define la gramática como ἐμπειρία τῶν παρὰ ποιηταῖς τε καὶ συγγραφεῦσιν (§ 1)¹, y aunque algunos pasajes

¹ Véase *schol.* D. T. p. 165.16 Hilg.; Sexto Empírico presenta un texto sutilmente distinto (cf. *M.*, 157), para lo cual Mársico (2007: 165); había asimismo otras formas de definir la gramática: era una

transmitidos por Sexto Empírico (*M.*, I, 57-90) dan testimonio del debate sobre la naturaleza de la gramática, algunos especialistas han mantenido que la idea de ἐμπειρία en Dionisio no disminuye el estatus epistemológico de la gramática, sino que se refiere a su base metodológica². Con todo, el primero que introduce la noción de observación en la discusión parece ser un tal Ptolomeo llamado Peripatético según Sexto Empírico (*M.*, I 61)³; Ptolomeo afirmaba que

[...] no debería haber llamado «conocimiento empírico» [ἐμπειρία] a la gramática, pues el conocimiento empírico es en sí una práctica y una labor carente de arte y de razón, consistente en la mera observación [ἐν φιλητῆ παρατηρήσει] y ejercicio, mientras que la gramática es un arte [τέχνη].

La cuestión que se suscita es la de lograr una disciplina sistemática basada en un material ἄλογος, como dice el escoliasta Melampo⁴. La τέχνη realiza, pues, un principio de ordenación sobre los elementos de la realidad (operando sobre ella o, en términos aristotélicos, sobre sus potencialidades) al tiempo que sitúa a la gramática en el campo de los saberes como la música y la filosofía⁵. Además, no se trata tanto de que la τέχνη introduzca un principio de racionalidad cuanto del carácter inductivo de la disciplina y de la posibilidad de hallar en el lenguaje reglas o leyes que lo salven del puro azar situando la excepción en la generalidad (una cuestión esta que ya es planteada en el *Crátilo* platónico, 437d1 ss., y la Estoa)⁶.

ἔξις para Eratóstenes, según *schol.* D. T., p. 160, 10-11 Hilg. (Matthaios, 2011: 76-77 ofrece *loci* de los escolios a Dionisio sobre la gradación ἐπιστήμη-τέχνη-ἐμπειρία). En los escolios a Dionisio, el escoliasta Melampo aclara que «primero debemos saber qué es experiencia [πείρα] y después qué es conocimiento empírico [ἐμπειρία]. Pues bien, experiencia es a decir verdad la prueba por una sola vez, no racional, de una cosa, mientras que conocimiento empírico es la prueba no racional, repetida muchas veces, de la misma cosa» (Hilgard, 1901: 10, 24 ss.).

² Así Sluiter (1990: 59 n. 78); *contra*, Matthaios (2011: 77). El estudio clásico es Siebenborn 1976, quien conecta la idea gramatical de ἐμπειρία con la escuela médica empírica (1976: 129-139).

³ Sobre este personaje y los infructuosos intentos de identificación, Schenkeveld (1994: 264 n. 4) lo sitúa, junto a Asclepiades de Mirlea y otros citados por Sexto en las primeras décadas del s. I a. C.; véase Mársico (2007: 166).

⁴ Hilgard (1901: 165.16 ss.) (τήρησις τε καὶ μνήμη ἄλογος), véase Blank (1982: 3 ss.).

⁵ Efectivamente, en el marco de la misma polémica en la que se mueve Ptolomeo Peripatético, Asclepiades de Mirlea (también citado por Sexto Empírico, *M.* I 72-74 = fr. I Müller) mantiene que la gramática es una τέχνη que no tiene carácter «conjetural» (στοχαστική) como la navegación o la medicina, sino que «es similar a la música y a la filosofía». Schenkeveld (1994: 264) está de acuerdo con Sluiter (1990) en que la sustitución de ἐμπειρία por τέχνη acentúa el estatus epistemológico de la gramática sobre su base metodológica.

⁶ Sluiter (1990, 59 n. 78) cita también A. D., *Pron.* 72, 6 ss., *Synt.* II 156 para la prelación de lo mayoritario sobre la excepción. Por otra parte, la oposición entre ἐμπειρία y τέχνη reproduce la que Aristóteles establece (*EN* 1103a14-18) entre virtudes intelectuales y éticas: «Como existen dos clases de virtud, la dianoética y la ética, la dianoética debe su origen y su incremento principalmente a la enseñanza, y por eso requiere experiencia y tiempo; la ética, en cambio,

Sin embargo, es difícil evaluar bien el alcance de la polémica entre defensores de ἐμπειρία y de τέχνη (se ha querido conectar a los primeros con los anomalistas y a los segundos con los analogistas, aunque esto dista de estar claro); baste, para lo que sigue, recordar que la observación o παρατήρησις entraña la noción de que el objeto de la gramática es materia de inducción y que, por tanto, no cabe confiar en una totalidad paradigmática que no esté atenta a lo individual e irregular y, por tanto, imprevisto.

Unicidad y circularidad: los casos de F. Schlegel y A. E. Housman

Friedrich Schlegel (1772-1829) definió la filología, en sus cuadernos sobre la filosofía de esta disciplina (datados en 1797, apuntes para una obra que nunca vería la luz), como un arte (*Kunst*), preguntándose si el ensayo que tenía previsto escribir debería tratar sobre el puro concepto de la filología o, más bien, sobre el *espíritu* del filólogo (2018: 29, 91)⁷. Para este erudito alemán no importa poco el carácter del filólogo: quizá deba ser también poeta, ha de tener gusto por lo pequeño (*Micrologie*) y, sobre todo, debe tener «sentido clásico» (*klassischen Sinn*), pues de lo contrario no podrá interpretar los textos antiguos (2018: 31, 93). Schlegel es una pieza fundamental en la historia de la filología clásica por su empeño en llevar a cabo una verdadera sistematización filosófica de la disciplina. Entre sus ideas cabe destacar una que, en diferentes momentos y autores, ha vuelto a aparecer como una paradoja o —en palabras de Schlegel— una antinomia: la de que crítica y hermenéutica forman un círculo vicioso:

Como *arte* [*Kunst*] la φλ [filología] no tiene componentes «específicamente diferentes» en absoluto. La subdivisión en crítica y hermenéutica está tomada del *propósito histórico*. *Los documentos deben ser modificados y explicados*. <Antinomia. Primero hay que enmendarlas y luego explicarlas, y viceversa. Hacer ambas cosas *al mismo tiempo* es obra de un genio filológico (Schlegel, 2018: 63)⁸.

procede de la costumbre» (traducción de Julián Marías). La «mera observación y ejercicio» de Ptolomeo Peripatético (ἐν ψιλῇ παρατηρήσει καὶ συγγυμνασίᾳ) tiene correspondencias con expresiones semejantes: cf. la «ejercitación del carácter» en Alcín., *Didasc.* 24.4 (διὰ τῆς ἔθους ἀσκήσεως).

⁷ Sin embargo, cabe recordar que Schlegel dudaba en llamar «arte» o «ciencia» a la hermenéutica, pero no a la gramática, que considera ciencia; cf. para esto Grondin (1999: 107 n. 210). Una síntesis de la hermenéutica de Schlegel se encuentra en Ferraris (2000: 118-120).

⁸ Una observación análoga hará F. D. E. Schleiermacher (2000: 196) un decenio después: «Los verdaderos lingüistas y conocedores del arte de hablar [...] pretenden reducir el campo de la hermenéutica mediante una determinación más precisa del uso del lenguaje y mediante la creación del aparato histórico. *Lo que queda es el genio, al que no ayuda el análisis*» (cursivas nuestras). Había un precedente, asimismo, en August Wolf (1999: 118).

Para Schlegel se da una verdadera antinomia en la cuestión sobre el primado de la crítica o la hermenéutica (2018: 57). Esta circularidad se da en muchos ámbitos del quehacer filológico y los estudios clásicos: el propio Schlegel y más tarde Nietzsche reparan en que la cuestión de la autenticidad de un texto es capital para su comprensión, pero acto seguido desechan el trabajo de verificación si no es posible una hermenéutica⁹; para Schleiermacher la comprensión total de una obra viene dada por sus partes, y viceversa; el problema de la dispersión de los hechos y de su carácter de puro evento (con la consiguiente consideración de la causalidad entre ellos) es clásico en la historiografía clásica, sometida desde la Antigüedad al principio de la narración: *pace Ranke*, los hechos son lo que son solamente porque están configurados desde la narración y tienen, como condición de posibilidad, una interpretación que entraña, inevitablemente, una selección producida por un criterio.

Finalmente, no menos llamativo es el caso de la crítica textual, sobre cuya paradoja llamó la atención de Alfred Edward Housman (1859-1936) en una célebre conferencia de 1921: a juicio de este poeta y filólogo inglés, el crítico textual (cuyo oficio es tanto *science* como *art*) no dispone de reglas fijas al modo de las matemáticas, antes bien «se trata de un asunto que no es rígido ni constante, como las líneas o los números, sino fluido y variable» (1921: 68). Unas líneas más abajo, enunció su famoso principio metodológico (un principio casi similar, por los mismos años, al enunciado por el filólogo alemán Karl Reinhardt):

Un crítico textual dedicado a su trabajo no es en absoluto como Newton investigando los movimientos de los planetas: es mucho más como un perro cazando pulgas. Si un perro cazara pulgas según principios matemáticos, basando sus investigaciones en estadísticas de superficie y población, nunca atraparía una pulga, excepto por accidente. Hay que tratarlos como individuos [*individuals*]; y cada problema que se presenta al crítico textual debe considerarse como posiblemente único (Housman, 1921: 69).

Esto significa que, si hay un método en crítica textual, para Housman este no se funda en generalidades o leyes que pueden aplicarse a todos y cada uno de los casos. Al contrario: «Every case is a given case», escribe. Solo hay individuos, solo hay problemas y cada uno exige un tratamiento único¹⁰.

⁹ Schlegel (2018: 51); para Nietzsche (2013: 302) la cuestión de la autenticidad de un texto clásico es importante toda vez que es ahí donde se dirime el juicio estético sobre lo que es *clásico*.

¹⁰ Sobre esto, cf. Raimondi (2008: 52). Es cierto que los manuales de crítica textual ofrecen listados típicos de errores (West, 1973: 15 ss.; Bernabé, 1992: 23 ss.), pero lo decisivo no solo reside en la cuestión de qué texto pretende reconstruir el editor (pues en la literatura antigua mucha es la distancia entre la épica homérica y una obra, digamos, de un filósofo tardío), sino en el círculo vicioso que ya señaló el propio Housman al advertir que las reglas gramaticales que el editor maneja están basadas en el material de que proveen los manuscritos, al tiempo que estas reglas son las que condenan los errores detectados en los manuscritos: Avalle (1978: 46-47) se refiere a esta dificultad metodológica citando a G. Contini: «L'eterno circolo e paradosso della critica testuale è che errori

El caso de la crítica textual es extremo porque no es posible, de acuerdo con Housman, establecer leyes a partir de la inducción, aunque desde luego se ha entendido lo contrario: pueden recordarse principios de la *Textkritik* de Paul Maas que, en su enunciación, no admiten excepciones¹¹. Pero el resto de casos enunciados confirma las tesis tradicionales de que el objeto de las ciencias humanas no se somete a una nomología deductiva sino a una inducción de cuya generalización no solo procede de los casos particulares, sino que parece predecir estos¹². Es en estos casos particulares, precisamente, donde entra en juego la idea de *observación* en filología: una observación que es capaz de elevar lo particular a ideas generales o universales. De hecho, es un lugar común desde Schlegel que la filología clásica corre el peligro de complacerse en lo que él llamaba «micrología» (es decir, la enorme cantidad de datos y noticias aisladas) que puede impedir al filólogo el salto desde la crítica a la hermenéutica¹³. Precisamente Schlegel representa el esfuerzo crítico y hermenéutico por superar una aproximación a la obra literaria basada en presupuestos ajenos a la obra (*a priori*) e intentar una adecuación entre la individualidad y la teoría que la explica, rechazando por tanto el paradigma kantiano que privilegia la universalidad de lo estético frente a la obra histórica¹⁴. Es precisamente a la oposición entre individualidad histórica o, en palabras de Caner-Liese, «el principio del saber que determina aquello que es», y la «acción que determina aquello que debe ser» (2020: 171), lo que constituye la antinomia para Schlegel.

Gramática y técnica en F. D. E. Schleiermacher

La «filología clásica» como disciplina académica nació cuando F. A. Wolf (1759-1824) inventó para sí mismo, en 1777, el nombre de *studiosus philologiae*,

predicati certi servono a decidere l'erroneità di varianti per sé indifferenti: un giudizio non soggettivo si fonda sopra un'evidenza iniziale, che, fuor di casi particolarmente grossi, è o rischia di essere soggettiva». Otro caso paradigmático es la tesis de Joseph Bédier del carácter bífido de todo *stemma* (1970: 11). Sobre el carácter circular de la relación entre ecdótica e interpretación, véase La Matina (1994: 27).

¹¹ Por ejemplo, que las copias posteriores a la primera ramificación de la tradición no contengan *contaminatio* (Maas, 2012: 30). Recuérdese el *dictum* de Lachmann, *recensere sine interpretatione et possumus et debemus*.

¹² Esta observación está hecha sobre el tipo de explicación científica común en las ciencias naturales provista por C. G. Hempel a mediados del siglo XX, y que también es utilizada en lingüística general. En este tipo de explicación llamada de «cobertura legal» (*covering law model*), la explicación de carácter inductivo contiene leyes estadísticas, algo improbable en filología.

¹³ Véase Schlegel (2018: 69) y Nietzsche (2005: 155), desde una idea de Boeckh (1987: 61). También G. Colli volverá a la misma idea.

¹⁴ En palabras de Schlegel, «historiar lo trascendental», como señala Caner-Liese (2020: 167).

o al menos así lo pensaba Nietzsche (2005: 33). Pero no menos importante es, para la historia del quehacer filológico, el diálogo crítico que con Wolf estableció F. D. E. Schleiermacher (1768-1834), quien apuntó sus críticas a las insuficiencias de la hermenéutica wolfiana. Wolf ya había establecido en su *Exposición de la ciencia de la Antigüedad* (1807) que la condición de la armonía entre nuestros pensamientos y los de un autor antiguo era poder demostrar la autenticidad de todas sus expresiones propias y singulares. Junto al dominio de las distintas lenguas y el conocimiento de los géneros discursivos, la «individualidad personal de un autor» forma parte de lo que Wolf llama «hermenéutica», esto es, «la comprensión en el sentido más elevado» (Wolf, 1999: 118-119). Una de las aportaciones de Schleiermacher a esta hermenéutica en ciernes de Wolf es entender la existencia de una inextricable relación entre persona y lenguaje o, en otras palabras, que cada persona es «un lugar en donde se configura un lenguaje»¹⁵ (aceptando así que el pensamiento está predeterminado por aquel). Esa persona, el autor genial, exhibe un uso particular del lenguaje que es la contrapartida a su uso por la comunidad de hablantes a la que pertenece, de donde toma sus significados y respecto a la que él obtiene su perfil (*mens auctoris*).

En *Sobre el concepto de hermenéutica, con referencia a las indicaciones de F. A. Wolf y al manual de Ast*, de 1829, Schleiermacher distinguió entre una hermenéutica gramatical y una hermenéutica técnica (a la que luego llamaría psicológica) —entendidas ambas como arte, *Kunst*¹⁶—, y señala que no sería impensable que hubiera dos tipos de intérprete:

Incluso se puede estar tentado a afirmar que toda la praxis de la interpretación tendría que dividirse de modo que una clase de intérpretes, más orientada al idioma y a la historia que a las personas, recorriera de modo bastante regular todos los escritores de un idioma, aunque entre ellos uno destaque más en esta región y otro en una distinta; en cambio, la otra clase, más orientada a la observación de las personas [*Beobachtung der Personen*], solo considera el lenguaje como un medio a través del cual éstas se expresan (Schleiermacher, 1999: 69 = 2000: 426).

Este último tipo de intérprete, a juicio de Schleiermacher, «se presenta también menos en público, antes bien disfruta de sus frutos con un placer silencioso». Es el observador de la naturaleza humana que después veremos en Giorgio Colli. Esta observación da como resultado un tipo de certeza «completamente distinto» según Schleiermacher, de tipo adivinatorio [*divinatorisch*], para la que el intérprete se

¹⁵ En las *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik*, citado por Mancilla Muñoz (2021: 60).

¹⁶ Schleiermacher, 2000: 304. La división típica de la época entre crítica y hermenéutica será acentuada con la posterior división entre *Sprachphilologie* y *Sachphilologie*, para lo cual cf. Jensen (2014: 534 ss.).

sumerge completamente en «la entera constitución del autor» (1999: 67)¹⁷, en coherencia con la tesis de que tal «modo individual» de un autor habría sido diferente de ser otro, incluso y a pesar de Wolf si se hubieran dado las mismas situaciones históricas. De hecho, en la *Exposición en forma de compendio de 1819* (§ 10) declara Schleiermacher que el ejercicio del arte de la interpretación «se basa sobre el talento lingüístico y sobre el talento del particular conocimiento de los hombres» (2000: 306). Así pues, lo que en la tradición griega desde Ptolomeo el Peripatético era un mero conocimiento empírico que no tenía rendimiento en la τέχνη (aunque sí para determinado tipo de virtudes), la observación ο παρατήρησις, se basa en cambio, en la *technische Verfahren* de Schleiermacher, en la unicidad, la idiosincrasia del autor, incidiendo en la «actividad individual del hombre» (2000: 261). La peculiaridad del hombre se dirime en el estilo (*Styl*), cuyo conocimiento viene dado conceptualmente:

El conocimiento de esta individualidad está a su vez condicionado por la comprensión previa de series individuales de pensamientos (Schleiermacher, 2000: 264).

Con todo, el papel de la observación empírica está, en Schleiermacher, atenuado por su punto de partida, en el ámbito de la *psychologischen Auslegung* o parte *técnica*, el punto de partida constituido por el «complejo de pensamientos» del autor. En esta parte Schleiermacher se ajusta a tales «pensamientos» y a su orden:

Ante todo, debo comprender al escritor también en su meditación [*in seiner Meditation*]. Pero esto es una tarea cuyo objeto es casi inescrutable [*unsichtbar*] y que parece basarse solo en la conjetura (Schleiermacher, 2000: 591).

Incluso la voluntad como acto inicial de la acción del creador se da en el ámbito histórico, y lo que Schleiermacher llama «impulso» (*Impuls*) no es un acto de la voluntad a menos que no se dé en el pensamiento.

Así pues, hay un acto primero de conocimiento, a partir del cual se da gradualmente la especificación «técnica» del autor. El estilo es una marca de la comprensión técnica, pero también es índice de la propia individualidad (cuyo fundamento son los pensamientos), que pone en juego todos los elementos que la tradición le permite:

Por lo tanto, el conocimiento de la particularidad [*Eigenheit* (= estilo, *Styl*)] aumenta con el estudio de las obras individuales, pero solo la primera puede dar el primer concepto de idiosincrasia [*Eigenthümlichkeit*]. La relación es

¹⁷ Véase el antecedente platónico sobre la adivinación del intérprete en *Epínomis* 975c, y sobre el concepto en la filología del siglo XIX, Benne (2005: 77 n. 126).

la misma que existe entre el esquema básico de las palabras y las formas individuales de utilización. Por lo tanto, la comprensión técnica de la singularidad y el conocimiento de la idiosincrasia deben comenzar con un acto y luego determinarse gradualmente (Schleiermacher, 2000: 266).

Es entonces, en el conjunto o totalidad que deviene de la relación entre ambos planos, gramatical y técnico, lo que permite singularizar la composición cuya interpretación se aborda: «cuando se reconoce lo subjetivo en lo objetivo» (2000: 276, 304). En conclusión, para Schleiermacher el trabajo de *observación* está ligado al tratamiento único del material objetivo y de la intuición de los *Gedanken*, resolviéndose en una dialéctica con las formas únicas que definen el estilo. No obstante, se debe dar en el intérprete un *talento* tanto en el dominio de la parte gramatical como, sobre todo, en el conocimiento de los hombres, que para Schleiermacher significa reconocer y manejar «la combinación de pensamientos»: pues una gran cantidad de errores hermenéuticos se deben, según él, a carecer de este talento o a su debida aplicación.

Carácter y espíritu observador: A. Boeckh y F. Nietzsche

En su *Enciclopedia y método de la ciencia filológica*, de 1886, August Boeckh (1785-1867) hacía suya una vieja idea de la filología alemana, *criticus non fit, sed nascitur* (Boeckh, 1987: 126), idea que más tarde recuperó *verbatim* Housman (1921: 69)¹⁸. Boeckh aceptó la división entre interpretación gramatical e interpretación individual insistiendo en la capacidad del intérprete para una aproximación infinita al sentimiento del artista por medio de la intuición. Efectivamente, para Boeckh esta capacidad de aproximación está ínsita en el carácter del intérprete:

Sin embargo, en algunos casos se logra una comprensión plena, y el artista de la hermenéutica será tanto más comprensivo cuanto más posea un sentimiento que pueda desatar el nudo [...]. Este sentimiento es algo por lo que uno reconoce de repente lo que otro ha conocido; sin él, de hecho, no habría posibilidad de comunicación. [...] No todo el mundo puede ser un buen intérprete en todos los campos y la interpretación requiere una predisposición innata (Boeckh, 1987: 126).

¹⁸ En la introducción a su edición de Manilio, Housman informa de las cualidades que ha de tener el carácter de un crítico textual: «Leer con atención, pensar correctamente, no omitir ninguna consideración relevante, y reprimir la voluntad propia, no son logros ordinarios; sin embargo, un filólogo [*emendator*] necesita mucho más: una percepción literaria justa, una intimidad congenial [*congenial intimacy*] con el autor, una experiencia que debe haber sido ganada por el estudio, y un ingenio que debe haber traído desde el vientre de su madre» (citado por Nisbet, 1991: 65). Esta es la versión de Housman del *carácter imprescindible del filólogo*, adelantada por el *dictum* de Schlegel «se nace filólogo, como se nace filósofo o poeta» (Schlegel, 2018: 37).

«La naturaleza se forma mediante el ejercicio, la visión se afina con la teoría», añade después, en una reescritura del pasaje citado de la *Ética* aristotélica. De acuerdo con la tradición anterior, Boeckh mantiene que el intérprete, al afrontar la individualidad del artista, no puede acudir a clasificaciones psicológicas generales de tipo empírico: la interpretación individual escapa necesariamente a toda abstracción generalizadora, de modo que Boeckh establece como premisa a dicha interpretación que «el estilo individual no se puede caracterizar plenamente por medio de conceptos, pero puede ser interpretado intuitivamente por la hermenéutica como una forma de ver las cosas» (Boeckh, 1987: 167). Por supuesto, deberá tener en cuenta, entre otros aspectos, también el estilo nacional, el género, etc., y tales aspectos son determinaciones que adelantan la oposición hermenéutica que Giorgio Colli establecerá un siglo más tarde entre interioridad y expresión, que en Boeckh cobra la forma de una relación inversa entre los recursos lingüísticos a disposición del artista y la intuición:

El lenguaje solo expresa ideas propiamente dichas, pero en forma de intuiciones; es solo un medio indicador, al ser objetivo, transmite el estado inmediato de nuestros sentimientos no en su genuinidad, sino solo si los exteriorizamos y los hacemos materia objetiva. Cuanto más subjetivo es un escritor, menos se inclina a serlo (Boeckh, 1987: 173).

De este modo, para Boeckh la individualidad del artista es un resto no sometido a conceptualización que, sin embargo, actúa como contrapeso de los recursos intersubjetivos de la gramática, el estilo nacional, el género, etc., y es objeto de atención, únicamente, de la intuición *innata* del intérprete.

Unos años más tarde, F. Nietzsche (1844-1900) también escribe, durante los años de su etapa como profesor de filología en Basilea, su *Enciclopedia de la Filología Clásica*, texto de las lecciones del semestre de 1871¹⁹. De acuerdo con Sánchez Meca, se trata de un texto que sigue de cerca las obras análogas de Wolf, Boeckh e incluso Ritschl, y cuya aportación más original es su capítulo sobre la formación del filólogo²⁰. En la *Enciclopedia*, Nietzsche defiende que el filólogo debe partir de y apoyarse en la filosofía:

Es preciso que el filólogo clásico se apoye constante y firmemente en la filosofía con el fin de que su reivindicación del clasicismo de la Antigüedad,

¹⁹ *Enzyklopädie der klassischen Philologie* (Nietzsche, 2013: 297-312 = 1993: 339-437); véase Benne (2005: 68 ss., esp. 77 ss.). Sobre el Nietzsche filólogo puede verse la aportación reciente de Hernández de la Fuente, 2018.

²⁰ El estudio de Sánchez Meca se encuentra en Nietzsche (2013: 88), véase Porter (2000: 172 ss.). Se pueden comparar los epígrafos de la *Enciclopedia* nietzscheana con los de Wolf (1999: 101 ss.) y Boeckh (1987: 69 ss.).

frente al mundo moderno, no suene a pretensión ridícula (Nietzsche, 2013: 300 = 1993: 375).

Ahora bien, la intuición filosófica de Nietzsche le lleva a advertir cómo los tiempos de la modernidad están declinando hacia la completa pérdida de la *normatividad* de los textos clásicos (un criterio este destacado por H. G. Gadamer) y a pronosticar que la vuelta a la Hélade solo puede hacerse desde una absoluta apuesta que revigore los postulados y las oposiciones de la Grecia arcaica; y cómo, desde Schlegel, el concepto de lo clásico empieza a estar sometido a su propia historicidad²¹. Y es en esa «reivindicación del clasicismo» donde Nietzsche insiste en la necesidad de una continua comparación (al modo en que se comparaban los sistemas en la vieja *Querelle*), y ahí entra, precisamente, el espíritu observador (*contemplativen Geist*) del filólogo:

Todo lo que vemos en torno a nosotros y todo lo que somos obliga a la comparación. Por eso es preciso que el filólogo tenga espíritu observador. Debe educarse para esta comparación. Con ello no se convertirá en griego, pero pondrá en práctica el material más elevado de cultura y ya no será arrastrado tumultuosamente por el presente (Nietzsche, 2013: 301 = 1993: 375).

Ahora bien, matiza Nietzsche, esta labor de comparación es una característica del filósofo. Se trata de no «perder el hilo» en los detalles y poder entrar en los hechos aislados con seguridad:

Justo en esto, la filología es tan peligrosa, y resulta tan fácil quedar prisionero de los detalles, mientras que para el espíritu filosófico generalizador recibe el hecho aislado más pequeño luz de todos lados (Nietzsche, 2013: 301 = 1993: 375).

Como la *Universalität der Ansicht* de Schlegel, en Nietzsche la tarea pendiente del filólogo es la universalidad: solo entonces «dispondrá del coraje que requieren las grandes concepciones» y escapará de lo común y previsible; de hecho, en su conferencia sobre *Homero y la filología clásica* (1869) ya había advertido de que «la valoración de la filología en la opinión pública depende mucho del peso de las personalidades filológicas» (Nietzsche, 2013: 220). Por tanto, y frente a Boeckh, que consignó la indeterminación y absoluta unicidad de la psicología del artista,

²¹ Schlegel (2018: 31) escribió que en filología «todo debe estar subordinado a la historia» (en 2018: 34 declara que «todo *transcendentismo* estético [*aesthetische Transcendentismus*] ... conduce a la filología a su muerte»). En la hermenéutica gadameriana, el concepto de lo clásico pierde su carácter normativo a partir de su introducción como concepto histórico en las ciencias del espíritu (Gadamer, 2003: I, 355).

Nietzsche se detiene en el otro polo, el del carácter único del intérprete. Como Boeckh había reformulado, *interpres non fit, sed nascitur*.

Observación e individualidad en Giorgio Colli

Dispersión, individualidad irreductible y observación de esta son los principios que Giorgio Colli (1917-1979) —lector privilegiado de Nietzsche— señaló como objetos de interés fundamentales para el filólogo en su escrito póstumo *Apolíneo y dionisiaco*²²: «La individualidad suprema será el objeto constante de su investigación». Lo que entiende Colli por «individualidad» no queda definido, si bien se advierte su carácter general, entendido este desde una fenomenología (es decir, desde una perspectiva filosófica) que no se detiene en la textualidad, sino que incluso llega a una antropología²³:

Filología es el amor por todo lo que aparece, por todo fenómeno, pero considerado como creación, y de ahí el anhelo primero de alcanzar al creador y vivir su vida. Cada expresión, cada forma de vida es la de un alma creadora individualísima —la individualidad es por tanto lo que más le importa al filólogo, es lo real por excelencia (Colli, 2020: 33).

El principio de racionalidad del filólogo, según Colli, solo tiene como justificación persistir en la búsqueda de la individualidad; esta convertiría a la filología en una suerte de «misticismo» entendido como luminosidad helénica²⁴:

[la filología] es la búsqueda de la verdadera claridad, de la luminosidad griega que pasa a través de toda la racionalidad y la encuentra todavía demasiado oscura, como la fría luz lunar (Colli, 2020: 33).

El criterio de verdad que determina la labor filológica se debate, en este planteamiento, entre la generalidad y la individualidad, puesto que la primera viene determinada por la necesidad del concepto mientras que la segunda viene dada por el objeto propio de la filología —la creación lingüística del individuo. En tal

²² Se trata de un proyecto que Colli comenzó a finales de los años 30 del siglo pasado (Colli, 2020: 10 ss.). Sobre esta obra véase, en general, Cavalli y Cavalli (2020).

²³ La antropología deviene de la pura observación: «Lo que es más íntimo y secreto constituye la más verdadera realidad, y ésta solo se puede alcanzar en la inmediata actividad interior, tiene lugar por medio del esfuerzo cognoscitivo, viendo a través de cada modo de vivir una manifestación y una expresión de la esencia» (Colli, 2020: 32, 35). Sobre la idea de filólogo de Colli, véase además Boi (2019: 195).

²⁴ Se trata de un resabio nietzscheano, del tipo que leemos en la *Enciclopedia*: «El mundo puede ser muy sombrío, pero basta que una parte de vida helénica se inserte en él para que se ilumine» (Nietzsche, 2013: 312).

oposición se establece una tensión que se resuelve mediante la «intuición filológica», apta para captar, de un lado, la elevación y generalidad del concepto que tiene sentido en el seno del género, y, de otro, las infinitas posibilidades (es decir, las infinitas individualidades) que dan cuerpo a ese género y que transitan desde el primer estadio de la fenomenología. Colli pergeña una imagen, así, del filólogo como «panteísta», por cuanto intenta lograr una unidad en la definitiva diversidad de los individuos. Pero este filósofo y filólogo italiano insiste en que es la observación propia (que definía al principio de su ensayo como «una particularísima configuración de la vida en algunos hombres» [Colli, 2020: 29])²⁵ lo que permite llegar a la intimidad del otro, a la otredad pura.

Notablemente, esta otredad no está mediada por la historicidad de las formas de la tradición, sino que se identifica con el puro hombre, a través, precisamente, de la *observación* que trata de encontrar afinidades entre el intérprete y el autor:

El filólogo es un gran amante: estudia y espía cada expresión tratando de descubrir aquella intimidad que es igual a la suya, tratando de encontrar una conexión con el mundo. Mira al mundo buscando una forma de vida más elevada y más cercana a su interioridad, y encuentra al hombre [...]. Su desgarró es la búsqueda incansable de la interioridad concreta de otro hombre (Colli, 2020: 35).

Se trata de una observación esta que incluye, para el análisis filológico, una fina captación de los fenómenos humanos, como por ejemplo «saber ver en los ojos de una muchacha, sin que se muevan, el deseo repentino de llorar». Pues bien, es dicha observación la que el filólogo traslada a los textos y a las expresiones del pasado; en consecuencia, extiende su vista a manifestaciones como la palabra hablada, la música, etc., tal como expone también en unos apuntes de 1940 (Colli, 2020: 140). Ahora bien, la extensión del interés filológico a tales áreas se produce al ser entendidas estas como manifestaciones de la intimidad. Con todo, es importante señalar que, a pesar del entusiasmo por la creación de un alma afín, Colli es consciente de que es el método —en sus palabras, un criterio seguro de la verdad— la instancia que debe interpretar los hechos brutos de la observación. Mantiene así el esquema dual heredado de Schleiermacher (con su distinción entre *interpretación gramatical* e *interpretación técnica*, pero sobre todo con su principio de que la totalidad se comprende desde la individualidad y viceversa)²⁶ y también del Nietzsche de la *Enciclopedia de la Filología Clásica* (1871). Este

²⁵ Colli delinea así la figura del filólogo como un ser de extraordinaria sensibilidad y capacidad de observación, mientras que para Schleiermacher los dones del hermeneuta son universales, por cuanto es un rasgo universal la capacidad de conocimiento gramatical como el talento para conocer a los hombres (Schleiermacher, 2000: 306).

²⁶ En realidad, un principio que Schleiermacher reconoce tomar de G. A. F. Ast: «Lo mismo que el todo se comprende sin duda a partir de lo individual, así también lo individual puede ser comprendido únicamente desde el todo» (Schleiermacher, 1999: 89; también 2000: 204). Véase Wahnón (2009: 45).

esquema dual, al que en cierto momento Colli remite a Schopenhauer con la oposición entre voluntad y representación²⁷, se articula, a juicio del italiano, en la relación dada entre intimidad y expresión. Y es la intuición la que permite articular dicha relación, una intuición que ejemplifica, entre otros casos, con los presocráticos, cuyo resultado fue

el descubrimiento de algo más verdadero y profundo de lo que vemos, una visión del mundo como una gran expresión, y la búsqueda a través de toda vida de la esencia que está detrás (Colli, 2020: 45).

Esta intuición es la que conduce al filólogo a una recepción privilegiada del arte, pero también a la propia filosofía, incluso en su propia vida como imitación de los filósofos griegos (los presocráticos), por cuanto percibieron por primera vez la belleza. «El objetivo del filólogo es de este modo el reino de las esencias», escribe Colli, el *noúmeno* kantiano²⁸ o la *Wille* de Schopenhauer, y es en esta conclusión donde se advierten las distancias de Colli con otros estudiosos contemporáneos como Benedetto Croce acerca de una filología más especulativa²⁹. Lo más interesante es la oposición que en el pensamiento de Colli se establece entre interioridad (sede de las esencias individuales) y la expresión. La interioridad se entiende como «indeterminada, porque su limitación por otra interioridad no la agota»³⁰, al tiempo que una interioridad puede estar delimitada por un número indeterminado de otras interioridades. Ahora bien, Colli define la expresión como la «potencia de tal intensidad indeterminada [*scil.*, el sujeto de la representación], que, incapaz de desplazar el límite de equilibrio entre dos interioridades, se expresa en ver esa superficie límite desprendida de sí misma, en contemplarla como objeto»³¹. La expresión es la manifestación de esa frontera entre dos interioridades (entendida como «el dato absolutamente primario») y toda representación es expresión:

Toda representación es sencillamente una expresión, y toda expresión se accidentaliza en una representación [...]. La esfera del arte confirma la hipótesis del mundo como expresión, porque el arte mismo es una expresión que

²⁷ La herencia de Schopenhauer en el pensamiento de Colli se advierte a lo largo de su obra (véase, por ejemplo, Colli, 2004: 77 ss.; 2020: 66 ss., 157 ss.), para lo cual véase Novembre, 2013. Para Colli, el dualismo entre interioridad y expresión es un trasunto de la distinción schopenhaueriana entre voluntad y representación, pero también de la nietzscheana entre dionisiaco y apolíneo.

²⁸ De acuerdo con Luca Torrente (2018: 74), la delimitación entre interioridades es definida por el Colli de los escritos juveniles como «conoscenza noumenica».

²⁹ Véase la acerba crítica de Croce (1950: 118-119) a los «filólogos que tienen ideas» y el comentario de Raimondi (2008: 43-47).

³⁰ Citado por Torrente (2018: 73) (apuntes inéditos de 1947 de Giorgio Colli).

³¹ Citado por Torrente (2018: 77) (apuntes inéditos de 1947 de Giorgio Colli).

se sitúa junto a la natural. El artista crea un objeto, un cuadro, las palabras de una poesía, etcétera: estos objetos son en sí expresiones, pero en el contexto de la vida son ocasiones de representaciones (Colli, 2004: 87-89)³².

De este modo, la expresión es la única vía, mediante la intuición, de toda representación; en el caso de las obras literarias el filólogo ilumina la verdad original que subyace a tal representación y, en ese sentido, la filología es hermenéutica al ser mediación interpretativa de las representaciones. Merece la pena señalar que esta idea tiene su raíz última en el más puro y prístino sentido del término ἐρμηνεία del Aristóteles del *De anima* (420b 16 ss.): «la naturaleza se sirve del aire inspirado para una doble actividad, lo mismo que se sirve de la lengua para gustar y para hablar, y si bien el gusto es algo necesario [...], la posibilidad de expresarse (ἐρμηνεία) no tiene otra finalidad que la perfección»³³. Al igual que en *De interpretatione*, donde las afecciones son comunes a todas las almas pero no así su expresión *simbólica*, en el caso de la lengua se da un aparato fijo que después es capaz de abrirse a toda expresión y, por tanto, a su interpretación. Y son esas expresiones de esencias individuales, de interioridades únicas, las que es capaz de conectar el filólogo gracias a su observación y al conocimiento de las esencias. Naturalmente, la dualidad que ya se aprecia en Aristóteles (siquiera como germen de una articulación hermenéutica futura) tiene en Colli acentos del debate filosófico del siglo XIX alemán:

Lo que llamaré interioridad y expresión, tratando de los principios de las cosas, se podrá llamar también dionisiaco y apolíneo si me acerco a la vida y a las aspiraciones del hombre y las estudio de cerca, como un buen filólogo (Colli, 2020: 67; *vid.* Torrente, 2018: 79).

La expresión actúa como un principio de orden porque es representación de una interioridad. Pero interesa aquí observar cómo se va distribuyendo una dicotomía muy básica que, como se ha dicho, ya aparecía en Aristóteles. Significativamente, gana importancia tanto desde los escritos de Friedrich Schlegel sobre la filología con su incorporación del discurso histórico como en la hermenéutica de Schleiermacher: según Schlegel, el filólogo «debe interpretar solo aquello que es comprensible» (Schlegel, 2018: 53, 108), si bien para ello Schlegel establece el nexo entre la historia y la historiografía, entre *Geschichte* e *Historismus*, que es una ciencia nueva de la comprensión. Al mismo tiempo, Schlegel insiste en el carácter

³² Que desde la individualidad hay acceso a la generalidad esencial lo expresa Wittgenstein en el *Tractatus* (3.3421): «Y así sucede siempre en filosofía: lo individual se revela una y otra vez como no importante, pero la posibilidad de cada singular nos procura una ilustración sobre la esencia del mundo» (Wittgenstein, 2012: 64).

³³ Ferraris (2000: 13-14) se refiere a *Int.*, 16a1-10, aunque acepta que no se trata de una hermenéutica sino de una «parte de la gramática lógica».

circular de la totalidad de la filología, donde es un *todo* la combinación de crítica y hermenéutica (2018: 37), una combinación necesaria que llega a Dilthey. Dilthey señaló la línea de pensamiento que desde Schlegel hasta August Boeckh, pasando por Fichte, insistía en la creación espiritual dada por una suerte de afinidad que necesariamente se debe producir en el «trabajo previo gramatical e histórico» (Dilthey, 2000: 197-200). Esta afinidad (*Verwandtschaft*) se manifiesta por «el significado de una palabra, de un gesto, de una acción externa» que, para Dilthey, debe remitir a un universal, en una relación analógica pero también inductiva.

Precisamente esta totalidad circular es reclamada para la pura filología por Colli. Como otros antes que él (Montevecchi, 2011), Colli alude a ese conocimiento que Schlegel llamaba *micrológico* —condición de todas las ciencias humanas, a juicio del italiano— para reclamar una superación de la mera ἐμπειρία:

No basta la sucesiva verificación experimental, que permanece en el campo empírico, para probar la validez absoluta, sino que es necesario remontarse hasta escrutar el alma en el instante que precede a la intuición científica (Colli, 2020: 41).

El filólogo, por su parte, debe confiar en su propia intuición para el manejo de los datos brutos (recuérdese cómo Schlegel hablaba del «*carácter* del filólogo, antes que el ideal del filólogo»). Sin embargo, la aportación de Colli respecto a Dilthey reside en que esa intuición no es la consecuencia de tales datos, sino que es previa, es el carácter del filólogo mismo y su capacidad de observación, su «ánimo musical» al modo del joven Nietzsche:

Siguiendo su ejemplo [el filólogo] construirá su ciencia, la filología, no abstrayendo conceptos hipotéticos de un montón de noticias muertas, sino confiando en su ánimo musical, que no le faltará jamás, pues en el fondo forma una sola cosa con aquel amor que era su vida (Colli, 2020: 44).

Es la observación que lleva al filólogo a las *esencias*, porque el filólogo —a diferencia de «todos los hombres, que no son por naturaleza filólogos», quienes por tanto solo se mueven «entre lo que está realizado y es exterior» (Colli, 2020: 69)— sabe que, para completar el concepto de lo apolíneo, de la expresión pura, con todo insuficiente,

hay que añadirle el lado creativo y más propiamente expresivo de la individualidad, que construye libre y artísticamente la propia vida a través de la apariencia (Colli, 2020: 70).

Se trata de la misma insuficiencia, por lo demás, que ataca al filósofo según Colli, figura en la que se concentra la tensión entre la riqueza del pensamiento y

los límites de la expresión (algo que puede verse, sobre todo, en la escritura de Parménides). Pues el filósofo reduce en la expresión todas sus experiencias interiores, *ilógicas*, al igual que el filólogo tan solo aprecia —escribe Colli— la racionalidad «solo por lo concreto que hay tras ella, porque es un sólido punto de partida para la búsqueda de la individualidad» (Colli, 2020: 33). Colli tiene la idea de una filología propia, que define en un apunte de 1940:

Es el estudio de una expresión para redescubrir qué está detrás de ella, y no la expresión en sí misma, como siempre ha hecho la filología. [...] Se mueve por tanto para alcanzar el más alto valor de la intimidad a través de la expresión (Colli, 2020: 140).

Por tanto, la filología es la «ciencia de las ciencias» no solo porque abarca como propio objeto todas las expresiones humanas, sino porque es la disciplina capaz de trascender (pero solo por mano de unos pocos escogidos) la expresión en su carácter histórico, *micrológico* y exterior, para alcanzar la esencia intransferible del individuo, de la personalidad única. Y el filólogo es la instancia única capaz de cumplir, observando y registrando, la antítesis entre interioridad y expresión, entre la voluntad y la representación, entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

Conclusiones

Un breve recorrido por un haz de ideas que persisten en su expresión (observación, carácter) muestra la variación de su significado y alcance de acuerdo con el desarrollo histórico de varios modelos estéticos y literarios. Mientras que en la antigua Grecia la discusión se centra tanto en el estatus de la gramática como en el encaje de la excepción gramatical (anomalía) en un sistema paradigmático (analogía)³⁴ a partir del siglo XVIII el intérprete (y, *a fortiori*, el filólogo) y la filología (como parte de una hermenéutica general) superan la mera gramática para afrontar el hecho diferencial del creador. Este hecho diferencial (asumido por Schleiermacher cuando entiende al escritor como *otro* no reducible al simple uso gramatical) no puede sino sustentarse en nociones que son desarrolladas en dicho siglo, como la de genio. La idea de genio está tematizada, por ejemplo, en la *Crítica del juicio* de Kant como una instancia no racional y, por tanto, no sujeta al dominio del puro concepto (Kant, 1990: 270); en el fondo, esta figura constituye

³⁴ Sin embargo, en Grecia hubo ejemplos de un (en palabras de Abrams, 1962: 111) «desplazamiento [...] del auditorio por el autor como término focal de referencia», como el caso de Longino y su interés por lo *sublime*: en su opúsculo (§ 36) declara, así, que «los grandes genios de la literatura [...] sobrepasan todos el nivel humano». En Longino se encuentra *in nuce* la idea de que una gran obra no deja de estar sometida a reglas (§ 2), al modo de la doble hermenéutica de Schleiermacher.

la superación romántica de una literatura entendida como preceptística o como *espejo* de la naturaleza.

Por tanto, el devenir de nociones metodológicas como *observación* y *carácter* transitan desde la discusión sobre la dimensión epistemológica de la filología hasta la de la necesaria paridad entre el creador y el intérprete-filólogo, superando problemas como el del encaje de la unicidad en la construcción de un texto o de un significado intersubjetivo. Esta paridad ya estaba insinuada en la hermenéutica técnica de Schleiermacher para convertirse, en Colli, en condición de posibilidad del filólogo: la igualdad de genio entre creador e intérprete.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H. (1962): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica*, Nova, Buenos Aires.
- AVALLE, S. D'A. (1978): *Principî di critica testuale*, Antenore, Padova.
- BÉDIER, J. (1970 [=1928]): *La tradition manuscrite du Lai de l'ombre: réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*, Honoré Champion, Paris.
- BENNE, C. (2005): *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*, Walter de Gruyter, Berlin-New York.
- BERNABÉ, A. (1992): *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Ediciones clásicas, Madrid.
- BLANK, D. L. (1982): *Ancient Philosophy and Grammar. The Syntax of Apollonius Dyscolus*, Scholars Press, Chico, California.
- BOECKH, A. (1987): *La filología come scienza storica*, Guida editori, Napoli. A cura di A. Garzya.
- BOI, L. (2019): «Rassegna: Apollineo e dionisiaco», *Filosofia italiana*, 14, 2, pp. 189-196.
- CANER-LIESE, R. (2020): «Friedrich Schlegel y la crítica inmanente», en J. A. Nicolás, S. Wahnón y J. M. Romero (eds.), *Crítica y hermenéutica. Perspectivas filosóficas, literarias y sociales*, Comares, Granada, pp. 163-174.
- CAVALLI, G. M. Y CAVALLI, R., eds. (2020): *Per una filologia della vita. Studi su Apollineo e dionisiaco di Giorgio Colli*, Accademia University Press, Torino.
- COLLI, G. (2004): *Filosofía de la expresión*, Siruela, Madrid.
- (2020): *Apolíneo y dionisiaco*, Sexto Piso, Madrid.
- CROCE, B. (1950): «Dei filologi "che hanno idee"», *Quaderni della Critica*, 16, pp. 118-121.
- DILTHEY, W. (2000): *Dos escritos sobre hermenéutica*, Istmo, Madrid.
- FERRARIS, M. (2000): *Historia de la Hermenéutica*, Akal, Madrid.

- GADAMER, H. G. (2003): *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca.
- GIAVATTO, A. (2013): «Giorgio Colli. Lo stile come laboratorio ermeneutico», en A. Giavatto y F. Santangelo (a cura di), *La Retorica e la Scienza dell'Antico. Lo Stile dei Classicisti Italiani nel Ventesimo Secolo*, Verlag Antike, Heidelberg, pp. 92-108.
- GRONDIN, J. (1999): *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Herder, Barcelona.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D. (2018): «Nietzsche y la filología clásica. Una renovación dionisiaca», *Estudios Nietzsche*, 18, pp. 117-129.
- HILGARD, A. (1901): *Scholia in Dionysii Thracis Artem Grammaticam*, Teubner, Leipzig.
- HOUSMAN, A. E. (1921): «The Application of Thought to Textual Criticism», *Proceedings of the Classical Association*, 18, pp. 67-84.
- JENSEN, A. K. (2014), «Friedrich Ritschl, Otto Jahn, Friedrich Nietzsche», *German Studies Review*, 37, 3, pp. 529-547.
- KANT, I. (1990): *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid.
- LA MATINA, M. (1994): *Il testo antico*, L'epos, Palermo.
- MAAS, P. (2012): *Crítica del texto*, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla.
- MANCILLA MUÑOZ, M. (2021): «La actualidad del método hermenéutico de Friedrich Schleiermacher», *Escritos*, 69, pp. 56-72.
- MÁRSICO, C. T. (2007): *Polémicas y paradigmas en la invención de la gramática*, Ediciones del Copista, Córdoba (Argentina).
- MATTHAIOS, St. (2011): «Eratosthenes of Cyrene: Readings of his "Grammar" definition», en St. Matthaios, F. Montanari y A. Rengakos (eds.), *Ancient Scholarship and Grammar. Archetypes, Concepts and Contexts*, De Gruyter, Berlin-New York, pp. 55-86.
- MONTEVECCHI, F. (2011): «Giorgio Colli lettore di Nietzsche: un'azione editoriale e un confronto sulla greccità», en I. Pozzoni (a cura di), *Voci di filosofi italiani del Novecento*, IF Press, Morolo, pp. 292-318.
- NIETZSCHE, F. (1993): *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe* II.3, De Gruyter, Berlin-New York. Begründet von G. Colli und M. Montanari.
- (2005): *Nosotros los filólogos*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- (2013): *Obras completas. Volumen II. Escritos filológicos*, Tecnos, Madrid. Edición de D. Sánchez Meca.
- NISBET, R. G. M. (1991): «How Textual Conjectures Are Made», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 26, pp. 65-91.
- NOVEMBRE, A. (2013): «Il mondo è rappresentazione. La sapienza greca secondo Giorgio Colli», en F. Ciracì y D. M. Fazio (a cura di), *Schopenhauer in Italia*.

- Atti del I Convegno Nazionale della Sezione Italiana della Schopenhauer-Gesellschaft San Pietro Vernotico – Lecce 20 e 21 giugno 2013*, Pensa MultiMedia, Rovato, pp. 115-130.
- PORTER, J. (2000): *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford University Press, Stanford.
- RAIMONDI, E. (2008): *Il senso della letteratura*, Il Mulino, Bologna.
- SCHENKEVELD, D. M. (1994): «Scholarship and Grammar», en *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine. Entretiens préparés et présidés par Franco Montanari*, Fondation Hardt, Genève, pp. 263-301.
- SCHLEGEL, F. (2018): *Quaderni sulla filosofia della filologia*, Liguori, Napoli. A cura di Rosario Diana.
- SCHLEIERMACHER, F. D. E. (1999): «Los discursos sobre hermenéutica», *Cuadernos de Anuario Filosófico*, 83. Introducción, traducción y edición bilingüe de L. Famarique.
- (2000): *Ermeneutica*, Bompiani, Milano.
- SIEBENBORN, E. (1976): *Die Lehre von der Sprachrichtigkeit und ihren Kriterien. Studien zur antiken normativen Grammatik*, B. R. Grüner, Amsterdam.
- SLUITER, I. (1990): *Ancient Grammar in Context. Contributions to the Study of Ancient Linguistic Thought*, VU University Press, Amsterdam.
- TORRENTE, L. (2018): «Interiorità ed espressione. Appunti filosofici giovanili di Giorgio Colli», en C. Tafuri y D. Beronio (a cura di), *Trame nascoste. Studi su Giorgio Colli*, AkropolisLibri, Genova, pp. 93-107.
- WAHNÓN, S. (2009): «Schleiermacher y Dilthey: la constitución de una hermenéutica literaria», en S. Wahnón (ed.), *El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Academia Editorial, Vigo, pp. 23-79.
- WEST, M. L. (1973): *Textual Criticism and Editorial Technique*, Teubner, Stuttgart.
- WITTGENSTEIN, L. (2012): *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid.
- WOLF, F. A. (1999): *Esposizione della Scienza dell'Antichità*, Bibliopolis, Napoli. A cura di S. Cerasuolo.

JUAN LUIS ALBORG: LATINISTA Y PRECURSOR DE LOS ESTUDIOS SOBRE HUMANISMO LATINO DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL¹

CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS
Universidad de Málaga

Recepción: 15 de julio de 2022 / Aceptación: 15 de septiembre de 2022

Resumen: Decir que Juan Luis Alborg, además de su faceta como crítico literario e historiador de la literatura española, fue latinista constituirá sin duda una sorpresa para la mayoría de los lectores que se acerquen a este artículo. En efecto, tras el pertinente estudio de un buen número de documentos que se custodian en el Legado Juan Luis Alborg, depositado en la Universidad de Málaga, hemos podido reconstruir su trabajo como profesor de Latín durante los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, periodo en el cual publicó ediciones escolares de las *Odas* de Horacio y de las *Catilinarias* de Cicerón, y se doctoró en Historia por la Universidad de Madrid con una tesis, dirigida por Manuel Ballesteros, en la que analizaba el latín empleado por tres cronistas de Indias, por lo que podemos considerarlo un auténtico pionero de los estudios sobre el humanismo latino del Renacimiento español.

Palabras clave: Juan Luis Alborg, Manuel Ballesteros, enseñanza del latín, crónicas de Indias en latín.

¹ Este trabajo recoge en esencia los contenidos de la ponencia sobre Juan Luis Alborg como latinista que presentamos en el congreso internacional «Elio Antonio de Nebrija: Humanismo y poder», celebrado en Lebríja del 3 al 10 de julio de 2022. Este trabajo, además, se ha realizado en el marco del «Proyecto I+D de Generación de Conocimiento» CORPVS DE LA LITERATURA LATINA DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL. IX Referencia PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/AEI/FEDER, UE) y en colaboración con el Proyecto FEDER «Andalucía Literaria y Crítica: Fondos documentales para una historia inédita de la literatura española y su estudio. Los legados Juan Luis Alborg y Alfonso Canales de la Universidad de Málaga» (UMA18-FEDERJA-260).

Abstract: For most readers, if we say that Juan Luis Alborg, in addition to his role as a literary critic and historian of Spanish literature, was a Latinist, it will undoubtedly come as a surprise. Indeed, after the pertinent study of a good number of documents from the Alborg Legacy, currently deposited in the University of Malaga, we have been able to reconstruct his work as a Latin teacher during the forties and fifties of the last century, a period in which he published school editions of the *Odes* by Horace and the *Catilinaries* by Cicero, and he also took a Doctorate in History from the University of Madrid with a doctoral dissertation, supervised by Manuel Ballesteros. In this last work he studied the Latin used by three chroniclers of the Indies, so we can consider him a pioneer of studies on Latin humanism of the Spanish Renaissance.

Keywords: Juan Luis Alborg, Manuel Ballesteros, Latin teaching, Chronicles of the Indies written in Latin.

1. Introducción

Tras la constitución del legado de Juan Luis Alborg en la Universidad de Málaga, integrado por más de 6.000 volúmenes de su biblioteca personal y varios miles más de documentos, sobre todo cartas, custodiados desde mayo de 2017 en la Biblioteca de la Facultad de Estudios Sociales y Comercio, los responsables de la gestión del mismo, en particular la profesora María Belén Molina Huete, investigadora principal del proyecto «Andalucía Literaria y Crítica: Fondos documentales para una historia inédita de la literatura española y su estudio. Los legados Juan Luis Alborg y Alfonso Canales de la Universidad de Málaga» (ANLIT-C) —un proyecto I+D+I del Plan Andaluz de Investigación FEDER—, descubrieron entre los papeles del ilustre crítico e historiador de la literatura española un buen número de documentos que demostraban la actividad de Alborg como latinista durante los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, y sobre todo el hecho de que nuestro autor consiguió su doctorado, que le permitió el salto a los Estados Unidos, en Historia por la Universidad de Madrid —hoy Universidad Complutense— con una tesis sobre cronistas de Indias que escribieron su obra en latín, obra que permaneció inédita.

Tras contactar con nosotros y poner en nuestro conocimiento la existencia de tales documentos, la profesora Molina nos propuso elaborar un trabajo de investigación que abordara la faceta de Alborg como latinista. En este artículo recogemos los aspectos fundamentales que sobre el particular hemos podido recopilar hasta ahora. Hemos de añadir que este no es sino el primero de una serie de trabajos que vamos a dedicar a este ilustre valenciano y que incluirá la edición de su tesis doctoral sobre el empleo del latín por una serie de cronistas de Indias, a saber, Pedro Mártir de Anglería, Juan Ginés de Sepúlveda y Juan Cristóbal Calvete de Estrella,

que creemos de suma importancia porque le convierten en un auténtico precursor del estudio científico del humanismo latino durante el Renacimiento español, en una época en la que tales estudios no disfrutaban de la consideración y prestigio de los que gozan hoy día.

2. Periodo objeto de nuestro estudio: 1939-1961

Dentro de la larga y productiva carrera de Juan Luis Alborg, el periodo que nos interesa especialmente es el comprendido entre los años 1939, cuando terminada la Guerra Civil se licencia en Historia por la Universidad de Valencia (septiembre de 1939), y 1961, cuando se marcha a Estados Unidos con su familia con una beca Fulbright.

Estos son, además, los años del magisterio de Manuel Ballesteros Gaibrois sobre el joven Alborg, quien ya por entonces se contaba entre los discípulos y colaboradores más estrechos de Manuel Ballesteros, que a la sazón era catedrático de Historia Universal de la Universidad de Valencia (Pasamar Alzuria y Peiró Martín, 2002: 104)². Esto, sin duda, explica que en colaboración con Ballesteros publicara en 1948 uno de sus primeros libros, una *Historia Universal y de España*, en dos volúmenes, en la editorial valenciana Aeternitas, reeditada en 1949, que luego fue publicada en 1961 por la editorial Gredos con el título de *Manual de Historia Universal*, en un solo volumen, obra esta que conoció varias reediciones.

Asimismo, entre los años 1957 y 1962, colaboró con Ballesteros en el proyecto *Bibliotheca Indiana*, puesto en marcha por la editorial Aguilar para dar a conocer una serie de textos antiguos y modernos, escritos desde el siglo XVI hasta al menos el XIX, sobre la vida, costumbres, geografía e historia de América, de cuya dirección se encargó el propio Ballesteros.

Los participantes en el proyecto, todos ellos reclutados entre antiguos alumnos, debían realizar un estudio preliminar del autor o autores asignados, editar el texto (modernizando la ortografía y la puntuación) y elaborar el aparato de notas de los pasajes o términos que precisaran de explicación.

Respecto al trabajo hecho por Alborg en el marco de este proyecto, en el vol. I, aparecido en 1957, publicó el *Viaje del mundo hecho por el licenciado Pedro Ordóñez de Ceballos* (pp. 73-275); en el vol. II, del año 1958, la *Relación del viaje que hizo el general Sebastián Vizcaíno al descubrimiento de la costa del Mar del Sur* (pp. 61-86), y el *Viaje a América*, de René de Chateaubriand (pp. 433-563); en fin, en el vol. IV, de 1962, *Tres años de esclavitud entre los patagones (Relato de mi cautiverio)*, de Auguste Guinnard (pp. 1121-1197).

² Otros discípulos de Ballesteros fueron Alcina Franch, Bartolomé Escandell, Roberto Ferrando Pérez, Concha Abenia, Rosa Báguena, Vicenta Cortés Alonso, Leopoldo Piles Ros, María Concepción Bravo y Leoncio Cabrero Fernández.

Pero lo más importante para nosotros es que Ballesteros se encargó de dirigir la tesis doctoral de Alborg, titulada *Cronistas latinos de América en la España del siglo XVI (Contribución a su estudio)*, terminada en 1959 y leída a comienzos de 1960, en concreto, en febrero.

El trabajo desarrollado en su tesis, centrado en tres crónicas de Indias redactadas en latín por otros tantos cronistas, a saber, Pedro Mártir de Anglería, Juan Ginés de Sepúlveda y Juan Cristóbal Calvete de Estrella, supuso no solo el único trabajo científico que Alborg desarrolló en el ámbito de la filología clásica, sino también el punto culminante de su colaboración académica con Ballesteros, pues tras lograr el doctorado y gracias a la beca Fulbright que consiguió se le abrieron las puertas de los Estados Unidos. Una vez instalado allí, consagró todo su tiempo y esfuerzo a su labor como crítico literario, que ya había iniciado en España en los años cuarenta y cincuenta con numerosas colaboraciones en periódicos y revistas —actividad esta reconocida con la concesión del Premio Nacional de Literatura «Menéndez Pelayo» en 1959, por la publicación en 1958 del primer volumen de su *Hora actual de la novela española*—, y como historiador de la literatura española, olvidando casi por completo su faceta como historiador y como filólogo clásico.

Pero los años 1939 a 1961 fueron también testigos de los primeros pasos de Alborg como docente. A este respecto, nada más licenciarse, comienza a trabajar dando clases, sobre todo de Latín, en diversas academias y centros privados de Valencia, como la Academia Martí, el Colegio de San José (padres Jesuitas), el Colegio Nuestra Señora de Loreto, el Colegio de Jesús y María y la Academia de Santo Tomás de Villanueva. A este listado de centros se añade el puesto de Profesor Auxiliar de Filología Latina en la Universidad de Valencia entre los años 1944 y 1947³, que probablemente obtuvo con la ayuda de Ballesteros, todo ello sin dejar de ejercer como tutor de alumnos particulares que acudían a su casa y a los que daba clases a menudo hasta las 22:00 (Alborg, 2019: 15).

En 1952 se traslada con toda la familia a Madrid, donde ejerció como Profesor Auxiliar de Filología Latina en la Facultad de Filosofía y Letras de la entonces llamada Universidad de Madrid (actualmente la Complutense) desde octubre de 1952 y como Profesor Adjunto desde 1956. Además, según especifica el propio Alborg en un currículum mecanografiado, durante el curso 1958-1959 fue nombrado por el decano de Filosofía y Letras como Ayudante de Clases Prácticas de Lengua y Literatura Latina y Filología Latina, puesto este que mantuvo durante el curso 1959-1960, para pasar durante el curso 1960-1961 a ser Profesor Adjunto de Lengua Latina. Como Profesor Auxiliar de Filología Latina compartió la asignatura de

³ Esta información aparece en dos documentos mecanografiados, de contenido muy similar, que se conservan en el legado Alborg, que a modo de currículum redactó el propio Alborg con fecha 1 de agosto de 1960. En ellos se detalla en el apartado de «Historial docente», «Dedicación ininterrumpida a la docencia, preferentemente de Filología Latina, desde octubre de 1939», y da el listado de colegios citados más arriba, además de su trabajo en la Universidad de Valencia.

Lengua Latina con Bernardo Alemany Selfa, catedrático de Filología Latina de la Universidad de Madrid desde 1927 hasta su jubilación en 1966 e hijo de José Alemany Bolufer (1866-1934), catedrático de esa misma universidad desde 1899.

Como ya hiciera en Valencia, en Madrid compaginó su trabajo en la Universidad con clases de Latín en centros privados como el Colegio Alamán, situado en la calle del Pinar, desde octubre de 1952, y con clases particulares.

Creemos que cuando Alborg se decidió a abandonar su ciudad por Madrid lo hizo siguiendo a su maestro, Ballesteros, quien en 1949 había conseguido por oposición la plaza de catedrático de Historia de la América Prehispánica y Arqueología Americana en la Universidad de Madrid (Pasamar Alzuria y Peiró Martín, 2002: 103), iniciando de este modo su carrera como prestigioso americanista.

Según nos ha revelado su hija Concha, uno de los primeros alumnos de su padre en la Academia Martí fue José Zamit, que fue director y ayudante de dirección, conocido por películas como *El camino* (1964) —basado en la novela homónima de Delibes—, *Teatro de siempre* (1966) y *Personajes a trasluz* (1970)⁴, que acabó siendo uno de los mejores amigos de Alborg, hasta el punto de que lo visitaba a menudo en Indiana y le ayudaba pasándole a ordenador sus manuscritos.

Algunos de los que fueron sus alumnos recuerdan que sus métodos eran intuitivos y muy motivadores. La propia Concha tiene un buen recuerdo de su padre como profesor. De él destaca su claridad y su buen humor, así como que en sus explicaciones añadía detalles que no venían en los manuales escolares. Su padre le enseñó, entre otras cosas, Geografía, Historia, Francés, Griego Clásico y Latín, materias en las que luego sobresalió «probably thanks to the paternal foundation» (Alborg, 2019: 46). Francisco Ruiz Ramón, que fue autor del excelente manual *Historia del teatro español* (1967), fue alumno de Alborg y se refería a él como su «profesor de latín» en Valencia (Rodríguez Cuadros, 2017: 378).

De otro lado, de sus primeros años como profesor en la Universidad de Madrid, en concreto, del curso 1953/1954 se conserva en el legado un buen número de trabajos de alumnos, en esencia, resúmenes de contenidos de morfología y sintaxis latina, correspondientes a la materia de Lengua y Literatura Latina que se impartía en 2º de comunes de Filosofía y Letras, curso dividido en los grupos A y B. Entre los alumnos que firman esos trabajos hemos podido contactar con Milagros Laín Martínez, hija de Pedro Latín Entralgo, que llegó después a ser profesora del Departamento de Filología Románica de la Complutense. Según nos confirmó por correo electrónico, la copia del ejercicio que lleva su nombre y que se conserva entre los papeles de Alborg era efectivamente suya, pero que Alborg no llegó a darle clases. Es decir, la materia la impartía el catedrático, Alemany Selfa⁵, mientras

⁴ Cf. <https://www.imdb.com/name/nm0952644/>

⁵ Esto nos lo confirma también el hallazgo entre los materiales del legado de un «Programa de Lengua Latina», del que es autor Bernardo Alemany, cuyo contenido coincide plenamente con la relación de resúmenes escolares que conservamos.

que Alborg, como profesor auxiliar, era un mero colaborador, sin contacto directo con los alumnos.

Para terminar este apartado, se conserva en el legado Alborg un poema que le dedicó un tal Javier Palomo (probablemente un seudónimo) con motivo de la obtención por Alborg del Premio Nacional de Literatura «Menéndez Pelayo» en 1959, según ya hemos indicado, poema donde leemos: «Así, tan sencillamente / dando latines a diario / conquistado has de repente / premio tan extraordinario».

A partir de todo lo dicho, queda claro que Alborg en los cuarenta y los cincuenta era más conocido a nivel académico como historiador y latinista, mientras que su proyección pública empezaba a ser como crítico literario en periódicos y revistas culturales.

3. Su labor como latinista: obras didácticas y tesis doctoral

3.1. Alborg y su conocimiento del latín

Según ya hemos comentado, Alborg se licenció en 1939 en la Universidad de Valencia como historiador⁶ y desde el comienzo de su trabajo como docente una de las materias que más impartió fue Latín. ¿De dónde le venía su conocimiento de la lengua latina? Según comenta Concha (Alborg, 2019: 93), tras la muerte de su padre, el joven Alborg fue enviado por su tío Miguel Alborg Vilaplana, bajo cuya tutela quedó el niño, al seminario de los Jesuitas, donde recibió una buena educación, sobre todo en las materias de Clásica. Pero, al darse cuenta de que no tenía verdadera vocación sacerdotal, acabó abandonando el seminario.

Esta preciosa información que nos proporciona su hija podemos concretarla un poco más a partir de la documentación que hemos encontrado entre los papeles de su padre. Así, el mencionado seminario de los Jesuitas era el Colegio Santo Tomás de Villanueva, donde Alborg ingresó en 1925, es decir, cuando contaba con once años (no olvidemos que nació en 1914). En 1930 ingresó en el Colegio de Vocaciones Eclesiásticas de San José, donde hizo el primer curso de Filosofía.

Respecto a los conocimientos de Latín que pudo adquirir el joven Alborg en el seminario, hay que recordar que el Plan de Estudios de 1852, que tanta influencia ejerció en los posteriores planes de estudios de los seminarios diocesanos, establecía una primera etapa de cuatro años, denominada Latín y Humanidades, en la que se estudiaban las siguientes materias relacionadas con las lenguas clásicas: Rudimentos de Latín y Castellano, Sintaxis de Latín y Castellano (1^{er} curso); Sintaxis Latina y Castellana (2^o curso); Principios de Lengua Griega (3^{er} curso); Lengua Griega (4^o curso) (González Lozano, 2015: 57).

⁶ Aunque hay que advertir que entonces en Valencia, en Filosofía y Letras, la única especialidad que se impartía era precisamente Historia.

Después de abandonar el seminario, Alborg obtuvo el título de bachiller en 1935 (24 de enero) en el Instituto de Segunda Enseñanza Lluís Vives. A este respecto hay que advertir que 1935 es la fecha en que se emitió el título, por lo que sin duda terminó el bachillerato en 1934.

Como nos informa Concha (Alborg, 2019: 93), su padre se matriculó por libre en la Universidad de Valencia, algo que creemos que ocurrió durante el curso 1934-1935, y era tan sólida su formación que cuando estalló la Guerra Civil, en la que Alborg fue movilizado por el ejército republicano, apenas le quedaban cinco asignaturas para terminar —a saber, Historia Universal Moderna, Historia Universal Contemporánea, Geografía, Arqueología y Epigrafía (Alborg, 2019: 37)—, algo que logró cuando la universidad reabrió sus puertas en 1939 tras el final de la guerra.

Una vez terminados sus estudios, las circunstancias históricas favorecieron que el recién licenciado pudiera encontrar rápidamente trabajo impartiendo clases, entre otras cosas, de Latín. Y es que en septiembre de 1938 se había promulgado la primera ley educativa franquista por parte del ministro de Educación Nacional del primer gobierno de Franco, Pedro Sainz Rodríguez, en la que se estableció el nuevo plan de Bachillerato, que en esencia retomaba el esquema de la antigua Ley Moyano de 1857, con un bachillerato de siete años, con siete asignaturas cada año, entre las que el Latín estaba presente en todos los cursos y el Griego a partir de 4°. Evidentemente, la imposición de este bachillerato fundamentalmente humanístico incrementó notablemente la necesidad de contar con profesores de Latín respecto a lo que habían sido las primeras décadas del siglo xx.

La cuestión es que los años de estudio de lengua latina que acumuló entre el seminario, el bachillerato y la universidad, pero sobre todo su amplia experiencia como profesor de Latín —prácticamente, veintidós años— explican el dominio que Alborg debía tener de la lengua latina y que justifica que, como latinista, se atreviera a redactar ediciones escolares de textos latinos y sobre todo a realizar su tesis doctoral sobre el latín empleado por tres de nuestros más destacados cronistas de Indias.

3.2. *Alborg, autor de ediciones escolares de textos latinos*

Fruto de su experiencia como docente de lengua latina y llevado sin duda por la escasez de textos escolares adecuados, Alborg se animó a publicar dos ediciones escolares de textos latinos, una de las *Odas* de Horacio y otra de las *Catilinarias* de Cicerón. La edición de Horacio⁷ es una edición bilingüe, con el texto latino y

⁷ HORACIO (1941): *Odas: libro primero*, Tipografía Moderna, Valencia del Cid, 219 pp. Selección, traducción, ordenación y notas de Juan Luis Alborg.

español *a fronte*, de una selección de 25 de las 38 odas de que consta el libro 1⁸. En ella Alborg sigue fielmente la edición de Vollmer⁹.

La edición incluye también el texto latino «ordenado» en prosa para facilitar su seguimiento por el alumno. En las notas Alborg se muestra parco en las explicaciones gramaticales y se extiende mucho más en las de contenido histórico y mitológico. En la métrica no se limita a la clasificación de los versos que Vollmer incluía en su edición, sino que también añade la división en pies, para facilitar su estudio a los alumnos.

La traducción es bastante respetuosa con el original, siendo su lectura fluida y amena, pues evita ser excesivamente literal, aunque hemos detectado varias erratas en el texto latino. No parece que tuviera mucha difusión (de hecho, no aparece mencionada en el *Année Philologique*), aunque tenemos información de que la edición se agotó pronto¹⁰. No tenemos indicios de que volviera a reeditarse.

Los destinatarios finales eran, evidentemente, los estudiantes de Bachillerato que se vieran en la tesitura de tener que traducir a nuestro poeta. Alborg dice al respecto: «el lector medio, poco afortunado en la rebusca por tenderetes de viejo o escasamente aficionado a la lectura socializada en públicas bibliotecas» (Horacio, 1941: 6).

Una de las razones que alega para publicar una obra de estas características era la clamorosa falta de textos escolares similares, obra de autores españoles, más evidente si cabe en un momento en que, por las duras condiciones económicas de la posguerra española y por las propias circunstancias de la guerra en Europa, era prácticamente imposible disponer de textos de editoriales extranjeras (Horacio, 1941: 6).

Muy interesante nos parece su afirmación de que para conocer a los clásicos no es suficiente la versión castellana, que «resultará siempre fría y remota al espíritu del lector medio que no conozca el idioma original», sino que es fundamental el estudio directo de los textos originales (Horacio, 1941: 7).

Asimismo, sostiene que si se quieren restaurar en España los estudios humanísticos y «crear nuevas generaciones de humanistas», había que poner a disposición de los alumnos colecciones de textos latinos que cumplieran dos condiciones: «asequibilidad económica y claridad» (Horacio, 1941: 8).

Para lograr la calidad era preciso «servirles los textos desmenuzados y con las notas, explicaciones y ayudas necesarias, porque de lo contrario nadie se atreverá con ellos. Habla aquí nuestra preferencia de profesor. No olvidemos que las aficiones clásicas y la preparación, por tanto, se han perdido entre nosotros» (Horacio, 1941: 8).

⁸ En concreto, las odas incluidas son la 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 27, 30, 31, 33, 34, 35 y 38. En ningún momento indica Alborg el criterio seguido para seleccionar las odas incluidas en su edición.

⁹ VOLLMER (1907): *Q. Horati Flacci Carmina*, Editio maior, in aedibus B. G. Teubneri, Lipsiae.

¹⁰ Así al menos aparece indicado en varios de los currículos mecanografiados que conservamos en el legado.

Con ello demuestra Alborg su clara conciencia de la delicada situación en que se encontraban entonces los estudios clásicos en nuestro país, después de tantos años de abandono en los sucesivos planes de estudio.

La segunda edición escolar que publicó Alborg corresponde a las *Catilinarias* de Cicerón¹¹. En este caso, se trata de la edición del texto latino de esta importante obra del Arpinate, acompañada de una amplia introducción histórica (pp. 9-53), dividida en dos apartados: I. Los problemas político-sociales del mundo romano; II. La conjuración de Catilina. Dedicó también algunas páginas en la introducción a cuestiones literarias y de estilo (pp. 62 ss.). El texto latino va profusamente anotado, con la traducción y el análisis morfológico de palabras y expresiones latinas concretas. El texto se publicó para el preuniversitario de 1959.

Para el texto latino el autor siguió la edición de Oxford, de A. C. Clark¹² y la de Les Belles-Lettres, obra de H. Bornecque¹³.

José Jiménez Delgado (1909-1989), filólogo clásico y padre claretiano, que ejerció la docencia en la Universidad Pontificia de Salamanca y en la Universidad de Toledo y escribió la mayor parte de su obra en latín¹⁴, publicó en *Helmantica* XI (1960: 201-202) una reseña de dos ediciones de las *Catilinarias* publicadas ambas en 1959, la de Alborg y la de Segura Munguía.

De ambas, Jiménez Delgado pone de relieve su finalidad didáctica, y entre los defectos que ambas presentan, una introducción demasiado extensa y difusa y, en el caso de Alborg, excesivamente alejada del centro de interés que son las *Catilinarias*, todo ello en detrimento del propio texto. Otro de sus fallos son los frecuentes «deslices» en el texto latino.

Esta edición tuvo bastante circulación y aparece indexada en varios repertorios bibliográficos, entre ellos el *Année Philologique*, y recogida en la bibliografía de ediciones posteriores del texto latino.

Para terminar este apartado decir que las ediciones escolares de las que fue autor Juan Luis Alborg presentan como nota común la importancia concedida al contexto histórico por encima de lo puramente lingüístico o literario, que parece denotar la formación de historiador de su autor, aunque también podría justificarse por el carácter didáctico de los textos, en concreto, por la necesidad de contextualizar la obra que se va a trabajar.

Esta importancia dada al contexto y a los *realia*, algo relativamente moderno entonces, era una novedad respecto a las prácticas docentes habituales en las décadas de los cuarenta y los cincuenta en España.

¹¹ CICERÓN (1959): *Catilinarias*, La Ballesta, Madrid, 158 pp. Texto latino, introducción, comentario y notas por Juan Luis Alborg.

¹² CLARK, A. C. (1938): *M. Tulli Ciceronis Orationes*, vol. I, Oxford, 6ª ed.

¹³ BORNECQUE, H. (1950): *Cicéron. Discours*, vol. X, Les Belles-Lettres, 1ª ed.

¹⁴ De la que destaca su traducción anotada del *De uini commoditatibus libellus*, del médico del XVI Alfonso López de Corella.

Asimismo, entre los aspectos positivos de ambos textos está el hecho de que parten de las mejores ediciones entonces disponibles, y en lo referente a la traducción —en el caso de las *Odas* de Horacio— se muestra muy respetuosa con el original, pero sin caer en una excesiva literalidad que haga pesada y poco fluida su lectura. Más enojosos y criticables, incluso en una edición escolar, son los errores que presenta el texto latino de ambas ediciones, atribuibles probablemente a los editores más que al propio autor.

3.3. *Su tesis doctoral*

Como ya se ha indicado, bajo la dirección de Manuel Ballesteros, Alborg elaboró el único trabajo científico adscribible al ámbito de la filología clásica, su tesis titulada *Cronistas latinos de América en la España del siglo XVI (Contribución a su estudio)*, que terminó en 1959, pero que defendió en febrero de 1960. En ella obtuvo la calificación de Sobresaliente —*Summa cum laude*, según un currículum del propio Alborg del año 1974, cuando ya residía en Estados Unidos, en el que, sorpresivamente, su tesis doctoral pasa a titularse *Los Cronistas latinos de Indias en el siglo XVI: sus procedimientos de latinización*—, logrando así el título de doctor por Historia, algo fundamental para poder dar el salto a los Estados Unidos. La tesis, de la que siempre se mostró muy orgulloso (según su hija), permanece inédita y apenas tuvo circulación, salvo quizás algo en los Estados Unidos, pues, según nos informó la propia Concha, le sirvió de base para hacer algunos trabajos de su doctorado en USA, donde la conoció y la manejó la profesora Adriana Lewis Galanes, de la Temple University. Además, el trabajo de Alborg era absolutamente pionero, pues el estudio de los neologismos de los que se sirvieron tres cronistas latinos de Indias para expresar las realidades del Nuevo Mundo era un aspecto apenas estudiado por la literatura científica de la época, lo cual arroja aún más dudas sobre las razones que podrían explicar que una obra así no llegara a publicarse.

Entrando en materia, la tesis de Alborg se centraba en el empleo de la lengua latina por parte de Pedro Mártir en sus *Decades de Orbe Nouo*, Juan Ginés de Sepúlveda en su *De rebus Hispanorum gestis ad Nouum Orbem Mexicumque* y Juan Cristóbal Calvete de Estrella en su *De rebus Indicis*. En palabras de Alborg, el objetivo último era «el estudio de su lenguaje en cuanto está puesto al servicio de la narración de los hechos del Nuevo Mundo» (Alborg, 1960: 16).

Para llevarlo a cabo, su estudio se centra sobre todo en el examen de los procedimientos de latinización usados por estos autores para expresar en latín las realidades del Nuevo Mundo; en comprobar el grado de originalidad del latín empleado y cuáles pudieron ser las influencias recibidas de los autores clásicos; y, por último, el mérito artístico de estos cronistas como escritores en latín.

Una cuestión importante que trata de responder Alborg es por qué estos autores usaron el latín en sus crónicas. En el caso de Pedro Mártir, según Alborg (1960: 18), las razones últimas serían:

a) La propia magnitud y trascendencia de los hechos narrados, que harían que el vehículo de expresión más digno fuera la lengua latina.

b) Los destinatarios finales no eran solo los lectores españoles, sino que el tema interesaba a gente de toda procedencia, por lo que había que buscar un medio de expresión que fuera entendido por todos, sin necesidad de recurrir a las engorrosas y lentas traducciones, y ese medio era el latín.

c) Asimismo, Pedro Mártir dedicaba y enviaba sus *Decades* a los personajes más importantes de entonces, la mayoría extranjeros, por lo que era lógico emplear el latín.

En el caso de Sepúlveda, según Alborg (1960: 18-19), este era considerado entonces uno de nuestros más eximios latinistas, ya que había redactado en latín sus obras doctrinales y polémicas, a las que debía su puesto de excepción en el pensamiento filosófico, político y jurídico de entonces, por lo que era lógico que lo siguiera utilizando para escribir la historia americana.

En el caso de Calvete de Estrella, según Alborg (1960: 19), pudo ser, siguiendo una razón sugerida por López de Toro, editor de Calvete, porque nuestro autor intentara hacer méritos, ya que había solicitado en mayo de 1581 la plaza de cronista latino. Por ello, redactar unas crónicas en latín era una buena forma de demostrar que se estaba capacitado para el cargo.

De otro lado, pone de relieve Alborg (1960: 20) la dificultad de la tarea acometida por los tres cronistas, pues el arsenal léxico de los historiadores latinos era claramente insuficiente para representar las realidades del Nuevo Mundo. Esta dificultad radicaba no solo en qué vocablo concreto emplear para trasladar tal o cual nombre propio u objeto de la realidad material americana, sino que también se trataba de verter en latín unas normas, unas costumbres, unos modos de ser y de actuar muy distintos a los de la Antigüedad.

Respecto a su propio trabajo, Alborg (1960: 23) destaca la novedad absoluta del tema objeto de estudio, pues en su época poco o nada similar se había hecho, salvo las breves sugerencias de López de Toro sobre el estilo de Pedro Mártir en el volumen segundo de su edición del *Opus Epistolarum*.

Dada la novedad del tema y siendo tan extensas las obras analizadas, es lógico que el autor considere su tesis como una primera contribución, «con todos los riesgos y trabajos de un desbroce previo, que podrá ser objeto de futuras ampliaciones y retoques» (Alborg, 1960: 24).

En cuanto al método de trabajo seguido, partiendo de la lectura directa de las crónicas estudiadas, fue tomando nota de todas las voces nuevas que podían ilustrar el problema de su latinización. De este cúmulo de voces seleccionó solo las más

representativas para «establecer las normas seguidas por estos cronistas en la latinización de las nuevas realidades» (Alborg, 1960: 24-25).

Respecto a las ediciones manejadas (Alborg, 1960: 26-27) —dado que no incluye un apartado específico de bibliografía—, en el caso de Pedro Mártir sigue la edición de Hakluyt, *De Orbe Nouo Petri Martyris Anglerii Mediolanensis... Decades Octo*, del año 1587, que fue la segunda completa de las ocho Décadas¹⁵. Manejó también la edición de Nebrija de las tres primeras Décadas, *Martir de Angleria de Orbe Nouo Decades*, publicada en Alcalá en 1516, porque incluía *uocabula barbara*, es decir, un vocabulario de unas 366 palabras, colocado a continuación del texto de Mártir, sin paginación numérica en la edición, con un listado de términos latinos que el cronista acuñó para expresar las nuevas realidades (Alborg, 1960: 40).

Para Sepúlveda Alborg se sirvió de la edición de sus obras completas realizada por la Real Academia de la Historia y que llevaba por título *Ioannis Genesii Sepuluedae, Cordubensis, opera, cum edita, tum inedita* (Madrid, 1780). La crónica *De rebus Hispanorum gestis* figura en el tomo tercero de los cuatro de que consta la edición, entre las pp. 1 a 244.

En el caso de Calvete empleó la edición, reciente entonces, de López de Toro, *De rebus Indicis* (CSIC, Madrid, 1950).

En cuanto a la estructura del trabajo, Alborg dedica a Pedro Mártir las pp. 29 a 181; a Sepúlveda, las pp. 182 a 275; a Calvete, las pp. 276 a 484; y al apartado de Conclusiones, las pp. 485 a 499.

Asimismo, el estudio de cada autor presenta una estructura similar: empieza en todos los casos con unas consideraciones preliminares, estudia luego los procedimientos seguidos por el autor para la latinización de los vocablos romances e indígenas, dividiendo este apartado en: a) cargos políticos; b) nombres propios; c) cosas. Añade a continuación una sección sobre la influencia de los autores clásicos en el autor en cuestión y termina con una breve antología de pasajes del autor estudiado que destacan por su brillantez estilística, en particular, por el arte descriptivo o narrativo del mismo.

Establecidos los objetivos del trabajo, su metodología y estructura es el momento de detenernos en sus conclusiones principales.

De entrada, una de las cuestiones principales que Alborg intentaba resolver con su estudio eran las razones que llevaron a estos tres cronistas a usar el latín.

En primer lugar, destaca Alborg (1960: 486) que nos encontramos ante tres consumados humanistas, que dominan perfectamente la lengua latina. Sin embargo, las razones que explican el empleo del latín varían de unos a otros. Así, para Pedro Mártir el latín supone el vehículo idiomático indispensable para llegar a lectores de los más diversos países, sin tener que recurrir a las fastidiosas y lentas

¹⁵ La primera completa fue la publicada en Alcalá de Henares en 1530.

traducciones (Alborg, 1960: 487). En el caso de Ginés de Sepúlveda, para él escribir en latín era tan natural que seguramente no llegó a plantearse escribir en otra lengua —sin olvidar que el latín era entonces la lengua de la ciencia— y no parece que tuviera intención de llegar a un público amplio (Alborg, 1960: 488). En el caso de Calvete, gusto y dominio del latín, además de pretensión de darle un alcance internacional a su obra, sin olvidar otra razón más «egoísta»: demostrar su pericia en el manejo del latín ante la perspectiva de conseguir la plaza oficial de cronista latino (Alborg, 1960: 490).

El segundo objetivo de la tesis era saber qué concepto tenían estos tres autores del latín, algo fundamental, pues esto va a determinar la forma de afrontar la latinización de términos para reflejar las realidades del Nuevo Mundo. Para Mártir, el latín era algo vivo y dinámico, y por ello susceptible de transformación, lo cual explicaría el gran número de neologismos, popularismos y vocablos romances, poco o nada latinizados, que emplea (Alborg, 1960: 491). Sepúlveda y Calvete mantienen una actitud mucho más conservadora. Ello explica que solo recurran a los neologismos estrictamente necesarios, sobre todo los referidos a apellidos y nombres indígenas —de personas y geográficos—, pues lo habitual es que se sirvan del arsenal léxico latino disponible, buscando una equivalencia más o menos próxima (Alborg, 1960: 492).

Otro de los objetivos esenciales de la tesis era ilustrar los procedimientos de latinización empleados por cada uno de los autores. Pedro Mártir latiniza directamente el vocablo romance o indígena, sobre todo en el caso de nombres de cargos y dignidades, y para referirse a armas, naves y vestidos, entre otras cosas, atribuyéndole la declinación más afín según su terminación, y ello porque, según Alborg, quiere hacerse comprender ante todo. Ello da como resultado un latín poco puro, que sin embargo consigue retratar fielmente la realidad. Además, es característico de este autor que, después de latinizar el vocablo romance o indígena, repita de manera obsesiva su significación o equivalencia. Recurre también al empleo de refranes, modismos y frases populares. En el caso del nombre de las ciudades españolas, incluso de aquellas que tienen un equivalente en la antigua latinidad, Mártir suele preferir la forma romance latinizada, «para conservar el sabor auténtico» (Alborg, 1960: 493).

Sepúlveda y Calvete prefieren siempre la expresión latina más perfecta, clásica y correcta. En el caso de los apellidos, ambos siguen sin excepción los procedimientos más cultos y acreditados por los humanistas. Al referirse a cargos, títulos, etc., ambos buscan siempre el vocablo culto. Como a veces la equivalencia no es exacta, hay que deducir su significado por comparación o acudiendo incluso a las fuentes españolas (Alborg, 1960: 494). El resultado es un latín puro, pero, según Alborg (1960: 495), «la realidad queda teñida de una transposición de clasicismo que la ennoblece y teatraliza, dejándola más pulcra, pero con frecuencia falseada».

Respecto a la influencia que han recibido los tres cronistas de los autores latinos clásicos, los tres se encontraban familiarizados con los mejores modelos de la latinidad.

De los tres, sería Pedro Mártir el más alejado de la imitación directa. No obstante, es evidente la influencia de Cicerón, de Plinio. Es fácil encontrar expresiones, fraseología o palabras concretas procedentes de estos autores o de los historiadores César, Salustio o Livio, pero es más difícil encontrar fragmentos concretos con una correspondencia más o menos exacta con alguno de los modelos. Su obra tiene un carácter enciclopédico, de forma que desborda lo que podría deber a un modelo concreto; sin embargo, tiene una semejanza general, aunque no siga su estilo, con Plinio (Alborg, 1960: 496).

Por su parte, Sepúlveda y Cañete se muestran más fieles a los modelos clásicos. Sepúlveda es deudor ante todo de Cicerón, principalmente en sus tratados doctrinales y polémicos; en su crónica imita a los historiadores, sobre todo a César, de quien toma el tono general, frases y modismos; esto le sucede en menor medida con Tito Livio y Salustio. Calvete sigue especialmente a César, Tito Livio, Salustio y Cicerón, este último sobre todo en los últimos libros; los demás, a lo largo de toda la obra. Calvete ha logrado asimilar perfectamente a sus modelos, sin por ello perder su acento personal (Alborg, 1960: 497).

Otro de los objetivos de la tesis era averiguar el valor artístico de cada uno de los cronistas. Según Alborg (1960: 498), Pedro Mártir «es un auténtico creador tanto por el fondo como por la forma». Su latín dista de ser fácil o sencillo. De hecho, sus construcciones son con frecuencia arduas y retorcidas, su hipébaton complejo y su expresión a veces oscura. Por ello lo que da valor principal a su obra es su fuerza expresiva.

Por su parte, Sepúlveda era consciente de que la suya era una obra menor dentro del conjunto de su producción. Se muestra un gran artista en el empleo del latín, pero más como imitador que como maestro.

Calvete se encuentra a medio camino entre los dos, de forma que a veces tiene el interés enciclopédico de Mártir, pero sin igualarlo; en cambio, lo supera en belleza formal y en la perfección de su latín, aspecto este en que aventaja a Sepúlveda. Calvete destaca especialmente en las descripciones y narraciones en los momentos de mayor dramatismo (Alborg, 1960: 499).

La observación final de Alborg (1960: 499) es que las obras de estos tres cronistas latinos son aportaciones de primer orden tanto en el campo historiográfico como estilístico, y son producciones parangonables con las de los mejores escritores latinos de la época.

4. Conclusiones

Terminada la Guerra Civil y recién licenciado, el joven Alborg (tenía entonces 25 años), acuciado por la necesidad de un trabajo que le permitiese mantener a la familia que tenía proyectado formar con la que era su novia desde comienzos de

1937¹⁶, Conchita Carles —se acabarían casando el 26 de diciembre de 1942—, encontró en la enseñanza del latín, así como de otras materias humanísticas, el medio para conseguir los recursos económicos que le permitiesen iniciar esta nueva etapa de su vida, sobre todo, por la creciente necesidad de profesores de lengua latina tras la imposición de un bachillerato de siete años, de tipo humanístico, por parte del ministro de Educación franquista Sainz Rodríguez. Además, a pesar de su formación como historiador, Alborg tenía un buen conocimiento del latín, adquirido sobre todo en los años que pasó en el seminario.

Sin embargo, las estrecheces económicas de nuestra posguerra, unidas al difícil panorama internacional tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, que hicieron que los sueldos fueran escasos y que a menudo se cobraran tarde y mal¹⁷, explican que el joven profesor se viera obligado a simultanear varios trabajos en academias y centros privados, religiosos o no, así como en la universidad, tanto en Valencia como en Madrid, sin olvidar el recurso a la enseñanza privada en su propio domicilio, a menudo hasta altas horas de la noche. A este respecto, es muy probable que la razón última que le llevó a elaborar y publicar las dos ediciones de textos clásicos que hemos mencionado, la edición bilingüe de una selección de textos del libro primero de las *Odas* de Horacio y la edición anotada de las *Catilinarias* de Cicerón, fuera la esperanza de conseguir un dinero seguro con la venta de este material didáctico para así completar su magro sueldo como docente.

Asimismo, a la vista de las opiniones que hemos podido recabar y analizando las dos ediciones escolares latinas, podemos afirmar no solo que Alborg era un buen profesor, claro y didáctico, dotado de un gran bagaje cultural fruto de sus innumerables y variadas lecturas —de modo que le permitía explicar a sus alumnos contenidos que no «venían» en los manuales al uso—, sino que también sus metodologías eran ciertamente innovadoras para la época, al dar un gran peso a la explicación del contexto y de los contenidos de *realia*, al facilitar la comprensión de los difíciles textos poéticos horacianos «ordenando el texto» como si de prosa se tratara, aunque fuera a costa de reducir el peso de lo lingüístico y literario, algo que le criticó el gran filólogo clásico José Jiménez Delgado en la reseña que publicó en *Helmantica* de su edición latina de las *Catilinarias*. Otra cuestión es la calidad del texto latino de sus ediciones escolares, con frecuentes erratas, atribuibles a la premura con que solían editarse este tipo de textos.

La situación aquí descrita se prolongó hasta el año 1961, cuando se marcha a Estados Unidos con su familia tras conseguir una beca Fulbright. Las condiciones

¹⁶ «[...] they met on January 1 1937, at the party of a theater group that my mother belonged to. Ferri, a mutual friend, introduced them» (Alborg, 2019: 37).

¹⁷ «It was also shocking to read that my dad had to go from house to house to get paid; even Academia Martí would not pay his August wages until October» (Alborg, 2019: 163); «People were late paying my dad's wages and he had to go, practically begging, from place to place» (Alborg, 2019: 166).

de vida que allí encontró, con muy pocos encargos docentes a la semana¹⁸, un buen sueldo y mucho tiempo libre para investigar y escribir le decidieron enseguida a buscar la forma de quedarse en USA, como así fue, hasta el final de sus días¹⁹.

Pero el panorama aquí descrito quedaría incompleto si no reconociéramos la importancia del magisterio de Manuel Ballesteros al menos en la carrera investigadora del joven Alborg.

Discípulo y estrecho colaborador del maestro desde el inicio de la década de los cuarenta, Alborg compaginó la elaboración de manuales de Historia Universal con ediciones de textos para la *Bibliotheca Indiana*, coincidiendo con el traslado de Ballesteros como catedrático a la Universidad de Madrid y su orientación hacia la Historia de América, de la que llegaría a ser uno de los grandes expertos patrios.

Es en ese contexto de perfil claramente americanista en el que tenemos que circunscribir su ya comentada tesis doctoral, donde aúna su interés por la historia americana con sus conocimientos de lengua latina, todo ello bajo la égida de Ballesteros.

El resultado de su trabajo fue un estudio absolutamente pionero entonces, al interesarse por los procedimientos de latinización, es decir, la creación de neologismos latinos, para explicar al público español y europeo el alcance de los extraordinarios descubrimientos que se estaban produciendo allende el océano, algo que la literatura científica de su época ni se había planteado.

Con su tesis, Alborg demostró no solo que era un buen docente, sino también un buen conocedor de la lengua latina, clásica y del periodo humanista, y en sus conclusiones se adelantó varias décadas a otros estudios sobre los autores y obras de los que Alborg ya se había ocupado, Pedro Mártir, Ginés de Sepúlveda o Calvete de Estrella.

Por eso, dada la importancia y la novedad de un trabajo de esta índole, lo que nos extraña, al menos desde la perspectiva actual, es que no llegara a publicarse.

Nuestra extrañeza aumenta porque hemos descubierto que, simultáneamente a la de Alborg, se leyó otra tesis doctoral, *Exoticismo americanista: Pedro Mártir de Anglería y su ideología exoticista*, de María de las Nieves Olmedillas, leída en la Universidad de Madrid en 1959 y dirigida también por Manuel Ballesteros. Esta tesis, a diferencia de la de Alborg, sí se acabó publicando como libro en 1974, en la editorial Gredos, con prólogo del propio Ballesteros.

Como es lógico en dos tesis de temática muy similar y dirigidas por el mismo profesor, hemos encontrado algunos aspectos coincidentes entre ambos trabajos.

¹⁸ «His teaching load consisted of two or three classes a week which, compared to his schedule in Madrid, gave him a lot more time for his writing» (Alborg, 2019: 182).

¹⁹ Su primer destino fue Seattle, en el estado de Washington. Cuando terminó su contrato con el Programa Fulbright, debió volver a España durante dos años, tras los cuales regresó a Estados Unidos, pero esta vez a la Purdue University, en Indiana (Alborg, 2019: 186).

Así, cuando Olmedillas habla del estilo de Mártir de Anglería llega a unas conclusiones parecidas a las de Alborg:

El estilo del aronés, como buen renacentista, es ampuloso y ciceroniano, con tendencia a la serenidad y orden, comunes a la época. Se basa, por supuesto, en los autores de la antigüedad clásica y entre ellos sigue especialmente a Plinio y Tito Livio, que son sus verdaderos modelos. No consigue, sin embargo, escribir en un latín tan puro como el de los antiguos, pero lo que pierde en pureza lo gana en vivacidad e interés documental (Olmedillas, 1974: 67).

También en la obra de Olmedillas (1974: 162 ss.) hay, como en la tesis de Alborg, una alusión a las fuentes clásicas.

Y, quizás lo más importante, el trabajo de Olmedillas incluye un «vocabulario exótico» (1974: 197-221), solo que las citas que la autora incluye para ilustrar las acepciones de los términos están en español²⁰.

A la vista de esto y tratándose de tesis de temática muy similar, ¿por qué la de Olmedillas sí se publicó, además en una editorial del prestigio de Gredos, mientras que la de Alborg permaneció inédita?

Una posible respuesta podría estar en el hecho de que el trabajo de Alborg se centraba en el latín humanístico, un ámbito de estudios al que los filólogos clásicos españoles de posguerra concedían escaso valor. A este respecto, contamos con el testimonio de Luis Gil Fernández, quien, como nos dice en el Prólogo de su clásico *Panorama social del humanismo español* (1981: IX-X), sufrió en carne propia este menosprecio. En efecto, en 1966 se le encargó una ponencia para el III Congreso Nacional de la SEEC sobre *El humanismo español del siglo XVI*, que trató de abordar al modo tradicional, pero que, ante la falta de referentes a los que remitirse, solo pudo desmitificar algunos de los tópicos entonces vigentes sobre nuestro Siglo de Oro. Según confiesa Gil Fernández, esa ponencia le trajo algunos importantes disgustos, entre ellos, la mirada inquisitorial que durante la lectura de esta le dirigió el venerable y por él admirado P. Errandonea. Pero, como el propio Gil reconoce, el hecho de haber dedicado su tiempo y esfuerzo a indagar sobre nuestros humanistas le llevó a «hacerme reparar en la gran injusticia que nosotros, los continuadores de los afanes e ilusiones de los humanistas, cometíamos con nuestro desprecio a su labor» (1981: X).

Por tanto, no es descartable que esta incompreensión y desprecio hacia el trabajo de los humanistas entre los filólogos clásicos españoles pudiera haber influido en que el pionero trabajo de Alborg no viera la luz.

Sin embargo, se nos ocurre una explicación mucho más simple y «lógica», que engarza bien con la trayectoria vital de Alborg: su marcha a Estados Unidos en 1961. En efecto, con su marcha Alborg se va alejando paulatinamente del magisterio de

²⁰ En concreto, cita siguiendo la traducción española de las *Décadas* debida a Joaquín Torres Asencio, impresa en Madrid en 1892, y editada nuevamente en Buenos Aires en 1944.

Ballesteros. Es como si se independizara y emprendiera un camino propio en materia de investigación, en el que se decantó definitivamente por la crítica literaria, que había venido trabajando durante los cuarenta y los cincuenta paralelamente a sus trabajos en el ámbito de la historia, y la historia de la literatura española, por lo que en esta nueva etapa habría tenido quizás poco sentido intentar la publicación de la que había sido su tesis.

Sea como fuere, la consecuencia es que su tesis apenas tuvo circulación. Preguntada su hija Concha al respecto, en correo electrónico fechado el día 4 de noviembre de 2021, nos comentó que, con ocasión de su primer trabajo de investigación durante su doctorado en Estados Unidos, que consistía en catalogar las palabras indígenas en los cronistas de Indias, su padre le prestó su tesis a la profesora que le dirigía el trabajo, Adriana Lewis Galanes, actualmente, profesora emérita de Temple University, en Philadelphia. Y, aunque al preguntarle directamente a la profesora Galanes sobre la posible difusión de la tesis de Alborg en los USA no nos ha podido proporcionar datos concretos, hemos de señalar que en el legado Alborg hemos encontrado, catalogado con la signatura JLA/2984, una separata de un trabajo de la profesora Galanes en el que se detiene a analizar la *Oceanea Decas* de 1511 como obra singular e independiente de la magna obra que Mártir de Anglería habría ideado después de 1513, al ser nombrado papa León X (Galanes, 1989).

Pues bien, en este trabajo Galanes se detiene en la caracterización del latín empleado por Mártir de Anglería, que considera un «latín innovado», que no agradaría precisamente a los más puristas, pues Mártir, como muchos otros humanistas, veían la lengua latina como medio de comunicación internacional, más que como lengua específica de una determinada nación; añade que su latín no era «clásico», al estilo de Horacio o Cicerón, pero tampoco «popular», sino más bien «moderno», porque intentó romper con el sistema lingüístico solo comprensible al hombre antiguo y a los eruditos (Galanes, 1989: 431-432). Pero, sin duda, lo más interesante para nosotros es que en su trabajo incluye una nota, la 4, que remite a una obra de Alborg, «Cronistas latinos de Indias», que advierte que es «obra inédita» y que, sin duda, corresponde a su tesis doctoral —aunque no coincida en el título²¹—, pues Galanes (1989: 438, n. 4) indica que, en esta obra, Alborg «estudia el lenguaje de tres autores (Anglería, Sepúlveda y Calvete de Estrella)», los mismos que en la tesis doctoral, «al enfrentarse estos a los neologismos/indigenismos que irrumpieron dentro de las lenguas europeas». Añade luego una mención a unas ideas que expresa Alborg en la p. 492 de su tesis doctoral, a saber, que en el siglo XVI la «captación de un mundo inédito» obligó a suplir las deficiencias del antiguo latín, y Anglería, que se mostró siempre más innovador que otros humanistas, se esforzó por adaptar la latinidad a esa

²¹ Aunque sí con el título que Alborg le da a su tesis en el texto del currículum vitae de 1974 referido más arriba.

nueva realidad, pues para él «la realidad era lo principal y el latín solo un medio». Por tanto, nos encontramos ante quizás la única influencia directa en la literatura científica de un trabajo, la tesis de Alborg, que bien hubiera merecido conocer un mejor destino.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, C. (2019): *My Mother, That Stranger. Letters from The Spanish Civil War*, Sussex Academic Press, Brighton–Chicago–Toronto.
- ALBORG, J. L. (1960): *Cronistas latinos de América en la España del siglo XVI (Contribución a su estudio)*, Tesis, Universidad de Madrid.
- GALANES, A. L. (1989): «La *Occeanea Decas* (Hispani: Jacobum Corumberger, 1511) de Pedro Mártir de Anglería», en M. Criado de Val (ed.), *Literatura Hispánica: Reyes Católicos y Descubrimiento*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, pp. 431-440.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (1981): *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Alhambra, Madrid.
- GONZÁLEZ LOZANO, F. (2015): *Historia pedagógica del Seminario Conciliar de San Atón, 1851-1962*, Tesis, UNED, Madrid.
- HORACIO (1941): *Odas: libro primero*, Tipografía Moderna, Valencia del Cid. Selección, traducción, ordenación y notas de Juan Luis Alborg.
- OLMEDILLAS, M.^a N. (1974): *Pedro Mártir de Anglería y la mentalidad exoticista*, Gredos, Madrid.
- PASAMAR ALZURIA, G. e I. PEIRÓ MARTÍN (2002): *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*, Akal, Madrid.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. (2017): «“Desmontando” a Calderón: La dramaturgia crítica de Francisco Ruiz Ramón», *Hipógrifo*, 5, 1, pp. 371-395.

LA REFLEXIÓN POÉTICA DE VITTORIO SERENI
EN LOS AÑOS DEL BOOM ECONÓMICO EN ITALIA
Y LA ESTRUCTURA DE *GLI STRUMENTI UMANI*

JOSÉ MUÑOZ RIVAS
Universidad de Extremadura

Recepción: 06 de junio de 2022 / Aceptación: 06 de septiembre de 2022

Resumen: El artículo aborda la preparación por parte de Vittorio Sereni de su poemario *Gli strumenti umani*, con el que trabajosamente consiguió a mitad de los años sesenta salir del denominado «silencio poético». La estructura del nuevo libro, realmente compleja, se resiente del empeño del poeta por ofrecer una continuidad a su poética de finales de los años treinta reflejada en *Frontiera* (1941) y *Diario di Algeria* (1947), y al mismo tiempo, de mostrar la evolución de su arte poético, del impresionismo y hermetismo iniciales hacia una poesía más eminentemente prosaica, más existencial que esencial. Más cerca de la experimentación y evolución de las formas y contenidos poéticos del Novecientos que de su continuidad.

Palabras clave: hermetismo, impresionismo, silencio poético, evolución poética, estructura, poesía del Novecientos.

Abstract: The article deals with Vittorio Sereni's preparation of his collection of poems *Gli strumenti umani*, with which he painstakingly managed to emerge from the so-called «poetic silence» in the mid-1960s. The structure of the new book, which is truly complex, suffers from the poet's determination to offer continuity to his late 1930s poetics reflected in *Frontiera* (1941) and *Diario di Algeria* (1947), and at the same time to show the evolution of his poetic art, from the initial impressionism and hermeticism towards a more eminently prosaic poetry, more existential than essential, closer to the experimentation and evolution of the poetic forms and contents of the twentieth century than to its continuity.

[77]

Keywords: hermeticism, impressionism, poetic silence, poetic evolution, structure, nineteenth-century poetry.

La actividad literaria de Vittorio Sereni (1913-1983) en torno a los años sesenta del siglo pasado es una de las más ricas y sin lugar a dudas complejas de las desarrolladas por los poetas pertenecientes a la llamada poesía del Novecientos en Italia. Una poesía que por aquellos años entraba en la segunda mitad del siglo, y todavía estaba muy condicionada por el final de la guerra y el espíritu de la euforia que siguió la Liberación. Un escenario que enseguida fue enriqueciéndose y transformándose, conforme avanzaba la reconstrucción económica y política europea, y que a grandes rasgos podríamos afirmar que consolida el llamado boom económico italiano de los años sesenta, donde la literatura va a ser muy cuestionada y debatida desde varios frentes. Y esto en un espacio socioeconómico y cultural donde la actividad poética desde muchos puntos de vista empieza a replantearse de manera radical, y concretamente, desde la nueva relación que se implanta entre el artista y el público en la incipiente sociedad de masas.

Hay bastante consenso por parte de la crítica en que *Gli strumenti umani* es un libro fascinante pero lleno de complejidad para todo tipo de lectores, y que solo es posible abordarlo con mucho detenimiento. Sobre todo, atendiendo a la personalidad compleja del autor, especialmente en este periodo de densa *activación* de su producción artística que se realiza a finales de los años cuarenta. Una producción sin duda llena de tensión, a la búsqueda de un tercer libro de algún modo liberado de un pasado que sigue pesando mucho en el «quehacer literario» del poeta, evitando ahora con este sintagma escribir la palabra «poética», muy poco del agrado suyo, como afirmaba Pier Vincenzo Mengaldo en uno de los importantes escritos que ha dedicado a la obra de Sereni (Mengaldo, 2013: 84). Pero parece evidente, que a pesar de las dificultades, la crítica sereniana ha ido creciendo progresivamente con los años, y no ha dejado de arrojar luz sobre la actividad literaria del poeta de Luino, que hoy por hoy, es una de las más altas a nivel artístico de la poesía italiana de la segunda mitad del Novecientos.

De entre los numerosos críticos de su obra, destacaría ahora a Niva Lorenzini, en su estudio sobre la actividad literaria italiana en este momento concreto del siglo XX, donde hace una serie de aclaraciones que nos podrían perfectamente servir como introducción a la laboriosa preparación por parte de Sereni de su tercer libro de poemas a mitad de los años sesenta:

C'è chi si confronta isolatamente, come già si accennava, con la crisi di trapasso, e dunque col dubbio e insieme con la responsabilità della scrittura, negli anni di quell'ibrido neorealismo che fatica a chiudere i conti con l'ermetismo mentre sperimenta una lingua orientata verso il basso e la prosa. Lo fa

il Sereni del *Diario d'Algeria* [...] significativo sino alla scelta del titolo e dall'inquietudine che lo percorre strutturalmente ed editorialmente (alcune poesie confluiranno negli *Strumenti umani*, altre saranno considerate più affini alla stagione di *Frontiera*). La raccolta appartiene infatti a quel periodo immediatamente successivo al '45 che il poeta ricorderà nel '62, rispondendo a un'inchiesta sulla poesia, attraversato da una crisi di «disorientamento, confusione, magari velleitarismo» (diversa la crisi del dopo '54-55, che coincide per lui con «inquietudine, movimento e magari evoluzione e accrescimento») (Lorenzini, 2005: 120).

Son muchos los motivos de la complejidad de la obra de Sereni, de la ya aludida singularidad, en un contexto histórico y social determinado por la incertidumbre y el dramatismo, aunque personalmente miraría a la necesidad siempre apremiante en el poeta de dar coherencia a su trayectoria poética desde prácticamente su inicio en 1941, nada más empezar la guerra. En este año, como es conocido, Sereni publicó su primer libro titulado emblemáticamente *Frontiera* en las ediciones de *Corrente* de Milán, cuya colección de poesía codirigía por aquel tiempo Luciano Anceschi, del que hablaremos necesariamente, condiscípulo en las lecciones de Hermenéutica y de Estética del filósofo Antonio Banfi en la Universidad de Milán, y que se convertirá enseguida en uno de los críticos y teóricos literarios más influyentes de Italia como muestra por ejemplo su epistolario con el poeta (Sereni, 2013). Y efectivamente, en torno a su actividad crítica y personalidad habría que situar el nacimiento de la neovanguardia italiana, que enseguida derivó en el llamado *Gruppo 63*, con el que la poesía de Sereni no se identifica, y del que recibió un significativo silencio crítico.

La trayectoria artística de Sereni no deja de estar de algún modo forzada por su participación como oficial de artillería en la segunda guerra mundial, en las filas del ejército regular de Mussolini. Una participación que como es sabido, y Sereni ha tenido modo de contar en su libro de prosas varias *Gli immediati dintorni* publicado a principios de los años sesenta (Sereni, 1962)¹, lo llevó a la prisión y al cautiverio en África, de 1943 a 1945, en campos de concentración controlados por el ejército norteamericano en Argelia y el Marruecos francés de entonces. Una situación que le impidió participar en la Resistencia italiana, cautivo como estaba en los campos de África, y que lo mantuvo como él mismo afirmó en repetidas ocasiones «fuera de la historia»². Solo con la Liberación le fue posible al poeta

¹ Cfr. especialmente los capítulos «Sicilia '43», y «Algeria '44», y «Gli immediati dintorni», que cito a partir de ahora por Sereni (1998).

² Cfr. esta reflexión de Fulvio Papi sobre el peso de esta situación que comento en la poesía de Sereni durante los años sesenta: «Sarebbe difficile non percepire negli *Strumenti umani*, in un percorso che va in molte direzioni (e che, in linea di principio, nessun sapere e nemmeno nessun nuovo testo può riprodurre) due linee partite da un medesimo punto: accanto alla scoperta della passione della storia, appartenenti a un orientamento del mondo, un sentimento di esaurimento del tempo, per

volver a Italia como civil, y reinsertarse progresivamente en la dura vida cotidiana de la posguerra milanesa, que por lo demás está ya presente en la primera parte de *Gli strumenti umani* como ha señalado Giosue Bonfanti en la cronología a la edición crítica de la poesía de Sereni que realizó Dante Isella en 1995 (Sereni, 2010: 51-75). Una sección del libro que el poeta tituló significativamente «Uno sguardo di rimando» donde, como afirmaba Eugenio Montale, el motivo de la reclusión se mantiene bastante, si pensamos en el tema recurrente que él detectaba en el libro de 1965 de la reclusión del hombre de hoy y los espirales que se abren en esta prisión (Montale, 2006: 2748-2753).

Sereni aprovechó enseguida este primer tiempo de posguerra para poner en orden los pocos manuscritos que había traído consigo del norte de África, y finalizar y publicar su *Diario d'Algeria* en 1947, que tenía una fuerte continuidad formal y estilística con su primer libro titulado *Frontiera* (1941), así como una dependencia estructural diría que nada marginal, como defendí en otro lugar (Muñoz Rivas, 2021: 151-170). El diario de guerra africano, muy influido en este sentido por el «espíritu» de *Il porto sepolto* (1916) y *L'allegria* (1914-1919) de Giuseppe Ungaretti, narraba a su modo densamente, y también simbólicamente, la experiencia vivida durante la guerra, y no dejaba de ser una obra que evolucionaba su poesía primera, una vez reestructurado el primer libro en una especie de segunda edición ampliada y corregida, titulada ambigüamente *Poesie* en 1942³. Un libro que sin duda contribuía a la maduración de su poética digamos «hermética» problemática, y desde muchos puntos de vista, «neopresionista» o «neocrepuscular», sin que estas etiquetas tengan gran importancia para describir la primera etapa como escritor del poeta de Luino.

A nivel anímico, profundamente sentido, la publicación del *Diario de Algeria* en 1947 iniciaba un largo periodo de indecisión creativa y de replanteamiento de poética cada vez más drástico en Sereni. Se abría una conocida etapa de incertidumbre creativa y artística que justo en los primeros años sesenta, presididos por la Italia del neocapitalismo y del consumismo que comentaba más arriba, empieza a resolverse en el poeta de un modo cada vez más articulado y coherente, con la preparación elaboradísima de su tercer libro de poesía, *Gli strumenti umani*. Una preparación que duró algunos años, a través de varios frentes de actividad primordiales⁴, como la publicación realmente disciplinada en revista de los

cui le figure della storia tendono a divenire un paesaggio etico interiore, una fedeltà di lungo periodo che, col tempo, non sarà più il nucleo generativo della poeticità e tuttavia rimarrà come il sogno di una speranza valida sino alla fine» (Papi, 1992: 145).

³ Los datos editoriales de las primeras obras de Vittorio Sereni son los siguientes: *Frontiera*, Edizioni di Corrente, 1941. En edición corregida y ampliada, el primer libro se publica con el título de *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1942; *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947.

⁴ Interesa en este sentido la preparación del manuscrito para el Premio «Libera Stampa», que se le concedió a Sereni en 1956, así como la publicación de algunos libros en prosa, llenos de contenido metapoético, y por tanto de reflexiones sobre la poesía y su poesía, como *Frammenti di una sconfitta*.

poemas que iba escribiendo en estos años posteriores a la publicación del *Diario d'Algeria*. O la misma preparación a conciencia de la reedición de sus dos primeros libros, *Frontiera* (1941), cuya segunda edición se tituló *Poesie* (1942), como hemos visto, que se publicará nuevamente en 1966, y la reedición y nueva reestructuración definitiva del *Diario d'Algeria* en 1965. Y también, de manera simultánea, a través de la elaboración de un «Piano» para la estructuración de toda su poesía, sobre el que trataremos aquí enseguida, que terminó por ser una planificación y estructuración cada vez más escrupulosa de su tercer libro, *Gli strumenti umani*, cuya primera edición en la editorial Einaudi de Turín es de 1965.

Este poemario, tan determinante para la poesía de aquel periodo en Italia, va a reactivar cada vez con mayor decisión su actividad artística hasta el final de su vida en 1983, presidida por la composición de su cuarto libro de poemas, *Stella variable* (1981), que ofrece un broche de oro a su producción poética. Una actividad realmente frenética en estos momentos, que habría que valorar junto a su trabajo crítico como director literario de la editorial Mondadori de Milán a partir de 1958, que a su vez está repleta de nuevos frentes de interés crítico que solo recientemente se están atendiendo como se merecen (Sereni, 2011). Un camino crítico, este, iniciado felizmente por el crítico milanés Gian Carlo Ferretti a finales de los años noventa del siglo pasado (Ferretti, 1999).

La nota editorial no firmada que acompaña la primera edición de *Gli strumenti umani* en la editorial Einaudi en 1965 tiene a todas luces la finalidad de dar una explicación más o menos clara a los lectores de la vuelta al quehacer literario de Sereni después de muchos años de silencio poético⁵. Bastantes, si consideramos los dieciocho años que van desde la publicación de la primera edición de *Diario d'Algeria* en 1947⁶ (dos años después de su re inserción en la vida civil tras la

Diario bolognese (Sereni, 1957), *Gli immediati dintorni* (Sereni, 1962), *L'opzione* (Sereni, 1964). Fundamental también la dirección de la revista *Questo e altro*, durante 1961-1963, con Niccolò Gallo, Geno Pampaloni, y Dante Isella, donde aparecen bastantes poemas en una redacción casi definitiva, o ya definitiva, de *Gli strumenti umani*.

⁵ Sobre este silencio ha escrito el mismo poeta en la prosa de 1962 «Il silenzio creativo» (Sereni, 1983) publicada en *Gli immediati dintorni primi e secondi* (Sereni, 1983), que cito por *La tentazione della prosa*, la edición de sus prosas completas de la editorial Mondadori, donde leemos: «Si convive per anni con sensazioni, impressioni, sentimenti, intuizioni, ricordi. Il senso di rarità o eccezionalità che a ragione e a torto si attribuisce ad essi, forse in relazione con l'intensità con cui l'esistenza li impone, è la prima fonte di insoddisfazione creativa, anzi di riluttanza di fronte alla messa in opera, che si traduce (peggio per chi non la trova) in nausea metrica, in disgusto di ogni modulo precedentemente sperimentato... Si convive con le proprie intenzioni, con spettri di poesie non scritte...», (Sereni, 1998: 69).

⁶ En la editorial Vallecchi de Florencia, en 1947. La segunda edición del *Diario d'Algeria*, con modificaciones estructurales de peso, aparecerá en la editorial Mondadori de Milán también en 1965. Unas modificaciones, o ajustes estructurales, que afectarán también a su primer libro, *Frontiera*, como he señalado publicado en 1941, que va a tener una nueva edición —ya definitiva— en la editorial Mondadori en 1966.

vuelta de la prisión africana en 1945) hasta la publicación de su nuevo libro en 1965. No deja de ser curioso que la nota editorial no estuviera escrita directamente por el autor del libro, sino por el amigo Niccolò Gallo, naturalmente siguiendo las sugerencias de este, como informa Dante Isella en su excelente edición crítica de la obra poética del poeta que nos va a guiar a partir de ahora por el laberinto de sus manuscritos (Isella, 2010: 470).

Reproduzco a continuación esta nota al considerar que nos puede ser de gran ayuda a la hora de introducirnos en el meditado nuevo cambio de rumbo de su poética a partir de los años sesenta. Un cambio que implicaba en un principio una reestructuración de su obra anterior, así como un fuerte replanteamiento de su poética, pero nunca una ruptura con su obra inicial, como se percibe por ejemplo de la ya aludida primera sección del libro de 1965, «Uno sguardo di rimando», donde afloran con fuerza los temas de la primera posguerra. Esta es la «Nota» en cuestión:

Tutti i testi compresi nel volume appartengono al periodo 1945-1965. Una più circoscritta indicazione cronologica è consentita solo per alcuni gruppi di poesie: così *Uno sguardo di rimando* può essere idealmente collocato nel periodo '45-57, mentre *Appuntamento a ora insolita* e *Apparizioni o incontri* vanno rispettivamente riferiti agli anni '58-60 e '61-65. Per i singoli componimenti una datazione più rigorosa risulterebbe tutto sommato arbitraria. Sarebbe possibile, se mai, per ciascuno di essi stabilire una data di «partenza» e una di «arrivo»: nel qual caso, però, alcune «partenze» rischierebbero di figurare come anteriori persino al '45. Un margine così largo di tempo non implica in alcun modo fasi di lavorazione protratte al segno dell'incontenibilità o del rigore dal punto di vista strettamente stilistico, bensì una serie di modifiche e aggiunte, di deviazioni e articolazioni successive, quando non imposte, dall'esistenza, dal caso, dalla disposizione dell'ora (tipica in tal senso *La poesia è una passione?*, data in forma ancora incompiuta, «lavoro in corso» destinato forse a un futuro libro e con sviluppi almeno parzialmente imprevedibili; vera e propria eccezione alla «regola», invece, *Una visita in fabbrica*, alquanto rimaneggiata rispetto alla versione apparsa in rivista): l'autore tiene molto a questa precisazione e al significato di essa. Si dà quindi per inteso che là dove un riferimento temporale accompagna esplicitamente un testo, quel riferimento indica, senza eccezioni, una «partenza» o una fase e non rappresenta mai una data di composizione. | Un'altra avvertenza concerne il caso di versi o frasi di autori del passato, o contemporanei, inseriti talvolta e non sempre dati tra virgolette o in corsivo. Risulteranno individuabili nella stessa misura in cui sono affiorati e entrati nel discorso. Per questo appare superfluo indicarli e, tanto più, sottolineare il senso e il fine della loro adozione (Isella, 2010: 469-470).

El replanteamiento textual, o si queremos, la composición del libro de 1965 va disponiéndose también progresivamente a través de varias agrupaciones de poemas, o auténticos poemarios independientes, que funcionan de anticipaciones, como

explica el mismo poeta. Y efectivamente, como también documenta la edición de Isella, antes de la publicación de *Gli strumenti umani* en 1965, Sereni había compuesto una *Plaquette*, destinada a la colección «Le Silerchie» de la editorial milanesa Il Saggiatore, por el esbozo de una nota que se lee en el que Isella denomina *cuaderno B* (pp. 105-106), y que reproduzco a continuación:

Queste poesie appartengono, idealmente e cronologicamente, a momenti diversi. A questi si riferiscono le date, non di composizione, che figurano nel libretto. Con questa breve raccolta ho inteso anticipare un libro di diverso e più ampio disegno attualmente in formazione, in cui rientrerà la maggior parte delle cose qui riunite. Le altre poche, meglio riferibili alle mie due precedenti raccolte —*Frontiera, Diario d'Algeria*— troveranno a suo tempo il loro giusto posto in una ristampa delle medesime (Isella, 2010: 470).

En la edición de Isella, poco después, se abordan los manuscritos que nos han llegado referentes a la composición de *Gli strumenti umani*. De primera importancia sigue siendo el aludido «Piano», como escribe Niccolò Scaffai, quien apunta que las dislocaciones más significativas del plano se refieren sobre todo al *incipit* del libro (Scaffai, 2010: 162). En este, según explica Isella, el autor redacta en un texto mecanografiado de tres folios, un plan-esquema de la reedición en un solo libro de todos sus poemas no rechazados (APS II 82). Aunque sucesivamente, antes de mayo de 1962, interviene a lápiz sobre el texto mecanografiado, mostrando claramente haber cambiado el proyecto inicial. Así, al encabezamiento «Piano generale per una ristampa di tutte le poesie non rifiutate», el autor añade «che includerà anche il prossimo libro». Los títulos de las últimas cuatro partes: «UNO SGUARDO DI RIMANDO (provvisorio), UNA VISITA IN FABBRICA, POESIE LUINESI (titolo assolutamente provvisorio, da sostituire comunque), LA POESIA È UNA PASSIONE», quedan fijados en este esquema en los siguientes: «UNO SGUARDO DI RIMANDO, APPUNTAMENTO A ORA INSOLITA, APPARIZIONI E INCONTRI, LA POESIA È UNA PASSIONE». Y consecuentemente, la nota relativa a estos se modifica notablemente:

Le ultime quattro sezioni, o parti, rientrano nello schema del libro attualmente in sviluppo e tuttora incompleto. Farà parte a sé *La poesia è una passione*, già a uno stato abbastanza avanzato ma ben lungi dall'essere finita. APPARIZIONI E INCONTRI sono tutte da scrivere, salvo quella che la introduce, *Un sogno, Poteva essere* [→ *Ancora sulla strada di Creva*], già apparsa in rivista, ma incompiuta, e *A un compagno* [...] *d'infanzia, I Morti* [→ *Il muro*], *Al distributore, La speranza* (incompleta) (Isella, 2010: 471-472).

Como también indica Isella, la nota está apostillada al margen con este texto que sigue: «questo sarà il prossimo libro; nessuna ristampa prima di questo». Mientras dos apostillas más, «Libro in preparazione» y «Libro riepilogativo da fare dopo», distinguen las partes que confluirán en los *Strumenti umani* de las que

darán cuerpo a las reediciones de *Frontiera* y *Diario d'Algeria*, que efectivamente Sereni realizará como he indicado en 1965 y 1966, volviendo a asentar, pero ya definitivamente, las estructuras de ambos libros pertenecientes ahora ya claramente para los lectores a su primera producción. Como si el autor quisiera zanjar antiguas deudas con su obra anterior para poder adentrarse sin preocupaciones en un nuevo universo poético que está trabajando detenidamente, y donde todavía hay mucho que decir.

Sin abandonar APS II 82, junto a los tres folios del «Piano», se conserva un cuarto folio donde mediante añadiduras y tachaduras están enumerados los poemas que confluirán en el tercer libro. Isella establece la lista, distinguiendo los distintos tiempos en el que este índice ha ido fijándose, y en base a los medios de escritura (máquina de escribir, lápiz negro, lápiz verde) y a las sucesivas numeraciones, que también cito a continuación por su importancia para los textos:

1 Diario bolognese	1942->1944<
2 Frammenti per una sconfitta	1943
3 Comunicazione interrotta	1945-1946
4 Il tempo provvisorio	1945-1946
5 La repubblica	1945-1946
6 Cartolina luinese [= Un ritorno]	1947-1948?
7 Altri versi a Proserpina	1941
8 Viaggio all'alba	1947
9 Nella neve	1948
10 A ritroso [= Viaggio di andata e ritorno]	<1950>
11 L'equivoco	1951
12 Finestra	1954
13 Gli squali	1953>1956<
14 Mille miglia	1955>1956<
15 Anni dopo	<1954>
16 Le ceneri	1957
17 Le sei del mattino	1957
18 Il grande amico	1958
19 Scoperta dell'odio	1958
20 Poteva essere [= Ancora sulla strada di Creva]	<1947->1959

La inclusión de «Paura», con el número 10, después de «Nella neve», y de «Ancora sulla strada di Zenna», con el número 13, después de «L'equivoco», lleva la lista a los 22 títulos. La numeración, corregida consecuentemente, continúa de este modo:

- 23 I versi
- 24 Un Sogno
- 25 >Omaggio a un poeta<
La poesia è una passione

- 26 >Imperdonabile<
 Quei bambini che giocano
- 27 Saba
- 28 Un incubo
- 29 >Lettera< Di passaggio
- 30 A un distensionista
- 31 >Addio, addio< [= n. 42]
- 32 Gli amici
- 33 Situazione
- 34 Appuntamento a ora insolita
- 35 Niente come l'inverno
 [= La sonnambula]
- 36 Le Fornasette
- 37 >Vecchio conto con l'Africa< (terminada el 3 de abril de 1961)
 Il male d'Africa
- 38 Amsterdam
- 39 >La guida tedesca<
 L'interprete DALL'OLANDA
- 40 Volendam (escrita el 3 de abril de 1961)
- 41 Una visita in fabbrica (terminada el 6 de abril de 1961)
- 42 A un amico d'infanzia (terminada el 10 de enero de 1962)
 [= A un compagno d'infanzia]
- 43 La speranza
- 44 Al distributore
- 45 I morti [= Il muro]
- 46 Nel sonno (1948-1953)
- 47 Intervista a un suicida (terminada el 27/6/63)
- 48 L'otto settembre (1943-1963) [marzo-abril 1964]
- 49 Giardini (el 18 de abril de 1964)
- 50 La pietà ingiusta (junio de 1964)
- 51 Nel vero anno zero (diciembre de 1964)
- 52 Metropoli (marzo 17-18/ 1965)

Como muestra finalmente Isella, al principio de la lista se inserta con el n. 1 «Via Scarlatti», mientras que seis poemas, «Diario bolognese» (antes n. 1), «Frammenti per una sconfitta» (n. 2), «Cartolina luinese» (n. 6), «Altri versi a Proserpina» (n. 7), «A un distensionista» (n. 30), y «Addio, addio» (n. 31), son eliminados, con un no o de otro modo, así que los títulos descienden de 52 a 47, observando el crítico que la nueva numeración sin embargo salta erróneamente «L'otto settembre», y descuida los últimos dos títulos, deteniéndose en el n. 44. Pero «Cartolina luinese» (n. 6), incluida y luego suprimida, se readmite en el libro impreso con el título de «Un ritorno» (desplazada después de «Viaggio all'alba»).

La descripción de los testimonios manuscritos que hace Isella se centra después en una serie que habría que considerar especialmente si atendemos a las variantes de

los poemas, más que a problemas de tipo estructural. De entre estos, habría que citar SU^a (APS III 8), una carpeta con bastante material de la edición einaudiana, «GLI STRUMENTI UMANI | *Gli strumenti umani (in fieri)*», que como muestra el crítico contiene la estructura de la obra en 1960. A esta carpeta de material preparatorio habría que añadir W¹, W², W³ (en APS I): los tres fascículos mecanografiados y con correcciones a lápiz. Los dos primeros llevan el título de *Un lungo sonno*, y testimonian el primer núcleo de *Gli strumenti umani*. Se trata también del librito con el que Sereni participó en el Premio Libera Stampa de 1956, y que como he indicado más arriba, le fue otorgado (Isella, 2010: 478-480).

Esta estructura a través de distintas secciones que el autor le ofrece a su libro en 1960 no difiere demasiado de la definitiva, que lo articula con mayor precisión, sobre todo si pensamos en los muchos poemas de carácter onírico que pueblan las dos últimas partes del poemario (Pustela, 2012: 353-370), una vez que en la sección «Uno sguardo di rimando» se definen con bastante claridad los nexos con el pasado, y la superación de este. Pese al hecho de que las distintas secciones que indico más abajo contienen un número muy desigual de poemas, la estructura definitiva consigue ofrecer al manuscrito preparado para la imprenta un carácter bastante unitario, si bien se trate de poemas revisados durante un espacio temporal muy amplio:

Uno sguardo di rimando	(18 poemas)
Una visita in fabbrica	(1 poema)
Appuntamento a ora insolita	(10 poemas)
Il centro abitato	(6 poemas)
Apparizioni o incontri	(17 poemas)

El mejor intento de *situación* de la obra de Sereni llegó desde los estudios de hermenéutica literaria de su condiscípulo Luciano Anceschi, a través de dos antologías poéticas. La más difundida fue *Lirica del Novecento*, en 1953, una antología muy leída en toda Italia durante décadas, donde el crítico relacionaba su poesía con la corriente poética, o en su terminología *institución literaria*, que denominó «poesía de los objetos», en la que participaban muchos autores que están en la órbita intelectual del primer Sereni. Una institución que ha sido realmente fructífera para entender la evolución del poeta, sin lugar a dudas poco común, por lo demás, poniéndolo en contacto Anceschi con la última generación poética de los años cincuenta, la que representan autores como Mario Luzi, Giorgio Bassani, Piero Bigongiari, Aldo Borlenghi, Giorgio Caproni, y Alessandro Parronchi. Naturalmente entre otros que se le escapaban, como por ejemplo Alfonso Gatto y María Antonia Pozzi. Unos poetas que se mueven según la reflexión de Anceschi en la tradición objetiva y simbólica que tiene su origen en los poetas crepusculares y se desarrolla en Italia hasta Eugenio Montale (Lisa, 2007: 43-53), extendiéndose en una «encantadora vocación de los sentimientos», como afirmaba el crítico

lombardo. Y efectivamente, Anceschi constataba la formación progresiva de una tendencia hacia la «elegía de la memoria» en estos términos, que sería una de las claves más claras para toda la producción lírica de Sereni:

La parola vien come vagamente esaltandosi intorno agli eventi familiari, li circonda di una perpetua riflessione affettiva, li carica di significati e, infine, li concentra in simboli espressivamente efficaci. Talora, la poesia degli oggetti si stempera in una tenue elegia della memoria (Anceschi, 1953: 100).

Más resonancia entre la crítica especializada quizá tuvo la inclusión de la poesía de Sereni por parte de Anceschi en la otra antología a la que me refería más arriba, titulada *Linea lombarda. Sei poeti*, de 1952⁷, donde el crítico matizaba también con bastante profundidad el arraigo del poeta a su mundo poético «lombardo» ligado a Luino y sus alrededores, a los lagos. Y se refería asimismo al inicio de la nueva estación poética que lo llevará a *Gli strumenti umani*, es decir, al cambio de rumbo parcial de su poética, o reafirmación y actualización de esta en los años sesenta, indicando datos de gran calado para aclarar también esta circunstancia, como él la denomina:

Credo che, in un certo senso, abbia ragione Sereni, quando, con ferma urbanità si dichiara autore di un «solo libro»; davvero c'è una continuità nel discorso poetico; e la sua «avara vena» non si rifiuta certo al «tempo» e alle «circostanze». Anzi. Ma neppure, mi sembra, avrà torto chi parli di un *secondo* Sereni, di un uomo che, al di là dei pericoli della falsificazione in cui lo collocava la situazione, qualche cosa ha approfondito: c'è una tensione nuova, e davvero in lui l'umana sofferenza, senza perder nulla della carissima discrezione, ha scoperto una più profonda verità dell'animo, una nuova autorità della parola e del verso (Anceschi, 1962: 215).

La poesía de Sereni cuenta con lúcidas interpretaciones a partir de los años cincuenta, sobre todo de críticos de su círculo de amistades, como el poeta y crítico de tendencia marxista Franco Fortini, y más tarde, del profesor Pier Vincenzo Mengaldo, del que cito a continuación un texto que implica bastante las teorías de Fortini en torno a su poesía. Desde muchos puntos de vista, son interpretaciones muy válidas para la comprensión de un poeta tan complejo como Sereni, que situaban el concepto de *culpa* que el poeta sentía por el hecho de haber estado, si nos hacemos eco de sus palabras, «fuera de la historia». Y esto en un tiempo decisivo, durante el conflicto mundial, siendo este uno de los principales impulsos de su obra. Un tema-clave que para Fortini y Mengaldo es constatable en su poesía a

⁷ *Linea lombarda. Sei poeti a cura di Luciano Anceschi*, Magenta, Varese, 1952. La «Prefazione» la cito por ANCESCHI, L. (1962): *Del Barocco ed altre prove*, Firenze, Vallecchi, pp. 199-221.

partir de sus dos años de reclusión en los campos de concentración del norte de África, y que se dilataría al menos hasta 1965.

El texto crítico de Mengaldo nos introduce en la interpretación oficial del mundo poético de Sereni hasta *Gli Strumenti umani*, y particularmente en los contenidos de las dos primeras secciones del libro, que son las más apegadas a la realidad, y más atentas por esto mismo a la Italia de la primera posguerra que al autor le tocó afrontar una vez fue liberado de los campos africanos:

[...] la sua poesia nasce fundamentalmente come conseguenza e tentativo di risarcimento di una ferita non rimarginata (e *ferita* coi suoi sinonimi è ricorrente negli *Strumenti umani*), di un mancamento, una lacuna che stanno alle origini, e che diventano colpa (dove la frequenza di situazioni e immagini a carattere processuale). Basta stare alla lettera stessa delle parole del poeta per sapere che questa ferita è stata la guerra e, ancor più, la prigionia. La prigionia come sospensione, come parentesi personale e storica, che ha costretto o consentito di continuare a «vivere [...] oltre la dittatura e ignorando la dittatura», piuttosto che contro la dittatura, impedendo di partecipare a quel tentativo, finalmente, di costruirsi responsabilmente e attivamente la propria storia, senza più subirla, che è stata la Resistenza (Mengaldo, 2013: 146).

El análisis impecable que hace Mengaldo de la narratividad en Sereni, del discurso iterativo y especular, de su lenguaje polifónico, y de la tendencia por tanto a la construcción de la poesía lírica con la introducción del material narrativo, en definitiva, de la narratividad en poesía, cuenta con lecturas realmente inteligentes de los poemas del amigo poeta. Un amigo que le había mostrado personalmente su paisaje poético interior y el real, geográfico de Luino y alrededores. De hecho, en su presentación crítica de la figura de Sereni en su antología de 1978 (Mengaldo, 2013: 29-35) ya ofrece una descripción articulada de la trayectoria poética de Sereni, distinguiendo entre cuatro fases: la primera, bastante unitaria, donde se manifiesta la formación hermética y una vocación neo-impresionista (en la línea de Attilio Bertolucci y Leonardo Sinisgalli), muy particularmente en el primer poemario *Frontiera* (1941). Una segunda fase, presidida por la prisión africana a nivel biográfico, y la consiguiente publicación del *Diario d'Algeria* (1947) como referente de esta prisión, que sería un punto de llegada, pero también y sobre todo la superación definitiva del hermetismo. La tercera fase contiene el largo y laborioso paréntesis del poeta entre 1947 y la publicación en 1965 de *Gli strumenti umani*, donde Sereni proyecta una nueva poética, así como bastantes poemas de la primera parte de *Stella variable* (1981), ya que el estudio coincide con la preparación del libro por parte del autor.

Y hay también para Mengaldo una cuarta fase (o en sus términos, un cuarto Sereni), que recupera sobre bases distintas la concisión monotonal de los dos primeros

libros, y sobre todo del *Diario*. Se trata de un Sereni que según el crítico procede no ya por acumulación-amalgama, sino por esencialidad y arte de la atenuación y del «levantar». Un Sereni claramente existencial y esencial, que (aunque Mengaldo no lo afirme) vendría a recuperar su posición hermética de los últimos años treinta en el sentido más profundo, tan debatida por los críticos que han estudiado su obra.

En la siguiente cita que propongo, que de algún modo concluye su lúcida visión de la lenta y densa evolución literaria de Sereni, Mengaldo aclara bastante su percepción de la evolución y maduración del poeta en *Gli strumenti umani* con respecto a sus inicios hermético-neo-impresionistas de *Frontiera*, y la consiguiente creación de un discurso polifónico que da entrada a nuevos replanteamientos tanto de la nueva realidad (1965) como de su poesía de siempre:

All'acquisto di complessità tematica rispetto al mono-tematismo di *Frontiera* e del *Diario* risponde negli *Strumenti umani* un adeguato sviluppo formale, di un'escursione eccezionale per un poeta formatosi nei pressi dell'ermetismo: vi domina, specie nelle poesie di composizione più recente, una scrittura a più strati, polifonica, non solo per la capacità di contaminare tutti i propri registri, dalla perentorietà dello scatto lirico alle cadenze informali di un parlato sapientemente «buttato via», ma anche e soprattutto per la volontà di sussumere nella propria voce, rabbiosa e tenera, la voce di altri: e sono così spesso, come il suicida dell'*Intervista*, perdenti, schiacciati dalla vita (Mengaldo, 2013: 33-34).

En general, las interpretaciones de Mengaldo del lenguaje poético de Sereni no entran en colisión, sino que se complementan con los análisis de Fortini, un crítico que ante todo pone en la base del discurso de la poesía de Sereni en 1965 las figuras de la *repetición* y la *reticencia*. Interesa aclarar, en este sentido, que Fortini plantea en su crítica más bien interpretaciones del mundo de cultura que hay detrás de los poemas, y que los envuelve inexorablemente, presentando en sus escritos a menudo evidencias de una imposibilidad por parte del poeta de Luino en su determinación como escritor *comprometido* con el momento que le ha tocado vivir. Lo que sitúa a veces su crítica en un ámbito muy apartado del texto exquisito de Sereni, que él parece envidiar y a menudo moralizar, más que aclarar.

Un ejemplo de esta actitud, por así decir, excesivamente moralista, sacerdotal de Fortini cuando interpreta los poemas de Sereni lo tendríamos en este texto de 1966 que propongo ahora, precisando enseguida que a pesar del forcejeo ideológico con el amigo poeta no «comprometido», no político, que duró décadas, su crítica ha abierto muchas vías de análisis realmente lúcidas de su obra poética y narrativa:

In una poesia che si vuole ed è tanto più «civile» quanto più aborre da formule politiche (e che anzi quel suo aborrimiento spinge fino alla inelegante polemica in versi d'una delle meno buone composizioni del libro, *Un*

sogno) sono importanti i richiami espliciti alle vicende del nostro tempo, coordinate minime, fuochi di posizione. Ma sarebbe sciocco far colpa a queste poesie di accettare come proprio sfondo ideologico-politico le posizioni medesime dell'Italia ufficiale dei nostri ultimi anni, in una particolare accezione radical-socialista (ad esempio, il partigianato sentito nel suo sacrificio più che nelle sue finalità, il 18 aprile 1948 come una iattura dei buoni, l'orrore dittatoriale come convenzionale massacratore nazista, la solidarietà antifascista come incontro di vecchi amici, e la città socialista come una vacanza nella gioia). Se ne faccia piuttosto colpa alla storia recente del nostro paese; che ha reso impraticabili altre interpretazioni proprio mantenendo in vita i simulacri, i falsi idoli di queste: intendo dire le così dette «ideologie di sinistra» (Fortini, 1987: 176).

Una de estas líneas de análisis más fructíferas es (nuevamente) la de la narratividad en poesía que Fortini constató ya en *Il diario d'Algeria* (1947), donde encontraba una oscilación entre pureza e impureza narrativa, entre homogeneidad y riesgo de heterogeneidad. En *Gli strumenti umani*, en cambio, percibe lo que denomina la prevalencia de lo «hablado» y de lo «narrado», constatando la presencia de los desniveles lingüísticos, que convierte la poesía de Sereni en novedosa, en relación con el resto de la lírica del momento en Italia (Barile, 2004: 73-101). Lo que en su opinión es una prueba ulterior de la capacidad objetiva de decir una verdad sobre la verdad histórico-social de nuestro tiempo, muy cerca del Eugenio Montale de la posguerra, aunque con diferencias importantes entre ambos poetas, que les llegaban de su formación y por así decir *función social*. Distinguiendo Fortini entre dos modos distintos de afrontar la realidad durante la posguerra italiana:

Dagli schisti lessicali di Montale si proietta un fantasma parlante che è, nella sostanza, un intellettuale italiano d'una cultura difensiva, ironica, sprezzante e malsicura, che si separa dal volgo verso il convivio di alte e mature borghesie europee; in Sereni, con nessuna o rare concessioni alla immediatezza (o agli echi dialettali; solo quel suo "roba", mi pare, è un intenzionale lombardismo...) hai piuttosto il linguaggio medioborghese e medioeuropeo che su di un fondo umanistico, da cui emergono le frequenti criptocitazioni, integra non tanto o non soltanto elementi di un lessico d'altra provenienza (tecnico-scientifica) ma *cadenze, esitazioni e pause* tipiche di quel cetto o genere. Aziendale, è stato detto, proprio perché l'azienda della produttività neocapitalistica liquida ogni illusione di libertà extraaziendale (Fortini, 1987: 185).

Del análisis de Fortini en esta época tan cercana a la publicación de *Gli strumenti umani*, interesa la introducción del elemento teatral, por lo demás muy visible, y su reflexión en torno a las composiciones de la sección «Apparizioni e incontri», que le resulta una de las más «salvables», sobre todo cuando el crítico afirma que

concentra a personajes que a menudo son *mimos*, más que personas. Delineando de algún modo una impresión de *actitud lúdica* que creo que se proyecta por todo el libro de 1965, una resistencia pacífica, sarcástica y lúdica a la realidad, donde abunda más la detección de los males que la solución de estos. Y cuyos personajes (los *mimos* de Fortini) son en realidad personajes sin rostro, si exceptuamos a unos pocos de ellos, donde hay una descripción humana.

De particular importancia crítica son las consideraciones en torno a la obra de Sereni de un crítico de la importancia de Dante Isella para la comprensión de toda la obra poética de Sereni, una obra a la que dedicó buena parte de sus últimos años de vida, habiéndonos regalado una edición crítica que no tiene precio. Y efectivamente, Isella ha insistido siempre en la pertenencia del poeta a una tradición de lírica alta que se mueve alrededor del particularísimo diálogo-monólogo que hay en toda su obra poética. Pertenencia inequívoca a una tradición ilustre petrarquista (siendo Petrarca un autor por lo demás bastante presente en *Gli strumenti umani*), que crea una línea de evolución cuya tensión se mantiene sobre un libre contrapunto que se le ofrece al nivel prosaico de los textos. Un nivel que mientras funciona como toma de tierra de esa tensión, según sus palabras, está de algún modo tocado, recorrido por su chispa.

En el texto que cito a continuación Dante Isella da buena cuenta de sus teorías en torno a la reactivación de la actividad poética de Sereni a partir de los años cincuenta, y no menos del recorrido personal del poeta durante estos años de neovanguardia y neoexperimentalismo en Italia⁸. Movimientos que colmaban bastante el panorama literario oficial polémico, y que de algún modo permanecían bastante en paralelo a las coordenadas literarias de Sereni, a veces compartiendo el objetivo en líneas generales de la crisis de la lengua literaria en la segunda mitad del Novecientos, y la consiguiente necesidad de renovación del lenguaje poético del momento.

Y efectivamente, afirma Isella:

Ora, invece, tra il '55 e il '65, Sereni si è costruito lo strumento di una nuova lingua poetica in cui gli riesce di articolare narrativamente la situazione, sciogliendo in movimento la sua stilizzata cifra iniziale; è arrivato tenacemente a conquistarsi la possibilità di dare voce a tutto il ventaglio dei sentimenti, passando dal dialogo con i morti al dibattito con i vivi, dai meandri

⁸ Alfredo Luzi aborda la cuestión de la difícil relación entre Sereni y la neovanguardia en su capítulo «Gli strumenti umani», de su monografía sobre Sereni: «Proprio negli anni in cui la neoavanguardia teorizzava la disintegrazione del linguaggio, proponendo una poesia schizomorfa come metafora della schizofrenia del vivere sociale, Sereni adotta un procedimento inclusivo che, pur tenendo conto della rottura intervenuta nella compattezza del sistema linguistico poetico, conseguente alla perdita d'identità dell'io e alla fine del primato del soggetto, mantenga alla lingua un sufficiente grado di comunicabilità, necessario per vincere il narcisismo del poeta e per restare in contatto con il gruppo, con la collettività» (Luzi, 1990: 118).

del sogno a quelli della fabbrica, dalla tenerezza all'ironia, dalla gioia allo sdegno, al risentimento, alla rabbia sferzante. Ne è vitalmente esaltata la grande libertà degli *Strumenti umani*, e degli altri versi venuti in séguito, dove è dato di leggere anche la risposta di un poeta vero, in piena coerenza con se stesso, alle forti sollecitazioni della società e della cultura italiana del dopoguerra. Pure la lezione montaliana [...] è messa ora a miglior frutto, coadiuvando se non a cangiar in inno l'elegia, a perseguire un realismo che, come ebbe a scrivere di questo Sereni lo stesso Montale, «rompe la crosta dell'elegia». Ed è la risposta concreta, costruttiva (non solo programmatica) alla situazione di crisi denunciata alla svolta degli anni Sessanta dalla neoavanguardia, che ebbe il merito (quale che sia il giudizio sulla sua reale portata creativa) di richiamarvi clamorosamente l'attenzione (Isella, 1994: 275).

Si bien Sereni no estuvo nunca muy seguro de la unidad del poemario que lo catapultaba a la mejor poesía de la segunda mitad del Novecientos en Italia, de su cohesión interna, tuvo modo de explicar en vida en varias ocasiones el título de su libro (Camon, 1982: 121-128). Así, el 12 de diciembre de 1979, en su intervención en el Colegio *Giovanni Pascoli* de Parma, respondía a la pregunta de alguno de los estudiantes sobre lo que significa el título de su tercer libro, *Gli strumenti umani*, con esta explicación, que representa un auténtico tesoro para la crítica sereniana, al tratarse de una fecha tan cercana a la muerte intempestiva del poeta en 1983:

Quando si ha un libro pronto, di saggi, di versi, di narrativa, il titolo è un grande problema perché ci si chiede se il lavoro sarà adeguato al titolo che si ha in mente. Non è stato il mio caso. Ho faticato molto a trovare questo titolo ed ho fatto ricorso ad un espediente abbastanza comune, che è quello di andare a rivedersi il testo intero del libro e di trovare quella frase, quella parola o quelle sole tre parole che possono servire come titolo in quanto rappresentative. C'è una poesia intitolata *Ancora sulla strada di Zenna*, dove dico: «I poveri | strumenti umani avvinti alla catena | della necessità». Questa espressione, che nella poesia significa strumenti di lavoro agresti o artigianali, nel titolo del libro intende invece significare tutti i mezzi e anche gli espedienti con cui l'uomo, singolo o collettività, affronta l'ignoto, il mistero, il destino (Massini-Rivalta, 1981: 52).

Esta cita, en conclusión, contiene una explicación que podríamos matizar y enriquecer con otra aclaración del autor cinco años antes, en 1978, en la que se refería a que «gli *strumenti* sono i mezzi, gli espedienti, avvertiti [...] precari o insufficienti, con cui noi —uomini, umanità— intratteniamo il rapporto col reale, storia inclusa» (Palli Baroni, 1987: 126). Pero en realidad, el Sereni de finales de los años setenta, mientras preparaba su último libro *Stella variabile* (1981), estaba abriendo el espacio en su poesía para tratar directamente algunos de sus grandes temas, sobre los que sin duda alguna habría ido avanzando en la construcción de su arte.

Temas que profundizan su discurso existencial sobre la vida, la muerte, la nada, y el mismo significado de la poesía, y que la van despojando de su propia belleza, a la búsqueda de la condición humana, frente al progresivo manifestarse de la inautenticidad. Y esto a través de la que varios críticos citados más arriba anuncian como el descenso al prosaísmo, situándose el poeta cada vez más «en negativo», justo como Sereni anuncia en «I versi» (Sereni, 2010: 149), uno de los metapoemas más vibrantes del poemario que propongo conclusivamente, y que ofrece una de las lecturas más lúcidas del poemario de 1965, de su nueva poética:

Se ne scrivono ancora.
 Si pensa a essi mentendo
 ai trepidi occhi che ti fanno gli auguri
 l'ultima sera dell'anno.
 Se ne scrivono solo in negativo
 dentro un nero di anni
 come pagando un fastidioso debito
 che era vecchio di anni.
 No, non è più felice l'esercizio.
 Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.
 Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
 Si fanno versi per scrollare un peso
 e passare al seguente. Ma c'è sempre
 qualche peso di troppo, non c'è mai
 alcun verso che basti
 se domani tu stesso te ne scordi.

BIBLIOGRAFÍA

- ANCESCHI, L. (1952): *Linea lombarda. Sei poeti*, Magenta, Varese.
 ——— (1953): «Introduzione», en L. Anceschi y S. Antonielli (eds.), *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Vallecchi, Firenze, pp. VII-CIV.
 ——— (1962): *Del Barocco e altre prove*, Vallecchi, Firenze.
 BARILE, L. (2004): «Poteva essere, ovvero ancora sulla strada di Creva», en *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Le Lettere, Firenze, pp. 73-101.
 BONFANTI, G. (2010 [1995]): «Cronologia», en V. Sereni, *Poesie*, Mondadori, Milano («I Meridiani»), pp. CI-CXXV. Edición crítica de Dante Isella.
 CAMON, F. (1982): «Vittorio Sereni», en *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano.

- FERRETTI, G. C. (1999): *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Il Saggiatore, Milano.
- FORTINI, F. (1987): «Di Sereni», en *Saggi italiani I*, Garzanti, Milano, pp. 172-203.
- ISELLA, D. (1994 [1985]): «La lingua poetica di Sereni», en *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino, pp. 263-277.
- (2010 [1995]): «Apparato critico e documenti», en V. Sereni, *Poesie*, Mondadori, Milano, pp. 267-890. Edición crítica de D. Isella.
- LISA, T. (2007): «L'antologia "Linea lombarda"», en *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, University Press, Firenze, pp. 43-53.
- LORENZINI, N. (2005 [1999]): «Contro la lirica», en *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna, pp. 113-150.
- LUZI, A. (1990): *Introduzione a Sereni*, Laterza, Bari-Roma.
- MASSINI, G. y B. RIVALTA (1981): «Vittorio Sereni», en *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Pratiche, Parma, pp. 30-62.
- MENGALDO, P. V. (2013 [1966]): «L'edizione critica delle poesie di Sereni», en *Per Vittorio Sereni*, Aragno, Torino.
- (2013 [1972]): «Iterazione e specularità in Sereni», en *Per Vittorio Sereni*, Aragno, Torino, pp. 109-148.
- MONTALE, E. (2006 [1996]): «*Strumenti umani*», en *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. Mondadori, Milano, pp. 2748-2753. Edición de G. Zampa, tomo II.
- MUÑOZ RIVAS, J. (2021): «Vittorio Sereni: de *Frontiera* a *Diario d'Algeria* (1941-1965)», en *Poesía italiana contemporánea. Del Crepuscularismo al Neosperimentalismo y la Neovanguardia*, Peter Lang, Berlin-New York, pp. 151-170.
- PALLI BARONI, G. (1987): «Continuità della memoria e poesia. "Niccolò" di Vittorio Sereni», *Letteratura italiana contemporanea*, VIII, 22, pp. 121-127.
- PAPI, F. (1992): «La non-poetica di Vittorio Sereni», en *La parola incantata*, Guerini e Associati, Milano, pp. 83-185.
- PUSTELA, F. (2012): «"Cogli su me queste rose di rupe" I coaguli onirici di Vittorio Sereni», en *Il commento: riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, Bulzoni, Roma, pp. 353-370. Edición de A. Dolfi.
- SCAFFAI, N. (2010): «"Il luogo comune e il suo rovescio": effetti della storia, forma libro e enunciazione negli "Strumenti umani" di Sereni», *Quaderno di italianistica*, 1, pp. 145-185.
- SERENI, V. (1957): *Frammenti di una sconfitta. Diario bolognese*, Scheiwiller, Milano.
- (1962): *Gli immediati dintorni*, Il Saggiatore, Milano.
- (1964): *L'opzione*, Scheiwiller, Milano.
- (1983): *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Il Saggiatore, Milano.

-
- (1998): «Gli immediati dintorni», en *La tentazione della prosa*, Mondadori, Milano, pp. 67-79. Introducción de Giovanni Raboni. Edición de Giulia Raboni.
- (2011): *Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958)*, Aragno, Torino. Edición de F. D’Alessandro.
- (2013): *Carteggio con Luciano Anceschi 1935-1983*, Feltrinelli, Milano. Edición de B. Carletti. Prólogo de N. Lorenzini.

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DE *EL FULGOR* DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

JUAN ARROYO MARTÍN
Universidad Autónoma de Madrid

Recepción: 01 de marzo de 2022 / Aceptación: 01 de abril de 2022

Resumen: Este trabajo pretende establecer la estructura de *El fulgor* (1984), del poeta José Ángel Valente. Se abordan diferentes cuestiones teóricas recurrentes en la obra de Valente, tanto ensayística como poética. Estos conceptos determinan la composición y el desarrollo de la obra, concebida como un único poema dividido en fragmentos. Los fragmentos, originados a partir de una unidad inicial, se encaminan hacia su recuperación, mediante un viaje donde convergen movimientos de destrucción y creación, marcado por la memoria de la voz lírica y de su cuerpo y por la inmersión en la materia poética.

Palabras clave: José Ángel Valente, *El fulgor*, fragmento, descenso a la nada, ejes vertical y horizontal.

Abstract: This essay aims to establish the structure of *El fulgor* (1984), by the poet José Ángel Valente. It deals with different theoretical questions recurrent on Valente's work, both essayistic and poetic. These concepts determine the composition and the development of the work, created as a single poem and divided into fragments. The fragments, which came out of an initial unity, are oriented towards the recovering of that unity through a journey where movements of destruction and creation converge. Finally, that journey is marked by the lyric voice's memory and his body and by the immersion in the poetic matter.

Keywords: José Ángel Valente, *El fulgor*, fragment, descent towards nothingness, vertical and horizontal axes.

Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar la estructura de *El fulgor* (1984), del poeta José Ángel Valente. Desde la perspectiva del presente estudio, la posibilidad de interpretar el libro, tal como declaró su autor, a modo de «poema en treinta y seis variaciones» (Arancibia, 2018: 99), permite concebir las composiciones como fragmentos de una unidad originaria que trascienden la escritura de *El fulgor*. Solo a partir del poema en su totalidad, junto al uso de la fragmentariedad y del silencio, puede atisbarse dicha unidad. El análisis de la estructura se constituye, pues, como un método adecuado para esclarecer el planteamiento poético del que parte cada fragmento, cuya aplicación durante el transcurso del poema, al mismo tiempo que este se desarrolla, provoca la consecución final de la obra.

A causa de la complejidad que entrañan ciertos pasajes de *El fulgor*, el trabajo trata varias cuestiones teóricas, en relación con la poesía de Valente, que resultan relevantes para la prosecución del libro. Sin embargo, por razones de espacio, nos limitaremos a llevar a cabo una sucinta explicación de tales conceptos, pretendiendo primar la claridad antes que la extensión. Asimismo, tampoco aportaremos un análisis minucioso de los fragmentos. La explicación de las composiciones está orientada a facilitar la comprensión de la estructura, que es el objetivo principal.

Por otra parte, pese a que parece conveniente exponer la teoría a la par que se observa su manifestación en el libro, resulta necesario abordar primeramente el pensamiento poético valentiano. Debido a la unidad y comunicación entre los fragmentos que integran el poema, estudiar *El fulgor* antes que la teoría poética que lo articula podría producir un análisis parcial e incompleto. No obstante, ejemplificaremos los conceptos teóricos con fragmentos de diversos poemarios, entre ellos *El fulgor*. Dividimos el cuerpo del trabajo en cuatro secciones, cada una enfocada, *grosso modo*, en los sucesos más destacables de los movimientos que, como veremos, configuran el poema. Así, la primera parte versa sobre la unión del cuerpo y el espíritu y la destrucción de la palabra instrumental; en segundo lugar, se plantean cuestiones sobre el concepto del eros y la ruptura de los límites de la individualidad; posteriormente, en el tercer apartado, se delinean aspectos relativos al sacrificio del *yo* por el otro y, finalmente, se analiza *El fulgor*, cuya estructura se representa gráficamente en el apéndice.

Por último, cabe mencionar que empleamos, sobre todo, los ensayos poéticos de Valente para ilustrar las cuestiones teóricas del trabajo. Respecto a la citación de estos textos, me ciño al procedimiento utilizado en buena parte de los estudios consultados sobre Valente. A la poesía, agrupada en *Poesía completa* (2019), le corresponde la abreviatura I, mientras que a los ensayos, en *Obras completas II* (2008), se les asigna la abreviatura II. Para no entorpecer la lectura, no aportamos las referencias bibliográficas de los textos de *El fulgor* (I, 439-459), que se recogen bajo esta cita.

1. El cuerpo y la palabra

El fulgor es un único poema, dividido en treinta y seis fragmentos, en el que se presenta «la abolición de la distinción entre cuerpo y espíritu» (Alameda, 2018: 118). Desde el comienzo, el cuerpo desempeña un papel fundamental en el libro, constituyéndose como el interlocutor a quien se dirige la voz poética. Antes de abordar cuestiones como la definición de fragmento o la estructura de la obra, detengámonos en varios conceptos que atañen tanto al cuerpo como a la palabra poética valentiana. Como puede leerse en el fragmento número vi de *El fulgor*: «Se hizo / el cuerpo la palabra / y no lo conocieron». Asimismo, en el xxvi: «Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras». El cuerpo y la palabra comparten características semejantes, siendo, en suma, la misma entidad dentro del poema. Existe, en la obra de José Ángel Valente, un principio que aúna ambas realidades. En palabras de Cuesta Abad: «Para Valente solo la forma produce lo informe porque solo lo informe produce la forma» (2017: 63). Para poder comprender la estructura del libro, primero debemos matizar, brevemente, esta proposición.

En la tradición mística, de la que Valente está muy influenciado, el encuentro con Dios no se produce mediante apariciones, sino que lo divino o sagrado es albergado en el interior del propio individuo. Para ello, el místico debe someterse a un proceso que le permita contener dicha sacralidad. De igual forma, la palabra, en el pensamiento poético de Valente, ha de ser capaz de abarcar el significado que, sin embargo, trasciende todo signo. Ya sea a modo de espíritu, sacralidad o significado, estos elementos se resuelven como lo «informe», lo cual, para materializarse, precisa de la forma. Con el fin de aproximarnos a esta teoría poética, observemos cómo se desarrolla la corporalidad en la obra valentiana.

En el fragmento del *Traitées et sermons* citado por Valente en «Ensayo sobre Miguel de Molinos» (II), el Maestro Eckhart formula: «Sal totalmente de ti por amor de Dios, y Dios saldrá totalmente de sí por amor de ti. Y lo que después de ambas salidas queda es la *unidad simple*» (320). La unión con lo sagrado, pues, precisa del éxtasis, que es «una salida, un salirse o sobresalirse del alma» (II, 320) de sí mismo. Únicamente en el vacío y su oscuridad —en la ausencia del alma—, puede producirse la iluminación y la unión espiritual, que acaba siendo, necesariamente, unión corpórea, ya que «no hay experiencia espiritual sin la complicidad de lo corpóreo. En la plenitud del estado unitivo, cuerpo y espíritu han abolido toda relación dual para sumirse en la *unidad simple*» (II, 284). Solo el cuerpo deshabitado puede percibir la experiencia divina. Esta, a su vez, busca incesantemente la encarnación. La palabra poética, al igual que el cuerpo, debe sufrir un proceso de vaciamiento similar si pretende colmarse de significado. Denominaremos a dicho sentido, en oposición a las significaciones y los usos instrumentales del idioma,

como *antepalabra*: la palabra que «nos remite al origen, al arkhé, al limo o materia original» (II, 302).

El cuerpo debe abandonar el espíritu si aspira a reencontrarse con lo sagrado, que es materia engendradora. La palabra, de la misma forma, tiene «que desinstrumentalizar el lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación» (II, 302). Solo en la ausencia de significado, la palabra puede llegar a ser palabra poética o antepalabra, que es anterior al idioma y «que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse» (II, 302). El poema aspira a abarcar el significado originario, que no puede ser poseído por la palabra, puesto que aún no cuenta con forma. Lo informe, a su vez, anhela encarnarse en el signo. Nos hallamos, introduciendo uno de los temas del siguiente apartado, ante la dificultad de expresar lo inefable o «las palabras / que no podíamos decir», como finaliza el fragmento XXVI de *El fulgor*.

2. El descenso a la nada

La sección anterior ha terminado con una mención a lo inefable. Aunque Valente dedicó a este concepto varios ensayos a lo largo de su obra, en el presente trabajo lo reduciremos a la imposibilidad de formular una experiencia que, a grandes rasgos, consiste en un proceso de unión. Respecto a la unidad mística, señala Valente:

En los estadios superiores de su experiencia, el místico arrastra toda la potencialidad unitiva del eros. De ahí que la unión con lo divino y la unión amorosa corpórea no tengan en rigor expresión distinta [...]: la expresión de ambas experiencias se hace indivisible, como ambas experiencias son experiencias de inmersión en la sola unidad (II, 291).

Concluye, más adelante: «El eros es, sobre todo en determinados contextos, lo sagrado» (295). La forma y lo informe se buscan para alcanzar la «sola unidad». Marlena Krupa ha comentado que *El fulgor* puede interpretarse «siguiendo tres líneas temáticas: una del amor humano, otra metapoética y la tercera, ontológica» (2016: 612). Cualquiera de estas perspectivas desemboca en la unión con el otro (aquella entidad ajena al propio sujeto). Representado como el cuerpo que rebasa sus límites y se junta con otro individuo, formando un continuo; como las palabras del poema que, manifestada la antepalabra, «arden un breve instante y, luego de incendiarnos, se volatilizan» (Goytisoló, 2009: 53); o como el sujeto que pretende revivir las experiencias pasadas; en los tres casos nos encontramos ante la necesidad previa de haber descendido al origen para alcanzar la unión. En adelante, a este proceso, patente durante todo *El fulgor*, lo designaremos como dinámica de retracción y expansión. Por otra parte, siguiendo los pasos del apartado anterior, nos centraremos en la teoría corpórea y ontológica para, comprendidas las bases

del movimiento de retracción y expansión, observar cómo se desarrolla en la palabra poética y, concretamente, en *El fulgor*.

El eros, en cuanto deseo de integración con el otro, obliga al cuerpo y a la palabra a vaciarse y regresar a la nada —cuando todavía no eran tales—, para volver a engendrarse, pues este hecho conforma un instante de unión. En la tradición mística, el descenso a la nada, que supone una destrucción del propio individuo, se representa con la inmersión en las aguas y en la noche. Para Valente, estos elementos entrañan un significado similar. Así, «descender a la noche es descender a las aguas: se trata en ambos casos de la experiencia del fondo, de la inmersión abisal, que es gestación de un nuevo alumbramiento» (II, 310-311). Queda reflejado, con extrema tensión, en el breve poema «Ícaro», de *Mandorla*, donde se revela que «caer fue solo / la ascensión a lo hondo» (I, 422). Este «nuevo alumbramiento» será más potente cuanto más radical sea la destrucción previa. Sin pretender adelantar la estructura del libro, cabe mencionar que nos toparemos con la concatenación de varias fases de descenso a la nada y alumbramiento, hasta dar finalmente con el advenimiento del fulgor, que es «el rayo oscuro, la aparición o desaparición del cuerpo o del poema en los bordes extremos de la luz» (II, 461).

El lector quizá se haya preguntado, llegados a este punto, por el matiz aparentemente negativo que ostenta la destrucción¹. Apunta Valente, en un ensayo de *La piedra y el centro*:

El extático, el hombre de la radical salida de la noche oscura, es, una vez que la iluminación y la unión se cumplen, el hombre del retorno radical [...]. «Porque el hombre debe [...] contemplar a Dios y volver» (II, 326).

La unión con el otro, en tanto que es trascendencia de los límites de la propia individualidad, no puede sustentarse eternamente. Asevera el poeta, en el mismo trabajo: «En último término, el deseo de posesión es para Juan de la Cruz la negación del ser» (II, 323), e, indudablemente, también para el pensamiento de nuestro autor. El hecho de pretender poseer el estado de unión ocasiona, a fin de cuentas, su corrupción. Es, pues, un acto contrario al eros.

En lo referido a la individualidad, esta se configura alrededor de aquello que lo define. Como formula Arturo Leyte, en una cita extraída de un pasaje del «Testamento de John Donne» (Jiménez Heffernan, 2010): «Una cosa son sus propiedades —entendidas como características— y nada más. Ahí parece agotarse su ser y por eso hablamos simplemente de un ente» (340). Las propiedades de dicho ente moldean la percepción de una identidad exacta y propia, que trata de describirlo

¹ Aunque en este trabajo no contamos con espacio suficiente como para analizar la influencia del taoísmo en la obra de Valente, de acuerdo al «principio taoísta de la Gran Nada Primordial, que antecede a todos los seres individuales» (II, 754), existe una «nada positiva, que correspondería a la [...] vacuidad o vacío o nada absoluta» (II, 754), estrechamente ligada al concepto de creación.

(clasificarlo). Sin embargo, resulta inútil, ya que la identidad (concepto específicamente social) es incapaz de aportar una definición de un ser en continuo cambio.

Se resume en que los límites de la individualidad, sus propiedades o características, separan al *yo* del resto de los individuos. Dichas propiedades se adquieren paulatinamente durante el desarrollo del sujeto (como el significado instrumental de la palabra, al que aludíamos anteriormente). De esta manera, si nos referimos a un proceso gradual y extendido en el tiempo, el regreso a estadios anteriores supone un rechazo de tales propiedades y los límites que establecen. Solo en su supresión se alcanza la unidad y, por tanto, la superación de la soledad del individuo. La fractura de tales límites, en líneas generales, únicamente puede realizarse tornando al punto anterior a su instauración, es decir, retrocediendo al comienzo o a la nada: el estado en el que aún no se es². Ejemplo de ello es el propio libro de *El fulgor*, donde hallamos múltiples fragmentos que sugieren esta ruptura: «salta / los fuertes y fronteras, este / cuerpo mío» (xiv), «nocturno entraste [...], / para llevarla / en tus desnudos brazos a la raya / del sol» (xxviii), etc.

La palabra poética, del mismo modo, debe quebrar el significado instrumental y retornar al origen, que es el silencio —«el espacio prelógico de la poesía» (Mas, 1986: 62)—, para alumbrar la antepalabra: «destrucción del sentido, apertura infinita de la palabra» (ii, 310). En *Al dios del lugar* se lee: «Borrarse. // Solo en la ausencia de todo signo / se posa el dios» (i, 464).

En relación con la eliminación de los límites, debemos aducir un fragmento del poema «Espacio», en *Mandorla*:

La longitud enorme del camino que la mano habrá de recorrer hasta alcanzar el punto en donde, posada ya en el tacto, aguarda la mirada. No media el tiempo sino la interminable duración del deseo entre la palma y el suave descenso de tu vientre. Antecesión o sucesión. Yo estoy llegando a ti y aún no toco tu borde, en el que ya se abraza la memoria (i, 411).

Tal como se observa, cualquier experiencia del otro acarrea una necesaria separación y, a causa de esto, la incapacidad de mantener su duración. La palabra tampoco puede dilatar la unidad: el surgimiento de la antepalabra conlleva su inmediata desaparición. Lo inefable, concepto al que aludíamos al inicio del apartado, implica la imposibilidad de expresar una vivencia si no es como recuerdo de esta. La nada, el *no ser* al que nos referimos, comporta no solo una anulación del individuo, sino también el regreso a un antiguo estado de unión. El momento al que debe retornar la palabra, incesantemente, es al recuerdo de la vivencia, la cual se

² Siguiendo la estela de Heidegger, Valente afirma que «la nada —desde el punto de vista ontológico, no lógico— implica el ser» (ii, 752), entendido este como el *no ser* que mencionamos o el ser verdadero (contrario al ente), perteneciente a un estado anterior al establecimiento de los límites individuales.

trata de recrear, por unos instantes, en el poema. En este sentido, la composición «Espacio» versa sobre el continuo descenso en la noche del deseo, hasta el fondo, mientras se van sucediendo breves alumbramientos. Movimiento, pues, de retracción y expansión o «de ausencias y presencias, que es la dinámica del deseo infinito» (Peinado Elliot, 2003a: 507), y que se repite en *El fulgor* durante el viaje por encontrar, finalmente, la unión. Antes de retomar el concepto de la destrucción de los límites y, por consiguiente, la supresión del *yo* individual en pos del otro (que relegamos al siguiente apartado), caractericemos sucintamente el origen al que regresa la palabra poética.

Marcos Canteli ha afirmado que la antepalabra «es el luto reseco de la ceniza» (2010: 24) o el resto de la llama, símbolo de la unión. Reparemos en el poema «Serán ceniza», de *A modo de esperanza*: «tiento cuanto amo, / lo levanto hacia el cielo / y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza» (I, 69)³. Alzar la ceniza con el fin de que lo consumido vuelva a arder. La palabra bucea hacia los vestigios de sí misma, ya que, recordemos, es lo informe —la experiencia pasada— lo que impulsa la creación del signo. No obstante, lo que queda solo pervive como recuerdo. Así, Cuesta Abad afirma que la palabra poética «es *el resto de una palabra en memoria de un resto*» (2017: 44). En palabras del propio Valente: «el poema conlleva la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria» (II: 82).

Debe subrayarse, con el fin de no suscitar dudas, que la palabra poética, en cuanto «restauración plenaria o múltiple de la experiencia», no solo trata de proclamar la recomposición de la unidad perdida, sino que pretende constituirse, en su destrucción, como la misma unidad de la que parte. El poema expresa, en el fondo, su propio ser. Debido a esto, nos resultará útil detenernos en explicar la forma poética que Valente emplea en *El fulgor*: el fragmento. Comencemos aduciendo una breve descripción:

Existe una unidad originaria (el objeto) sobre la cual se aplica una fuerza de ruptura (la fragmentación), cuyo resultado es una serie de nuevos objetos (los fragmentos), que mantienen con la unidad inicial una relación de tipo genético (Pradel, 2018: 29).

Si la existencia de un fragmento requiere una unidad originaria, el término fragmento bien podría aplicarse, en primera instancia, a la palabra poética valentiana. Lo cierto es que, según lo expuesto hasta ahora, todo poema presenta, en mayor o menor medida, cierta condición de fragmentariedad. ¿Qué nos mueve, entonces,

³ Recuerda al poema de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte», al que se alude mediante la utilización de la intertextualidad: «Venas que humor a tanto fuego han dado, / medulas que han gloriosamente ardido, / su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, más tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado» (1982: 255-256).

a señalar *El fulgor* como un poema específicamente fragmentario? La respuesta subyace en la importancia que Valente atribuye al silencio:

Hice uso muy pronto del fragmento como «género». Aparece ya en mi primer libro, publicado en 1955. Solo más tarde comprendí poco a poco que este uso del fragmento se situaba de hecho en una corriente suficientemente conocida (Novalis, Nietzsche) de penetración inmediata de la totalidad, expresado lo mínimo y sugerido lo máximo a través del fragmento. El fragmento da un relieve especial a un elemento de una importancia particular en la composición poética: el silencio. La poética así concebida sería, sobre todo, el arte de la composición del silencio (Ancet, 2018: 86-87).

El fragmento aspira a formular lo inefable, que es motivo de su creación, por lo que «lleva una “huella”, la presencia / ausencia de la otredad, es decir, la tensión hacia lo exterior de sí mismo» (Pradel, 2018: 33). La condición de fragmentariedad será mayor cuanto más intenso sea el regreso al discurso inicial o silencio (materia del recuerdo), que es ajeno a la palabra porque ella misma no puede poseerlo. No obstante, trabajar con el silencio no es tarea fácil: se forman huecos, vacíos, ausencia de sentido en el signo. Aun así, lo expuesto hasta ahora, como habrá intuido el lector, no se diferencia de la concepción poética inicial. Lo cierto es que, de forma individual, buena parte de la obra de Valente, como él mismo confirma, utiliza el fragmento. Sin embargo, en *El fulgor* la fragmentariedad afecta no solo al significado de cada composición, que denominaremos eje vertical⁴, sino también al desarrollo del poema o eje horizontal.

La obra parte de un proceso de separación y ruptura: «En lo gris / la tenue convicción del suicidio» (1). Finalmente, con la llegada del fulgor, se asiste a un momento de nueva unión o engendramiento del sentido: «todo [...] / arde / contigo, cuerpo, en la incendiada boca de la noche» (xxxvi). En primera instancia, observamos cómo el libro reproduce el mismo proceso que la palabra poética. Al tiempo que se avanza hacia el alumbramiento, el poema se configura como una unidad que está repleta de vacíos, debido a que no es una sucesión compacta de versos, sino una agrupación de otros poemas. En el eje vertical nos encontramos ante fragmentos, pues son inherentes al pensamiento poético del autor. En el eje horizontal —*El fulgor* en su totalidad—, estamos de igual manera frente a un poema fragmentario, ya que existen silencios entre las treinta y seis composiciones, oquedades que el lector está obligado a completar si pretende comprender el libro. La unidad a la que se encamina *El fulgor* nace de sus propios huecos. Entre los fragmentos, además, no hay una relación explícita o argumental (hecho que

⁴ Aunque la terminología es similar a los ejes vertical y horizontal señalados, por el propio Valente, en la autolectura de *Tres lecciones de tinieblas* (1: 403-404), no poseen la misma significación, pese a guardar ciertas concomitancias.

contradiría la concepción poética de Valente), sino que nos topamos con un juego de interrelaciones, de voces que se esfuman y reaparecen como ecos.

En los primeros apartados comentamos cuestiones como la destrucción del significado instrumental, la ruptura de límites y la conversión de la palabra en la misma nada a la que desciende. Tales planteamientos, que atañen al signo poético, articulan *El fulgor*. Cabe añadir, por ende, que el eje horizontal, en tanto que es el desarrollo de la teoría que hemos vinculado, hasta ahora, con la palabra, es una proyección del eje vertical y del pensamiento poético que lo sustenta. El fragmento, en *El fulgor*, nos impele a «concebir el poema como la posibilidad de una multiplicidad de discursos dentro de un solo eje» (Santamaría, 2008: 96). Con el análisis de la estructura, que realizaremos en el cuarto apartado, pretendemos examinar las relaciones entre los fragmentos y su influencia en la consecución del poema.

3. La ruptura de los límites

Recapitulando, hemos tratado la correspondencia del cuerpo y la palabra; la búsqueda de la experiencia unitiva (la forma y lo informe) que, efectuada desde el estado de ruptura, se lleva a cabo mediante el descenso a la memoria y, con ello, al origen; el proceso de destrucción para generar un nuevo alumbramiento —retracción y expansión— y, por último, los cimientos principales de *El fulgor*: el eje vertical (cada uno de los treinta y seis fragmentos), el eje horizontal, una proyección fragmentaria de aquel, y la relevancia del silencio. Más adelante, abordaremos la estructura. Por ahora, detengámonos en completar el tema de la eliminación de los límites, que hemos explicado superficialmente. Puesto que ya esclarecimos cómo el signo se quiebra para contener la antepalabra, debemos centrarnos en el último de los elementos fundamentales del libro: la creación de la voz poética.

Aducimos, en la segunda sección, una cita de Valente en la que se declaraba que la experiencia de la unión, cuestión de instantes, precisa, ineludiblemente, de una posterior separación. Lo inefable no dura, excepto como recuerdo. Esta vivencia provoca que el individuo se asemeje a la figura del resucitado, porque es quien «fluye entre muerte y muerte» (Risco, 1992: 270) y, tal como expresa el mismo autor, es «el resucitado de la conciencia de su propia muerte y de su *real* muerte cotidiana. Todos morimos y resucitamos a diario» (1992: 270). En relación con el imaginario poético, cada inmersión en la noche es similar a una nueva muerte. Mientras que el descenso a la noche se vincula con el sueño, el alba se asimila al momento del despertar. No obstante, ¿qué depara al resucitado desde que regresa de la llama hasta que se sumerge, de nuevo, en las aguas? Este estado, que es el de lo gris, la ceniza o aquello que quiere volver a arder pero que aún no puede, es también el del resurrecto. Aunque volveremos sobre esta cuestión más adelante,

cabe añadir que el gris es el color que envuelve los primeros fragmentos de *El fulgor*, al igual que el sueño («el cuerpo del durmiente», I).

El poema parte de un momento de ruptura e individualidad, en el que la voz poética intenta desesperadamente poseer la palabra (e.g. fragmento V). ¿Cómo regresar al punto cero, «centro remoto o inmediato, instante único del *fiat*» (Zambrano, 2008: 40)? No sirve, únicamente, un proceso de resurrección. La palabra debe ser engendrada de nuevo. Ya comentamos que lo informe se encarna en el signo, pues lo crea. Del mismo modo, el cuerpo-palabra de *El fulgor* debe renacer. Así, comienzan a cobrar sentido los continuos movimientos de retracción y expansión. La resurrección, en cambio, no supone el resurgimiento del cuerpo, que sufre, paulatinamente, un deterioro. Sus efectos se observan, por ejemplo, en el fragmento III, en el que el cuerpo se derrumba «como una torre socavada / por armadillos, topos, animales, / del tiempo, / nadie».

Como enuncia Peinado Elliot, «el ser, que se nos ha presentado como flujo (que lleva inexorablemente a la muerte) y devenir, se identifica con el tiempo. Ser es temporalizarse, es ser tiempo» (2003b: 357). El cuerpo no perdura, la palabra no puede poseer el significado, que arde y se consume en un instante. La separación es necesaria o, podría decirse, obligatoria, mientras el cuerpo sea cuerpo y la palabra, palabra, y no silencio. Por consiguiente, la resurrección es solo un intento fútil de mantener el estado de unión. Lo gris, las arañas y el aire, elementos presentes en el fragmento I, simbolizan a grandes rasgos la posesión. La voz poética, en el inicio, pretende poseer la palabra.

Frente a la resurrección y el menoscabo corporal que genera el tiempo, debe optarse por la reencarnación, que analizaremos en fragmentos como el XIII. El proceso de reencarnación conlleva, en efecto, la destrucción absoluta de los límites del cuerpo. Expresado de otro modo: es insoslayable la pérdida total de la identidad en pos del otro, que nacerá al cabo. La acción de dejar de ser un solo individuo tiene como meta ser en unidad. Eliminar los límites resulta un acto «de desposesión pre-ontológica que conduce, en todo caso, a la nada que es, en cada caso, mía, que soy yo mismo» (Jiménez Heffernan, 2010: 341). Reencarnarse, entonces, implica la creación de unos límites que no separan, sino que contienen al otro, a la antepalabra, en relación con la poesía, porque se crean desde el punto cero, los restos de la unidad originaria. Este es el proceso de destrucción del significado instrumental y reingreso en la nada.

La voz poética, tras el fragmento I, emprende un camino hacia la nada, representada por la noche, las aguas y, también, el limo, la concavidad... Para ello, se omite parcialmente del poema, dirigiéndose al *tú*, que es el cuerpo:

Quando escribo la palabra *yo* en un texto poético o este va, simplemente, regido por la primera persona del singular, sé que, en ese preciso momento, *otro* ha empezado a existir. Por eso, muchas veces, al *yo* del texto es preferible llamarle *tú*.

Ese *yo* —que es *tú* porque también me habla— no existe antes de iniciarse el acto de escritura. Es estrictamente contemporáneo a este (II, 465).

Nace un *tú* en el poema que es la disolución del *yo*⁵, aunque «se muestra así un ser no para la muerte, sino para el otro, un ser cuya vida es transcendencia o donación de sí a los demás más allá, incluso, de su propia muerte» (Peinado Elliot, 2003b: 359). Solo de esta forma «tiene lugar la fractura en el Mismo —el *yo*, la individualidad— que podrá abrir a la transcendencia» (2003b: 360). De igual forma, en el fragmento XXI, el cuerpo concibe al *yo* poético: «Me engendras, cuerpo, en tu latido cóncavo». El sacrificio por el otro, con la creación del *tú*, provoca, entonces, el resurgir del *yo* a través de la palabra poética. La entrega de la voz lírica, que es parcial, puesto que no puede elidirse totalmente mientras siga existiendo el signo, se realiza en cada uno de los fragmentos. Asimismo, su omisión y renacimiento repercuten en el eje horizontal, propiciando la llegada del fulgor.

La ruptura de los límites del individuo es gradual. Comencemos observando cómo se inicia el movimiento de retracción en el fragmento III, al que aludimos previamente:

El cuerpo se derrumba
desde encima
de sí
como ciudad roída
corroída,
muerta.

No conoció el amor.

El cuerpo

caído sobre sí
desarbolaba el aire
como una torre socavada
por armadillos, topos, animales
del tiempo,
nadie.

En una primera lectura, discernimos dos estrofas en la estructura externa. La primera está conjugada en presente («El cuerpo se derrumba»), mientras que en la segunda destaca el pretérito perfecto simple («No conoció el amor»). Los hechos

⁵ En relación con este planteamiento, cabe mencionar la carencia de identidad que sufre el poeta, idea desarrollada por John Keats y explicada por Valente en sus ensayos (II, 1168-1173); y la conocida afirmación de Rimbaud, extraída de una traducción de Valente, «yo es otro» (II, 644), que genera el sujeto poético moderno.

de ambas estrofas son prácticamente idénticos. En las dos, el cuerpo se desmorona, bien como una ciudad, bien como una torre. La imagen de la caída es sugerida por la aliteración del fonema vibrante múltiple («como ciudad roída / corroída») y los encabalgamientos abruptos («El cuerpo se derrumba / desde encima / de sí»), que producen un efecto de desgajamiento.

Cabe resaltar, sin embargo, que en la estrofa inicial no se mencionan las causas del derrumbe. No es hasta la segunda parte cuando se manifiesta la intervención de los «animales / del tiempo, / nadie». El cuerpo ha sido erigido como una ciudad muerta, despoblada, sobre el lugar donde estuvo la torre, que «desarbolaba el aire». Como ya mencionamos, cuando lleguemos al fragmento I observaremos la importancia que cobra en estos primeros pasajes la posesión, simbolizada por elementos como las arañas o el aire. Este último representa la inmovilidad que queda después del viento, el cual, junto al fuego, conforma la llama. El aire es, como la ceniza, resto de la experiencia pasada. Además, el hecho de que el cuerpo desarbolase el aire como una torre remite, indudablemente, al pasaje de la torre de Babel. El cuerpo antiguo se elevó ansiando poseer las alturas, aunque acabó por derrumbarse porque «no conoció el amor». El amor, en tanto que anhelo del otro, motiva la destrucción de la individualidad, derivando en el *no ser* o la nada donde acontece la unión:

Conviene recordar que alma y amor existieron antes de que hubiera «cosas», antes de que hubiera seres; son anteriores al mundo del ser [...]. Llevados por el amor, los hombres recorrerán ese largo camino cuyo logro es la propia unidad, el llegar a ser de verdad *uno mismo*. El amor engendra siempre (Zambrano, 1991: 254).

La torre, símbolo de posesión, no pudo mantener el estado unitivo. El cuerpo estaba destinado a desplomarse, puesto que no podía perdurar al carecer de amor que lo sustentara. Fueron la temporalidad y, por ende, su propia existencia, los elementos que propiciaron su caída y la ruptura de la unidad. Junto a los «animales / del tiempo», «nadie» concluye rotundamente el fragmento, evocando no la nada en la que surge el alumbramiento, sino la soledad del sujeto que «no conoció el amor».

Por otra parte, el carácter fundacional de la ciudad (y de la palabra) se inhibe al haberse levantado el cuerpo sobre el resto del cuerpo, como el resucitado que despierta en los despojos de sí mismo. El cuerpo-ciudad, que está corroído desde sus cimientos, es semejante a la palabra, pues «las palabras del poema, lenguaje del duelo, localizan e identifican los restos [...] de cuya memoria ellas mismas son lo que queda» (Cuesta Abad, 2017: 54). No obstante, la palabra de la primera estrofa ha pretendido alzarse nuevamente sobre las ruinas de la posesión, hecho que la ha guiado hacia un inevitable fracaso. En el fragmento III, en conclusión, se plantea la derrota de la palabra y se inicia el necesario descenso hacia la nada, con el objetivo de levantar el poema sobre cimientos estables, no corroídos.

4. Estructura de *El fulgor*

Desarrolladas las cuestiones teóricas, estamos en disposición de analizar la estructura de *El fulgor*. Debemos señalar la existencia de cuatro movimientos consecutivos, consistente cada uno en el juego de retracción y expansión que hemos anticipado. Comencemos analizando el primero, que se extiende desde el fragmento I hasta el xv.

En un ensayo sobre el fragmento x, Marta Agudo declara:

En el caso de Valente [...], este estado de amalgama⁶ no alcanza a lograrse de forma permanente. Creo que *El fulgor* podría ser considerado el libro de una derrota. Una derrota que busca narrarse, ser plasmada, y por supuesto solventarse a través de un camino de iniciación plagado de idas y venidas, de logros y fracasos (2010: 19).

El cuerpo, que es también la palabra, pero incapaz aún de expresar, ha sido derribado en III y ahora solo quedan ruinas. La voz poética, que todavía no sabemos desde dónde habla, aunque funda el poema y, por consiguiente, es quien crea al *tú*, trata de levantar de nuevo la palabra, en aras del estado de unión. Así se observa en x:

Extensión del vacío
en las estancias del amanecer.

No puedo incorporarme, cuerpo,
en ti.

La voz
desciende muda con los ríos
hacia el costado oscuro de la ausencia.

A pesar de que se ha procedido al vaciamiento del cuerpo, anunciado en II («Abrir / al día las ventanas. Vaciar / la habitación en donde, / húmedo, no visible, estuvo / el cuerpo») y efectuado en III, el *yo* poético es incapaz de poseer la palabra, como tampoco puede incorporarse en el cuerpo, aunque este sea ahora una «extensión del vacío». Al igual que el cuerpo —el signo— debe destruirse, la voz que enuncia el poema no puede pretender tomarlo, hacerlo suyo por la fuerza, sino que ha de crear espacio para su manifestación. El movimiento ascendente de la segunda estrofa, del mismo modo que sucedía con el símbolo de la torre en III, es un acto sin posibilidad de éxito. El encabalgamiento y el verso en braquistiquio («No puedo incorporarme, cuerpo, / en ti. La voz»), junto al silencio que se sugiere, permiten visualizar el consiguiente descenso de la voz hacia la oscuridad y

⁶ El «estado de amalgama» alude a lo que hemos denominado como experiencia unitiva.

la ausencia del cuerpo. Solo en la total desaparición puede efectuarse la entrega por el otro. La palabra debe reencarnarse para que la voz pueda incorporarse en ella.

El viaje del *yo* poético por los ríos «hacia el costado oscuro de la ausencia» (verso donde puede atisbarse una referencia a la herida de Cristo) tiene como fin despojarse del cuerpo para, en la nada originaria, engendrarlo nuevamente. Podemos leer, en el fragmento XI:

No me abandones tú en los sumergidos
 muelles de esta anegada primavera.
Hay ríos
 de enorme luz que arrastran los quemados
 baluartes del aire, lentas
 barcas que naufragan, cuerpos
 que nunca más alcanzarán el mar.

Los ríos, sugerida su fluencia mediante la concatenación de oraciones subordinadas adjetivas, arrastran muerte, ruinas y «cuerpos / que nunca más alcanzarán el mar». Son, en suma, los restos varados de la primavera, el recuerdo de una juventud agostada, en cuyos muelles el cuerpo de *x* y la voz poética se separan. Si el *yo* pretende tornar al origen, debe dejar atrás todo lo que él es, incluido el cuerpo, que se corresponde con el de un resucitado, pues pertenece a un estadio (la primavera) que, como se muestra en el fragmento, está devastado («quemados», «barcas que naufragan», «anegada primavera») por la temporalidad.

El símbolo de los ríos aparece también, con una interpretación similar a la que aquí sostenemos, en «Antecomienzo», de *Interior con figuras*: «Y cuando ya parezca / que has naufragado para siempre en los ciegos meandros / de la luz, beber aún en la desposesión oscura, / en donde solo nace el sol radiante de la noche...» (I, 371). El mar es muerte, símbolo recurrente en la tradición, pero también entraña la gestación de la vida: «moluscos del beber / en ti el mar / para que nunca en ti / tuvieran fin las aguas» (XII). Sin embargo, si sabemos que fluyen hacia el inicio o la nada, ¿de dónde proceden los ríos?, ¿de qué lugar o fuente manan? Remontémonos, para aportar una respuesta, al fragmento I:

En lo gris,
 la tenue convicción del suicidio.

El verano tenía la piel húmeda.

Se pegaba secreta en los residuos
 del paladar la sed.

Crecieron escondidas las arañas
envolviendo la voz en improbables
redes.

Pálidos
caían uno a uno los muñecos
abatidos del alba.

Acaso tú
con lento amor
los fueras destruyendo.

Se pega jadeante
la piel del aire
al cuerpo del durmiente.

No estoy. No estás.
No estamos. No estuvimos nunca
aquí donde pasar
del otro lado de la muerte
tan leve parecía.

Recordemos que el color gris simboliza la ceniza que queda después de la llama o unidad y, por ende, representa la resurrección, hecho que conlleva un estado de melancolía por tratar de volver, del «otro lado de la muerte», al instante anterior a esta. Ese «aquí», donde la voz poética y su interlocutor no han podido estar, es el estado previo a la muerte y a revivir, como se observa en «Canción para franquear la sombra», de *Interior con figuras*: «Un día nos veremos / al otro lado de la sombra del sueño. / Vendrán a ti mis ojos y mis manos / y estarás y estaremos / como si siempre hubiéramos estado / al otro lado de la sombra del sueño» (I, 371).

El trayecto emprendido hasta el fragmento XI supone un descenso hacia el origen, ese lado anterior a la muerte, para lo cual tanto la palabra como el cuerpo deben someterse al proceso de destrucción, cuyo comienzo ya apuntamos en III. Aun así, tal como se expresa al final del fragmento I, cruzar a ese otro lado resulta un proceso arduo, que solo se completará con la total desaparición del cuerpo, la palabra y, por supuesto, el propio cantor: «En lo gris, / la tenue convicción del suicidio». No obstante, la omisión voluntaria del *yo* poético, en este punto inicial del libro, no es más que una vaga ilusión que no llega a efectuarse, imposibilitando la unión. Pese a hallarse fragmentos que constituyen nuevos alumbramientos (e.g. xv), hasta el final de *El fulgor* la voz poética se encuentra sumida, por lo general, en la inmensidad del gris:

Mientras el poeta efectúa la búsqueda se equivoca en ocasiones, y cree encontrar la luz, el Verbo [...], pero es el gris que golpea una y otra vez

[...]. La existencia poética, la expresión máxima del ser, es un combate contra el gris jamás superado. Caminar hacia la anulación del gris es crear un pensamiento y una existencia real; sin embargo, ante las imposibilidades absolutas de comprender, y de decir después, el hombre se encuentra casi seguro de asistir a su propio suicidio (Valcárcel, 1989: 76-77).

De nuevo, como sucedía en el fragmento III, la composición alterna entre estrofas situadas en un tiempo presente y otro pasado. Tras describirse el estado de lo gris, en el que se ubica la voz poética, se procede a rememorar un verano ficticio, que actúa como marco de la unidad pasada, del instante de separación hacia el que se tiende la memoria. Su simbolismo está relacionado con la primavera de XI, el invierno de XVII y el otoño de XXXIII. En este verano, destacan los elementos que surgieron a escondidas, solo reconocidos por la voz actual del fragmento. La sed, las arañas..., quedan reflejadas como entes que generan efectos negativos en las estrofas en presente. Si el verano era mezcla de calor y humedad, ahora solo queda la piel del aire, que asfixia al durmiente (actitud típica, en la tradición, del individuo que torna hacia un pasado irrecuperable; contrasta, además, con «el despertar» de XV).

Por otra parte, la voz, que representa la potencia creadora de la palabra poética, es apresada paulatinamente, sin reparar en ello, por las arañas. Este insecto «simboliza en Valente la posesión (niega, por tanto, el amor)» (Peinado Elliot, 2003a: 503). Ejemplo de ello es el poema «Nutricia sombra», del libro *Mandorla*: «Una vez más el cebo / nocturno de la araña o la implacable / inversión del amor [...] / Tendido en cruz, inmóvil alimento de la devoración // Desde el límite extremo / del respirar huí. / Una vez más huí y vi mi cuerpo / en la malla tenaz» (I, 428). La araña crea su tela, con la que llena el vacío y, a la vez, caza, es decir, posee a sus presas. En nuestro caso, domina a la voz, que con el devenir del tiempo, tal como indica el verbo *crecer*, ha caído en sus redes. La palabra, por ende, que es instrumento de amor y de creación, se acaba convirtiendo en un elemento de posesión, negando la propia raíz de lo poético.

Al igual que crecían las arañas, de la humedad del verano y de los «residuos / del paladar» (la concavidad donde se produce la voz), nace la sed. La imposibilidad de mantener el verano, el estado de unión del que se parte, engendra el ansia por el otro o por dicho estado. Los elementos líquidos —la humedad con la que se personifica el verano y la saliva del paladar— se desgastan e, incapaces de perdurar, acaban por agotarse. La sed y las arañas, el deseo por el otro y la posesión de la palabra, tratan de mantener, inútilmente, lo que ya no sobrevive.

Hemos vinculado el verano a una experiencia pasada que da nacimiento al fragmento I y que, también, es motivo de obsesión para el *yo* poético. Sin embargo, ¿qué nos mueve a concebir tal relación? Por un lado, el verano, en la cuarta estrofa, queda enlazado con «los muñecos / abatidos del alba». Estos versos dan lugar a varias interpretaciones. En nuestro análisis, nos interesa matizar el significado que

adquieren los muñecos en la obra de Valente. En composiciones como «Sobre la armonía de los cuerpos celestes», de *Interior con figuras*, o en los fragmentos VIII y IX, de *Treinta y siete fragmentos*, estos elementos aparecen bien bajo el nombre de Pancho (juguete de la infancia del autor), bien sin recibir más denominación que *muñecos*, respectivamente. Debemos señalar que, de una u otra forma, los juguetes se adscriben a un tiempo pasado y consumido que se encuentra en el «otro lado de la muerte» —normalmente la infancia—, al que la voz poética regresa mediante la palabra. Por otro lado, al igual que sucede con la sed y las arañas, sufren un proceso prolongado en el tiempo: van cayendo, abatidos, progresivamente, los muñecos pertenecientes al reino del alba. Como le ocurre al amanecer, arden un instante, mientras todo es aún noche, para enfriarse inmediatamente, como las cenizas, el día tras la madrugada o el aire después del viento.

El verano y el alba quedan, por tanto, ligados en la experiencia unitiva. El aire, lo gris, las arañas y la sed se entrevén como espacios de posesión; la noche y las aguas, hacia las que se encamina la voz poética desde I, como elementos necesarios para un nuevo comienzo⁷. No obstante, la voz lírica no rehúsa fácilmente su deseo de poseer la palabra. Así se observa en el fragmento V, donde «reiterado, el necio / inútil tiende / su persistente araña triste / hacia qué sombra». Previamente, en IV, la voz poética pregunta: «¿Tuviste cuerpo tú alguna vez, / gloriosamente ardido cuerpo, tú, / cuerpo del desear?». La unidad ha fracasado y solo queda la obsesión del *yo* por poseer sus restos, trazando su «persistente araña triste» o palabra (no poética) incapaz de alumbrar el significado.

Retomando la pregunta formulada con anterioridad, los ríos del fragmento XI, que tienen como fin desembocar en el mar y que, en X, nacen del cuerpo marchito y derruido (el «cuerpo del durmiente»), brotan del deseo de experimentar de nuevo la unión, para lo cual es preciso un nuevo alumbramiento. De este modo, entre I y XII se sucede un movimiento de descenso hacia el origen o «los centros / del universo cuerpo giratorio» (VIII). Los ríos de la primavera, que fluyen del verano al mar, final y principio al mismo tiempo, son, por ende, el punto intermedio en el imprescindible viaje hacia el inicio. La sucesión inversa de las estaciones, las aguas, que manan del cuerpo cenizo y fluyen hacia su reencarnación, el movimiento hacia atrás o hacia la nada..., todo concluye en el mar.

Tras la vuelta al origen, en XIII se da paso al engendramiento del nuevo cuerpo sobre los restos del cuerpo destruido: «En el líquido fondo de tus ojos / tu cuerpo salta el agua / como un venado transparente». La imagen del venado que salta el agua, aparte de remitirnos a la lírica tradicional y a la poesía mística, nos presenta el elemento acuoso no ya como un mar, sino como un río o corriente que puede ser, a modo de frontera, sobrepasado. ¿Acaso no guarda, en cierto modo, relación con los ríos que descendió previamente? Ahondemos más: ¿saltar de un lado a otro no

⁷ El nacimiento de la palabra poética solo ocurre en un espacio donde «no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación» (I: 387).

recuerda «al otro lado de la muerte» de I, que era infranqueable? Este hecho se prolonga en XIV, donde el cuerpo «quebrantado, / andado / por pedregal y monte / y llano seco», vinculado con el gris de I y el desamparo de los primeros fragmentos, «ahora se levanta y corre / como un niño incendiado / en la mañana, salta / los fuertes y fronteras».

La contraposición, tanto en XIII como en XIV, entre un cuerpo pasado y destruido y un cuerpo nuevo, que surge del anterior, resulta evidente. En ambos, además, descuellan el verbo *saltar* y sus complementos. Nos encontramos ante la ruptura de los límites. Se supera lo que antes era insalvable, ya fuesen ríos o «fuertes y fronteras». Asimismo, en XIV se pasa de la sequedad y el quebranto («quebrantado / andado», «por llano seco»), a la energía del niño, «que se levanta y corre», como si se tratase de un renacido que atisba brevemente el fulgor o la «súbita luz».

En su estudio sobre la simbología mística en San Juan de la Cruz, Mancho Duque describe la sequedad como un estado de privación que, «si se acepta [...], tiene como efecto la purificación del alma y es precursor de un grado o estado más elevado de la vida espiritual» (1982: 235). La destrucción, el hastío de la ceniza y la melancolía de los fragmentos previos quedan negados, en XIV, por la figura del «niño incendiado» que reemprende el camino. El proceso de engendramiento, iniciado en el fragmento XIII, finaliza en XV:

Cuerpo, lo oculto,
 el encubierto, fondo
 de la germinación,
 la luz,
 delgados hilos
 líquidos,
 medulas [*sic*],
 estambres con que el cuerpo
 alrededor de sí sostiene
 el aire, bóveda,
 pájaro tenue, terminal, tejido
 de luz corpórea al cabo
 el despertar.

El despertar del nuevo cuerpo se opone al «cuerpo del durmiente» (I), aunque está destinado a derrumbarse. De «lo oculto, / el encubierto, fondo / de la germinación», el «líquido fondo» de XIII o, en suma, los orígenes a los que se vuelve en XII, no puede más que generarse una existencia temporal, orientada hacia la muerte y, de nuevo, hacia el inicio de I. De esta manera, del fondo se erige una enumeración caótica de elementos, que acaba por agruparse en la sola imagen de los «estambres con que el cuerpo / alrededor de sí sostiene / el aire, bóveda, / pájaro

tenue, terminal». De nuevo, el aire y la construcción que se eleva. Aunque esta vez no es la torre, elemento que busca penetrar en las alturas, sino una bóveda, cuya forma cóncava se acerca al vaciamiento que deben tener la palabra y el signo para albergar la antepalabra. Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, señala que «toda bóveda constituye una representación de la unión del dios del cielo y la diosa de la tierra, según figuraciones pre y protohistóricas. La separación de ambos creó el vacío» (2016: 112). Aunque no nos encontremos ante las ansias de posesión, la contención del vacío está ligada al fin de la unidad entre lo corpóreo y lo informe. Lo cierto es que este movimiento de expansión, comprendido entre XIII y XV, no es más que una etapa del continuo descenso a la nada en el que nos hallamos. El pájaro, que es símbolo de la palabra, nace como «pájaro tenue, terminal». Es engendrado sin vida antes, incluso, de que se manifieste el verso del despertar.

Después de XV, acontece súbitamente el movimiento de retracción que sucede a la breve unión: el fragmento XVII muestra cómo «junio arrastra de pronto / avenidas de frío, / heladas sierpes». Regresa, como el «cuerpo todo / quebrantado» de XIV, el «oscuro quebranto / del corazón». A junio ha llegado el invierno; la muerte, a la juventud del cuerpo que era «niño incendiado» (XIV), por lo que se pretende guarecer el amor. No obstante, la muerte no está explicitada en el fragmento XVII, aunque sí en XVI:

En algún pliegue
de ti
estaba, cuerpo,
la muerte ritual vestida
como niña de mañana cantora.

(Hospital Broussais)

Presagiado por el «pájaro tenue, terminal», el despertar de XV es anulado por el duelo. Antes que comentar el análisis del fragmento, nos interesa subrayar su repentina inserción en la estructura del libro. Al igual que toda palabra poética, el fragmento XIV nace del resto de la experiencia pasada. La poesía es, en suma, un «descenso a la memoria de sí, del propio cuerpo» (García Berrio, 1995: 26), y el *El fulgor* es un único poema. Del mismo modo que la teoría poética que vertebrada cada fragmento tiene su reflejo en el eje horizontal del libro, no resulta disparatado concebir que la inmersión en la memoria ejerce, simultáneamente, una proyección en la progresión del poema. Entendemos, por ende, que el fragmento XVI y las partes de I y de III que estaban en pasado, así como otras composiciones, actúan como «descenso a la memoria» del otro o de la totalidad.

Estos fragmentos en pasado son repentinos encuentros con el camino hacia el fulgor. Anteriores al desarrollo de la voz poética de los fragmentos, guían el viaje

y, lo que es de vital importancia, impelen al cuerpo del *yo* lírico a avanzar cada vez que el trayecto parece haber llegado a su fin. Ejemplo de ello son las relaciones causales, en su mayoría, que los fragmentos en pasado guardan con las composiciones o versos inmediatamente posteriores. Es el caso de «la tenue convicción del suicidio», ocasionada en I por el recuerdo del verano, que motiva al *yo* lírico a abandonar lo gris, o de la llegada de la muerte (vinculada a la infancia y la mañana del cuerpo reencarnado de XIV), que trae consigo el invierno y el «oscuro quebranto / del corazón» al junio poético de XVII.

En conclusión, los fragmentos en pasado funcionan como recuerdos en torno a los que orbita el poema en su eje horizontal. Aunque cabría esperar un análisis exhaustivo de los fragmentos, por motivos de espacio nos limitaremos, por un lado, a mostrar cómo interaccionan con el resto de las composiciones que los rodean; por otro, describiremos la segunda parte del libro —si acaso la continuidad del poema permite esta división—, donde se desarrollan la ruptura del límite del fragmento XVII y los nuevos intentos por alcanzar la unión, esta vez mediante la creación explícita de la palabra y de la voz poética de *El fulgor*.

En primer lugar, debemos mencionar que el acto de precipitarse hacia la nada de VIII, tras el fracaso del necio por conquistar la palabra poética (V), tiene origen en los fragmentos VI y VII. Si en VI el cuerpo y la palabra se hacen uno, en VII, al estado gris y «de llano seco» (XIV), que se relacionaba con el cuerpo resucitado, le sucede la visión de la llama, en la que el cuerpo aspira a consumirse: «Arrastraba su cuerpo / como ciego fantasma / de su nunca mañana. // [...] Vio la llama, / conoció la llamada. // El cuerpo alzó su alma, / se echó a andar». La aparición de la llamada y del deseo por el otro, que es, en el fondo, inefable, es descrita a manera de recuerdo. Sin embargo, la misma llamada que debiera escuchar el cuerpo presente, al que abandonamos en el fragmento V para tornar la mirada al pasado, se omite y es relegada al vacío entre los fragmentos. Así, debido al cambio de tiempos entre VII y VIII, nos encontramos con el repentino abandono de la pretensión por poseer la palabra y con el consiguiente inicio del descenso al origen. Se supera, de este modo, la inefabilidad del deseo y de la visión del otro, que queda expresada en el silencio entre fragmentos.

Una vez se ha planteado el desarrollo de los primeros diecisiete fragmentos, procedamos a manifestar la estructura de los siguientes. Entendida la dinámica de presencias y ausencias que vertebra el poema, nos centraremos en la senda que recorre el cuerpo para acabar ardiendo en el fulgor del fragmento XXXVI. Si bien el signo ha estado siempre a la sombra de elementos negativos (arañas, el cuerpo derruido, la voz incapaz de producirse satisfactoriamente...), en este tramo del libro adquiere un matiz positivo: comienza a alumbrarse la palabra y, con ello, su absoluta desaparición. En el fragmento XIX se alude a las «palabras que aún no pude / decir»;

en el xviii, al «pensamiento melancólico [...] / como animal que vuelve a sus orígenes». Se retoma el camino hacia la nada, interrumpido por la débil unión de xv.

Al igual que ocurría en el fragmento x, el viaje se representa como una navegación hacia el costado, aunque esta vez del cuerpo, no de su ausencia: «A tu costado, cuerpo, a tus orillas» (xviii), «el descenso / moroso a las riberas, cuerpo, / de ti» (xix). Asimismo, vuelve a sugerirse la imagen de Cristo, pero la inmersión en el comienzo ya no se simboliza mediante el mar (xii). Ahora, el propio cuerpo es «adonde florece el despertar [...] / cuerpo, / señor oscuro / de tu tan cegadora claridad» (xix). Se vincula con la nada y el origen —oscuro y en sí mismo— de lo que será el fulgor. La palabra, pues, donde la voz no podía incorporarse en el fragmento x (ensombrecida, todavía entonces, por el símbolo de las arañas), se convierte en el vacío, el signo destruido en el que podrá posarse el dios, como leíamos en aquel fragmento de *Al dios del lugar*. La ruptura de los límites implica la integración con la materia de la que surge el amor, en contraposición al fragmento iii, donde el cuerpo «no conoció el amor».

El abandono del verano, la presencia de la muerte y de la melancolía y el descenso a la nada, ya sea a causa de la «llamada» (vi / vii) o de la muerte (xiv), han sido procesos recurrentes tanto en el primer movimiento de regreso al origen, desde i hasta xii, como en este segundo trayecto ante el que nos hallamos. No obstante, hay variaciones que nos permiten concebir el recorrido hacia la unidad no como un movimiento circular y repetitivo, sino como una estructura en espiral que progresa con el desarrollo del eje horizontal. Así, tras el fragmento xix, como sucedía después de xii, asoma de nuevo el despertar, aunque esta vez el amanecer y la luz se metamorfosean con el cuerpo: «Pájaros. Párpados [...] / Adviene, advienes, / cuerpo, el día. Podría el día detenerse / en la desnuda rama / ser solo el despertar». Al igual que cada fragmento que, de forma individual, gira en torno a la experiencia del pasado, la espiral traza una órbita alrededor del origen, ahondándose cada vez más en la nada. Ruptura del límite, paulatina aproximación al otro mediante la eliminación del propio individuo. A la par, cada experiencia unitiva, aunque solo suponga un breve alto en el recorrido de la noche, resulta más intensa que la anterior. Valga con comparar el amanecer de xx, que está constituido por un poema entero, con «el despertar» de xv o la aparición de la llama en vii. Concluimos que la palabra no solo versa sobre la noche, sino que poco a poco se va convirtiendo en ella mediante la profundización en la nada.

A estos movimientos en espiral les suceden dos más. Aunque los primeros ciclos son fácilmente distinguibles, los últimos se vuelven más radicales y concisos, aumentando el uso del silencio. Sus inicios y finales, cabe añadir, se entremezclan, dificultando la delimitación. A pesar de ello, los movimientos restantes comparten la dinámica de retracción y expansión. Después del fragmento xx acaece un nuevo alumbramiento. El cuerpo retrocede, da paso a la voz, que nace del corazón quebrantado: «Ascienes como / poderoso animal / por la pendiente húmeda / del aire

donde / me engendras, cuerpo, en tu latido cóncavo» (XXI). El *tú* de la palabra prácticamente ha desaparecido para que nazca el otro, que en este caso es el *yo*. Se precisó, pues, del descenso a la nada del cuerpo, su omisión, para concebir las «palabras que aún no pude decir» (XIX).

La tercera espiral se inicia entre los fragmentos XXI y XXII, donde el recuerdo asalta al *yo* poético: «La lluvia olía / sobre la sequedad / como animal viviente y repentino». La lluvia actúa, en los versos anteriores, a modo de llamada. La superación de la sequedad, como en VII y en XIV, se lleva a cabo mediante instantes de unión. Llueven pájaros vivos —alzamiento de la antepalabra—, sentenciados, sin embargo, a perecer por el hecho de caer a tierra. Sobre estos pájaros muertos, es decir, los fragmentos del poema que han traído a la voz poética hasta este punto, reaparece la llamada: «Gracias / te doy, la lluvia, / por este don, sobre pájaros muertos, / sobre días de agosto». Se supera, por fin, el verano del cuerpo («días de agosto») con el nacimiento de la voz poética. Tras el «cuerpo del durmiente» del fragmento I, ha acontecido el despertar de este último y, en XXIII, el poema se precipita hacia la muerte («Vuela. / Desaparece hacia el crepúsculo»). Por inmersión en la noche de XXV («hacerse hueco / en la concavidad, / ahuecarse en lo cóncavo») y profundización en el «latido cóncavo» que ha originado al *yo* (XXI), se forman en XXVI las palabras: «con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras / que no podíamos decir».

Además, debemos señalar que la abolición de los límites del cuerpo, en el fragmento XXV, se produce mediante el recuerdo o ejemplo de otra ruptura previa: «No puedo / ir más allá, dijiste, y la frontera / retrocedió y el límite / quebrose aún donde las aguas / fluían más secretas / bajo el arco radiante de tu noche». La frontera nos evoca, solo como un débil eco, la imagen de los «fuertes y fronteras» que rebasaba el cuerpo en XIV. Al traspasar el límite que parecía infranqueable, se llega hasta el signo poético que al fin puede albergar la antepalabra. La composición XXVI muestra, en suma, cómo en la concavidad de las manos se engendran «las palabras / que no podíamos decir», cumpliéndose el objetivo vislumbrado en el segundo descenso a los orígenes (XVIII y XIX).

El cuerpo se mantiene a la espera en el «sumergido rumor / de las burbujas en los limos / del anegado amanecer» (XXVII). Hundido en las aguas, solo queda aguardar la llegada del fulgor, que advendrá en XXXV como «pájaro que vuela / y vuelve y que se posa / sobre tu pecho y te reduce a grano [...] / cuerpo / bebido por el pájaro». Mientras tanto, desde el fragmento XXVII, donde el cuerpo alberga en las aguas de sí mismo la antepalabra («pájaros del latir, / arbóreo cuerpo, en ti, sumido / en tus alvéolos»), hasta el fragmento XXXIII, la voz poética se embarca en la última profundización en la memoria del cuerpo, como se lee en la composición número XXXIX: «Descender por el tacto a la raíz / de ti, memoria / húmeda de mi tránsito». Los fragmentos en pasado rememoran la experiencia del cuerpo.

Así, en xxviii, el cuerpo, vuelto hacia su interior, llevó el alma hasta «el ardiente / confín del día o de la luz / que ya se avecinaban», evocando inevitablemente el momento en el que «el cuerpo alzó su alma, / se echó a andar» (vii). Nos interesa, de este fragmento, cómo el cuerpo carga con el alma en sus «desnudos brazos». La desnudez simboliza la renuncia a la identidad del individuo. Representa la vuelta al estado natal, la posibilidad de la entrega al otro y, por tanto, el triunfo del eros sobre las ansias de posesión: «Desnudez supone estado carencial, pero no referido a las cosas, sino al deseo o apetito de poseerlas» (Mancho Duque, 1982: 229).

El cuerpo, simulando el mito de Eros y Psique (Peinado Elliot, 2003a: 521), rescató al alma «para / que no pudiera / morir». Se completó la salida de sí mismo, el éxtasis que mencionábamos al comienzo del trabajo, quedando el cuerpo vacío y listo para la llegada del «ave, corazón, de vuelo» del fragmento xxx. El cuerpo desapareció, fue ave. La palabra se hizo palabra poética o antepalabra alumbrada. Esta vivencia unitiva constituye el resto o ceniza para la voz poética de los fragmentos. No solo asistimos a la consumación del «cuerpo del durmiente» (i), que únicamente ha sido posible a través de la creación de la palabra y la voz poética. Nos encontramos, también, frente al despertar del propio durmiente.

En el fragmento xxxi, en «la longitud extrema de la noche / como un inextinguible / cuchillo» (que da cuenta de la destrucción y el sacrificio), el *yo* poético bebe las entrañas de su interlocutor «como pájaros vivos». Tales pájaros, al igual que la lluvia de xxii, actúan a modo de llamada. Destruído el pájaro a sí mismo para saciar la sed del *yo* poético (sed que crecía en el paladar desde i, imposibilitando la palabra poética), se forma, a partir del «barro y la saliva»: «el hueco y la matriz, garganta, / en los estambres últimos de ti» (xxii). El *tú*, el cuerpo y la palabra, creado por el *yo* poético para omitirse, es el origen de este último personaje. La antepalabra solamente puede manifestarse si existe un espacio propicio para tal fin. La preparación de este lugar a partir del cuerpo y la memoria es el proceso, en suma, al que hemos asistido durante todo *El fulgor*. De manera similar sucedía con el cuerpo que se sacrificaba para salvar al alma en xxviii. Su vacío generaba la posibilidad de la reencarnación y, con ello, de la unión. Son, en cierto modo, casos de reintegración entre la forma y lo informe.

El último movimiento parece iniciarse, en primera instancia, tras la sucesión de recuerdos (xxviii-xxxii), en el fragmento xxxiii. No obstante, debido a que se establece cierta continuidad con xxvii, cabría concebir estas composiciones como un paréntesis que encierra el intervalo de la memoria. De este modo, la inmersión en el recuerdo, iniciada en el «sumergido rumor» (xxvii), finaliza con un paraje anegado en xxxiii. El comienzo del cuarto movimiento, por tanto, se sitúa, con cierta imprecisión, entre los fragmentos xxvii y xxxiii.

En el fragmento xxxiii, el *yo* lírico se dirige al otoño, estación que guarda las últimas ascuas del verano y que trae, como la primavera, ríos del sueño, despojos

de otros tiempos y pasiones calcinadas: «Ya te acercas otoño con caballos heridos, / ríos que rebasan el caudal de sus aguas [...] / con hilos que deshacen en aire la mañana, [...] / con ecos que aún ocultan lo que ha de ser voz». El otoño es tiempo de vejez, de destrucción, pero, ¿de quién? El cuerpo, finalmente, ya ha llegado al limo o materia original, como se sugería en xxvii. Sin embargo, aunque observemos que «desatado el cuerpo envuelto en oros / descende oscuro al fondo», esta vez no es el cuerpo quien ha de ser destruido. El cuerpo, vinculado con el oro, ya es palabra, antepalabra, a la espera del fulgor. Quizá una lectura de *Treinta y siete fragmentos* resuelva nuestras dudas:

Supo,
después de mucho tiempo en la espera metódica
de quien aguarda un día
el seco golpe del azar,
que solo en su omisión o en su vacío
el último fragmento llegaría a existir (I, 336).

Para que la palabra poética se complete y alcance, al fin, la totalidad, todo rastro de individualidad debe haber desaparecido. Esto implica, junto a la destrucción del signo, la eliminación de la voz del fragmento. La supresión del *yo* lírico representaría «el final de un proceso intelectual y espiritual en el que la palabra toma cuerpo más allá de toda identidad» (Sánchez Robayna, 1996: 44). El cuerpo «envuelto en oros», que no puede morir, que estaba sumergido desde xxvii, solo puede alzarse de las aguas mediante la destrucción de la voz lírica: «Canto de postumidad que es origen, sola posibilidad de perpetuación de una memoria finalmente liberada del individuo» (Fernández Casanova, 2010: 48). El silencio es, pues, la más radical expresión poética.

En xxxiv, la voz lírica interroga al cuerpo, le cede la palabra, aunque este no la tome: «Y ahora / que la navegación se anuncia larga y nada / parecería haber que no hubiéramos muerto, / desnudo cuerpo, dime, / qué sabes tú de mí que así me miras / en la borrada orilla oscura de este mar». Se muestra cómo el cuerpo y la voz poética descienden, unidos en esta ocasión, hacia «la borrada orilla oscura de este mar»: la nada absoluta, el silencio, en cuyo fondo surgirá el fulgor. Así, en xxxv adviene el «pájaro que vuela», que consume al «cuerpo / bebido por el pájaro». Frente a las aves ingeridas por el *yo* poético (xxxix), el hecho de ser «bebido por el pájaro» insinúa el abandono de sí mismo por el otro. Finalmente, en el fragmento xxxvi:

Y todo lo que existe en esta hora
de absoluto fulgor
se abrasa, arde

contigo, cuerpo,
en la incendiada boca de la noche.

La destrucción de la voz poética —la realización del «suicidio» que en el primer fragmento solo se intuía— logra la consecución del poema. Sin embargo, cabría señalar que «la autodestrucción del *yo* sigue siendo el gesto extremo de un sujeto soberano, vigilante, dueño de sí y, por eso mismo, impoético» (Cuesta Abad, 2017: 82). Si, en cierto modo, aún posee control sobre la palabra, solamente en el silencio que sigue al último fragmento puede hallarse la verdadera consumación del poema. Tal como aseveraba Marta Agudo en su ensayo sobre el fragmento x, *El fulgor* se constituye como poema de una derrota, ya que la voz poética, pese a simular su destrucción en los tramos finales, no puede desaparecer hasta que el último texto se encuentre escrito, donde queda grabada. El regreso a un nuevo estado de lo gris, en el que otro *yo* poético recoja el relevo de esta voz, hecha cuerpo, resulta, desde nuestro punto de vista, inevitable.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos tratado de esclarecer cuál es la estructura de *El fulgor*. Con el fin de cumplir con dicho objetivo, abordamos varias cuestiones teóricas relacionadas con el pensamiento poético de Valente, como la relación del cuerpo y el espíritu, la integración de la forma en lo informe y viceversa, los movimientos de retracción y expansión que vertebran el poema y la desaparición de la voz poética.

Recapitulando, hemos podido observar el proceso de destrucción y alumbramiento de la palabra. En *El fulgor*, este planteamiento constituye el desarrollo del libro, que se configura como un viaje desde la ceniza —los restos de la unidad— hasta la aparición final de la antepalabra o experiencia unitiva. La teoría poética valentiana, pues, latente en cada composición aducida, se poetiza, conformando el eje horizontal de *El fulgor*. La estructura, por tanto, se corresponde con la inmersión en la nada, que se efectúa de forma gradual a partir de movimientos espirales (ya que no son meras repeticiones, sino que existe progresión).

De esta forma, hemos dividido el poema de acuerdo a cuatro movimientos. El primero acontece entre los fragmentos 1 y xv. Desde el final de xv («pájaro tenue, terminal») hasta el fragmento xxi se sucede el segundo movimiento, mientras que el tercero se extiende desde los fragmentos xxi y xxii hasta xxvi. Finalmente, marcamos el inicio del último movimiento entre xxvii y xxxiii, prolongándose hasta xxxvi. Además, a partir de nuestro análisis, podemos determinar que en cada movimiento acaece una llegada al límite del camino (xii, xix, xxiv-xxv y xxvii-xxxiii, respectivamente), un alumbramiento (xv, xx-xxi, xxvi, xxxv-xxxvi) y la presencia,

de una u otra forma, de la muerte (I, XVI, XXII-XXIII y XXXI-XXXIV), que es superada con la reanudación del viaje hacia la nada (ruptura de los límites). Esto es posible, en la mayoría de los casos, mediante el uso del silencio y la aparición de los fragmentos en pasado.

Aunque en este trabajo no hemos podido dedicarle suficiente atención, podría resultar de interés, para futuras investigaciones, dar cuenta de cómo las composiciones en pasado, al igual que el eje horizontal, giran en torno a la nada y la memoria a la que ellas mismas pertenecen, actuando como recuerdos de un viaje hacia la unión previo al poema. Así, los recuerdos de cada movimiento también tienden a agruparse en destrucción y descenso a la nada (III, XXV, XXVIII), alumbramiento y llamada (VI, VII, XXII, XXX-XXXII) y nueva aparición de la muerte (I, XVI, XXVIII, XXXI-XXXII). El poema, pues, es una espiral en torno a la memoria del otro y a un infinito proceso de creaciones, muertes y nuevos engendramientos.

No obstante, resulta necesario señalar que no se debe pretender dividir rígidamente el poema, puesto que las etapas de la voz en presente y de la memoria se entremezclan y se superponen con frecuencia. *El fulgor*, tal como hemos tratado de evidenciar con nuestro trabajo, es, en suma, la aplicación radical de un planteamiento literario que trasciende la ficción. El continuo descenso en la nada y los nuevos momentos de creación, ya sea desde una interpretación poética, como ha sido el caso de este estudio, u ontológica y amorosa, permiten esclarecer no solo la dinámica del poema, sino también el proceso de escritura del autor y su obra. La voz poética únicamente logra que la palabra cobre absoluto significado al desaparecer, literalmente, «en la incendiada boca de la noche».

BIBLIOGRAFÍA

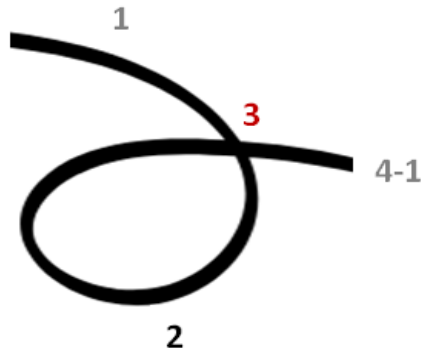
- AGUDO, M. (2010): «El fulgor, x», en A. Sánchez Robayna (ed.), *Presencia de José Ángel Valente*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 17-21.
- ALAMEDA, S. (2018): «Un poeta en el tiempo», en A. Sánchez Robayna (ed.), *El ángel de la creación: diálogos y entrevistas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, entrevista 12.
- ANCET, J. (2018): «Distinguir las voces de los ecos», en A. Sánchez Robayna (ed.), *El ángel de la creación: diálogos y entrevistas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, entrevista 9.
- ARANCIBIA, M. (2018): «Palabras y ritmos: el don de la lengua», en A. Sánchez Robayna (ed.), *El ángel de la creación: diálogos y entrevistas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, entrevista 11.
- CANTELI, M. (2010): «Fragmentos para una lírica negativa», en M. Agudo y J. Doce (eds.), *Pájaros y raíces: en torno a la obra de José Ángel Valente*, Abada Editores, Madrid, pp. 21-29.

- CIRLOT, J. E. (2016): *Diccionario de símbolos*, 16ª ed., Siruela, Madrid.
- CUESTA ABAD, J. M. (2017): *Figuras en fantasma: tentativas sobre José Ángel Valente y Antonio Gamoneda*, Libros de la resistencia, Madrid.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, M. (2010): «El último poema», en A. Sánchez Robayna (ed.), *Presencia de José Ángel Valente*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 45-49.
- GARCÍA BERRIO, A. (1995): «Valente: descensos antiguos a la memoria», en T. Hernández Fernández (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Ediciones Cátedra / Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 15-28.
- GOYTISOLO, J. (2009): *Ensayos sobre José Ángel Valente*, Universidad de Santiago de Compostela.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. (2010): «El testamento de John Donne», en M. Agudo y J. Doce (eds.), *Pájaros y raíces: en torno a la obra de José Ángel Valente*, Abada Editores, Madrid, pp. 329-361.
- KRUPA, M. (2016): «Mandorla: la mística y lo corpóreo en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz y *El fulgor* de José Ángel Valente», *Revista de Literatura*, LXXVIII, 156, pp. 597-620. En línea: [Revista de literatura](#).
- MANCHO DUQUE, M. J. (1982): *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz: estudio léxico-semántico*, Universidad de Salamanca.
- MAS, M. (1986): *La escritura material de José Ángel Valente*, Ediciones Hiperión, Madrid.
- PEINADO ELLIOT, C. (2003a): «Arquitectura y fragmento. Análisis de *El fulgor* de José Ángel Valente», *Revista de literatura*, LXV, 130, pp. 501-530. En línea: <https://idus.us.es/handle/11441/28408>.
- (2003b): «La alteridad en Eliot y Valente: en torno a “Little Gidding” y *El fulgor*», *Revista de Filología y su Didáctica*, 26, pp. 349-390. En línea: <https://idus.us.es/handle/11441/28376>.
- PRADEL, S. (2018): *Vértigo de las cenizas: estética del fragmento en José Ángel Valente*, Pre-textos, Valencia.
- QUEVEDO, F. (1987): *Poesía varia*, Cátedra, Madrid. Edición de J. O. Crosby.
- RISCO, A. (1992): «Lázaro en la poesía de José Ángel Valente», en C. Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente: el escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, pp. 267-279.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1996): «Sobre dos poemas de José Ángel Valente», en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Alianza, Madrid, pp. 41-47.
- SANTAMARÍA, A. (2008): «Lo alucinado y lo (nuevo) sublime (fragmento)», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 13, pp. 96-98. En línea: <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/67671>.

- VALCÁRCEL, E. (1989): *El fulgor o la palabra encarnada (Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente)*, PPU, Barcelona.
- VALENTE, J. Á. (2008): *Obras completas II. Ensayos*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona. Edición de Andrés Sánchez Robayna y recopilación e introducción de C. Rodríguez Fer [= II].
- (2018): *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona. Edición e introducción de A. Sánchez Robayna.
- (2019): *Poesía completa*, Galaxia Gutenberg, Barcelona. Edición e introducción de A. Sánchez Robayna [= I].
- ZAMBRANO, M. (1991): *El hombre y lo divino*, Ediciones Siruela, Madrid.
- (2008): «José Ángel Valente por la luz del origen», en C. Rodríguez Fer (ed.), *El fulgor y las tinieblas*, Axac, Lugo, pp. 37-48.

APÉNDICE

Diagrama 1

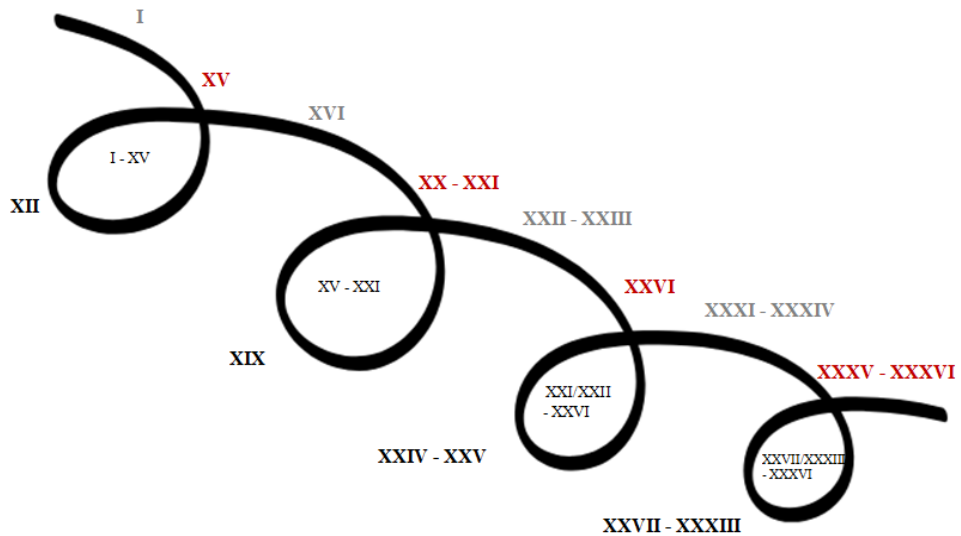


El diagrama es una simplificación de los siguientes esquemas, constituidos por el desarrollo de una espiral descendente, que está extendida a lo largo del eje horizontal. Cada tramo de la figura (cuatro en total) representa uno de los movimientos que conforman la estructura de *El fulgor*.

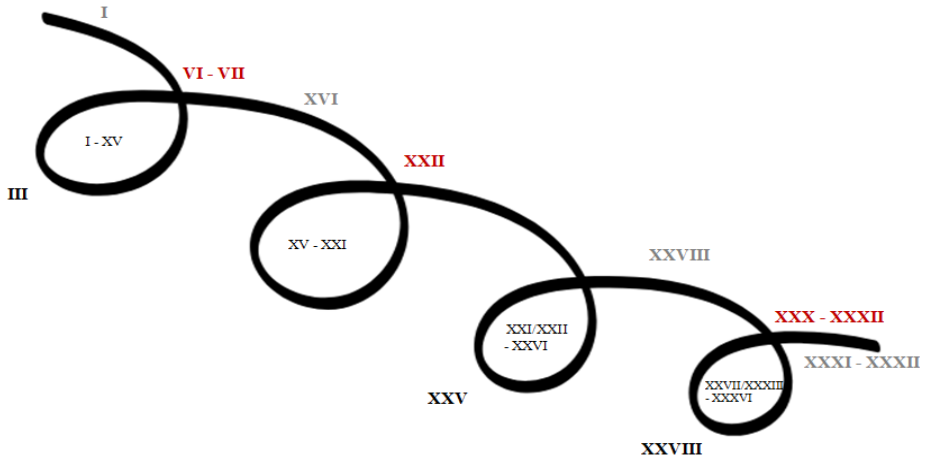
En este caso, para facilitar la comprensión de los esquemas posteriores, aducimos un único tramo, que en los diagramas estará completado por los fragmentos principales de las etapas que se suceden en cada movimiento. Así, el número 1, en gris, se corresponde con la aparición de la muerte. El número 2, es decir, el intervalo circular (negro), se vincula con el descenso a la nada y la llegada al límite,

mientras que el número 3, coloreado de rojo y colocado en la intersección entre líneas, supone el instante de alumbramiento y la ruptura de dicho límite. Finalmente, tras este punto surge nuevamente la muerte, que es el número 4 o, en relación con el resto de la estructura, el número 1 del siguiente movimiento. El 1, pues, evoca la inevitable separación y la prosecución del viaje hacia el origen.

Diagrama 2



En este diagrama se representa la estructura de *El fulgor* en el eje horizontal (se mantiene la simbología de los colores del esquema anterior). Los cuatro tramos de la espiral constituyen los diferentes movimientos, a cada cual más inmerso en la nada que el anterior.

Diagrama 3

El presente diagrama muestra la disposición de los fragmentos en pasado. Cabe señalar que existen espacios que no se hallan ocupados por ningún fragmento. El esquema se corresponde con el recuerdo de un trayecto pasado hacia la nada. Puesto que su aparición en el poema está destinada a influir en el desarrollo de la estructura, se constituye como un viaje secundario, dependiente del principal, que se inserta en los momentos oportunos. Sería conveniente, pues, unificar ambos esquemas. No obstante, para no entorpecer la lectura, los presentamos separados.

APROXIMACIONES METODOLÓGICAS A LA INTERPRETACIÓN SEXUAL DE *EL ROSAL* DE FERNÁNDEZ DE RIBERA

J. OMAR GONZÁLEZ BANÚS
Universidad de Málaga

Recepción: 10 de marzo de 2022 / Aceptación: 12 de mayo de 2022

Resumen: El presente artículo se centra en una reexposición del método y los principios de la teoría historicista de la literatura sexual española propuestos por Garrote Bernal, así como su aplicación y testeo para la interpretación sexual de algunos epigramas que aparecen en el cancionero de Rodrigo Fernández de Ribera, *El rosal*.

Palabras clave: Literatura y sexo, Literatura de los Siglos de Oro, Conceptismo, Rodrigo Fernández de Ribera.

Abstract: This essay focuses on a reexposure of the method and principles of the historicist theory of spanish sexual literature proposed by Garrote Bernal, as well as its application and testing for the sexual interpretation of some epigrams that appear in the songbook of Rodrigo Fernandez de Ribera, *El rosal*.

Keywords: Literature and sex, Golden Age literature, Conceptism, Rodrigo Fernandez de Ribera.

Rodrigo Fernández de Ribera es uno de esos autores cuya obra ha quedado diluida en la pléthora poética del Siglo de Oro. Nació un 14 de mayo en la Sevilla de 1579, donde trabajó como secretario de los marqueses de Algaba y Hardales hasta su fallecimiento en 1631. Todo ello le fue propicio para desarrollar su obra en contacto directo con figuras de la talla del pintor Francisco Pacheco, Lope de Vega,

Pérez de Montalbán, Juan de Vera, Góngora o Quevedo¹. Un trato que acabó por opacar su obra ante la de sus reconocidos coetáneos, hasta que fue parcialmente recuperada por el fervor historicista decimonónico. Esta filología vino a valorar y distinguir entre sus obras en verso, generalmente menospreciadas salvo sus composiciones devotas y mitológicas, así como su épica burlesca *La Asinaria*; y sus sátiras en prosa a las que se les concedía un mayor reconocimiento, especialmente a *Antojos de mejor vista* y *Mesón del Mundo*.

Esta estima que se tenía del sevillano en el siglo XIX nos la atestigua Montoto y Rautenstrauch en Hazañas y la Rúa (1889: VII, XIV y XVII) cuando asegura que en su poesía «la inspiración y el acierto son excepciones», ya que «tomó la poesía por pasatiempo, como juego de ingenio y sutileza [o] alambicamiento de conceptos; y por eso no logró hacernos pensar». No obstante, en su prosa satírica sería un «escritor correctísimo, saturado de españolismo, discreto como el que más e ingenioso como poco», hasta el punto de «ponerse al lado de Mateo Alemán, de Vélez de Guevara, de Hurtado de Mendoza y del gran Quevedo». Pero el caso es que, contra lo que postula esta visión romántica —y por tanto anacrónica—, la poesía tanto de este autor como la de sus coetáneos era valorada ante todo como un «juego de ingenio» y «sutileza» basado en el «alambicamiento de conceptos» y en cuyo desciframiento lograban «hacernos pensar», y con frecuencia en cosas «inspiradoras», pero en otro sentido. Porque estos autores se hallaban inmersos en una poética que valoraba el dominio técnico-conceptual de las letras para imbricar simultáneamente en un mismo texto asuntos elevados con otros un poco más sutiles. Y, entre estos últimos, el tema por excelencia que estos autores codificaban discretamente en sus obras, era el del sexo.

Desde mediados del siglo pasado las investigaciones sobre literatura erótica han ido desprendiéndose de los prejuicios morales y sus criterios eufemísticos desde los que trataban y embozaban la presencia del sexo en la literatura española, especialmente en los grandes clásicos. Como resultado, ahora se cuenta con nuevos métodos interpretativos y una prolífica bibliografía que está redefiniendo el panorama de la antes tan cuestionada literatura sexual española, y aun del propio sexo, en el medievo y los Siglos de Oro. Adoptando críticamente estos nuevos estudios y recursos, Garrote Bernal ha desarrollado una *teoría historicista de la literatura sexual española*² que ofrece un marco teórico y metodológico para interpretar este fenómeno. El propósito de este artículo será el de reexponer y testear este método en el análisis de algunos de los muchos epigramas con connotaciones sexuales que se encuentran en *El rosal* de Fernández de Ribera.

¹ Montoto y Rautenstrauch aporta la principal fuente biográfica de Rodrigo Fernández de Ribera en el prólogo a Hazañas y la Rúa (1889).

² Un marco teórico-metodológico que se ha ido desarrollando en varias publicaciones de Garrote Bernal (2010, 2011, 2012a y 2012b), finalmente sintetizadas en *Con dos poéticas* (2020).

Este cancionero era totalmente desconocido hasta hace unas décadas cuando diversos estudios de Lara Garrido, y también aportaciones como las de Núñez Rivera (1992), analizaron y recompusieron el canon poético del sevillano. En un par de artículos (1981 y 1983), por un lado, Lara Garrido demuestra que la canción *Epitalamio en las bodas de una viejísima viuda*, que desde la edición de Aldrete (1670) se venía atribuyendo a Quevedo, es una copia reducida de la que Fernández de Ribera publica en un pliego de 1625; y por otro, descubre que en un fragmento manuscrito del fondo de Rodríguez Marín del CSIC bajo la autoría del sevillano se agrupan una epístola a fray Diego Niseno, unos epigramas con el título *Chistes de contrabando y descaminos de viento* y unas coplas castellanas a *Las canas*. En este hallazgo ya se apunta a ciertos problemas de atribución entre los epigramas de Alcázar y Fernández de Ribera³, y se postula la existencia de un cancionero de epigramas mayor que finalmente Lara Garrido (1992, 1993 y 1994) edita en números sucesivos de la revista *Voz y Letra*.

En esta edición crítica de *El rosal* —de la que se parte en este artículo— se publica el manuscrito 17524 del fondo Pascual de Gayangos de la Biblioteca Nacional⁴; que consta de seis libros de epigramas, una dedicatoria a Juan Bravo obispo de Urgento, un prólogo «al lector en recomendación de la materia de este libro» y la traducción de una «CENTURIA de Epigramas de marzial hechos castellanos». Precisamente a imitación de Marcial cada uno de los libros están compuestos en centurias, por lo que el cancionero suma unos 600 epigramas⁵, o para ser precisos 607 distribuidos irregularmente en cada uno de los libros. La autoría⁶ se atribuye a «Rodrigo Fernández de Riura» pese a que en la redacción del manuscrito se aprecian dos letras distintas que no corresponden a la del sevillano. Por otro lado, la dedicatoria a Juan Bravo permite delimitar que este

³ Sobre la poesía del primero y su influencia en la poesía del momento —más concretamente para esta propuesta, en la cómica y en la de Fernández Ribera—, es necesario consultar el cribado que realiza Núñez Rivera en sus ediciones críticas de Alcázar (2001 y 2012), donde también se detectan y anotan connotaciones sexuales en la poesía del sevillano.

⁴ Lara Garrido (1992: 46-47) describe el manuscrito formado por unos 127 folios, a los que se suman unas tres hojas de respeto anteriores y posteriores, todo ello encuadernado con una cubierta al agua del siglo XVIII en cuyo tejuelo aparece el título RIBERA EPIGRA. En el reverso de la tercera hoja de respeto delantera, Gayangos escribió: «Este Don Rodrigo Fernández de Ribera fue secretario del Marqués de Estepa y vecino de Sevilla, donde imprimió algunas de sus obras».

⁵ Núñez Rivera (1992: 54) describe la distribución exacta de los epigramas a lo largo del cancionero: «I, 102 epigramas; el libro II, 100; el III, 99 (falta la composición 69); el IV, 103 (se repiten los números 44, 45 y 86); el V, 103 (se repiten 31, 42 y 74); el VI, 100. Curiosamente, las tres últimas composiciones del VI están escritas en portugués».

⁶ Según Lara Garrido (1992: 47-49), ninguna de las letras sería de Fernández de Ribera porque no se asemejan a las correcciones que el poeta realizó a su *Asinaria* en el manuscrito antígrafo 1473.

cancionero se redactó entre 1616 y 1627⁷, años en los que el obispo ejerció en la diócesis de Urgento.

Del canon poético de Fernández de Ribera y el manuscrito de *El rosal* interesa plantear tres hipótesis de partida para futuros estudios de literatura sexual. Para empezar la posible presencia de contenido sexual implícito en otras composiciones satírico-burlescas del sevillano como *Epitalamio*, *Las canas* o la *Asinaria*. La codificación que se pueda hallar en sus coetáneos, especialmente aquellos como Quevedo y Alcázar a los que se les atribuyó algunos de sus poemas, tal vez por similitudes en las expresiones y motivos sexuales. Por último, ahondando en la evidente inspiración marcialca de *El rosal*⁸, analizar las influencias del código sexual latino en el código sexual hispano que hereda y ejercita Fernández de Ribera.

Para lo que ahora nos ocupa, de la aplicación de la teoría historicista de la literatura sexual española a los 607 epigramas de *El rosal*, se concluye que al menos unos 240 están articulando por lo menos una lectura sexual sutil. Un análisis casuístico que excede la extensión de este artículo, por lo que en esta ocasión solo se trabajará con una decena de ellos, los más significativos y útiles para esta primera aproximación metódica. Dicho marco se construye dialécticamente, desde y contra, diversas concepciones e interpretaciones sobre la literatura en general, y la sexual en particular. Por un lado, los marcos filológicos de mayor prestigio de tradición decimonónica que por lo general no ven, opacan o niegan la presencia de sentidos sexuales en obras clásicas de la literatura española; y que amoldan anacrónicamente los sentidos de estas obras a ideologías y valores de la crítica contemporánea⁹. Por otro lado, también se enfrenta a los estudios de literatura erótica que consideran que en la tradición literaria hispana solo hay literatura sexual a partir del siglo XIX, o que recurren a la dicotomía eufemística entre *lo erótico* y *lo pornográfico*¹⁰.

Frente a esto, Garrote Bernal evidencia que la literatura previa al siglo XVIII se ejercitaba y valoraba por su destreza en el enrevesamiento y sincretismo técnico-conceptual (poética clásica), y no en la revelación de una verdad oculta predicada por un genio en contacto íntimo con lo trascendental (poética contemporánea). Para salvar este anacronismo ideológico, cuando nos embarcamos en el estudio de

⁷ Mediante algunos elementos de datación presentes en los epigramas v.39 y II.71 Lara Garrido (1992: 49-50) acota este intervalo en uno que abarcaría entre 1623 y 1626. Núñez Rivera (1992: 55-57) propone un intervalo entre 1617 y 1622 atendiendo a referentes cronológicos en los epigramas IV.21 y V.35.

⁸ Para esta última hipótesis, véase el estudio de léxico sexual de Marcial de Fortuny Previ (1986 y 1988).

⁹ En Garrote Bernal (2011) se modela una teoría general sobre la interpretación mediante el juego del holandés errante y se aplica al caso filológico particular de la tradición interpretativa del soneto IV de Garcilaso.

¹⁰ Garrote Bernal (2020: 43-47) rechaza el rótulo *literatura erótica* a favor del de *literatura sexual*, porque el calificativo *erótico* es un eufemismo impuesto anacrónicamente —ya que guarda más relación con lo *amatorio*— que mantiene su oposición a lo *pornográfico*, que fue un neologismo decimonónico de origen médico que de facto vino a sustituir el concepto de lo obsceno.

la literatura hispana anterior al siglo XIX debemos conocer la concepción poética imperante y cómo esta funcionaba con «*otros* modelos distintos del *monotemático*; modelos al menos bitemáticos que operaron entre los siglos XIII y XVII, era de la poética compleja o del *ingenio*» (Garrote Bernal, 2012: 236). Una concepción que entronca con la tradición latino-cristiana y que es de sobra conocida y tomada en consideración cuando se investigan otros temas no-sexuales, pero que ha sido históricamente olvidada cuando la investigación filológica se enfrenta a lo sexual.

Según estos dos modelos poéticos, Garrote Bernal (2012: 140-154) establece dentro de la literatura sexual española dos grandes eras: una, en la que predominaría la representación de lo sexual mediante un *código literario abierto*, que partiría del siglo XVIII hasta nuestros días; y otra era, donde predominaría la representación de lo sexual mediante un *código literario cerrado*, que abarcaría desde el siglo XIII hasta el siglo XVII. Esta última sería la era del *ingenio sexual* y en ella cabría distinguir tres estadios: la de los cantares cazurros, con el arcipreste de Hita como principal referente; la de la lírica cancioneril del siglo XV; y finalmente la literatura conceptista de los siglos de oro.

En cualquier caso, es necesario incidir en que estos taxones historiográficos, no niegan la existencia de literatura sexual abierta en los siglos de oro —importantísima en el estudio del léxico sexual—, o cerrada en el siglo XX. Del mismo modo, la distinción entre código abierto y código cerrado no hay que tomarla como una oposición, sino como una gradación, «porque los códigos se mezclan en poemas mixtos» —como se aprecia en muchas de las composiciones de *El rosal*—, y que además vendría a «superar la anquilosada antítesis *erotismo / pornografía*» (Garrote Bernal, 2020: 44). Por no hablar de que, según la distinción de Pike¹¹, se trata de una distinción *etic* solo funcional para un lector que, desde el presente y desde un lenguaje sexual distinto —aunque heredado—, no es capaz de percibir esos sentidos con la naturalidad de un hablante *emic* de aquellos siglos.

Esta doble codificación responde a la propia problemática político-moral que tiende a plantear el sexo. Por eso específicamente lo sexual es el tema que más tiende a representarse velado tras otros sentidos menos controvertidos, como aquello solo accesible a los buenos entendedores. Un ocultamiento o sutileza que responde a las concepciones y fines que ideológicamente se atribuyen al sexo y que imponen sobre él —entonces y ahora— una serie de tabúes y restricciones. De este modo, es necesario conocer el estado filosófico de lo sexual para determinar si su representación busca o bien adscribirse a una concepción

¹¹ En este punto aplico la distinción lingüística de Pike (1967) entre las perspectivas (*phonemics*, que describen el fenómeno desde el punto de vista de sus agentes, y (*phonetics*, que describen el fenómeno desde el punto de vista de quien lo estudia.

hegemónica, o bien busca transgredirla. Por eso los fines de la literatura sexual¹² son muy variados e incluso contradictorios.

No obstante, los fines particulares del autor con la que este elabora una obra siempre suponen un asunto escabroso para el intérprete, especialmente aquel que se embarca en el análisis de este código secreto. Pero al margen de la intención del autor, algo completamente indescifrable, en su obra quedan objetivadas formalmente múltiples lecturas, fines objetivos y códigos que van más allá de él. En este punto Garrote Bernal (2020: 39-40) toma la distinción de Freedman entre *estrategia emergente* y *estrategia deliberada*¹³, para que el intérprete dé razón tanto de los casos en los que «un texto no pudo evitar los significados sexuales asociados impositivamente por la poética, el código, la transmisión de la tradición y las plurales acepciones de un léxico», como de aquellos en los que sí que se «buscó la dilogía».

Desde esta teoría, su aplicación se centraría en cómo identificar ese código sexual cerrado, irreconocible parcialmente para los actuales intérpretes, para proponer una lectura que a priori nos parecería (*etic*) descabellada. De ahí que esta metodología se centre en un exhaustivo y riguroso cotejo de la recurrencia con la que estas palabras funcionan con sentidos sexuales en el español anterior, coetáneo o posterior; así como los procesos y relaciones lógico-semántico en las que se halla inmerso para codificar un motivo o trama sexual. De este modo, la unidad básica de análisis serán los *conmutadores*¹⁴, aquellas palabras que, además de sus significados denotativos, también posean una o varias connotaciones sexuales más o menos recurrentes y funcionales en su época, las cuales pueden hallarse activas o no en

¹² «Si la literatura es eficaz cuando conforma y modifica conductas y gustos sociales, la sexual lo será cuando, como didáctica, logre enseñar maneras de goce y posturas, tratos prostibularios, modos de prevenir contagios venéreos o, más a largo plazo, cambios en la civilización; como escatología, alcance efectos de repugnancia; como burla, arranque risas; como sátira, adhiera a un sistema moral; como reto, admire al descodificador que descodifica veladas cifras ocultas; y como experiencia placentera, genere morbo, en contraste entre el texto y la prohibición, o excite individualmente y a un conjunto más o menos prolongado de lectores» (Garrote Bernal, 2010: 215-216 y 2020: 43).

¹³ En Freedman (2016: 795-796) la *estrategia deliberada* «dependía de las intenciones que se difundieran y se comunicaran en el seno de una organización con exactitud y precisión, de modo que no cupiera la menor duda de qué se pretendía y que se deseaba que se cumpliera». La *estrategia emergente* «demostraría coherencia en la acción, aunque no hubiera intención ninguna» y a pesar de que «la total ausencia de intencionalidad es difícil de imaginar, la referencia era la idea de un contexto que impone un modelo de decisiones, como si las personas que toman las decisiones no pudieran evitar hacer lo que hacen frente a las restricciones estructurales y a los imperativos que tienen delante».

¹⁴ Garrote Bernal (2010: 214) adopta el concepto de *shifter* ('conmutador' o 'embrague') de Allaire y Cotrait, tomado a su vez de Jakobson: «El de *lexema-clave* equivale al concepto de *shifter* (*conmutador* o *embrague*), “una categoría hartamente compleja en la que código y mensaje se recubren” y que pertenece “a la clase de los *símbolos-índice*”: los que “indican en qué nivel(es) tiene que leerse un texto,” de modo que son “signos que permiten, a modo de embrague, pasar al descifre adecuado del (de los) código(s) lingüístico(s)”».

un contexto literario concreto. Garrote Bernal (2020: 86) se vale de la esclarecedora primera estrofa del soneto 103 editado en *PESO* (1982: 213), como un caso evidente de codificación sexual mixta:

—¿Qué me quiere, señor? —Niña, hoderte.
—Dígalo más rodado. —Cabalgarte.
—Dígalo a lo cortés. —Quiero gozarte.
—Dígamelo a lo bobo. —Merecerete.

En esta estrofa claramente se manifiesta la existencia de múltiples variedades diastráticas para referirse al ‘coito’ que parten «de lo vulgar o “liso” de *joder*, se desliza por lo “rodado” o coloquial (*cabalgar*) y lo refinado o “cortés” (*gozar*), y llega a lo cursi o “bobo” de *merecer*». De esta forma, no parecería descabellado afirmar que *cabalgar*, *gozar* y *merecer* fueran conmutadores en el español de la época con las mismas connotaciones que el liso *joder* —como de hecho, apenas se pare a reparar, lo siguen guardando claramente los dos primeros—.

Este poema además sirve como muestra de uno de los puntos de partida metodológicos. Porque es necesario probar la recurrencia de estas connotaciones en el léxico, antes de aventurarse a postular si estas se hallan activas en la obra. Para ello, Garrote Bernal (2020: 137-140) propone partir de un *grupo de control textual*¹⁵, esto es, textos con los que se compare el funcionamiento semántico del posible conmutador. Estos textos pueden ser de tres tipos: textos con vocabulario sexual explícito, piénsese en *La Lozana andaluza*, la *Carajicomedia* o la antología de *PESO*; textos de probados sentidos sexuales sutiles, como han demostrado diversos estudios de la *Celestina* o el *Libro del arcipreste de Hita*; y por último, textos que con seguridad carecen de un doble sentido sexual, donde podemos contrastar el uso de un término cuando no funciona con sus connotaciones activas. Una labor que requiere del manejo de muy distintas fuentes literarias y herramientas filológicas como enciclopedias, diccionarios y corpus históricos. Por suerte, en la actualidad contamos con bastantes investigaciones y recursos sobre léxico erótico que han allanado bastante el terreno y en los que podemos apoyarnos para el análisis de otras obras.

Sin ir más lejos, la estrofa del soneto de *PESO* sirve como ejemplo abierto de que *merecer* funcionaba en la época como conmutador de ‘follar’. Pero esta no es la única fuente en la que se muestra esta palabra con connotaciones sexuales. Etimológicamente, Pierrugues (1826: 318-319) señala que el verbo *merere* en latín —con el que se construye *meretrix*— tuvo la misma connotación prostibularia que tendrá en español *ganar* (‘dinero a cambio de sexo’). Whinnom (1982: 1049) asegura que en «numerosísimos lugares se emplean, con inequívoco sentido sexual, palabras

¹⁵ La RAE proporciona distintas bases de datos en línea, como NTLLE o CORDE, que facilitan mucho el trabajo con grupos de control textual.

eufemísticas que también abundan en los poemas amorosos cortesanos: gloria, muerte, perder, merecer, etc.». McGrady reconoce el sentido de ‘copular’ en el *merecer* del soneto 14 de *Cuarenta enigmas*¹⁶. Márquez Villanueva apunta también al mismo sentido en su estudio del episodio de don Carnal y la Cuaresma¹⁷ durante el encuentro entre la *pixota* y el *puerco*. En el corpus digital de Eros & Logos, recientemente impreso en Blasco y Ruíz Urbón (2020), aparece un caso de Hurtado de Mendoza¹⁸ en el que el término parece tener el sentido más preciso de ‘llegar al orgasmo’. Es más, según estos sentidos, se podría postular un origen sexual a la expresión actualmente inocente de *edad de merecer*.

Ahora bien, se puede y debe objetar qué implicaciones tiene esta y otras connotaciones para una lectura sexual de *El rosal*. Para el estudio de una obra siempre es preciso partir de indicios paratextuales que permitan dirimir apriorísticamente si hay contenidos sexuales o indecentes. Un primer apoyo esencial es investigar la recepción que tuvo un conmutador o una obra a través de testimonios coetáneos que pongan en la pista de sentidos indecentes: comentaristas, censores, lexicógrafos, amanuenses, moralistas, personajes que reaccionan ante expresiones inapropiadas, literatos que continúan e imitan otras obras reincidiendo en estos sentidos sexuales, etc. Es decir, cualquier «instancia coetánea del texto analizado con que validar hipótesis de código sexual cerrado», a las que Garrote Bernal (2020: 118-120) denomina *testigos de época*.

Sobre el cancionero de Fernández de Ribera, hay pocos testimonios coetáneos que se puedan consultar. No obstante, no deja de ser relevante la defensa retórica que el propio autor adopta en su prólogo (1992: 64-78). En todo un ejercicio de *humilitas*, presenta su prólogo como un *escudero* que trata de defender y disculpar las obras que *introduce*, desde el *zaguán* hasta los cuartos de la *casa*, que tiene el cometido de que él quede «defendido de tus heridas i tú [el lector] con satisfacción de mi defensa». Acto seguido, explica por qué le da el «despropositado título» de *El rosal*, «cosa tan para las sublimes veras», a sus «hobras jocosas y humildes», diciendo que «si no saues llegar o llegas a sauer aprouecharte, con madura elección, de algunas rosas con que en este presente procuro rehaçer el estrago de tu gusto ¿quién duda que te hallarás tan picado de sus breues espinas que vengas a confesar que por lo menos las tiene?». Después ya comienza una extensa

¹⁶ McGrady (1984: 101): «También vimos la joya más preciosa / *merecer* con se ver atormentada / sin la cual se merece poco o nada / en esta vida triste y dolorosa».

¹⁷ Márquez Villanueva (1987: 183) evidencia la poca inocencia de la *pijota* —de *pija*, «la vellotilla del niño» «que es fuentecilla por donde orina» (Cov.)— cuando le dice al *puerco* —de *porcus*, «the pudenta of girls» en Adams (1982: 82)—: «Si ante mi te paras / darte é lo que mereces».

¹⁸ «Aquí será bien parar / que, cierto, tu merecer / cien leguas ha menester / y aún no se podrá explicar. / Que, cierto, si hacer quisiese / de tus vicios arancel / no habría tinta, papel, / ni pluma que lo escribiese» (E&L).

relación sobre el carácter colérico español y su predisposición al «aorro de bocablos» tan propia de esta poética conceptista.

En cualquier caso, este prólogo suscita dos cuestiones: ¿a qué viene tanta disculpa por sus «graçias mohosas» si realmente las «a manoseado con oçio i sin maliçia»? y ¿a qué se refiere cuando compara sus poemas con *rosas* cuyas *espinas picarán* al lector? Baste decir que tanto las imágenes del *escudero* y la *casa* con las que asemeja su prólogo, como la de las *espinas* que *pican* con la que define a sus epigramas, eran conmutadores cargados de connotaciones sexuales. Y es que Fernández de Ribera —a la par que lo está ejercitando— se defiende y advierte de los juegos conceptuales de índole sexual que se encuentran en su cancionero. Dicho de otro modo, se muestra consciente en palabra y obra tanto de estar empleando un código con una segunda intención *espinosa*, como de que el lector coetáneo y letrado será capaz de descodificarlo. Con esta sutil advertencia del autor, el lector descodificador ya puede adentrarse prevenido de aquellas indecias que irá encontrando y desvelando en la lectura del cancionero. Una de estas espinas puede ser la interpretación sexual que se expondrá a continuación para el epigrama III.81 «A un amigo, que no supo gobernarse en un estado próspero por los consejos que le dauan y lloraua arrepentido en su ruina» (*Rosal*, 1993: 89):

Dejaste de confiado,
amigo, el consejo mío
quando el sol miró tu brío
i su curso leuantado;
consuélate derriuado,
si llegas a mereçer
lástima en quien llegue a uer
otro Ýcaro en el mar,
que toda gloria al bolar
tiene por pena el caer.

En una primera lectura ya se debería reparar en la presencia de *merecer*, vistas sus connotaciones. Lo que obviamente se podrá objetar es que cómo se demuestra que en esta articulación poética activa el sentido de ‘joder’. En esta primera aproximación se debe ir testeando el texto con lo que Garrote Bernal denomina *hipótesis generales de interpretación*. Estos indicios se fundamentan en características generales de la poética conceptista por lo que, siendo insuficientes para demostrar un doble sentido sexual, constituyen un seguro punto de referencia desde el que iniciar el análisis interpretativo.

La pista más evidente de codificación es la presencia de conmutadores suficientes para el desarrollo de una trama sexual en un espacio retórico reducido. Según esta

*hipótesis de acumulación de conmutadores*¹⁹, el punto de partida de la interpretación es localizar e identificar los conmutadores —mediante *grupos de control textual*, *testigos de épocas* o estudios de léxico sexual— y cómo se correlacionan en el texto para contar un suceso sexual sutil. Como es habitual por la amplitud de léxico sexualizado, en el epigrama III.81 hay bastantes más conmutadores además de *merecer*. El mismo encabezado plantea el tema de un consejo a un amigo, para nada inocente si se considera el uso de *amigo*²⁰ para referirse al amante o al pene, reforzado al ser quien realiza la acción *llorar*²¹ ('eyacular'). Seguidamente en el poema se habla de un *sol*²², un conmutador del que se conocen casos funcionando para referirse a 'coño', que además realiza la acción de mirar²³, que en este caso tiene el sentido de 'follar' o 'desear' y que está analogando el sol a un *ojo* (otro conmutador de 'coño'). Además, lo que ese «sol miró» no es otra cosa que «tu brío [el del *amigo*]» que pertenece al campo sinonímico de *fuerza*²⁴, que en contextos sexualizantes se refería por antonomasia a la 'potencia sexual' o al 'pene en erección'. Con esto en cuenta, no debería extrañar —a los buenos entendedores de entonces y de ahora— que los verbos *levantar*²⁵, *derribar* y *caer*²⁶ se refieran al estado de erección y de flacidez del pene. Por otro lado, también se atestiguan casos de *volar*²⁷

¹⁹ Hipótesis adaptada de Allaigre y Cotrait, que predice «que, en un espacio textual reducido, una alta concentración de voces dilógicas o conmutadores marcará una intención sexualizante, pues “la selección y acumulación de tales términos o nociones no pueden ser inocentes”» (Garrote Bernal, 2020: 131-132).

²⁰ *amigo*, 'follador' o 'pene y testículos' (*tres amigos*): «Con esto dio otro suspiro / y, de oírlo lastimados, / a la villa de Bragueta / los tres amigos tomaron» (E&L: 50).

²¹ *llorar*, 'eyacular' derivado de *gota* ('semen'): «Lágrimas de aljófár llora mi Pedro, / blancas como nieve aunque es moreno» (*PESO*: 259).

²² *sol*, 'coño': «Si en amorosos ensayos / la sol te puedes llamar, / ¿cómo te has dejado helar / de tu sol entre los rayos? / Cesen aquesos desmayos, / caracol, que yo te adoro, / que no es bien desdiga el oro / cuando sale del crisol» (*PESO*: 161).

²³ *mirar*, *ver*, 'follar' o 'desear sexualmente' derivado de *ojo* ('coño' o 'ano'): «Mas ella, con alzar el sobrecejo, / le dijo con melindre: —“Aquesto, hermano, / no es más de ver y desear la fruta. / El labrador, sacando el aparejo, / le respondió, tomándolo en la mano: / —“¡Pues ver y desear, señora puta!”» (*PESO*: 233).

²⁴ *brío*, *valentía*, *braveza*, *virtud*, *fuerza*, *potencia*, *poder*, *vigor*, 'erección, excitación o potencia sexual': «Orilla el río, / al salir del sol, / vide un caracol / temblando de frío; / tomé luego brío / y entro en la mazmorra / de la Catalinorra» (E&L: 80).

²⁵ *levantar*, *alzar*, 'entrar en erección': «¿Cómo que el brazo cuando quiero bajo / y que levanto cuando quiero un dedo, / y sólo cuando quiero nunca puedo / hacer que se levante mi carajo?» (E&L: 197).

²⁶ *caer*, *derribarse*, 'entrar en flacidez' o 'eyacular': «Los que oy tienen estrechura / mañana gozan y cantan, / los vencidos se levantan / como de la sepultura / a vencer; / y aquellos que al parecer / invencibles parecían / suelen, cuando más se fían, / ser vencidos y caer» (E&L: 87).

²⁷ *volar*, 'follar' por su relación con «la pluma (y por antonomasia la de escribir, proveniente de la pena del ganso), con su tubo largo, blanco, circular y curvo, guarnecido de barbillas, ofrecía evidentes paralelos con el miembro viril» (McGrady, 1984: 84): «Veréisle la cresta erguida, / tan roja que pienso, acaso, / de fino coral se hizo / por cualque extranjero sabio. / Salta, corre, pica y vuela, / ni

como conmutador verbal de ‘follar’. Y con el sentido sutil de estos verbos se cierra el poema relacionándolos con los conmutadores nominales *gloria*²⁸ (al *volar*) y *pena*²⁹ (al *caer*) que también parecen activar sus connotaciones de ‘satisfacción’ e ‘insatisfacción sexual’. Por último tendríamos el caso de *mar*³⁰ como conmutador náutico con el sentido de ‘vagina’, que además sería el lugar en el que acabaría ese *Ícaro*, personaje mítico que nos remite a aquel que, al tratar de *volar*, *cae muerto*³¹ —en su sentido sutil de ‘flácido’—.

En este caso la *hipótesis de acumulación de conmutadores* parece verificar la presencia del tópico sexual del amante precoz, codificado en el símil mitológico de la ruina del amigo. En relación a esto, tampoco es inocente que el poema finalice con una sentencia sobrecargada de conmutadores: «toda *gloria* al *volar* tiene por *pena caer*». Garrote Bernal advierte sobre que estas *estrategias de posición de cierre*³² son un mecanismo retórico de la poética conceptista que también señalan una posible segunda lectura obscena, e incitan al lector a una o varias relecturas de descodificación. Estas relecturas no solo permiten evidenciar los conmutadores que se hayan pasado por alto, sino que también da pie a ver como estos resignifican el resto del poema. Volviendo al epigrama, no parece tan descabellado que ya desde el inicio ese *próspero estado* en el que no supo gobernarse el *amigo* se refiera al coito o a la propia erección, ni que esa ruina en la que *lloraba* ya se refería a su pene flácido; más aún si resaltamos la presencia de *caer* en su definición, «acción de *caer* o arruinarse alguna cosa» (*Aut.*). Por otro lado, aquel *sol* no solo *miró el brío* (del *amigo*) si no también el *curso* que por su definición como «el acto de correr, pero se usa lo más regularmente hablando de las cosas materiales:

es muy gordo, ni muy flaco, / y el cuello tan a lo nuevo, / que parece un as de bastos. / Corramos un gallo, / mozas de mi barrio» (E&L: 292).

²⁸ *gloria*, ‘satisfacción sexual’: «Tanta es la gloria que el galán y dama, / en amorosos lazos enredados, / reciben en los gustos de Cupido, / que, sin ser yo persona, sino cama, / lo siento, que no sienten de elevados—» (*PESO*: 17).

²⁹ *pena*, ‘insatisfacción sexual’ o ‘pene’ en «un juego paronomástico» (McGrady, 1984: 84): «Cantaros quiero mi pena, / amigas, por buen nivel, / que entrando en un vergel, / por coger un’ azucena, / me ficat una squerdeta» (E&L: 228).

³⁰ *mar*, ‘vagina’: «Sobre dos muslos de marfil Tarquino / embarcó su deseo y, con tormenta, / de la mar de Lucrecia el golfo tiente, / que para todo un rey allá camino» (*PESO*: 214).

³¹ *muerto*, ‘pene flácido’ derivado de *morir* que «es una de las metáforas más recurrentes por ‘gozar’, equivalencia que el propio Quevedo aprovecha en múltiples ocasiones» (Sepúlveda, 2001: 300): «Siempre tiene el ojo abierto / como aceituna cordal, / aunque esté caído y muerto / en veros se para yerto, / como cuello de orinal» (E&L: 216).

³² Estas estrategias servirían para «confirmar el que durante el proceso lector ha ido siendo progresivo descubrimiento de la *celada* de codificación bífida» e invitar «a la relectura de comprobación» (Garrote Bernal, 2020: 128).

como el curso de las aguas, el de los Astros» (*Aut.*) podría haber adquirido connotaciones sexuales derivadas del conmutador *correr*³³ ('follar' o 'eyacular').

En este punto de la interpretación, cabe abordar aquellas incoherencias y ambigüedades objetivas en la retórica del texto que en una primera lectura puedan pasar más desapercibidas, pero que constituyen también otro índice de codificación sexual (*hipótesis de incoherencia lógico-semántica*)³⁴. Porque estas inconsistencias se empleaban en la poética conceptista para dotar de flexibilidad al texto y permitiría la articulación comprensible y simultánea de varias lecturas patentes y sutiles. Volviendo a «el sol miró tu brío / i su curso leuantado», patentemente el sol mira el brío del amigo y también su propio curso astral en ascensión. La cuestión radica en qué lógica tiene que el sol mire su recorrido astral en el planteamiento del poema. Aquí la sintaxis dilógica posibilita la reordenación en una opción que refuerza una interpretación sexual en la que, por un lado, el posesivo de «su *curso*» no lo relaciona con *sol* sino con *brío* ('pene'), de modo que valida un sentido sexual para *curso* como 'orgasmo o eyaculación'; y por otro, si consideramos un hipérbaton, *levantado* podría no adjetivar a *curso* sino a *brío*, reforzando el sentido de 'erecto'.

El otro punto donde la sintaxis se abre posibilitando otras lecturas es en los versos 5-8. A simple vista, *lástima* sería el objeto directo de *merecer* dentro de una condicional. Según esto, el poeta-consejero apelaría al amigo a animarse en su desgracia («consuélate derriuado»), aunque objeto que pueda llegar a provocar pena («si llegas a mereçer / lástima») en quien le vea en ese estado desdichado («en quien llegue a uer / otro Ýcaro en el mar»). De nuevo la sintaxis y el salto versal entre *merecer* y *lástima* posibilita recitar los versos 6 y 8 como una exclamación retórica (¡Lástima en quien llegue a ver otro Ícaro en el mar!). En esta opción la lectura sexual encajaría de tal modo que el poeta-consejero apelaría al amigo-follador que disfrute (*consolar*) de esa caída de la erección (*derribado*), porque duda que vuelva a follor (*merecer*); y se lamenta por la insatisfacción sexual (*lástima* < *pena*) de quien folle (*ver*) con su pene precoz (*Ícaro*) que no llega a dar placer al coño (*mar*).

De forma más contextual, tampoco podemos obviar la expresa finalidad satírica y burlesca que tiene todo epigrama, ya que se trata de un género especialmente comprometido con el ingenio técnico-conceptual, al valerse de juegos de palabras y equívocos para codificar una ocurrencia que despierte la risa del receptor. Y del

³³ *correr*, 'follar' 'alcanzar el orgasmo' 'eyacular': «No te enojés, vida mía, / porque no puedo aguardarte, / que cuando mi gusto parte / va corriendo con porfía. / Y aunque el tuyo se desvía / deteniéndome a aguardallo, / no hay hombre cuerdo a caballo» (*PESO*: 198).

³⁴ Hipótesis adaptada de Álvaro Alonso, que «predice que la incoherencia técnica o el anómalo funcionamiento sintáctico-semántico del mensaje patente, además de ocasional impericia, indica una intención de expresar, mediante simultaneidad conceptista» «“segundos significados” sexuales (y latentes), que “no se articulan de forma completamente coherente”, pues “no es rara en la literatura erótica” la “falta de rigor”» (Garrote Bernal, 2020: 134).

mismo modo que en los chistes actuales, los temas sexuales son predilectos en los chascarrillos de estas composiciones. Como intérpretes de esta clase de obras, es necesario preguntarse cuál es la gracia de poemas como el III.81 —gracia que el propio Fernández Ribera declara que tienen este y sus otras «hobras jocosas y humildes» de *El rosal*—. Porque más allá de la manida y nada ingeniosa comparación de la desgracia de un amigo con el mito de Ícaro, no hay ocurrencia risible alguna que no sea la de la lectura sexual sutil que se viene desarrollando. Por ello, creo necesario definir otro índice de codificación paratextual, que provisionalmente denomino *hipótesis de probada intención jocosa*, que prediga que en toda obra en la que se atestigüe *emic* (por *testigos de época*) un carácter cómico o satírico que no sea perceptible *etic* por los lectores actuales, seguramente se deba a que sus ocurrencias se valen del código sexual cerrado.

En definitiva, todos estos indicios constituyen un muy seguro punto de anclaje metódico para estas interpretaciones, porque se atienen a los propios mecanismos que regían la poética del concepto sexual. Un *modus operandi* que hemos esbozado en el análisis del epigrama III.81 y que seguía —y todavía sigue— unas *reglas lógico-sintácticas* de combinación (RLS) que se modulan en dos momentos: un *primer momento*, «tras detectar y explotar analogías entre el sexo y otros componentes del mundo y su expresión»; y un *segundo momento* donde se combinan, «en un espacio retórico generalmente reducido, ciertas unidades léxicas dentro de un molde sintáctico sobrecargado simultáneamente por, al menos, un sentido patente y otro que subyace latente, y que con harta frecuencia es de índole sexual» (Garrote Bernal, 2020: 123).

Del hacer lingüístico-poético constante de estas RLS se va sexualizando todo ese léxico que constituye y con el que funciona el código cerrado. Según el proceso de adquisición semántica de esos sentidos sutiles, Garrote Bernal (2020: 92-94) distingue una *semántica sexual* que denota un sentido patente y reconocible por hablantes tanto de la época como actuales, y que es considerado como indecente (el propio del código abierto); o a una *resemantización sexual* en el que un sentido sexual latente queda asociado a una palabra cuyas denotaciones no son sexuales (el propio del código cerrado). A su vez, este léxico resemantizado también puede ser *coyuntural*, es decir, que adquiere su sentido sexual en un caso retórico concreto, sin trascenderlo, como parece que ocurre en el epigrama III.81 con *estado próspero, ruina, curso* o *Ícaro* —a falta de cotejarlos con grupos de control textual—; o puede ser *estructural*, es decir, que se vuelve sistemático y recursivo, trascendiendo el caso y el autor concreto y haciéndose extensible en un periodo temporal amplio, como los conmutadores que hemos ido citando (*brío, amigo, volar, sol, gloria, pena, mar*, etc.).

En un primer momento, las RLS proceden reduciendo un amplísimo y diverso repertorio de términos, adecuables a diferentes contextos poéticos, a unos pocos sentidos sexuales. Obviamente acciones que hoy mismo solemos relacionar o

analogar al coito ya poseían estas connotaciones (*sacar-meter, entrar-salir, dar-recibir, alcanzar, cargar, atravesar, recibir, tomar, cabalgar, yacer o tumbar*), del mismo modo que verbos como *caer-levantar, derribar-alzar* o *colgar* podían referirse a acciones propias de los genitales. Por su parte, muchos adjetivos al sexualizarse pasan a calificar tanto características de los genitales como la propia actitud de los amantes (*gordo-flaco, contento-triste* o *estrecho-hondo*). Los sustantivos sexualizados en su mayoría explotan sus similitudes morfológicas con el pene y el coño/ano (*rabo, concha* o *higo*) o las relaciones que se dan entre los genitales como la de contenido-continente (*espada* y *vaina*). Además, este léxico es también susceptible de ir ampliándose ingeniosamente explotando relaciones gramaticales y semánticas, como derivaciones, sinonimias, antonimias, metonimias, etc.

En los ejemplos que acabamos de citar todavía nos resulta evidente sus connotaciones en el español actual. Sin embargo, la mayor parte del léxico sexualizado en el español medieval y moderno responde a procesos similares, pero explotando relaciones mundo-sexo que o bien desconocemos porque ya no somos capaces de vislumbrar, o bien pueden alcanzar un alto grado de sofisticación conceptual. En *El rosal*, como fruto de ese ingenio sexual, encontramos recurrentemente el motivo del *avaro* con las connotaciones sexuales de persona ‘impotente’ o ‘poco/mal follador’, a su vez mediadas por las del verbo *dar*³⁵ (‘follar’ o ‘conceder favor sexual’). En suma, la persona *avara*³⁶ sería ‘la que *da* poco sexo’ frente al *liberal*, ‘el que *da* mucho sexo’. En esto parece fundamentarse la gracia de epigramas como el 1.57 «A la mujer de un abaro, por un relox de plata que dio su marido» (*Rosal*, 1993: 59):

No es dificultoso caso
 sauer de *qué* a proçedido
 aver dado tu marido
 cosa en plata, siendo escaso;
 pues aunquel [*sic*] vibir con tasa
 le daua tanto plazer,
 diolo para no tener
 quien pudiere dar en casa.

Aquí la lectura simple ya nos establece como clave del enigma cómico el juego conceptual con dar, de modo que el motivo por el que el *avaro*, que no comparte sus riquezas, regaló su valioso reloj fue para que nadie diera (la hora) en su casa. Pero claramente la amplia polisemia del verbo *dar* también posibilita y contagia

³⁵ *dar*, ‘follar’ ‘penetrar’ u ‘ofrecer sexualmente’: «Ahora, déle, déle... / Métao un poquito; / puesto en el garlito, / hágalo preso. / No me haga eso / que me hinca un güeso» (*PESO*: 128).

³⁶ En *El rosal* también se aprecia el motivo sexual del *avaro*, o del hombre *escaso* o *estrecho*, en los epigramas 1.57, 1.102, vi.73 y vi.100.

la lectura sexual tanto del *avaro* ('el que no *da*') como de *reloj* ('lo que *da* la hora'). Más aún si tenemos en cuenta que *reloj*³⁷ era un conmutador polisémico que, o bien venía a designar el número de encuentros sexuales, o bien era un objeto que se comparaba con el pene. Esta analogía fálica resulta extraña si no visualizamos el mecanismo de los relojes de la época y la relación del pene con la *mano* o *mazo*, que '*da* la hora', y de los testículos con las dos *pesas*, que '*cuelgan*'³⁸. De este modo, podemos entender que el *reloj* del *avaro* se refiera a un objeto masturbatorio, sentido que parece reforzar *de plata*³⁹ ya que sospecho que esta expresión guardaba una recurrente relación con el semen o el orgasmo. Con todo esto, parece que el motivo sutil por el que el *avaro* dio su *reloj* fue para que no pudiera penetrar en la *casa* de su mujer, es decir en su '*coño*', ya que *casa*⁴⁰ era un conmutador recurrente que, explotando las relaciones de continente y contenido, sexualizaba todo lo que se introduce o habita en ella. Todo ello sin contar que cuando se dice que al *avaro* le *daba* tanto *placer vivir*⁴¹ con tasa, no se insinúe que él sí que usaba el *reloj* para masturbarse.

Como se puede comprobar en los poemas expuestos, el análisis parte de la identificación de los conmutadores y desde estos se trata de extender, de forma coherente, la significación sexual al resto del poema. Esto responde a la *ley de concentración semántica* (LCS) formulado en Garrote Bernal (2020: 110-111) para prever «que, para todo contexto sexualizante, cualquier signo (estándar, modificado o inventado) tenderá a funcionar con unas escasas acepciones sexuales, normalizadas o metafóricas». Un principio que por un lado «abarca "la resignificación contextual que sufre un vocablo cuando se encuentra dentro de un mensaje erótico-obseno", y predice la extensión de "doble sentido" a "todos los niveles

³⁷ *reloj*, 'contador del número de coitos': «Sobre cuántas irá el juego / están en gran confusión, / y en fin conciertan que vaya / a cuantas diere el reloj» (*PESO*: 286). || *reloj* (*mazo/mano y pesas*), 'pene y testículos': «Es un bravo sin espada, / nada; / reloj con pesas sin mano, / vano; / y un impotente en el lecho, / sin provecho» (E&L: 251).

³⁸ Con este mismo sentido aparece más abiertamente en el epigrama v.74 (*A un capón llamado Relox*): «Ironía fue en ti nombre / de Relox, pues si profesas / tu oficio te faltan pesas, / armas verdaderas de hombre; / pero por mi quenta hallo, / Estevan, aunque lo ignoras, / que tus horas a deshoras / las as de dar, como el gallo» (*Rosal*, 1994: 77).

³⁹ En el cancionero además de *reloj* se describen como *de plata* otros conmutadores como *chapín*, *higa* o *pelo* en los epigramas II.91, III.12, III.16 y III.77. Además, la plata se describe como «metal precioso de color blanco» (*Aut.*) conmutador que califica el semen y también aparece en la expresión sexualizada *camino de la plata*: «Corre mil veces la posta / del camino de la Plata, / brevedad con todos trata / por volverse a la posada. / Que posta desocupada nuevo caminante espera. / Pero no es la primera / ni la postrera» (E&L: 235).

⁴⁰ *casa*, '*coño*': «—¡Salid de mi casa! / —No puedo, señora / —¡Salid, en mal hora! / Salí, pues entraste / de fuerza, y de hecho, / mis puertas raspaste / por darme despecho» (E&L: 97).

⁴¹ *vivir*, 'excitar' 'entrar en erección' antónimo de *morir* ('follar', 'alcanzar el orgasmo' o 'perder la erección'): «Si te lo doy me lo das; / me harás vivir muriendo, / los miembros estremeciendo, / saliendo de su compás; / y si aprietas por detrás, / con eso me güelgo yo» (*PESO*: 151).

textuales”: sintáctico, intertextual y pragmático»; y por otro también da cuenta de la formación del léxico sexual, porque «permite un desborde contextual que resemaniza —estructural y coyunturalmente— un término hacia lo sexual».

Este principio también fundamenta la recurrente tendencia de esta poesía a jugar con la indefinición gramatical y conceptual, ya que mediante esta se facilita la resignificación hacia lo sexual. En *El rosal* esta tendencia lleva a la composición de epigramas cuyo enigma cómico gira totalmente en torno a términos absolutamente indefinidos o a elementos gramaticales deícticos carentes de significado. Uno de los casos más reseñables es el juego conceptual en torno a *cosa* que se realiza en el famoso epigrama VI.28 «Ymitación de yngenio del Alcázar» (*Rosal*, 1994: 84):

—¿Qué [es] cosa y cosa Costanza?
 Diréys vos: «Yo no lo sé».
 Desta uez cogido os e.
 —No es muy buena adibinança.
 —Pero vos, en conclusión,
 ¿me la days? —Cosa es forçossa.
 —Pues digo que cosa y cossa
 Costança, dos cosas son.

Evidentemente el enigma sobre esas *dos cosas*⁴² se fundamenta en la absoluta indefinición del término, lo que permite amoldarlo a cualquier contexto sexualizante por el que adquirirá, según la LCS, cualquier sentido sexual sustantivo, casi siempre relacionado con los genitales. De este modo, *cosa* funciona como un vocablo indefinido y deíctico que se sexualiza inmediatamente al relacionarse con otros conmutadores, y que efectivamente fue muy explotado por ingenios de la época como el de Alcázar. De hecho, en la mayoría de los casos aparece como sustituto fórico de otros conmutadores, como cuando en el epigrama I.57, se nos dice que el *avaro* dio «*cosa en plata [el reloj]*». No obstante, en ingenios como el de este epigrama VI.28 el reto está en adivinar qué son esa *cosa* y *cosa*. Obviamente en una lectura sutil cada *cosa*, por la LCS de otros conmutadores presentes, se refiere al pene del poeta y al coño de Costanza⁴³, nombre nada casual ya que con él se denomina recurrentemente a prostitutas literarias. Como en el tercer verso

⁴² *cosa*, según el contexto cualquier sustantivo sexual: ‘pene’ y ‘coño’ «Decid qué es aquello tieso / con dos limones al cabo, / barbado a guisa de nabo, / blando y duro como güeso; / de corajudo y travieso / lloraba leche sabrosa: / ¿qué es cosa y cosa? [...] Aquel ojal que está hecho / junto de Fuenterrabía / digáisme, señora mía: / ¿cómo es ancho siendo estrecho? / Y ¿por qué, mirando el techo, / es su fruta más sabrosa? / ¿y qué es cosa y cosa?» (*PESO*: 155).

⁴³ Un nombre que seguramente se popularizó por el auge de la prostitución en Constanza durante el concilio de 1413 y es el nombre protagonista de la *Farsa de la Costanza* de Cristóbal de Castillejo, además de ser con el que Baltasar del Alcázar recurrentemente suele llamar a sus damas.

cuando el poeta dice que como Costanza no sabrá la adivinanza la *habrá cogido*⁴⁴, verbo con connotaciones sexuales aún evidentes en el rioplatense. En seguida preguntará a la dama si le *dará* ('sexualmente') la cosa, que en este punto podemos entender tanto que se refiere a *su cosa* ('coño') como que *cosa* pase a referirse directamente al coito. A esta petición ella responde que «cosa es forzosa [que se la *dé*]»; expresión que en su sentido recto ya abala la lectura sutil, pero ahondando en ella podemos entender tanto que lo forzoso es la consumación del coito, como que *forzoso* —derivado de fuerza y por tanto 'erecto/excitado'— se halla la *cosa* de su locutor ('pene'). De este modo, el poema concluye con la unión sintáctica, entre la *cosa* y *cosa* en *dos cosas*, y sexual entre el yo poético y Costanza.

El rosal ofrece otros juegos conceptuales con elementos indefinidos y deícticos en dos epigramas de codificación mixta. En el epigrama III.51 «A un gentilhomme, que asentó amistad con otro no bien reciuido de muchos por sospechas de su trato yndezente» (*Rosal*, 1993: 85) esa *amistad* (derivado de *amigo*) que asienta el *gentilhombre*⁴⁵ con otro del que se sospecha un *trato indecente*, ya nos advierte de la propia indecencia del asunto de la composición. Asunto que se zanja estratégicamente en el cierre del poema cuando se nos dice que Andrés es el *conocido*, persona «que aunque tiene alguna *amistad*, no llega a ser estrechez» (*Aut.*), de *atrás*⁴⁶ de Juan, donde el adverbio claramente viene a señalar el culo:

Nobedad causado as

Juan, con la amistad de Andrés,
i a mí no, si diçen *que* es
tu conocido de atrás.

Por su parte, el epigrama v.65, «A una dama, aviendo salido un dia vestida de blanco contra la opinión que se avía tenido de su recojimiento y modestia» (*Rosal*, 1994: 76), fundamenta su enigma cómico-sexual en la relación simbólica del *blanco*⁴⁷ del vestido de la novia Costanza —de nuevo— por un lado, con la castidad, de la que se duda desde el encabezado y que en el poema se dice que *ha sudado*⁴⁸;

⁴⁴ *coger*, 'follar' o 'penetrar': «Mas la vez que me coge él allá dentro, / a fe, a fe que me mete en lindo aprieto» (*PESO*: 270).

⁴⁵ *gentilhombre*, 'homosexual' derivado de *gentil* «'puta', según opera en *La Lozana andaluza*» (Garrote Bernal, 2020: 167) || *trato*, 'coito' o 'prostitución' derivado de *tratar* ('follar/prostituirse'): «Dos mozas para darse con cualquiera, salieron por el mundo a buscar vida / después de haber pasado su corrida / en trato más común que cantonera» (E&L).

⁴⁶ *atrás*, *detrás*, *papa*, 'ano' en oposición a *delante*, *proa* 'genitales': «A un puto, sin más ni más, / prendieron por delincuente, / no por culpas de presente, / sino por culpas de atrás» (*PESO*: 250).

⁴⁷ *blanco*, 'semen': «Aquel juguete te pido / que compraste a la villa, / que come como polilla / cuando torna denegrido, / donde está el blanco metido / con que me afeito yo» (*PESO*: 151).

⁴⁸ *sudar*, 'eyacular' de *sudor* 'semen': «Considero de la suerte / que estábades en aquel / trance reguroso y fuerte / más amargo que la hiel, / con mil sudores de muerte / entrando y saliendo en

y por otro con el semen en su sentido sutil. De nuevo en el cierre se preguntará por la *pasión fiera* que ha provocado que la novia haya vuelto «lo de *dentro fuera*»⁴⁹, sentencia en la que el pronombre nos remite de nuevo a *lo blanco* y los adverbios nos señalan su ubicación respecto al coño:

Paréceme, y es verdad
 en tan subida mudança,
 que avéys, amiga Costança,
 sudado la castidad;
 qué pasión, decid, tan fiera,
 si no es de locura ya,
 hermosa Costança os ha
 vuelto lo de dentro afuera.

Por otro lado, este método también permite formular para casos retórico-poéticos concretos el recorrido conceptual con el que se va codificando estas tramas sexuales. Garrote Bernal (2020: 123) define este ejercicio como un *procedimiento de operaciones algorítmicas* con el cual «el ingenio sexual vertebrata el discurrir de conceptos en torno a un algoritmo primitivo (AP) desde el que, mediante reglas lógico-sintácticas de combinación (RLS), se van generando los algoritmos derivados (AD)». Mediante este proceder se insertan y conectan los algoritmos en el poema estableciendo relaciones que permiten la múltiple lectura, y que en este punto diferencio entre *relaciones gramaticales estándares* (RG), *relaciones conmutables sexuales* (RC) y *relaciones referenciales intertextuales* (RR)⁵⁰. Por esto vemos como el enigma cómico-sexual del epigrama 1.57 se vertebrata en torno al algoritmo primitivo *dar* ('regalar' ≈ 'follar') por el que se siguen los algoritmos derivados *avaro* ('quien no da' ≈ 'impotente') y *reloj* ('lo que da la hora' ≈ 'polla'). En otros casos como el III.81 el número y la cantidad de AP y AD se complejiza, aunque según la interpretación propuesta, no es casual que la mayoría pertenezcan a isotopías antagónicas relacionadas con la erección y el coito (*amigo, estado próspero, brío, levantado, merecer, mirar / ver, gloria, volar*) o con la flacidez y la eyaculación (*lloraba, ruina, curso, derribado, Ícaro, pena, caer*). Para

vano / ayudándoos de la mano / por esforzaros, y al fin, / vuestro caballo ruin / tendido en el verde llano» (E&L: 269).

⁴⁹ *pasión*, 'excitación': «La hembra por el varón / ansias en su pecho siembra, / y el varón ha por la hembra / en sus entrañas pasión» (E&L: 225). || *fiera*, 'potencia sexual': «En la cama se sacude, / más que toro de Jarama / como fiera herida brama, / y gime como criatura» (E&L: 158). || *dentro-fuera*, en relación al coño o el ano: «Tiénelo tan ancho la mi morena, / que no sé si está dentro o si está fuera» (*PESO*: 270).

⁵⁰ Reformulo esta distinción de relaciones algorítmicas partiendo de la que realiza Garrote Bernal entre las reglas «gramaticales estándares (→ RG =)» y «las dos específicas del discurso ingenioso: los símbolos o relaciones semántico-emblemáticas (→ RSE =) y las gracias que vienen "muy a pelo" o relaciones sintagmático-humorísticas (→ RSH =)» (2012b: 34-35).

profundizar en cómo discurren estas operaciones algorítmicas, tomemos el caso del epigrama VI.92 «A un mancebo a quien dieron una vara de justicia, yntercesión del agrado de su mujer» (Rosal, 1994: 93):

En ese palo que os dan
 para haçeros alguazil,
 caualmente, amigo Gil,
 cumplido abéys el refrán;
 vuestro aumento, cosa es clara,
 en esa vara se ue,
 si bien muchos dizen que
 fue más garrocha que vara.

Desde el encabezado se establece que el ingenio cómico del epigrama gira en torno a esa *vara de justicia*, concepto formado por dos conmutadores que son los dos algoritmos primitivos de la composición. Por un lado, *vara*⁵¹ como concepto con evidentes connotaciones fálicas. Por otro, *justicia*, término que con frecuencia adquiriría connotaciones sexuales por sus relaciones etimológicas con el conmutador *justa*⁵² ('coito'), «batalla a caballo con lanzas» (Aut.). De este modo en el encabezado AP₁ (*vara*) y AP₂ (*justicia*) empiezan a relacionarse entre sí y con el resto del encabezado, «A un mancebo a quien dieron una *vara de justicia*, intercesión del agrado de su mujer». Para empeazar la relación genitiva (RG₁) entre ambos algoritmos en el sintagma *vara de justicia* (AP₁ + AP₂) eleva el concepto al cubo con un sentido explícito ('vara del alguacil') y hasta dos sexuales: 'pene para la vagina' o 'pene para el coito'. Pero además este sintagma establece otras dos relaciones oracionales cuando se dice que se *da* al mancebo (RC₁) por intercesión del *agrado* (sexual) de su mujer (RC₂):

$$\begin{aligned} &RC_1 (a \text{ un mancebo a quien dieron} \approx \text{'penetraron' una}) \rightarrow \\ &AP_1 (vara \approx \text{'pene'}) \leftarrow RG_1 (de) \rightarrow AP_2 (justicia \approx \text{'vagina} \wedge \text{'coito'}) \rightarrow \\ &RC_2 (intercesión del agrado \approx \text{'sexual' de su mujer}) \end{aligned}$$

El epigrama continuará explotando y derivando los algoritmos AP₁ y AP₂ y su conjunción para resolver el enigma cómico: ¿por qué por agrado de su mujer?

⁵¹ *vara, palo*, 'pene u objeto fálico': «Como supe que otro dueño / en tu jurisdicción manda, / en tu término redondo / no puede entrar con vara alta» (E&L: 284).

⁵² *justa*, 'coito': «Pues por vos crece mi pena / quiero, señora, rogaros / que queráis aparejaros / a una justa que se ordena» (PESO: 7). || *justicia*, 'vagina' atestiguado por Garrote Bernal: «¿Quién son aquellas feroçes compañas, / pregunto, si puedo, discreto señor, / qu'en sus pequeñuelas y pobres cabañas / fatigan sus cuerpos syn punto d'amor, / y non disistiendo del grato sudor / nos da por engaño muy dulce seruiçio, / y por gualardón de un tal beneficio / consiente justicia quemar lo mejor?» (2020: 174).

De este modo, el poema abre con un «en ese *palo*», claro conmutador sinónimo de *vara*, que de nuevo *dan* al mancebo (RC₁) actúa como un algoritmo derivado de AP₁ (AD₁ < *vara*). Y el motivo de que se le dé es para hacerlo (RG₂) *alguacil*, o sea el «ministro de justicia con facultad de prender y traer vara alta de justicia» (*Aut.*). De modo que en *alguacil* se deriva la connotación de ‘follador’ o ‘quien porta el pene’ de AP₂ (AD₂ < *justicia*). Con todo ello el mancebo *habría cumplido*⁵³ —sexualmente con su mujer— el refrán *cabalmente*, esto es de modo «perfecto en *virtudes*, y en guardar especialmente *justicia*» (Cov.), por lo que el adjetivo parece otro conmutador derivado de AP₂ (AD₃ < *justicia*) que podemos entender con el sentido ‘de forma perfecta a la vagina o al coito’ de su mujer. Pero todavía queda resolver cuál es ese refrán que cumple el mancebo al recibir la vara de justicia, donde cabría postular para la interpretación sexual que se refiere (RR) al refrán «en casa del ruin, la mujer es alguacil» (Correas, 1612: 186), es decir ‘quién porta el pene’.

AD₁ (*palo* ≈ ‘pene’ < *vara*) ← RC₁ (*en ese... que os dan* ≈ ‘penetran’) →
 RG₂ (*para hacerlos*) → AD₂ (*alguacil* ≈ ‘follador o quien porta el pene’ < *justicia*) →
 AD₃ (*cabalmente* ≈ ‘de forma perfecta a la vagina ∧ coito’ < *justicia*) →
 RC₃ (*cumplido* ≈ ‘sexualmente’ *habéis el*) →
 RR (*refrán* < AD₂ «en casa del ruin, la mujer es alguacil»)

La sucesión algorítmica sigue discurriendo con el *aumento*, derivado de *crecer*⁵⁴ (‘entrar en erección’), del mancebo que se ve (RC₄) en esa vara (AP₁) y culmina con «si bien muchos dicen que fue más garrocha que *vara*». En este punto la estructura comparativa (RG₃) focaliza la distinción entre *vara* y *garrocha*, esta es «la *vara* que se tira al *toro* para *embravecerlo*» (Cov.). En su distinción sutilísima *garrocha* adquiere un sentido sexual más preciso que el de *vara* por su función de *embravecer*, derivado del conmutador *braveza*⁵⁵ (‘erección’ o ‘potencia sexual’), al *toro*⁵⁶, animal relacionado con la potencia sexual masculina. Así, cabría concluir que la *vara de justicia* que han dado al mancebo sería una ‘vara para excitar sexualmente’.

RC₄ (*vuestro aumento* ≈ ‘erección’ *en esa... se ve*) → AP₁ (*vara* ≈ ‘pene’) →
 RG₃ (*si bien muchos dicen que fue más... que*) →
 AD₄ (*garrocha* ≈ ‘pene excitador’ < *vara, embravecer, toro*) → AP₁ (*vara* ≈ ‘pene’)

⁵³ *cumplir*, ‘follar o satisfacer sexualmente’: «A un caballero que, estando con una dama, no pudo cumplir sus deseos» (E&L: 122).

⁵⁴ *crecer*, ‘entrar en erección’: «Así lloraba de Juana / su mal entendido empleo / un devoto zapatado / crecido de pulgarejo / (que es decirte en castellano, / niña de los ojos bellos, / que le sobran muchas onzas / de lo que falta a tu dueño)» (E&L: 118).

⁵⁵ *braveza*, ‘erección, excitación o potencia sexual’ sinónimo de *brío*: «Conténtase los dos, entra el valiente, / vuelve y revuelve al uno y al otro, / más su braveza y brío poco vale» (E&L: 80).

⁵⁶ *toro*, símbolo de ‘potencia sexual’: «Cual de burro, es mi carajo / y mis cojones de toro, / y me dicen: “Vales más oro / que tiene arenas el Tajo”» (E&L: 278).

Así el procedimiento de operaciones algorítmicas codifica en este epigrama dos posibles lecturas sexuales, además de la lectura superficial del mancebo que asciende a alguacil por la súplica de su mujer. En ambas interpretaciones el análisis persiste en que la vara de justicia es usada como pene o consolador para el agrado sexual de la mujer. Sin embargo, el poema posibilita interpretar que dicha vara es usada por el mancebo para masturbar a su mujer; pero también, si nos atenemos a la recurrente función de *mancebo* como objeto directo de *dar* y a las relaciones semánticas de *garrocha* como objeto que *embravece* ('excita sexualmente') al conmutador marcadamente masculino *toro*, podemos proponer que es la mujer quién —siendo la *alguacil* como en el refrán— usa la vara para sodomizar y excitar a su hombre.

En suma, la teoría historicista de la literatura sexual española ofrece criterios paratextuales de detección de contenido sexual, varias hipótesis de partida para el análisis casuístico y principios y fórmulas para reconstruir el proceso de codificación. Con todo esto podemos postular interpretaciones sexuales expuestas de la forma más exhaustiva y sistemática con las técnicas y capacidades de la filología. Aun así, habrá quien objete que este método pueda acabar incurriendo en lecturas enrevesadas que desvirtúen por completo lo que dice el texto. A este respecto, Garrote Bernal (2020: 111-118) advierte contra la insuficiencia de la *infrainterpretación* «que, por nerviosismo y pedantería, pudor, prejuicio ideológico o desconocimiento de los estudiosos, han solido padecer los textos sexuales del pasado». Frente a ella cabría valorar la *sobreinterpretación* como «un provisional método de laboratorio filológico para poner a prueba (y error) la elasticidad semántica de un texto y las hipótesis interpretativas que le conciernen» y que se muestra «como tal, sin disfraces y como hipótesis» y que «afina los instrumentos de topografía filológica que con cierta aproximación permiten trazar los lindes en el movedizo discontinuo que configura el espacio semántico». Así mismo, distingue y reniega de la *sobreinterpretación especulativa* «por no sustentarse en datos y pruebas coetáneos a los textos analizados» en favor de la *sobreinterpretación de laboratorio* que es la que él defiende.

Es decir, sobreinterpretaciones como las propuestas en *El rosal* permiten realizar un testeo, basado tanto en datos e instrumentos histórico-filológicos como en hipótesis y principios exhaustivos, de aquellos casos donde el propio texto posibilita la lectura sexual y aquellos en los que no. De este modo, concluiremos en una última aplicación del método a tres epigramas que juegan con el sentido sutil de 'ano' que propongo para *secreta*⁵⁷, «en algunas partes tienen este nombre las necesarias o latrinas, por estar en parte secreta y desviada» (Cov.). No obstante el

⁵⁷ En *El rosal* al menos, *secreta*, *necesaria* o *poza* adquieren el sentido de 'ano' al analogar ambos conceptos como los '*lugares* donde están las excreciones', de un modo muy parecido a como *orinal* adquiere el sentido 'coño': «Hecha estáis siempre terrero / blanqueando el albayalde, / dando vuestro delantero / a los moros por dinero / y a los cristianos de balde, / porque de tan liberal / no miráis en poquedades / y vuestro mejor caudal / es ser gentil orinal / de dos mil frailes y abades» (E&L: 221).

tercero de ellos, aun valiéndose de la connotación escatológica del término, no parece emplearla para desarrollar una trama sexual, trama que sí puede reconstruirse en los dos primeros.

Desde el enunciado del epigrama 1.6 «Por un eunuco que caió en una secreta» (*Rosal*, 1993: 52) la presencia de conceptos sexuales abiertos *eunuco/capón*⁵⁸ y del cerrado *caer* ya advierte de un posible motivo sexual. El epigrama continúa diciendo que ese *capón* iba a *saltar*⁵⁹ ('follar') ligero —es decir, con «poco peso» por la carencia de testículos o por la pequeñez del pene o también de forma «ágil, veloz» (*Aut.*)— por *cierto lugar*⁶⁰, otro conmutador indefinido que en este caso nos remite a *secreta* ('ano'). Con todo ello, no es de extrañar que el poema acabe insinuando que los *capones* suelen *caer* en *secretas* cuando *saltan*, o sea practicando la sodomía:

Un capón iba a saltar
por çierto lugar ligero,
caió y maldijo el lugar,
como si fuese el primero
capón que allí yba a parar.

En el epigrama 11.87 «A un boticario que caió en un poça que estaban limpiando» (*Rosal*, 1993: 87) se vuelve a plantear el motivo de la *caída* del boticario en una *poza*. De nuevo la disposición retórica nos permiten reconstruir una lectura sexual al insinuar que no hay *cosa* en que el boticario no se *meta*, y que *cumplió* su *oficio*⁶¹ ('coito/prostitución') con *puntualidad* perfecta, derivado de expresiones como *estar* o *ponerse al punto*⁶² ('dispuesto para el coito'). Finalmente, el cierre

⁵⁸ *capón*, 'hombre castrado o con el pene pequeño': «Di, hija, ¿por qué te matas / por amores del capón / que tiene grandes las patas / y chiquito el espolón? / La regla muy general / del patituerto calzado / es contraria en el capado / cuanto al miembro genital; / su medida es de un dedal: / ¡mira qué negra ración!» (*PESO*: 185).

⁵⁹ *saltar*, 'follar': «Que le saltase su amiga / con sus chapines y faldas. / Él desnudo y de espaldas / encima de la barriga» (E&L: 261).

⁶⁰ *lugar*, según el contexto 'pene', 'vagina' o 'ano': «Asióla del lugar más accondido / que a la mujer le dio naturaleza; / del lugar que concede a su marido / la virgen cuando pierde su limpieza» (E&L: 201).

⁶¹ *oficio*, *trabajo*, 'coito' o 'prostitución': «¿Qué es esto hermana mía Teodora / que siendo antes como yo doncella / te veo convertida en hombre agora / haciendo oficios del en traje della?» (E&L: 219).

⁶² *poner/estar a punto*, 'dispuesto para el coito': «—Mujer, aunque sintáis lo que yo quiero, / de agora para siempre os amonesto / que no os pongáis a punto tan de presto, / ni luego me metáis por el sendero» (*PESO*: 31).

de este epigrama también refuerza el motivo sodomítico al concluir que el boticario se metió hasta el *cuello*⁶³ ('del pene') en *cosa tan secreta*:

Nada, maese Cosme, exçeta
el bueno o mal boticario,
que según el vulgo vario
no ay cosa en *que* no se meta;
con puntualidad perfeta
con vuestro oficio cumplistes,
pues hasta el cuello os metistes
aun en cosa tan secreta.

En definitiva, ambos epigramas posibilitan postular la lectura sexual sutil además de la evidente lectura escatológica. Sobreinterpretación sexual que no tenemos medios de plantear en el epigrama IV.23 «Por un secretario, que se sentía de que un capitán de galera no le respondiese a sus cartas, antes se decía que las empleaba en cosas indecentes a la estimación que su dueño hacía dellas» (*Rosal*, 1993: 94-95):

Cierto secretario topa
en *que* un capitán de Rodas
guardaba sus cartas todas
en la cámara de popa,
y este tal no se sujeta,
por su honor y su probecho,
a pensar *que* ay poco trecho
de secretario a secreta;
aunque no es acción contraria
de la estima *que* dessea,
pues que sus cartas emplea
en cosa tan neçessaria.

En este epigrama se codifica sutilmente una lectura cómico-escatológica en la que se sugiere que el capitán se limpia el culo con las cartas del secretario, jugando con la homofonía entre secretario y secreta. Sin embargo, la disposición retórica del texto no parece posibilitar una lectura sexual en la que *secreta* o *necesaria* conmuten por 'ano', a pesar de que este sentido se haya presente en el conmutador

⁶³ *cuello*, 'pene' 'tronco del pene' o 'prepucio': «Este pollo, madre mía, / que me he hallado es tan celoso, / que no me deja comer / ni menos dormir tampoco. / Hase ecgo migajero / y, con esto, está tan gordo / que extiende el cuello y las alas / como ganso el mes de agosto» (E&L: 120).

*cámara de popa*⁶⁴. No obstante, su presencia sutil viene a codificar una trama escatológica, que no hay que despreciar en absoluto en tanto que lo sexual y lo escatológico tienden a confluir y compartir código, especialmente en la sátira y la burla.

En suma, de estas primeras aproximaciones a unos pocos epigramas de *El rosal* se puede concluir la pertinencia de todos estos puntos metódicos de la teoría historicista de la literatura sexual española para abordar y postular nuevas interpretaciones a la literatura de aquella época. Todo ello, sin perjuicio de que siga desarrollándose y afinando sus principios e instrumentos, proceso al que espero que este artículo haya podido contribuir. De momento queda en el aire un desarrollo exhaustivo de las lecturas sexuales que se han detectado en otros muchos epigramas de *El rosal* de Fernández de Ribera. Así como otras muchas obras literarias de estos siglos en las que, al contrario de la opinión académica y general, se puedan estar codificando sutilmente sentidos y tramas sexuales que nos son desconocidas, a pesar de ser el origen de nuestra expresión sexual actual.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, J. N. (1982): *The Latin Sexual Vocabulary*, Duckworth, Londres.
- ALZIEU, P., R. JAMMES y Y. LISSORGUES (2000): *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona.
- ALCÁZAR, B. del (2001): *Obra poética*, Cátedra, Madrid. Ed. Núñez Rivera.
- (2012): *Poesías*, Clásicos Andaluces (Fundación José Manuel Lara), Sevilla. Ed. Núñez Rivera.
- Aut. ≈ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739).
- BLASCO, J. y C. RUIZ Urbón (eds.) (2020): *Vocabulario del ingenio erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, Peter Lang, Berna. Pról. G. Garrote Bernal.
- CORREAS, G. (1612): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*. Rev. De Archivos, Bibliotecas y Museos (1924), Madrid.
- Cov. ≈ Covarrubias Horozco (1611).
- COVARRUBIAS HOROZCO, S. de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sánchez, Madrid. En el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española. Recuperado de ntlle.rae.es.

⁶⁴ *cámara*, ‘coño’ o ‘ano’ (*cámara de atrás*): «En la cámara de tras, / que se dize dela plata, / dio para Mosén Zapata, / hombre de gentil compás» (E&L: 89).

- GARROTE BERNAL, G. (2010): «Del placer textual. Códigos literario-sexuales abiertos y cerrado en la *Variiedad de sonetos del Antequerano*», *eHumanista*, 15, pp. 209-239.
- (2011): «Dos experimentos sobre la interpretación: Garcilaso tras el juego del holandés errante», *AnMal Electrónica*, 31, pp. 25-51.
- (2012a): «Practicantes del ingenio sexual (siglos XIII-XVII)», en Garrote Bernal (coord.), *La tinta corriendo sobre el papel*, Monográfico en *AnMal Electrónica*, 32, pp. 235-275.
- (2012b): *Tres poemas a nueva luz. Sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego*, PUZ, Zaragoza.
- (2020): *Con dos poéticas. Teoría historicista de la literatura sexual española*, Agilice Digital, Valladolid.
- GARROTE BERNAL, G. y A. GALLEGRO ZARZOSA (2010): «Español en Red 8.0: e-bibliografía y esquema para una historia de la literatura erótica (o sexual) española», *AnMal Electrónica*, 29, pp. 253-290.
- E&L ≈ Corpus online erosylogos.com y versión impresa BLASCO y RUIZ URBÓN (2020).
- FORTUNY PREVI, F. (1986): «En torno al vocabulario erótico de Marcial», *Myrtia*, 1, pp. 73-91.
- (1988): «En torno al vocabulario erótico de Marcial (Continuación)», *Myrtia*, 3, pp. 93-118.
- FREEDMAN, L. (2016): *Estrategia. Una historia*, La Esfera de los Libros, Madrid. Trad. J. Calles Vales.
- HAZAÑAS Y LA RÚA, J. (1889): *Biografía del poeta sevillano Rodrigo Fernández de Ribera y juicio de sus principales obras*, Carlos de Torres y Daza, Sevilla. Pról. Montoto y Rautenstrauch.
- HUERTA CALVO, J. (1983): «Cómico y femenil bureo (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)», *Criticón*, 24, pp. 5-68.
- LARA GARRIDO, J. (1981): «Contribución al estudio de un poeta barroco (comentario y edición de tres obras inéditas de Rodrigo Fernández de Ribera)», *Analecta Malacitana*, 4.1, pp. 115-141.
- (1983): «Sobre la tradición valorativa en crítica textual: el “amanuense” de Quevedo a la luz de un poema mal atribuido», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33.2, pp. 380-395.
- (1992): «*El rosal*, cancionero epigramático de Rodrigo Fernández de Ribera», *Voz y Letra*, 3.2, pp. 23-78.
- (1993): «*El rosal*, cancionero epigramático de Rodrigo Fernández de Ribera», *Voz y Letra*, 4.2, pp. 51-140.
- (1994): «*El rosal*, cancionero epigramático de Rodrigo Fernández de Ribera», *Voz y Letra*, 5.2, pp. 67-120.

- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1987): «El carnaval de Juan Ruiz», *Dicenda*, 6, pp. 177-188.
- MCGRADY, D. (1984): «Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los Cuarenta enigmas en lengua española», *Criticón*, 27, pp. 71-108.
- NÚÑEZ RIVERA, J. V. (1992): «Rodrigo Fernández de Ribera epigramático y Baltasar del Alcázar: problemas de atribución. Descripción y estudio del manuscrito 17524 de la Biblioteca Nacional», *Criticón*, 55, pp. 53-89.
- (1993): «Rodrigo Fernández de Ribera, traductor de Marcial. Edición de la “Centuria de epigramas”», *Revista de literatura*, 55, pp. 169-225.
- PESO ≈ ALZIEU, JAMMES Y LISSORGUES (2000).
- PIERRUGUES, P. E. (1826): *Glossarium eroticum linguae latinae, sive theogoniae, legum et morum nuptialium apud romanos explanatio nova ex interpretatione propria et impropria et differentiis in significatu ferreduorum millium sermonum, ad intelligentiam Poetarum et Ethologorum tam antiquae quam integrae infimaeque latinitatis*, Bibliopolas, Paris.
- PIKE, K. L. (1967): «Etic and emic standpoints for the description of behavior», en *Language in relation to a unified theory of structure of human behavior*, Mouton, La Haya, pp. 37-72.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739): *Diccionario de autoridades*, Francisco del Hierro, Madrid. En el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española.
- Rosal ≈ LARA GARRIDO (1992, 1993 y 1994).
- SEPÚLVEDA, J. (2001): «Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación», *La Perinola*, 5, pp. 285-319.
- WHINNOM, K. (1982): «La defraudación del lector: un recurso desatendido de la poesía cancioneril», en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, pp. 1047-1052.

EL POEMA MODERNO COMO METAPOESÍA EN LA LÍRICA DE ROSA ROMOJARO

GEMMA LIBERTAD GUZMÁN LUNA
Universidad de Málaga

Recepción: 06 de agosto de 2022 / Aceptación: 30 de septiembre de 2022

Resumen: En su dimensión simbólica, la mirada hacia el propio lenguaje constituye uno de los temas principales de la poesía contemporánea. Esta naturaleza ficcional se relaciona con la mimesis aristotélica. En este marco de poética moderna y de sus presupuestos metapoéticos, la lírica de Rosa Romojaro, vinculada al neobarroco y al neopurismo, contiene en una de sus líneas una reflexión modélica sobre la metapoésía que alcanza todo el proceso poético: la invención, el texto, la escritura y la lectura. Su obra también ofrece una modélica conciencia teórica del proceso de escritura del poema.

Palabras clave: Metapoésía, Mimesis, Modernidad, Poesía contemporánea, Rosa Romojaro.

Abstract: In its symbolic dimension, the look at language itself constitutes one of the main topics of contemporary poetry. This fictional language nature is related to Aristotelian mimesis. In this framework of modern poetics and its metapoetic presuppositions, one of Rosa Romojaro's poetry lines, linked to neo-baroque and neo-purism, contains a model reflection on metapoetry that reaches the entire poetic process: invention, text, writing and reading. His work also offers a theoretical awareness model of the process of writing the poem.

Keywords: Metapoetry, Mimesis, Modernity, Contemporary Poetry, Rosa Romojaro.

Cuando hablamos de «modernidad literaria» es necesario subrayar que nos vinculamos a la línea de pensamiento crítico de Paul de Man, cuya teoría de la modernidad se define como un procedimiento estético y a la vez social que, bajo ciertas circunstancias, puede provocar una saturación ideológica y estética de considerables magnitudes (De Man, 1991: 207). Desde esta perspectiva, se consideraría que la noción de modernidad literaria no sería exclusiva de ningún periodo histórico-cultural o corriente estética, sino que representaría un estadio ante el cual surgen como respuesta, en un intento de distinción inusitada, ciertas cualidades creativas que hacen de sus manifestaciones literarias un acontecimiento original, que pueden ser vistas como unas obras «modernas».

La poesía que habla sobre la poesía o algún otro aspecto del proceso poético —la invención, el texto poético, la escritura, e incluso el mismo poeta— muestra características que han ocupado un lugar predominante en la poesía contemporánea. Desde esta visión es como actualmente puede hablarse de la metapoésía en tanto que variante poética muy intensa en la lírica moderna. Pudiera ser que no hubiera otro destino para el idioma de la imaginación poética después de haber sido entrecortado su poder referencial a partir del simbolismo y posteriormente de las vanguardias históricas. Hechos de creación que obviamente han tenido repercusiones e influencias en la poesía contemporánea y actual. Rosa Romojaró, cuya escritura goza de una inclinación metapoética brillante, en parte de su poesía que habla sobre la misma poesía, construye así mismo el escenario ideal para cierta disolución del yo lírico; un signo que hemos de entender también como fuente de enunciación autónoma que motiva los mecanismos retóricos del poema. De ahí que el discurso que el yo lírico enuncia se convierte en una construcción verbal de sentido exento, universal, aunque motivado a partir de una circunstancia emocional o intelectual vivida en la experiencia de la poeta.

Las palabras y su simbolismo han sido uno de los referentes temáticos de la poesía moderna. A partir del llamado «giro lingüístico» en el pasado siglo, una vez que el lenguaje dejó de ser formante insoslayable en el discurso humanístico, su presencia fue adoptando diversos rostros. Algunos resultaron incómodos para ciertas ciencias, y provechosos y fértiles para otras. Cuando en sus escritos de juventud, Nietzsche afirmó que las palabras nunca podrían ser portadoras de la «verdad», prontamente estaba poniendo en evidencia un hecho innegable: la naturaleza ficcional del lenguaje¹. Su inclinación por los estudios filológicos y su fuerte vocación literaria le aproximaron al gran reto de no olvidar que el lenguaje es, tal vez, la mayor creación lograda por la condición humana, significándose esta aura en su legado:

¹ Recordamos una de las ideas principales del célebre ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de Nietzsche acerca del origen metafórico del lenguaje; idea polémica en el contexto filosófico de sus primeras lecturas. El filósofo nunca consintió la publicación de este ensayo, que se realizó tres años después de su muerte, en 1903. Véase Nietzsche (1990).

En plena proyección nietzscheana, una experiencia desbordante ensancha los límites de la poesía contemporánea, involucrando al yo en su diseminación y su totalidad, en el no-ser y el ser, trayendo a los recovecos de nuestra consciencia la realidad que va infinitamente más allá, que desafía al enigma con la alegría dionisiaca de haber encontrado el signo y el significado, remontándose a las viejas culturas y en la clave última de los sueños (Baena, 2021: 58).

Una diseminación del yo que encuentra en la poesía que habla sobre sí misma o sobre algún aspecto del proceso poético —aspectos que en resumidas cuentas tienen siempre una implicación formal— el alcance onírico del que habla E. Baena, lo que repercute en las diversas maneras que el sujeto lírico contemporáneo adopta para manifestarse.

La literatura moderna encontró en este origen mítico del que habló Nietzsche un impulso que ha conservado hasta nuestros días. Este impulso no deja de emparentarse con el germen de la ficción, con la mimesis y sus variantes, provenientes de la *Poética* aristotélica. Lo mimético, como principio literario de representación verosímil posible o imposible, ha basado toda su fuerza creadora en diferentes técnicas y estilos, por lo que su expresión ha pasado por notables transformaciones, si bien la fuente primigenia siempre irradia inalterable su mensaje (Aristóteles, 1974: 1447a-1449b). De manera semejante, en la creatividad lírica moderna, el vínculo entre la figura del poeta como autor del poema y las categorías de «voz poética», «yo lírico» o «sujeto poético» han sido objeto también de notables cambios. La «metaliteratura» define uno de los términos mediante el que se identifica el proceso a través del cual el discurso literario vuelve hacia sí dando cuenta de su autorreferencialidad. En este sentido, existe lo metaliterario en géneros y obras sin excepciones de corrientes literarias específicas. El caso de la poesía que habla sobre poesía o alguna concreción o aspecto del proceso creador —la invención, el poema, la escritura, o el propio poeta en el momento de escritura—, según hemos mencionado, ha llegado a conformar un lugar predominante en el contexto contemporáneo y actual. Con este conocimiento, hoy puede hablarse de la «metapoesía» como una modalidad o subgénero poético muy frecuentado en la lírica de nuestro tiempo. Un destino anunciado de las formas y el lenguaje del imaginario tras las paradojas de la literatura experimental, en la que a la vez que se ocultaba su poder referencial concreto, se abría el texto a significar todo aquello que no se encerraba en el propio poema, una apertura infinita. Y así, en su desarrollo, la metapoesía actual es consecuencia de esa doble condición acerca de la lengua literaria, uno de cuyos mayores desencadenantes radica en el potencial constructivo de referirse a sí misma, en una forma de síntesis:

Todo ello apunta a una autorreflexividad del discurso lírico, que se manifiesta en su propio decirse, con lo que todo poema tiende a proponerse como

metapoema y lo hace justamente convirtiendo en immanentes los roles pragmáticos, transformando en autocomunicación la imagen de una comunicación efectiva, convirtiendo en comunicación intratextual aquella que se desarrolla en un nivel extratextual; todo ello mediante un juego ficcional por el que el poema finge decir lo que «realmente» dice. Este juego ficcional se produce de manera más sutil justamente cuando parece no darse, como, por ejemplo, en aquellos textos en que el texto aparenta coincidencia entre situación de escritura y enunciación o cuando se presenta como un enunciado sin origen ni destinatario aparentes (Lanz, 2005: 125-162).

La manera específica por la cual el conjunto poético de Rosa Romojaró aquí estudiado muestra una naturaleza metapoética, resulta visible a la luz de la cita de J. J. Lanz. En los siguientes poemas ocurre esa completa coincidencia mencionada entre situación de escritura y enunciación, formulado como un enunciado sin origen ni destinatario aparentes. El texto se manifiesta tan solo como un ejercicio de escritura acerca de sí mismo, cuyo enfoque se encuentra únicamente en algún momento de la realización lírica, en estos casos, el propio acto de escribir. Por ejemplo, en el libro titulado *Poemas sobre escribir un poema y otro poema*, el texto «Canción» (Romojaró, 1999: 12)² gira en torno a una escritura creadora que señala las maneras anteriores al uso de los medios informáticos de escribir; una canción remite por supuesto a la poesía oral de signo histórico, anterior también al desarrollo de la literatura escrita. En el poema se lee cómo los versos se refieren al papel, la pluma y al texto entero como la canción, de cuño primigenio, que resulta del proceso creativo. Todos estos caracteres son imágenes que llevan a concebir el poema, efectivamente, como una pieza de literatura cercana a la oralidad, que como figuración remite a un antes de que la obra poética fuera vista en su estructura formalista como texto o *artefacto* escrito. Desde esta perspectiva, resulta irónico el hecho de que un poema notablemente metapoético remita a una imagen de la poesía muy enraizada en su origen, es decir, en la antigua oralidad del verso, uniendo así, por otra parte, en una misma concepción poética un elemento de la genuina tradición con la propia actualidad:

Es falena la mano ante una luna inmóvil
con el ocelo negro mirando las ausencias
y discurriendo un río que naciese a su vista.
Corre el olvido
y canta como un pájaro
el papel y la pluma.

² El poema «Canción» se publicó por primera vez en la serie «Desde los miradores» de *Agua de luna* (1986: 59), libro del que el crítico Miguel García-Posada afirma que «con este poemario Rosa Romojaró se sitúa de modo pleno en la corriente del neobarroco hermético, simbolista», destacando que «de sus cinco secciones, las tres últimas se abren a una poesía más objetiva», enlazando por aquí «con la poética del neopurismo, tal vez la más rigurosa hoy de nuestro panorama lírico» (*ABC Literario*, 4 de abril de 1987).

La tarde se hace un beso
de adiós. Fugaz y lábil.

En la metáfora que hace semejar la mano de la poeta —quizás el «yo poético»— con una mariposa de vuelo ágil y ligero ante una luna inmóvil, metáfora a su vez del papel, cuyo ocelo³ observa cómo el blanco de la página desaparece ante la escritura que resuelve la ausencia del lenguaje, la línea del poema es ese río (con reminiscencia mítica del río del Olvido) que nace a la vista de quien escribe y de quien lee, y que al fin ayuda a que el olvido corra como el propio río; frente a otros poemas de la autora en los que en el hecho de escritura el poema fija la memoria para el recuerdo rescatando las cosas del olvido. Es uno de los poemas donde se ve más claramente que la imagen constituye todo el texto. Su naturaleza es esencialmente metapoética y plenamente metafórica: la mano será una mariposa; el río, la línea del verso; el papel y la pluma cantan como pájaros; la tarde es un beso de adiós...

No solo en su forma más común como ausencia de sonidos o palabras, sino también en la forma de «vacío» o «carencia», el silencio en la poesía metapoética de la autora tiene un papel fundamental. El hecho paradójico de hablar del silencio en el propio poema cobra también valor metapoético, en tanto que es la ausencia figurada de sonido y palabra, y desde este sentido acústico, pero también semántico, en el caso de *Agua de luna* (Romojaro, 1986)⁴ resulta de esta forma un valor acerca de la propia construcción textual. Así, el primer poema de la serie «Desde los miradores», en el citado poemario, «Retina», aparece como un texto esencialmente paradójico. Está formado por diez versos, formando una suerte de metáfora continuada, ocho alejandrinos, enmarcados por el verso inicial y el final, ambos trisílabos, que se contraponen. El primero, «Sin voz», y el último, «la ausencia»:

Sin voz,
con la imagen huida que atraviesa el espejo
y se esconde en sus aguas de cenagoso azogue
y allí aguza su sombra en cien ojos tragada
de bisel a bisel, en el légamo mudo
donde el eco es silencio que corta del narciso
los amarillos brotes y del sauce el sollozo,
en el cóncavo hueco del rielar silente,
anida, como un ave de escarcha, vigilante,
la ausencia.

³ RAE: «Ocelo»: Cada ojo simple de los que forman un ojo compuesto de los artrópodos. En línea: <https://dle.rae.es>.

⁴ En este poemario se compendia una selección de la creación de la poeta gaditana con alguna serie nueva como es la titulada «Desde los miradores». Véase, más arriba, nota 2.

Con el sentido de lo que no está tras el espejo, que es imagen de un pantano, y que a su vez es el folio, donde el yo busca, con un fondo mítico —Narciso, Eco y los cien ojos de Argos, guardián de Juno, que la diosa coloca en el pavo real—, el título del poema igualmente puede aludir a la circularidad y unidad que tiene también la luna llena, figura que refuerza la atmósfera nocturna de todo el libro. Este poema es como un emblema, casi un dibujo verbal cuyo motivo resulta paradójico: el texto aspira a dibujar el silencio. La voz poética discurre sin muestras de patetismo, la pieza carece incluso de visibles contenidos anecdóticos. Es, sobre todo, una muestra de lo que resulta cuando la poesía se encuentra, verdaderamente, al servicio del lenguaje: «Son los registros los que cambian, y el escritor lo sabe y se sitúa en el registro adecuado cuando se enfrenta a la página en blanco, lo mismo que el lector ha de situarse en distintos registros para leer un poema o un relato» (Romojaro, 2010: 280)⁵.

Otra faceta del poema es la presencia de un léxico culto y simbólico con fuerza comunicativa: «aguas de cenagoso azogue», «de bisel a bisel en el légamo», «en el cóncavo hueco de rielar silente»; y el sutil, pero crucial empleo de elementos míticos ya mencionados: «donde el eco es silencio que corta del narciso / los amarillos brotes y del sauce el sollozo». Este par de alejandrinos podría esconder la clave del texto. Parece querer convertirse, además de lo subrayado arriba, en un poema metapoético por la semántica autorreferencial que alude a Narciso, que posee efectivamente la doble valencia al apuntar a lo mítico y a lo natural. Aparte de los valores míticos del «ave de escarcha» vigilante, que relacionábamos con el ave de Juno y sus cien ojos, en la poética de la autora vemos cómo se repite esta imagen en poemas más esenciales⁶.

El poema es guiado por un ritmo interno muy ágil y continuo, potenciado por la sucesión de los ocho alejandrinos que, cerca del final del poema, en el penúltimo verso, ralentiza gradualmente su velocidad, invitando a que el efecto de lectura se enfoque con mayor fuerza en el cierre: «la ausencia». Y este brevísimo verso, en contraste con la amplia extensión de los anteriores, llama la atención paralelamente en relación con el primer verso, como decíamos, que es también muy breve: «Sin voz». Es un poema a la ausencia. Desde esta óptica, la pieza adquiere un carácter dinámico, al construir con tan largo aliento una figuración que forma con elaborado lenguaje un emblema que es canto a la ausencia, simbolizado en este caso por el ave silenciosa, y realizado por el misterio de saber de qué ausencia se

⁵ Esta cita pertenece al texto «La aventura del lenguaje», publicado por primera vez en el volumen CUEVAS, C. (ed.) y E. BAENA (coord.) (2000): *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, pp. 141-156.

⁶ La imagen construida a lo largo del poema y reforzada por los últimos tres versos —«en el cóncavo hueco del rielar silente, / anida, como un ave de escarcha, vigilante, / la ausencia»— es una imagen muy frecuente en el imaginario de la poeta. Por ejemplo, en su libro *Poemas de Teresa Hassler (Fragmentos y ceniza)*, en el poema «Contemplar/Ser contemplado» (Romojaro, 2006: 54) se construye casi el mismo escenario visual, pero a partir de un lenguaje más común.

trata, que no se nos da en el poema. Estos versos recuerdan algunos de Góngora en las *Soledades*, texto considerado significativo en la tradición lírica de metapoética (Martín Aguilar, 2020).

Acerca de la poesía sobre la escritura del poema o ínsita en el mismo texto, encontramos un especial tratamiento metapoético en la obra lírica de Rosa Romojaro que puede verse en el poema «Vistas» de *Cuando lo pájaros* (2010: 53)⁷, donde se produce un complejo juego de planos metafóricos que incluyen lo metapoético. La primera estrofa establece una sugerente imagen al comparar en el poema la vida con un abanico, «un abanico que se abriera», al que le falta para estar completamente abierto un trozo, lo que queda de vida. El poema establece así un paralelismo entre el tiempo transcurrido y lo que queda por vivir con un paisaje que, al mismo tiempo, con sus colores y elementos remite a los del «país» del abanico⁸. Todo ello, el abanico como alegoría de la vida y un paisaje dibujado en la paleta metafórica de colores cromáticos, constituye simultáneamente el retrato del propio poema, que siendo receptor del tiempo y del espacio se mira, se nos da como espejo del propio discurso: «Ahora. Desde aquí / se puede ver la vida aún no cerrada...». La textualidad en sí es la propia abertura del abanico. Y conforme al *Ut pictura poesis* de Horacio, las imágenes del poema nos llevan a observarlo al modo de una pintura, con la paleta de colores para crear los paisajes, que son las etapas de la vida —blanco, verde, magenta y amarillo—. Una gama cromática que señala los tonos de las siguientes figuraciones textuales: versos desconocidos aún a punto de ser escritos y leídos. Y así, en la segunda estrofa, descubrimos ya que las plantas y especies vegetales —el algodón, el olivo, las amapolas y la retama— son las protagonistas de este paisaje, correlatos de los colores simbólicos anteriores, y metáforas de las etapas de la vida también anteriores al presente poético. Por ello, la imagen metafórica del abanico es la clave del poema al configurar la alegoría de lo vivido ya inexistente como una «sombra».

Esos colores son representativos de la memoria que solo es poesía ya a través de la reflexividad que convocan las palabras, y también de una referencialidad reconocible en los campos meridionales de España. En el propio texto los colores inertes adquieren metapoéticamente una forma connotativa que transgrede su literalidad y transforman el abanico-poema en vida interior sentida como ya abolida, y por tanto solo ya texto, y en un paisaje refulgente de mensajes: el blanco, representando la pureza del nacimiento y la infancia; el verde y la juventud en su

⁷ *Cuando los pájaros* obtuvo en 2010 el Premio Antonio Machado en Baeza, y, en 2011, el Premio Andalucía de la Crítica.

⁸ En su cuarta acepción, el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* define «país» como la tira de papel, piel o tela que cubre la parte superior del varillaje del abanico. En línea: <https://dle.rae.es>.

esplendor; el magenta correspondiente a la madurez plena; y, finalmente, el amarillo como perspectiva temporal del propio poema:

Ahora. Desde aquí,
se puede ver la vida aún no cerrada
como en un abanico que se abriera
—blancos, verdes, magentas, amarillos—
a ciento veinte grados.

Desde aquí,
la luz va recorriendo este paisaje
y va dejando en sombra lo cruzado:
parcelas de algodón, de olivo duro,
de amapolas silvestres, de retama.
Todo ya en sombra. Todo.

Desde aquí,
los ojos ven el mar en el poniente:
estallido de espuma que despliega
su rosaleta púrpura en la orilla.

En la última estrofa se da ya el ocaso en forma imaginaria de un mar que en el poniente estalla de púrpura desplegando el color de innúmeras rosas, pero cada estrofa ha sido un alcance nuevo que solo se debe a la inflexión poética, dando comienzo en el proceso de escritura a estadios en la vida humana que son figuras del pasado y del futuro. Y es la gradación textual la que aumenta una expectativa exclusivamente poemática. Primero, los cuatro colores; luego, los elementos de la naturaleza; y, finalmente, el borde del mar en un resplandeciente ocaso. Esta imagen en la última estrofa, el propio texto en un aquí que permite las vistas, se corresponde a una playa llena de luz que pudiera ser el hecho mismo de la escritura que va desvelando lo sentido. Cuando todo lo pretérito ha quedado en la oscuridad, es decir, las dos primeras estrofas, la atención se centra en lo que se ve ahora desde este «aquí»: el sol del poniente que contagia al agua del mar con su color, como una rosaleta púrpura, en un estallido de plenitud última: el fin del poema.

Desde la primera estrofa, pues, se ha desarrollado una gradación que es correlato a su vez de los pasos de la misma escritura, con signos de colores que querían alcanzar a ser la misma naturaleza: el algodón, el olivo, las amapolas y la retama; hasta rozar el sentido pleno poético con la vista al infinito, en la imagen del mar, y del tiempo que da existencia al poema en el estallido de la luz; niveles metafóricos y textuales que señalan su propio término en el color de la espuma en el atardecer. Un vaticinio existencial pero sobre todo en esta dirección con sentido metapoético un final creador sintetizado en el propio texto y en los versos que lo rematan, que identifican asimismo los límites de la escritura con una forma de

metáfora donde los ojos, la voluntad expresiva, revierte en un estallido de color que asemeja a una rosaleta púrpura como el sol del poniente en el ocaso; imagen donde termina metapoéticamente el texto, sin dejar de mirar también los pasos existenciales de la vida que aún resta por venir. Hilo argumental, en definitiva, de la invención y del mensaje lírico que transforman su lenguaje en un paisaje abierto sin límites en su forma metapoética, aunque el referente temporal sea el principal al señalar a la misma vida, dibujando un diseño interior para el propio texto que constituye una fuerza expresiva que se inserta en el poema desde el principio hasta el fin, cerrando en sí el círculo de la textualidad que es microcosmos del devenir y de la creatividad y la conciencia de su término.

Del libro en el que va inscrito este poema, *Cuando los pájaros* (2010), ya se nos ha dicho que presenta un yo en comunión con el mundo, en entrega recíproca. Y que «hay otra entrega también inexcusable, la de la palabra: fe en la palabra, como corresponde al poeta, fe en lo que ella supone como salvación de los restos del naufragio que es la vida: “La palabra, la única certeza”, afirma un poema» (Martínez, 2011).

En el siguiente poema, de este mismo libro, la escritura sobre la lectura de poesía puede vislumbrarse. Se trata de una escena, un paisaje, que nos remite a un presente y a un pasado. En el poema titulado «Una ciudad, la página» (Romojaro, 2010: 56), la voz poética se muestra con claridad en primera persona y señala: «que ahora escribo» y «mi ciudad». Esta voz es explícita a diferencia del poema anterior. Sin embargo, repite el movimiento retórico de desviar nuestra atención del contenido de subjetividad hacia el paisaje que el poema dibuja en el marco de la página. Es decir, todo el poema se mantiene en un registro descriptivo y reduce al mínimo la narración. En este poema, pues, abunda la descripción de un paisaje. Una disposición visual que el yo poético va marcando, para fortalecer el efecto de contemplación lírica, que pone en relación la página de un libro, con sus «calles», una ciudad, con las suyas, y la ciudad del yo poético⁹.

De manera equivalente se apela al lector, o a sí mismo, no ya a la lectura de manera neutral, como sucedería en el poema anterior: «Si te alejas de ella / y la sigues mirando fijamente / recorrerás sus calles con los ojos [...]». Este poema concreta sus imágenes y nos invita a mirar hacia abajo: la ciudad y el libro. Intercambia los símbolos del cielo y la naturaleza por elementos urbanos, construidos, como plazas, avenidas, ciudades, entre otros elementos, comparándolos con la página del libro. Todo ello aporta reminiscencias del tópico literario clásico *liber-mundi*, en el sentido que señala Andrés Sánchez Robayna: «[...] se sirve de una antigua metáfora, la de la realidad como escritura o libro —esto es, el *liber-mundi*— como manifestación de una escritura sagrada o “lenguaje de Dios” que se materializa o, literalmente, se encarna en el *libernaturae*» (Sánchez Robayna,

⁹ La acepción décima del *DRAE* recoge la definición que en la imprenta se da al término *Calle*: «Línea de espacios vertical u oblicua que se forma ocasionalmente en una composición tipográfica».

1993: 43). En lo relativo al *libermundi*, aunque en este caso el crítico se refiera a su función en la obra gongorina, el papel que juega esta metáfora como tópico literario sigue siendo la misma en nuestros días, siendo incluso predominantemente metapoética en el caso de la obra de Rosa Romojaro.

Después de «las amplias avenidas de los puntos y aparte», hay un acercamiento que se inicia con los versos: «Ahora, mi ciudad: este poema». Ya no se trata de la página del libro sin más, ni de una ciudad cualquiera el marco de este paisaje verbal. La voz poética nos lleva al segundo plano del discurso y señala una referencia específica fuera del poema: «Casa de las Muñecas», una «casa del pasado». Este lugar enfatiza la naturaleza geográfica del poema, ¿podría el poema ser una réplica miniatura de una ciudad? ¿Una maqueta poética de carácter verbal? Igual que en el poema anterior, la referencia explícita y verídica a este lugar se encuentra en el eje del poema, en el verso central: «sólo aquí ya / entre estas comillas-crestería de estatuas, / sólo aquí ya». Es doble la valencia del nombre de la casa a la que se refiere entre comillas, por una parte, la real y, por otra, la textual, donde las comillas equivalen a la crestería de estatuas de la fachada, como sucede en la poesía visual. «Desgajada del tiempo», ya tan solo en el poema y no en la calle de la ciudad de Algeciras, según podemos deducir¹⁰. La complejidad de este poema se debe al juego entre los tres planos señalados: el tipográfico, la comparación de la página con una ciudad, y la inclusión en el poema de la ciudad natal de la autora:

La página del libro. Si te alejas de ella
y la sigues mirando fijamente,
recorrerás sus calles con los ojos,
sus plazas, sus rotondas,
las amplias avenidas de los puntos y aparte.

Es como una ciudad
la página.
Ahora, mi ciudad:
este poema:
las calles conocidas,
la plaza de las tardes,
la casa del pasado
—“Casa de las Muñecas” le decían—,
sólo aquí ya,
entre estas comillas-crestería de estatuas,
sólo aquí ya,

¹⁰ Debido a que Algeciras es la ciudad natal de la poeta, podemos suponer que se trata de esta ciudad andaluza.

desgajada del tiempo. El mar
muy cerca,
en el margen abierto de la caja.
Borrosos malecones de los versos.
Diques del Este aquí.
Dársenas de los muelles los espacios.
Los barcos fondeados las palabras.
Esta palabra-barca que ahora escribo,
con su ancla: este punto
final.

Después de recorrer las calles del poema, aparece el mar. En este mismo verso desgajado del tiempo, llega «El mar / muy cerca, / en el margen abierto de la caja». Esta caja se refiere a la caja tipográfica, es decir, el espacio en donde, según el término editorial, puede encontrarse el texto durante la impresión de un libro. Si al comienzo del poema nos fue pedido alejarnos, la petición ahora tiene más sentido. Este poema es un paseo que nos lleva de la página del libro al poema, de este a la ciudad y de aquí a los muelles de la ciudad. Su orilla es el contorno dibujado por el final de cada verso ante el «margen abierto de la caja», o sea, el mar ilimitado fuera del margen del poema.

La mención del mar cambia el significado de los versos, ya no hay calles, ni trazos japoneses o vuelos de vencejos como sucedía en otro poema. Ahora, gracias al mar, los versos pueden ser definidos como «Borrosos malecones...» pues se miran desde lejos. Encontramos «diques», «dársenas», y otros elementos marítimos que se reflejan en el poema. Un «barco fondeado», en terminología náutica, es un barco que ha echado el ancla. Al acercarse el final del poema, se ralentiza el movimiento retórico que hasta ahora guiaba la ruta del poema. Queda explícita la voz poética con «Esta palabra-barca que ahora escribo». El poema mantiene el equilibrio entre los dos paisajes: la página y la ciudad; la voz poética sabe de ambas realidades y no privilegia ninguna de las dos, por el contrario, las funde. El poema concluye en la unión de ambas, la ciudad y la página en el espacio de la escritura para evocar el final de esta trayectoria poética. El texto señala su propio fin, anclando el movimiento con un solo signo: el punto final como ancla, mediante la bajada visual del verso de la palabra «final».

El poema «Esfumato», de *Funambulares mar* (1985), recogido en el libro *Agua de luna* (1986), representa la unión de las dos líneas estilísticas: la complejidad del antiguo barroco y el lenguaje esencial del cual la poeta da cuenta en esta pieza. Acompaña el título a algún otro poema del conjunto cuyos nombres aluden a técnicas pictóricas, y no tanto literarias. El *sfumato* es una palabra italiana que designa una técnica pictórica original del Renacimiento italiano,

cuyo principal representante fue Leonardo Da Vinci¹¹, y consiste en difuminar los contornos de las figuras con el fin de atenuarlas en sus expresiones, paisajes, etc. El poema con este título denota, justamente, más un efecto visual que una imagen poética de construcción semántica. Comenzando con una metonimia que sintetiza en la mano, no en el ser completo, la parte humana que está ante el jardín:

Es ahora cuando todo el jardín
se extiende ante la mano
que se para en la flor y la corta en su rama,
y el deseo desea.

Quizás alguna vez en el olor a tierra
o sin más ante el viento levemente avisada
a su soplo de hielo, todo fue sentido,
un instante siquiera.

Pero es ahora cuando
se viste de palabra
el ser como los labios
y besa las señales
o disfrazan su fuerza diamantinas poleas
para arrastrar el cuerpo:

sigue siendo, aun ahora, tan profundo el vacío,
la piel tan vulnerable,
que al estrecho recodo,
a la altura del vértigo,
al frío de la piedra que a la piedra resbala,
como nube a mi paso
cómo
sí no tu sombra.

El poema discurre en una superposición de imágenes como en cascada en el que alternan versos endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos, y dos, el penúltimo y el último, contruidos por un disílabo («cómo»), y por un pentasílabo («si no tu sombra»), resultado de la ruptura del último heptasílabo, lo que hace retardar un poco el desenlace señalando otra presencia, además de la de la voz poética, la de

¹¹ El *Diccionario de la Real Academia Española* define *Esfumado* como sigue: Del italiano *sfumare*. tr. Pint. Rebajar los tonos de una composición o parte de ella, y principalmente los contornos, logrando cierto aspecto de vaguedad y lejanía. En línea: <https://dle.rae.es>.

«otro» o, por lo menos, de su sombra. En el centro del poema «se viste de palabra / el ser como los labios / y besa las señales» muestra leves huellas meta-poéticas que no alcanzan a formularse por completo; justo en ese centro del poema donde aparece la «palabra» y el «ser». El punto de fuga de un poema que se esfuma. Nada en este poema se expresa en plenitud salvo el movimiento retórico que discurre con gran agilidad verbal e icónica pues encabalga con frecuencia un verso sobre otro, enfatizando siempre el presente. Tres veces se repite «ahora», como haciéndose eco del *carpe diem* clásico, recordando el conocido soneto de Góngora, que no llega a completarse bajo la forma de una gradación verbal¹², si no que, de manera más dispersa, senos habla del jardín y la tierra al principio, para continuar con el vacío, la nube, y la sombra.

Poema equilibrado en ambas líneas melódicas, la neobarroca y la esencialista, discurre en esta cuando se trata del registro léxico, más familiar y cercano a la naturalidad verbal del día a día. Pero la construcción de atmósferas, de efectos visuales, está más próxima al estilo que difumina los contornos en pintura y, en este caso, a una suerte de paisajismo conceptual que inauguró el mismo Góngora en el Siglo de Oro, quien nos lleva de vuelta al célebre soneto citado que hace de la gradación su principal construcción retórica: «Mientras por competir con tu cabello»¹³. Sencillez en el lenguaje y complejidad en el concepto, en la forma de crear la imagen por efecto de lectura o de escucha. «Esfumato» es un poema inasible, quizá un dibujo del deseo o del ser revestido por lenguaje que nos lleva de la exaltación vital representada por el jardín, la flor, el olor a tierra al centro del poema que celebra al ser como los labios y la «fuerza diamantina» «para arrastrar el cuerpo». Pero esta exaltación no sirve para otra cosa que para señalar el final del poema: «al frío de la piedra que a la piedra resbala / como nube a mi paso / cómo / si no tu sombra». Conceptismo áureo revestido de lenguaje simple dibujando un poema que se esfuma.

Con relación a la poesía sobre la creación poética, podemos decir que ya leímos las aves y las barcas en los textos anteriores. Ellas fueron el vehículo retórico del poema para hablar de sí, de su naturaleza poética. Sin embargo, «El último poema» (Romojaro, 2001: 35)¹⁴ toma un rumbo distinto, no esboza un paisaje ni hace réplica de una ciudad, tampoco representa un poema o un libro. ¿Cuál es entonces su particular estilo metapoético? Muchas palabras de este poema comparten una

¹² Figura retórica que afecta la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan creciente o decrecientemente. Véase Beristáin (1995: 243).

¹³ Este célebre soneto amoroso del poeta áureo se elabora retóricamente sobre la base de una gradación que describe los cabellos, la frente y el cuello de la amada, para culminar con el recordatorio del *memento mori* del barroco español. Véase Laguna Mariscal (1999).

¹⁴ Este libro obtuvo el Premio Ciudad de Salamanca 2000.

semántica semejante: noche, oscuras, sombra, luz, día, palidecer, *claridad fingida*, etc. Hay una transición en su narrativa: el poema va de la noche al día, del sentimiento errático de una voz perdida en plena noche, al reconocimiento de una pista «que ha de ser suficiente para salvar el habla».

El habla, el silencio y la luz son símbolos claves también en este texto que forma parte de la serie «Los lugares del día» en el libro *Zona de varada* (Romojaro, 2001: 19-55), solo que, en este caso, sus versos toman ese rumbo distinto al mencionado. Este poema no esboza un paisaje ni recuerda formas literarias de los siglos áureos, como en los sonetos que integran el conjunto del mismo nombre «Zona de varada» (Romojaro, 2001: 11-18). En este caso el poema tiene, como se ha dicho en líneas anteriores, una pauta metapoética no solo sugerida, pues se trata de un poema donde la función metapoética es visible en toda la pieza.

Se puede poner en relación la referencialidad de San Juan de la Cruz en este poema, su «Noche oscura», donde el poeta retrata una importante transición de todo aquel que aspire a una búsqueda espiritual. En este poema, el símbolo de la lámpara tiene cualidades que rebasan lo terrestre y evocan un valor espiritual, haciendo de este texto un hecho de notable intimidad. En la filosofía de la religión, la «Noche oscura» es una etapa en la evolución espiritual de los devotos de la fe católica. Un momento de desolación, marcado por la experiencia de encontrarse perdido y sin rumbo. Esta etapa, sin embargo, es condición necesaria para alcanzar la plenitud o gracia del alma.

Resulta interesante la recurrencia de algunos símbolos místicos que también aparecieron en el imaginario de *Agua de luna* y *La ciudad fronteriza*. En el caso de «El último poema» de *Zona de varada*, puede verse la alegoría de la unión entre yo y el mundo, Amada y Amado, como un hilo narrativo del poema, en representación de la unión del alma conforme a la llamada literatura espiritual. La «Noche oscura» es el estado de separación del alma frente a su naturaleza divina. La conciencia lírica, la deliberada intención mimética en «El último poema» podría hacerse eco de esta alegoría. Hay algo llamativo en los versos finales de «El último poema» al leer: «Cuando la luz del día haga palidecer / la claridad fingida de esa lámpara, / no traiciones su gesto». Aquí se nos habla del amanecer, que hace palidecer la luz de la lámpara eléctrica, y de que el yo no debe traicionar el que el mundo le haya entregado su lenguaje en otras ocasiones. Mundo como interlocutor frecuente en la obra poética de Rosa Romojaro. He aquí el poema:

El último poema de la noche
es éste que ahora lees.
Ha sido un largo caminar a oscuras
rastreado estas palabras huidas en la sombra.
Se ocultaban lo mismo que se oculta
y se pierde la voz de un país sometido.

Y también la memoria, esa sala sin luz
donde no encuentras nada porque nada ya es tuyo.
Invadida la vida por la vida
sólo un retazo queda que ha de ser suficiente
para salvar el habla. ¿Notas el soplo amigo
de la brisa en los ojos? ¿Su mágico consuelo?
¿Su dictado? Es la confirmación
de un pacto aún no abolido con el mundo:
esa alianza antigua por la que, en soledad,
el mundo te entregaba su lenguaje.
Cuando la luz del día haga palidecer
la claridad fingida de esa lámpara,
no traiciones su gesto.

En este punto cabría preguntarse ¿qué representa esta trayectoria lírica en el contexto de la metapoésía contemporánea de la literatura hispánica? «El último poema» es el reconocimiento de la voz poética de encontrarse en un estado de precariedad emocional cuya salvación existe a partir de la creación y la búsqueda del mundo como correlato de lo divino. La lámpara y la palabra representan esta alternativa de autoafirmación. Muy semejante al movimiento de la conciencia en los poemas del Romanticismo; solo que, en este caso, el poeta comparte e incluso desplaza a los dioses en su poder creador, y encuentra en ello una sólida apuesta vital ante la tragedia de la existencia.

En el caso de «El último poema» no existe una intención de comparar una postura ante la vida o la escritura. Es la conciencia ante la propia escritura lo que determina el anclaje con la vida «fuera» del poema. Este no traslada la mirada del yo hacia un objeto o paisaje metaforizado, sino al proceso interno de «buscar» y «sentir» la experiencia de escribir un poema. Solo algunas palabras revelan una voz poética que habla a una segunda persona: «lees», «encuentras», «notas», «te entregaba», «no traiciones», etc. Una segunda persona que habla al yo mediante el apóstrofe. Este es el poema en donde con más claridad se deja translucir la emotividad del yo poético y, al mismo tiempo, en donde se desplaza en menor grado la subjetividad de la voz poética. Es decir, se comienza a abandonar el terreno del «neopurismo» en donde las marcas de humanización o subjetividad son casi neutras, y la escritura comienza a cobrar un rostro de emotividad particular. Por ello, las categorías de «afuera» o «adentro» del texto también son trastocadas. Esa otra esfera a donde suele trasladarse la identidad que asociamos con la autoría es el proceso poético en sí mismo. Sin embargo, cuando un poema es altamente emotivo no significa que por ello desvele la subjetividad del poeta en la misma medida. Muchos poetas modernos emplean la ironía, por ejemplo, para expresar mensajes poéticos fuertemente emotivos. Pero esta estrategia irónica camufla y

distancia la posición del yo y su subjetividad, no solo en poesía, sino en cualquier mensaje verbal.

Zona de varada se abre con una cita del libro *Exil* de Saint-John Perse¹⁵: «Lointaine est l'autre rive / où le message s'illumine». Este poemario es el más emblemático de los escritos del poeta francés; en sus líneas puede verse que este exilio es: «an exile in language that undermines the distinctions of interiority and exteriority on which traditional notions of the subject are based» (Baker, 1990: 207). A lo largo de sus versos, el poeta discurre con seriedad acerca de su propia identidad, su relación con el lenguaje y la poesía y sobre toda la función de la poesía en un nivel existencial y social. Este poema de *Zona de varada* tiene, a la luz de esta cita, un valor metapoético claramente enfatizado. «Libro sabio y distanciado», como lo define José Luis García Martín, en el que la emoción va por dentro. Según sus palabras (2001: 12), «su verso que parece frío, abraza».

El libro titulado *Poemas sobre escribir un poema y otro poema*¹⁶ contiene textos de índole metapoética como ya puede adivinarse desde el título. Uno de los cuales ejemplifica de la mejor manera esta condición lírica, la metapoesía, es el poema «Suicidio menor»¹⁷: «No fue el poema, pues, / quien simuló grilletes, / de plomo en el tobillo / [...] se colgó desde el verso / con su propia palabra / evitando un verdugo / de menos pulcritud». El imaginario de «Suicidio menor» denota una fuerte impronta metapoética, a través de imágenes alusivas al lenguaje jurídico, tratadas con fuerte tensión irónica. Especial mención posee la función de los paréntesis que enmarcan siete de los versos heptasílabos que casi componen la totalidad del poema (exceptuando un pentasílabo, que, con el heptasílabo anterior, podría constituir un endecasílabo roto: entre lo vertical / y lo redondo). Este metro se atribuye, como ladrido, a los perros que ahuyentan testigos: «de ladrido heptasílabo»:

Artimañas.
Narcóticos del ocio.
Filtros de la pereza.

No fue el poema, pues,
Quien simuló grilletes

¹⁵ Saint-John Perse era el pseudónimo del poeta francés Alexis Leger. Es conocido que sus poemas fueron escritos con ese pseudónimo, de forma que los problemas tratados en este capítulo cobran relevancia; tangencialmente, se implica un problema acerca de la identidad literaria. Véase Baker (1990).

¹⁶ Este libro, publicado con motivo de la obtención del Premio Manuel Alcántara, reúne algún poema ya editado, junto a los poemas inéditos que lo componen, todos sobre este tema, a los que se añade el poema «La ausencia», que fue el galardonado con el premio, y que se aparta de esta temática.

¹⁷ «Suicidio menor», que pertenece al libro *Funambulares mar* (1985), fue destacado por Rafael Pérez Estrada en el prólogo del cuaderno editado por el Centro Cultural de la Generación del 27 (1986). Los tres primeros versos en cursivas aparecían como citas propias en la versión original.

de plomo en el tobillo
ni disfrazó los ojos
con antifaz de reo
o resolvió el conflicto
mediante el canje tácito
entre lo vertical
y lo redondo.

(Para ahuyentar testigos
una utopía de perros
de ladrido heptasílabo
apostada en los flancos
se dispuso a atacar
a los profanadores
del lugar señalado.)

Pero convicto era
como fue manifiesto
en el último instante
y, asumida la culpa,
se colgó desde el verso
con su propia palabra
evitando un verdugo
de menos pulcritud.

Consideramos poco habitual el uso de paréntesis en un poema lírico, especialmente, si se piensa que el discurso poético normativo carece de la necesidad de subordinar pautas lingüísticas paralelas a la coherencia del discurso principal. En ocasiones también tienen un uso normativo en textos literarios, sobre todo en obras de carácter teatral; por ejemplo, para expresar alguna acotación. Este «enraucamiento» de las pautas normativas del poema moderno es una de las características más llamativas de este texto; y el uso «inusitado» e incluso «raro» del paréntesis en un poema lírico plenamente inserto en el siglo XXI logra un efecto literario muy semejante a lo que Anne Carson (2022) expresa en su célebre poema «Ensayo sobre las cosas en que más pienso»: «[...] Siempre tenemos la sensación de que el hambre / es un error. / Alcman hace que experimentemos este error / con él / mediante un uso efectivo del error computacional. / [...] / Muchos poetas aspiran / a conseguir este tono de lucidez inadvertida / pero pocos se dan cuenta tan fácilmente como Alcman / [...] / Sin embargo, algo ha cambiado en el coeficiente de nuestras expectativas. / Porque, haciendo que nos equivocáramos, / Alcman ha perfeccionado algo».

La estrategia literaria de escribir acerca del proceso lírico tiene en el poema de la canadiense un medio sorpresivo por diversas razones. De inicio, titular un poema como «Ensayo» es algo que descoloca nuestra expectativa de lectura; después, al observar que el poema se desarrolla por entero a partir de imágenes acerca de la escritura e interpretación poética, es algo que rompe, también, con nuestra expectativa de lectura. Finalmente, al expresar que el mayor logro del poema del antiguo poeta griego, Alcman, es haber despertado nuestra sorpresa ante la placentera incompreensión que causa su poema, hay una coincidencia entre las formas poéticas elegidas por Carson y, simultáneamente, hay otra coincidencia entre las formas poéticas del poema griego que es referido por la canadiense, pero de la autoría de Alcman. Es decir, en ambos casos, el poema recrea verbalmente la misma inusitada incompreensión de la que habla.

Resulta poco claro cuál es la función de los siete versos entre paréntesis que, en escritura heptasílabo, se refieren a sí mismos y recrean imágenes desconcertantes en el contexto del poema. Versos con función explicativa en medio de un poema fragmentariamente heptasílabo. ¿Quiénes son los profanadores? ¿Se refiere el yo poético a nosotros, los lectores? Los lectores interceptan la consecución de la lectura del poema, casi como una interrupción; causando un efecto poético desconcertante, el poema oscurece y dificulta su propia comprensión con la imagen canina que ahuyenta toda posible interpretación del poema. Idéntico efecto dibujado por Carson en su poético «Ensayo».

Si este procedimiento lírico tiene tales repercusiones en la supuesta neutralización del yo poético en el propio poema, cabría preguntarse si estamos ante una especie particular de poesía moderna plenamente denotativa o, por lo menos, con aspiraciones de objetividad en la percepción de la «realidad». Una mimesis completamente consciente de su condición mimética. Como si el poema buscara aprovechar la transparencia ficticia entre el lenguaje y el mundo para crear esa mimesis, ya no de la realidad circundante, sino del proceso mimético en sí mismo. En los textos metapoéticos existe en su máximo esplendor el principio literario de observar el mensaje y sus medios unidos con mayor agudeza; esta fusión puede hacerse en grado tal que la conciencia de mimesis resulta ser «transparente». Tan evidente que parece no existir, está en el punto de ser nula o completamente clara. Existe un tipo de poema metapoético en estos textos que tiene como resultado el logro del poema a través de la actitud de no poder escribir un poema (en este que analizamos, de factura muy visual, incluso el yo poético se colgará desde el verso con su propia palabra). Este sería un ejemplo de este tipo de poemas, al igual que el que tratamos a continuación: «Espejismo»¹⁸.

Hay claves metapoéticas en la trayectoria lírica de Rosa Romojaro que comenzaron siendo solo breves poemas autorreferenciales y que únicamente en *Poemas sobre escribir un poema y otro poema*, tienen pleno desarrollo, a pesar de que

¹⁸ Este poema se publica por primera vez en este libro, *Poemas sobre escribir un poema y otro poema* (1999). Luego se incluirá en *Zona de varada* (2001), con alguna variante.

alguna clave ya se encontraba en su poemario *Agua de luna*: «Aguas paradas: / hoja de espejo mudo: / página en blanco». Este poema, titulado «Narciso» (Romojaro, 1986: 78), tiene, justamente en el título, la pista de la autorreferencialidad que hemos señalado; su mención cabe en estas líneas para señalar la semejanza que guarda con este otro poema «Espejismo», texto que como se ha mencionado también se encuentra publicado en *Zona de varada* con alguna variante, y que resulta de gran equivalencia simbólica con «Narciso»:

La ventana se mira en el lago del mármol
y su dintel se hunde en la dureza blanca
de la piedra. Es el fondo

al que llegan los ojos. Y es bastante.
Lo único que ves. En un momento
el tinte de la noche anegará la casa

en un fundido, y todo habrá acabado.
Abandona. No esperes al naufragio.
Otras aguas, quizás, acogerán tu vuelta.

Esta vez no se trata del personaje mítico, Narciso, quien se mira en las aguas de la página poética; sin embargo, el título, «Espejismo», alude al efecto autorreferencial de todo tratamiento metapoético. Pensamos que la página se involucra en la ventana que se mira en el lago del mármol, los versos se refieren también a su dureza, a la frialdad de la piedra, «Es el fondo / al que llegan los ojos». Quien escribe y quien observa están presentes en la página del poema escrito que es, al mismo tiempo, el poema leído. Esta simultaneidad semántica solo es posible en piezas metapoéticas plenamente autorreferenciales; es decir, no solo con algunos motivos, temas o imágenes alusivas a la metapoésia, sino por completo escritas con esta intencionalidad.

Así, el poema se convierte en una vía de indagación a través de la reflexión verbal que supone su creación. Tanto el trabajo verbal de la escritura del poema como la reconstrucción de la memoria personal propician desde la ficcionalización poética la superación estética del realismo que daba síntomas inequívocos de agotamiento. Esta fatiga acabó mostrando, en sus derivaciones últimas, un paradójico proceso de desrealización, por cuanto la realidad a que aludían los poemas respondía a un esquema de representación idealizado.

La imagen central de este poema es la contemplación, el intento de escribir el poema, conseguido con el resultado que se ofrece. Todo lo que rodea la escritura se convierte en un espejismo. El proceso de «desrealización» que desarrolla el crítico, tiene un ejemplo muy eficaz en este poema metapoético: «En un

momento / el tinte de la noche anegará la casa / en un fundido, y todo habrá acabado». Es el propio poema quien anticipa su final, tanto al ser escrito como al ser leído, creando así una suerte de performatividad del proceso de lectoescritura.

Indagando en estas cuestiones, para concluir, podríamos preguntarnos lo siguiente: ¿cuáles son, además de la metapoesía, las más representativas estrategias retóricas que permiten a la poesía moderna ubicarse ante su tradición y circunstancias estéticas? ¿Por qué es este subgénero un escenario tan fértil para la ficcionalización y desplazamiento del yo poético? ¿Esta separación tajante de un «afuera» y un «adentro» del poema —tan repetida por la tradición crítica— reforzaría la impronta cultural que han hecho transparentes al lenguaje y el mundo? Planteamos ahora la pregunta que da cierre a este ensayo: «¿No habrá en la historia de la cultura una constante de “literatura pura”, una especie de estructura permanente de purificación, [...] que “devuelva a las palabras de la tribu su sentido original”?» (Blanch, 1996: 296). Tal vez esta «estructura permanente de purificación» se denomine, justamente, modernidad. Ante tales cuestiones es posible evaluar, que no responder, estas preguntas acompañándolas con reflexiones sobre la naturaleza de las innovaciones literarias y acerca del discurso crítico que las acompaña. Esto impediría des-historizar conceptos críticos, teóricos y estéticos; abriría nuevas formas de conocer la historia literaria y llevaría la literatura a posibilidades de reflexión más adaptables a mayor número de núcleos sociales en, prácticamente, cualquier cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H. (1962): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Editorial Nova, Buenos Aires.
- ARISTÓTELES (2005): *Ética a Nicómaco*, Alianza Editorial, Madrid. Trad. José Luis Calvo.
- BAENA, E. (2021): *Los poetas y el espíritu del tiempo. Aspectos críticos del devenir creativo y de la conciencia literaria*, Éditions Orbis Tertius, Binges.
- BAKER, P. (1990): «Exil In Language», *Studies in Twentieth & Twenty-first Century Literature*, 14, 2, pp. 207-222. En línea: <https://newprairiepress.org>.
- BERISTÁIN, H. (1995): *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.
- BLANCH, A. (1976): *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Gredos, Madrid.
- CARSON, A. (2022): «Ensayo sobre las cosas en que más pienso», *Vallejo & Co.*, 17 de mayo. Traducción de Bertha García Faet. En línea: <https://www.vallejoandcompany.com>.

- CHEVALIER, J. y A. GHEERBRANT (1986): *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (2001): «Sobre *Zona de varada* de Rosa Romojaró», *El Cultural (El Mundo)*, 17 de julio. En línea: www.cervantesvirtual.com [consulta: junio 2022].
- GARCÍA POSADA, M. (1987): «Sobre *Agua de luna* de Rosa Romojaró», *ABC Literario*, 4 de abril. En línea: www.cervantesvirtual.com [consulta: junio 2022].
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. de (1994): *Soledades*, Castalia, Madrid. Ed. de R. Jammes.
- LAGUNA MARISCAL, G. (1999): «“En tierra, en humo, en sombra, en polvo, en nada”: Historia de un tópico literario», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII, pp. 197-213. En línea: Dialnet [consulta: 12 mayo 2022].
- LANZ, J. J. (2005): «La mano que mueve la pluma. Metapoesía y autorreferencialidad en la poesía española contemporánea. “Ficción de la palabra” de Guillermo Carnero», en L. Scarano (ed.), *La poesía en su laberinto. Autorrepresentaciones*, Éditions Orbis Tertius, Binges.
- MAN, P. de (1991): *Visión y ceguera*, Universidad de Puerto Rico. Traducción de Hugo Rodríguez.
- (2010): «La resistencia a la teoría», en N. Araujo y T. Delgado (comp.), *Textos de teorías y críticas literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*, UAM-I, Universidad de la Habana y Anthropos, México.
- MARTÍNEZ, J. E. (2011): «Sobre *Cuando los pájaros*, de Rosa Romojaró», *Diario de León*, 27 de febrero.
- NIETZSCHE, F. (1990): *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid.
- OVIDIO: *Metamorfosis*, El Cid Editor, Argentina.
- ROJAS, G. (2013): *Íntegra: obra poética completa*, Fondo de Cultura Económica, CDMX.
- ROMOJARO, R. (1983): *Secreta escala*, Universidad de Málaga.
- (1985): *Funambulares mar*, Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga.
- (1988): *La ciudad fronteriza*, Don Quijote, Granada.
- (1998): *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Anthropos, Barcelona.
- (1999): *Poemas sobre escribir un poema y otro poema*, Málaga Digital, Enclave de Poesía, Málaga.
- (2000): «La aventura del lenguaje», en C. Cuevas (ed.) y E. Baena (coord.), *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, pp. 141-156.
- (2001): *Zona de varada*, Algaída Poesía, Sevilla.
- (2006): *Poemas de Teresa Hassler (Fragmentos y ceniza)*, Poesía Hiperión, Madrid.

————— (2010): *Cuando los pájaros*, Poesía Hiperión, Madrid.

SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1993): «Góngora y el texto del mundo», en *Silva Gongorina*, Cátedra, Madrid.

LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA EN LA NOVELA PASTORIL A LO DIVINO:
La clara Diana

FELICIDAD CASTILLO COBOS
Universidad de Málaga

Recepción: 19 de septiembre de 2022 / Aceptación: 05 de diciembre de 2022

Resumen: El presente trabajo versa sobre el tratamiento de la simbología en *La Clara Diana*, *contrafactum* de la primera novela pastoril castellana *Los siete libros de la Diana*. Procedemos al análisis alegórico de los elementos pastoriles de los que Ponce se ayuda para entender el proceso catequético que el autor llevó a cabo.

Palabras clave: *Contrafactum*, novela pastoril, Montemayor, Diana, fray Bartolomé Ponce.

Abstract: The current study relates the treatment of the symbology on *Clara Diana* (*Clear Diana to Divine*, not published in English), *contrafactum* of first Spanish pastoral novel, *Los siete libros de la Diana* (*The Seven Books of the Diana*). We shall thus proceed to the analysis of allegories and pastoral elements which Ponce uses to understand the catechetical process the autor performed.

Keywords: *Contrafactum*, pastoral novel, Montemayor, *Diana*, Brother Bartolomé Ponce.

La clara Diana a lo divino es una obra del siglo xvi, publicada en 1599 en Zaragoza y escrita por el fraile Bartolomé Ponce. Se trata de una novela de pastores concebida para la divinización de la primera novela pastoril española *Los siete libros de la Diana*, escrita por Jorge de Montemayor (Valencia, 1559). De esta forma, se pone de manifiesto un ejemplo de «contrafactum» o «vuelta a lo divino», que consiste, como es sabido, en:

Una obra literaria [...] cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado. Se trata, pues, de la divinización de un texto. A veces la refundición conserva del original el metro, las rimas y aun —siempre que no contradiga al propósito divinizador— el pensamiento. El nombre de la dama amada se sustituye con el de la Santa Virgen; lo erótico se convierte en el amor cristiano (Wardropper, 1958: 6).

Fray Bartolomé Ponce, con pretensiones de catequista, crea *La clara Diana*, tomando de la obra de Montemayor el título y la división de la historia en siete libros. De la misma manera, se aprovecha de un utópico espacio pastoril, con un *locus amoenus* constante, el estatismo temporal y espacial, y el relato de historias de amor intercaladas con el argumento principal.

Ponce se siente con la responsabilidad de aclarar cualquier alegoría de la obra; para ello en la «Carta dedicatoria» o prólogo presenta, además del motivo que le lleva a escribir la novela, un breve resumen de la trama con su correspondiente interpretación y, como señala Avalor-Arce, «el alcance de la divinización [que] la explica muy bien» (1974: 270). Esta Carta dedicatoria ha sido el elemento de la obra más estudiado y analizado a lo largo del tiempo, pues de ella se han obtenido la mayoría de los datos que hoy se conocen tanto de *La clara Diana a lo divino* como de su autor. Esto se explica debido a que en ella Ponce narra los orígenes de su novela situados en el encuentro con Jorge de Montemayor, momento en el que Ponce concebiría su obra.

Ponce había leído la *Diana* de Montemayor y escribió de ella que «era tan acepta cuanto yo jamás otro libro en romance haya visto: entonces tuve entrañable deseo de conocer a su autor...» (1599: Pre5)¹. Finalmente, cumpliría ese deseo junto con el de entablar una conversación con él, en la que acabó por dar su punto de vista de hombre religioso: «Cuán mal gastaba su delicado entendimiento con las demás potencias del alma, ocupando el tiempo en meditar conceptos, medir rimas, fabricar historias, y componer libros de amor mundano y estilo profano» (Ponce, 1599: Pre6). Montemayor respondió lo siguiente: «Padre Ponce, hagan los frailes penitencia por todos, que los hijosdalgo armas y amores son su profesión» (Ponce, 1599: Pre6). De este modo nacería la idea del *contrafactum* de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, «para oponerse a los “males” que *La Diana* de Montemayor hacía en las imaginaciones desocupadas» (Porqueras, 1965: 8).

La clara Diana a lo divino no es más que una obra entre tantas que nacieron en el siglo XVI de este proceso divinizador y que, si bien en su época tuvieron cierto éxito, con posterioridad han sido bastante desatendidas en cuanto a análisis y

¹ Primera parte de la *Clara Diana*, repartida en siete libros. Compuesta por el muy Reverendo padre fray Bartholome Ponce. Monge del monasterio de Sancta Fe, del orden de Cistells. Dirigida al prudente lector, con privilegio en Çaragoça, impressa por Lorenço de Robles, año 1599. Se maneja reproducción electrónica de la biblioteca virtual del Instituto Cervantes, por donde se transcribirá el texto respetando ortografía y puntuación original.

estudios. Debido a esto, se cuenta con escasas referencias actuales que traten esta obra, únicamente con un artículo especializado en la obra de Ponce, «*La Clara Diana* (Épila, 1580) de fray Bartolomé Ponce y el canon pastoril», de Juan Montero, y ciertos trabajos en los que se trata de forma muy breve, junto a otras obras «a lo divino», o simplemente se menciona. De esta forma, el análisis simbólico surge con la finalidad de entender el *contrafactum* que surge de la novela de Montemayor y se presenta aquí partiendo de estas escasas, aunque muy interesantes, aportaciones.

1. Paralelismo argumental entre La Diana cristiana y La Diana profana

Antes de adentrarnos en el simbolismo de la obra, sería conveniente contextualizar argumentalmente tanto la novela de Jorge de Montemayor, como la de Bartolomé Ponce para poder bucear cómodamente entre los símbolos de *La clara Diana* pues, a pesar de que las dos obras apenas compartan unos mínimos rasgos, hay ciertas alegorías que solo pueden concebirse si se tiene, al menos, un leve conocimiento de *Los siete libros de la Diana*.

El título de la novela de Montemayor señala ya su estructura externa; son siete los libros que recogen cuatro historias de amor diferentes, las cuales convergen en el cuarto libro, que, de esta forma, funciona como eje. Los tres primeros libros introducen a los personajes que cuentan sus desgracias en ese estatismo propio de la novela pastoril que ejerce como marco de la historia. Así, la obra cuenta con varios protagonistas que sufren problemas de amor diferentes; todos funcionan tanto de narradores de sus historias como de espectadores de las de los demás. La acción se introduce gracias a unos personajes mitológicos, las ninfas, pues gracias a ellas, los personajes descubren que, para solucionar sus problemas, deben ir al encuentro de la maga Felicia. Por lo tanto, el eje argumental consistirá en una peregrinación hacia su palacio, donde comenzarán las soluciones mágicas para todos los problemas, excepto para la pastora Felismena, cuya solución deberá surgir de su propia actuación y no de la magia.

Por otro lado, el argumento principal² de *La Clara Diana a lo divino* consiste en la peregrinación del pastor protagonista hacia el reencuentro con la pastora amada, de igual modo que ocurre en la obra de Montemayor. Sin embargo, es verdaderamente importante tener en cuenta el nombre de la pastora a quien el pastor llama «mi pastora el Alma» (Ponce, 1599: 10), ya que con él se intuye que no se trata de una simple historia de amores pastoriles.

Es curioso descubrir cómo Ponce imita varios aspectos de la obra de Montemayor para contrahacerlos a lo divino. La primera imitación se encuentra al comienzo de

² Decimos «principal» porque la obra presenta también varias historias intercaladas que no tienen relación ninguna con la principal y que tienen la misma finalidad: denunciar el amor profano.

la historia, cuando aparece el protagonista, Barpolio, apenado por la pérdida de su pastora, de la misma forma que Sireno en *Los siete libros de la Diana*: «Bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno, a quien amor, la fortuna, el tiempo trataban de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía, no se esperaba menos que perdella» (Montemayor, 1996: 11).

No obstante, a pesar de que «la composición de la obra obedece claramente al diseño popularizado por las Dianas: una historia de amores pastoriles» (Montero, 1994: 74), Ponce ya explica en la «Carta dedicatoria» que a Barpolio se lo entienda como el hombre racional, así que, teniendo en cuenta esto y la personificación del espíritu, que muestra el nombre de la pastora amada, se predice fácilmente la alegoría principal de toda la obra: la reconciliación del hombre con su espíritu o, si se prefiere, la conversión.

2. La alegoría de los personajes en el argumento de *La clara Diana*

No se conoce el motivo verdadero de la ausencia de la amada hasta que Barpolio se acerca al álamo próximo a una fuente situada al lado del pastor, en el que encontró unos versos escritos por su pastora: «Qué esperanza puede haber / en quien la fe no guardó / al alma que le quedó / con él para darle el ser? / Pastor si me quies creer / enmienda tu malandança / no fiando en la esperanza» (Ponce, 1599: 12). Con ellos se aclara que el motivo de la desaparición de Alma es el mismo Barpolio. Ponce lo explicará más adelante: «Bien quedó desengañado Barpolio después de haber acabado de leer lo que oído habéis, de cómo por sus liviandades estaba su pastora presa y captiva: y por la pertinacia en los vicios, no la había sacado del trabajo en que con tanta eficacia decía estar» (Ponce, 1599: 14).

A través de Barpolio, Ponce apunta que se necesita el apoyo en las virtudes divinas y en las potencias racionales para poder ganar la lucha que el hombre tiene contra el diablo cada día. Esta batalla es la base de toda la historia y en ella se contraponen dos caminos entre los que Barpolio tiene que elegir: la carne y el espíritu. Además, es de señalar que, cuando en el libro tercero las Siete Virtudes se dirigen a Barpolio, se dice lo siguiente: «ella [Alma] y tú [Barpolio] y tú y ella juntos habéis de ganar el juego» (Ponce, 1599: 151), aconsejándole que se decante por el espíritu, pues los verdaderos cristianos, según el Catecismo (Boniface, 2017: 55), son «los que han crucificado la carne con sus pasiones y concupiscencias. Si vivimos del Espíritu, andemos también según el Espíritu» (*Gal.* 5, 24-25). El combate, si no lo lleva junto a su esposa el alma, está perdido y para unirse a su alma necesita las virtudes, pues estas, al completarse, «muestran por qué el justo está unificado y es principio de unidad» (León-Dufour, 2001: 958-959).

Barpolio es conducido de la bondad a la maldad en un principio y, finalmente, de la maldad a la bondad. El primer camino que sigue está sujeto a las seducciones de

los pastores malvados quienes, con sus coloquios, entretenimientos y juegos, lo atrapan. Barpolio acabará malherido y no se dará cuenta, hasta el momento en el que lo abandonan, de que no había sabido llevar su vida con discernimiento. A pesar de tener numerosos pastores que velaban por él, hace caso omiso de sus consejos y se deja llevar por sus sentidos hacia el placer mundano. Ponce deja entrever que el hombre racional no será salvado si no es porque él mismo lo permita al arrepentirse y reconciliarse con su alma, y con los dones y potencias que Dios le regala.

Todo adquiere sentido si se comprende a Barpolio como el hombre racional, «de las variaciones que esta criatura tiene en el modo de vivir y con cuanta facilidad sigue al mundo, diablo y carne con las demás sus pastoras dando lugar a que se prevariquen las tres potencias del alma, desterrando las virtudes y ajenando los sentidos» (Ponce, 1599: 163). El mismo Ponce nos lo explica al inicio del libro cuarto, pues la actitud de Barpolio es la que conduce el hilo argumental y de la que dependen las circunstancias de ciertos personajes, especialmente las de los Sentidos.

Estos Sentidos son cinco pastores hermanos inseparables llamados Oler, Ver, Gustar, Oír y Palpar que no tienen personalidad propia, pues dependen de lo que Barpolio siente y decide en su interior. Los cinco pastorcillos, por tanto, acompañan a Barpolio en toda su peregrinación durante los siete libros. Además, delatan que sin Barpolio no son nada: «Tú nos riges tú nos gobiernas, tú nos mandas tú en todo dispones aquello que propones, pues sin ti nosotros nada somos, queriendo tú. [...] por satisfacerte y en todo darte contento deseamos» (Ponce, 1599: 160).

Sin embargo, Ponce afirma que «los cuales por culpa del hombre se apartan del camino de la penitencia, cerrando las puertas a las celestiales inspiraciones que Dios pone en el alma» (Ponce, 1599: 163). En definitiva, es el hombre quien conduce los sentidos y no al contrario. Debido a esto, los cinco pastorcillos, cuando escapan del palacio de Caro, serán recibidos por la pastora Voluntad de la siguiente manera: «ellos sean muy bienvenidos [...] que bien creo yo que tendremos que hacer con ellos para tornarlos al camino e inocencia en los que antes estaban criados, según vienen hartos de la ociosidad y vicio, que en el vicio de tales señores habrán ganado» (Ponce, 1599: 285).

En el primer libro se presentan también otros personajes que ayudarán a Barpolio en la búsqueda de la pastora y con ellos el simbolismo cobra un papel muy activo en adelante: tres pastores hermanos, Entendimiento bueno, Memoria de Dios y Voluntad Santa³. Estos ayudarán al pastor solo cuando él lo permita; por eso

³ Estos tres pastores reflejan lo que en el dogma de la Iglesia católica se conoce como las tres facultades que conforman la esencia única del alma humana. Este fenómeno se utiliza como analogía para poder explicar el misterio de la Santísima Trinidad, pues de la misma forma que el Dios Padre, el Dios Hijo y el Dios Espíritu Santo son uno, la inteligencia, la memoria y la voluntad también se hacen uno en el alma.

Barpolio atará las manos de los tres hermanos, vendará sus ojos y los abandonará en el árbol llamado Olvido⁴ cuando estos intenten hacerle ver que está yendo por mal camino, pues «amor humano ciega entendimiento / y pierde de su Dios total memoria / luego la voluntad por más victoria / se viene a pervertir con gran descuento» (Ponce, 1599: 168). La razón por la que estos tres pastores aparecen en la vida de Barpolio, se aclara en el libro cuarto:

El poderoso Dios eterno le había dado aquellas pastoras y al pastorcito entendimiento, para que con ellas fuese capaz de la bienaventuranza y pudiese mejor guardar el ganado de sus carnales pasiones criando de nuevo cada día muy fertilísimas crías de virtudes, apacentándolas en los amenísimos prados de la razón (Ponce, 1599: 174).

Además, las pastoras explicarán algo realmente importante para la comprensión del sentido de la obra y es que, gracias a que Barpolio estuviera con Entendimiento, Alma fue puesta en libertad «con arbitrio de siete pastoras, tan divinas cuanto piadosas, las cuales del cruel pastoraz demonio la sacaron, y en poder de nosotras la entregaron» (Ponce, 1599: 31). Aparecen entonces estas siete pastoras que juegan unos de los papeles más importantes e influyentes en el argumento, cuyos nombres, de mayor a menor, son los siguientes: Humildad, Castidad, Largueza, Abstinencia, Paciencia, Magnanimidad y Diligencia. Son, lógicamente, la representación de las virtudes divinas que estarán presentes desde el primer capítulo y hasta el final. Estas siete pastoras representan ser las guardianas de todo cristiano, pues cada una es enemiga de una de las siete vanidades, las cuales intentan cazar en el mundo, pero cuya caza muchas veces es interrumpida por sus respectivas oponentes. Esto se fundamenta en el dogma católico, el cual afirma que el cristiano debe ser como otro Jesucristo y, por lo tanto, «estar muerto para los vicios y vivir solo para la virtud» (Incio, 1960: 44).

Con la ayuda de todos estos pastores, los esposos se reencuentran. El hecho de que los amantes se encuentren tan pronto sorprende bastante (pues, como hemos dicho antes, el argumento girará en torno a la peregrinación con la finalidad del reencuentro de los amantes); sin embargo, resultará obvio más adelante que el reencuentro final o reconciliación sea entre Barpolio y su alma (ya no hablando solo de la pastora en sí, sino de la alegoría del propio espíritu) en contraste con este momento que sí es más físico que espiritual, pues es mucho más fácil, ya que solo han intervenido buenos pastores sin obstáculos negativos, al contrario de lo que ocurrirá más adelante.

⁴ Claro símbolo que no requiere explicación pues por sí mismo se delata, tanto con su nombre (olvido) como con el acto que Barpolio ejecuta en él (dejar su entendimiento, su memoria y su voluntad).

Barpolio y compañía gozan el reencuentro hasta que se manifiesta un zagal⁵, llamado Mundo con tres perros podencos que llevaban varios animales muertos, por lo que se podía comprobar que era muy dado a la caza. Es el primer pastor «malvado»⁶ que aparece pues es el primer objetivo que Caro (la antagonista principal) marca. Ni decir tiene que este zagal, por seducción de Caro, se convierte en uno de sus secuaces y pasará a acompañarla siempre y a agradecerla mientras que esta cubra sus placeres, además de controlar a las tres nuevas pastoras: Soberbia, Concupiscencia de la carne y Concupiscencia de los ojos⁷, que también son nombradas como Felia, Escuálida y Rútuba. Estas entran en escena después del zagal con arcos y flechas, presumiendo de sus hábitos de caza y contando quiénes son sus grandes enemigos: Ayuno, Lloro y Penitencia⁸, que les impiden cazar.

El mundo, como seguidor de Caro y como cazador de hombres, refleja la idea cristiana del mundo como espacio peligroso para el alma por sus vicios y concupiscencias que atacan al hombre. Barpolio deberá, por lo tanto, huir de estas apertencias caducas y aspirar a la tierra nueva «Para llegar hasta ella, el mundo tiene que pasar por la destrucción de la actual forma existencial» (Schmaus, 1959: 68), por lo que cuanto mayor despegue tenga el hombre del mundo material, más fácilmente podrá pasar a la vida futura.

Resulta llamativo que estos personajes sean pastores cazadores y que rompan con sus atributos y características el marco idílico pastoril. Ocurre lo mismo en Montemayor con la entrada de los salvajes a escena, significando «los vicios inherentes al estado incivilizado, en especial la lujuria» (Rallo, 1991a: 185). Si así se explica en *Los siete libros de la Diana*, con más razón en la versión cristiana.

Los salvajes de la *Diana* rompen la armonía de las relaciones entre pastores y ninfas y representan la violencia de la oscuridad de la selva en la placidez de los prados. Juegan el papel de antagonistas de la obra (López, 1993: 160). Son tres hombres salvajes descritos con feo rostro, muy peludos y provistos de armas, como alfanjes⁹, escudos, arcos y flechas. Los cazadores de Ponce también son tres, aunque, por el contrario, mujeres. Además, en ambas obras justifican sus hechos asilvestrados por el amor, a pesar de que sean por la fuerza.

⁵ «Mozo que ayudaba al mayoral en los carruajes de caballerías»; «Pastor joven» (*DRAE*). «Pastor joven que está a las órdenes de otro pastor» (*Gran diccionario Oxford*).

⁶ Entrecomillamos esta palabra porque, en realidad, este pastor sin compañía no es ni bueno ni malo, simplemente no tiene personalidad, pues esta depende de los pastores con los que se relacione, y, al comenzar la obra, está solo, por lo que no tiene influencia de ningún otro pastor.

⁷ Ponce comenta que los nombres de estos tres personajes son «según San Juan lo escribe en su *Canónica*» (Ponce, 1599: Pre5).

⁸ Solo se nombran en este momento de la obra como enemigos acérrimos de las tres hermanas pastoras y no vuelven a aparecer en ningún otro pasaje de la historia.

⁹ «Es una cuchilla curva a modo de hoz, salvo que tiene el corte por la parte convexa» (Covarrubias, 1611: 86).

La diferencia entre sendos antagonistas radica en tres hechos concretos: la aparición en escena, la pelea o disputa con los protagonistas y la descripción de las vestiduras y los avíos. La aparición de estos personajes en Montemayor sucede de forma brusca, saliendo de entre los árboles al encuentro de las ninfas que quedan espantadas; en Ponce, sin embargo, estas tres cazadoras, aunque también salen de entre los árboles, se presentan majestuosamente ante Mundo y son observadas por los protagonistas, que se esconden, asustados a la vez que encandilados, para que no los vean. Por otro lado, la lucha en la primera obra es próxima y física, se lanzan piedras, se atan las manos y se disparan flechas; no obstante, en ningún momento de la obra de Ponce, los personajes llegan a la violencia corporal, es decir, la lucha en este caso se concentra en convencer a Barpolio de las ventajas de uno u otro bando; se podría decir que Ponce refleja, de esta manera, la lucha espiritual contra el mundo y sus seducciones que atacan al hombre cada día.

Por otro lado, las descripciones son de gran importancia, pues en la obra de Montemayor son seres terribles, fuertes, llenos de vello y protegidos por armaduras, cascos de cabezas de leones y brazales de cuero de tigre con bocas de serpientes; llevando bastones con púas de acero y unos escudos de conchas de pescado. La característica del vello simboliza, como señala Rallo en su edición, una relación con el pecado, ya que «los paganos e incluso los demonios eran representados como peludos» (1991a: 186); además, Chevalier lo recoge como un símbolo de virilidad «maléfico si todo el cuerpo está cubierto de él» y su propagación la relaciona con una manifestación de una vida dejada, vegetativa, instintiva y sensual (1988: 810), es decir, llevada por los deseos carnales, la pereza y la comodidad. Estos personajes son, a vista de todos, antagonistas por sus apariencias, sus discursos y sus actos.

Ponce fabrica unas salvajes cazadoras muy diferentes a estos, pues sus apariencias son bellas por lo general y sus discursos y actos suelen ser persuasivos y seductores para el hombre, por lo que no terminan de romper el marco idílico de la obra. Son descritas una a una, aunque de todas se dice que tienen hermosos rostros y dorados cabellos como el zagal Mundo, y que llevan arcos y flechas. Sin embargo, la primera (Concupiscencia de la carne), vestida con hermoso traje y detalles finísimos, lleva una piel de loba que provoca a los demás asco y aborrecimiento, en contraposición con lo amable de su apariencia, como lo explica Ponce. Concupiscencia de los ojos es descrita bella y espléndida, llena de piedras preciosas y graciosa en la vista y en el parecer. Por último, Soberbia de la vida, presentada como una gran señora, manifiesta más presunción que belleza y, a pesar de lo que Ponce decía en el anterior pasaje de «cabellos dorados», ahora la describe con negros cabellos y una corona que reza «soberbia».

El paralelismo de los tres salvajes de la obra de Montemayor con las tres hermanas cazadoras de Ponce puede incluir también al zagal Mundo, pues aparece con tres perros cazadores (dos lebreles y un podenco) rabiosos y con sus presas colgadas (liebres y conejos), símbolo de la abundante caza que había procurado. Lleva,

además, una red con la que caza, símbolo de la angustia y de la muerte en la Biblia (Chevalier, 1988: 876). Es interesante el detalle de la corona de flores que Ponce sitúa sobre la cabeza de Mundo y que lo hace atractivo a la vista y agradable al olfato, totalmente contrario a los salvajes de *Los siete libros de la Diana*.

Volviendo a Felia, Rútuba y Escuálida, estas son hermanas de Caro y aparecen enviadas por ella para cumplir la misión de cazar el mayor número de víctimas posibles. Por su parte, Felia se presenta como cazadora universal: «pues ya yo soy sola la que mando, ordeno, rijo, gobierno, dispongo, destruyo, edifico, disipo y planto [...] Llamándome yo por sobrenombre soberbia de la vida, la vida sigue mi nombre; y mis efectos y nombre siguen toda la vida» (Ponce, 1599: 61); Escuálida, es considerada la que con más facilidad caza y la que más víctimas gana; con ella, Ponce pretende hacer una crítica a ciertas costumbres vanas que la gente llevaba a cabo, pues para poder triunfar en la caza como lo hace, este personaje se ayuda de vestirse:

De diversas colores, y exquisitas hechuras de ropas, afeitando y pintándome la cara, pechos y manos: enrubinando y crespando mis cabellos, componiendo mil dijes, y doradillos en mi cabeza. También me precio mucho de hacer ventanas, ruar por calles, romper coches, y frecuentar (más por ser mirada y deseada que por otro efecto) visitas (Ponce, 1599: 66-67).

Por último, Rútuba siempre acompaña a su hermana Escuálida, sin embargo, con esto se da cierta contradicción, porque Escuálida (Concupiscencia de la carne) comenta que Rútuba (de los ojos) no tiene éxito en la caza sin Escuálida: «mi hermana Rútuba quiere conmigo al campo salir: la cual por maravilla me deja, ni jamás un punto de mí partir se puede, que entonces cierta es la caza» (Ponce, 1599: 68); pero, más adelante, Rútuba defenderá su posición insistiendo en que tampoco Escuálida puede cazar sin ella: «Por maravilla yo voy sola sin ella, pues siendo ella *Concupiscencia carnis*, y yo *Concupiscencia oculorum*, ni ella sin mí, ni menos yo sin ella, por maravilla andamos» (Ponce, 1599: 117). Quizá esto le sirva a Ponce para representar el egocentrismo de cada una de las hermanas, que, sin ser ninguna de las dos Soberbia de la vida, ambas pecan de soberbias. También es una excusa para advertir al hombre de la peligrosa unión entre estas dos causas de los pecados, los ojos y la carne, que hace más fácil la caída en la tentación.

En el libro cuarto Ponce dice lo siguiente sobre estas tres hermanas de Caro: «engañan así a los hombres como a las mujeres y que cosa son las que donde estas pastoras andan, pasa al vivo que son amores, requiebros, conceptos, puntillos y al sin fin por abreviar Dianas de Montemayor» (1599: 163-164). De esta manera, relaciona, debido al desprecio que Ponce sentía hacia la literatura profana de ocio, la existencia de las Dianas con las armas que utilizan las tres hermanas de Caro para seducir a los hombres y mujeres y que caigan en el pecado. La misma Escuálida, o Concupiscencia de la carne, es la que explica esto en el segundo libro

como uno de sus artificios de caza «tengo otros diversos lazos, con los cuales en estos tiempos mucho me ayudo, llamados sonetos, tercetos, octavas rimas, redondillas, versos monodos, choriambicos, thetramicos [...], con otros mil géneros de consonancias y cantinelas» (Ponce, 1599: 67-69).

Con estas pastoras y el zagal comienza el segundo libro en el que ya se muestran nuevos personajes que son siete pastoras, hijas de Pluto (el mayor antagonista de la novela) y también de una pastora llamada Desobediencia¹⁰. Estas se presentan a la vez que nombran a sus correspondientes enemigos¹¹: Soberbia y Humildad; Avaricia y Largueza; Lujuria y Castidad; Gula y Abstinencia; Ira y Paciencia, Envidia y Magnanimidad, y Pereza y Diligencia.

En estas pastoras es donde Ponce trabaja mucho más la descripción que en el resto de los personajes, pues detalla a cada una con sus colores correspondientes, los animales sobre los que montan y las armas y atributos que lleva cada una. La primera, Soberbia, coronada con finísimas piedras, viste una garnacha azul turquesa y monta un feroz león con una gualdrapa con escudos de antiguos linajes. El azul no tiene cabida en cuanto a simbolismo, ya que este color no presume de efectos negativos, sino todo lo contrario. El azul es un color relacionado con los misterios marianos, es un color de pureza, de inmaterialidad, totalmente contrario a lo que el personaje representa. La carga simbólica de la soberbia aquí se resume en los escudos heráldicos (imagen de la prepotencia humana) y en el león, que los viste y que, siendo, símbolo de poder y soberanía, según san Juan de la Cruz, representa además «la impetuosidad del apetito irascible», por lo que a la vez que puede ser imagen de Cristo, también lo es del Anticristo (Chevalier, 1988: 164 y 638), pues, como Kasper afirma (2011: 950), la Biblia se ha servido de este animal para designar en el Nuevo Testamento al demonio (*1Pe.* 5, 8) y a Jesús (*Ap.* 5, 5).

¹⁰ Este personaje no llega a aparecer en ningún momento, solo es nombrado en el libro segundo «A nuestra madre le llaman Desobediencia temeraria» (Ponce, 1599: 115) y en el tercero, donde se la llama de otra manera: «tomando por mujer a una brava pastora, llamada Pertinacia, hubo en ella a nosotras siete sus hijas» (Ponce, 1599: 128). Que se la llame Desobediencia es realmente importante en cuanto a lo que las obras teológicas recogen sobre la principal actitud del fiel ante Dios, la obediencia incondicional. No solo refiriéndonos al cristianismo, pues es «una coincidencia fundamental entre judaísmo, cristianismo e islam [...] “sumisión”, “entrega” a Dios, como compromiso activo [...] lo que Dios quiere en el cielo debe suceder en la tierra» (Küng, 1993: 116). Además, según el Catecismo de la Iglesia Católica el «pecado es toda desobediencia voluntaria a la Ley de Dios o de la Iglesia» (Boniface, 2017: 131). Por otro lado, la pertinacia significa, según la RAE, «obstinación, terquedad o tenacidad en mantener una opinión, una doctrina o la resolución que se ha tomado»; esta definición se aplicaría perfectamente a la idea de esta pastora si se une a la que aparece en *La Celestina* en boca de Sempronio: «La perseverancia en el mal no es constancia, mas dureza o pertinacia la llaman en mi tierra» (Rojas, 1970: 31). De esta forma, el nombre, tanto el de Desobediencia como el de Pertinacia, de esta pastora, madre de los vicios, es suficiente para entender el porqué de su condena.

¹¹ Algo bastante significativo, ya que las siete virtudes divinas únicamente se nombran a ellas, por lo que quizá Ponce quiera reflejar en el hecho de que los siete vicios tengan en cuenta a las siete virtudes un rayo de esperanza para poder salir de los pecados.

La segunda hermana, Avaricia, viste un paño color pardo, sostiene en cada mano una gran bolsa bien adornada y monta un camello. Los tres elementos (el color pardo, las bolsas, el camello) refieren al pecado de la avaricia, pues el color marrón o pardo representa la degradación y el mal casamiento de los colores puros; además, es el color de la tristeza y de la tierra, por lo que se relaciona con el mundo terrenal y, por consecuencia, con las aspiraciones a las cosas materiales (Chevalier, 1988: 803). Las bolsas grandes, cada una en una mano, dan cabida a la posesión de todos los bienes posibles. Por último, el camello, considerado uno de los animales de carga más grande y fuerte, también funcionaría entonces como «símbolo de pretensión» (Chevalier, 1988: 241).

Lujuria, la tercera hermana, lleva un vestido encarnado «con muy vistosa hechura», por lo que se podría entender que, aunque vaya vestida, simula la desnudez. Lleva un espejo en la mano, por lo que la seducción se hace presente mediante este objeto femenino y de belleza. Un puerco jabalí es su transporte, este animal, que «es el vil del cerdo, simboliza el libertinaje desenfrenado y de la brutalidad. En la tradición cristiana simboliza al demonio, ya que se lo compara con el cochino, tragón y lúbrico, por su impetuosidad que recuerda la fogosidad de las pasiones» (Chevalier, 1988: 599).

Gula, vestida de colorado, va montada sobre una voraz serpiente con alforjas espantosas llenas de deliciosos manjares y frascos de vino. Lleva en una mano un vaso y en la otra una fritura con la que se refocila; ambos objetos provocan en ella tener la cara roja. El color rojo y la serpiente están relacionados, ya que el color, como bien se indica, es provocado por la empache y el calor del alimento, mientras que es del mismo color que la «gola» (que significa «garganta» y proviene del latín *gula*) y que se resume en agresiva y ávida, pues muerde y engulle, al igual que la serpiente (Chevalier, 1988: 890).

Ira aparece flaca y descolorida con las dos manos enclavijadas. Vestida con color amarillo y sobre un simio, se muerde los labios y tiene los ojos muy idos. El color amarillo es intenso y violento (Chevalier, 1988: 87). Representa, además, el color que más ciega la vista, por lo que se puede relacionar con el aspecto de la bizquera. El ojo se considera símbolo de sabiduría y de ver la verdad con claridad (Chevalier, 1988: 773), por lo que, esta pastora, al tener los ojos bizcos, representa la incapacidad de ver con cordura y la actuación según los impulsos, es decir, la ira. Además, el ojo, para la simbología judeocristiana expresa sabiduría pues permite «conocer la constitución interna del hombre, tal como expresa su posición central de conexión con el mundo en el proceso de la percepción y el conocimiento» (Kasper, 2011: 1170), así, que tenga los ojos idos le impide actuar con discernimiento y, sobre todo, de ver a Dios (Kasper, 2011: 1170). De la misma manera el simio sobre el que va montada se interpreta como la inconsciencia, en este caso maléfica (Chevalier, 1988: 720), por lo que se ratifica la ceguera interior. Por otro lado, la mordida de los labios puede verse como «símbolo de una peligrosa agresión de los instintos»

(Chevalier, 1988: 726) o, en un sentido más directo, podría ser la oposición al versículo de David «abre, Señor, mis labios, y proclamará mi boca tu alabanza» (*Sal.* 51, 17); es decir, que la pastora Ira mantiene sus labios cerrados e impuros, incapaces de dar gloria u ofrecer una alabanza auténtica (León-Dufour, 2001: 470). Por último, de las manos Ponce señala lo siguiente: «con las dos manos clavijadas (como quien de grave congoja acosada se siente)» (1599: 91): las manos unidas, cansada por algún fastidio, como explica el autor. Las manos juntas pueden significar también ceguera u obcecación, ya que «a veces la mano se compara con el ojo: ve también» (Chevalier, 1988: 684), por lo que tapar la mano provocaría no ver.

La sexta pastora, Envidia, monta sobre un grifo, sostiene en una mano una daga y en la otra una saeta. Cuelga de su silla una ponzoña mortífera y víboras de oro. Los elementos que la visten son los más peligrosos de todos, en representación de lo dañino que es este pecado capital. Asimismo, el grifo en la tradición cristiana, se interpreta desfavorablemente y perjudicial, «su naturaleza híbrida le quita franqueza y la nobleza de la una y del otro (águila y león)... Representa más bien la fuerza cruel. En simbólica cristiana, es la imagen del demonio» (Chevalier, 1988: 540). Tanto la ponzoña y las víboras, que cuelgan de la silla del grifo, como las dos armas que sostiene la pastora, representan la muerte que este vicio trae consigo; sin embargo, el más importante es la saeta, que «simboliza la muerte súbita, fulminante» (Chevalier, 1988: 502) y cuya característica más importante es «la seguridad de su trayectoria y la fuerza de su impacto», rasgo del que participa la flecha de la misma manera en el plano anímico que en el físico: «la flecha de un pensamiento atraviesa igualmente el alma con un irreprímible tormento» (Chevalier, 1988: 503).

La última pastora, Pereza, monta en un viejo y pesado asno, lleva un vestido gris desabrochado, y la carne que deja ver es negra y sucia, va durmiendo y «toda desaprovechada» (Ponce, 1599: 92); además, lo que le cuelga de su silla lo va arrastrando por el suelo. El ir desabrochada y sucia y el arrastrar sus pertenencias por el suelo reflejan lo descuidada y la poca importancia que a la dignidad le dan las personas perezosas, de la misma manera que el hecho de ir durmiendo, que es la intrascendencia que a los demás y a su propia educación presta. En cuanto al asno, «el arte del Renacimiento ha pintado diversos estados del alma con los rasgos del asno, entre ellos la pereza, junto a la depresión, la estupidez y la desobediencia tonta» (Chevalier, 1988: 146). Es más, el asno o el burro tienden a ser imagen de la pasividad y de la búsqueda de las seducciones sensibles (Chevalier, 1988: 146). De hecho, el ser un asno viejo y pesado le da lentitud y cargazón a su marcha. Por otro lado, el color gris es el color de la mediación, de algo que no está acabado ya que está «en el centro de la esfera cromática» y del que ningún otro color depende, ya que «la orientación en el mundo del color es posible gracias a los cuatro tonos absolutos» (Chevalier, 1988: 541), por lo que se refuerza el sentido de pasividad. Además, el gris también refiere «al carácter o aspecto apagado de alguna persona»

(Chevalier, 1988: 540); la pereza se entiende contraria a la vida, pues la persona perezosa es incapaz de dar la vida por los demás y, en consecuencia, no puede poseer vida, ya que, según el pensamiento cristiano, la vida se recibe cuando se da. Ejemplo de esto es el pasaje de la muerte y resurrección de Cristo y las siguientes citas: «el que quiera ser el primero entre vosotros, que sea vuestro esclavo; de la misma manera que el Hijo del hombre, que no ha venido a ser servido, sino a servir y a dar su vida como rescate por muchos» (Mt. 20, 27-28) y «“Amarás al Señor tu Dios con todo tu corazón, con toda tu alma, con toda tu fuerza y con toda tu mente; y a tu prójimo como a ti mismo”. Díjole entonces Jesús: “Bien has respondido. Haz esto y vivirás”» (Lc. 10, 27-28).

Cada una de estas pastoras aparece con su correspondiente bestia mediante la que Ponce pretende reflejar el vicio como algo animal. Es cierto que hay especies muy concretas (jabalí, simio, asno) y otras más comunes cuyo sentido es más o menos predecible (león, serpiente, camello); sin embargo, todas significan una misma cosa: «toda una fauna maligna, en conexión con la presencia de los demonios» (León-Dufour, 2001: 126). Debemos entender esta serie de animales repelentes, peligrosos y feroces como un conjunto de animales que en su plenitud conforma al dragón, la bestia por excelencia, como señalaremos más adelante. Por lo tanto, es esta la alegoría de los vicios que en conjunto crean la figura del maligno.

El comportamiento de estas pastoras en toda la obra se basa únicamente en descansar para leer historias, en comentar y vanagloriarse en sus pasadas cazas llevadas en el mundo o en criticar la actuación que tenían las anteriores siete pastoras contra sus cacerías. Son unas pastoras cobardes, pues huyen en cuanto las buenas pastoras se enfrentan a ellas y no son capaces de luchar por Barpolio, pues las únicas personas que les interesan son ellas mismas.

Estas siete se comparan con la lepra, siguiendo *Lev. 13*, ya que cada una corresponde respectivamente con uno de los siete síntomas que la enfermedad conlleva (Ponce, 1599: 136-137). Estas diez pastoras se muestran muy orgullosas de sus talentos para llevar al mundo a la perdición, pues Caro, a quien ellas sirven y admiran muchísimo, se sirve de ellas para la misión de llevar a Mundo y a Barpolio junto a Caro, la cual pretende seducir a ambos.

Hasta el libro tercero no aparecen Pluto y Caro. Son los pastores más perversos de todos, pues están detrás de todas las maniobras que las otras diez pastoras realizan. En primer lugar, aparece Caro, cuyo personaje le sirve a Ponce para divinizar el personaje de la maga Felicia, de la *Diana* de Montemayor; sus sendos palacios aparecen en el cuarto libro de sus respectivas novelas, como destino de la peregrinación de los pastores. De esta manera, las tres acompañantes de Caro, ya mencionadas, Felia, Rútuba y Escualida serán las contrahechuras de las tres fieles ninfas de Felicia, Cintia, Dórida y Polydora.

Volviendo a Caro, ella es el reflejo de la carne¹² del hombre y es mencionada como la gran pastora, debido a que maneja un gran poder gracias a que le ha sido concedido por Pluto, el cual es el único pastor que hay por encima de ella. Esta pastora simboliza la tentación del pecado del hombre. De la carne surgen los numerosos vicios que pierden al hombre y a los que san Juan se refiere cuando menciona la concupiscencia de la carne, de los ojos y de la jactancia de las riquezas, o soberbia de la vida, como prefiere Ponce (*1 Jn.* 2, 16).

La carne forma parte del hombre y se contrapone al espíritu. Así pues, se podría establecer la lucha entre Caro y Alma por conquistar a Barpolio, quien se ve tentado la mayoría del tiempo por las seducciones de Caro. Esta confrontación es un reflejo de la lucha que se remonta desde el *Génesis* entre Sara, cuyos hijos son del espíritu, y Hagar, cuyos hijos son de la carne. A partir de esto, se crea un antagonismo irreductible en el corazón del cristiano, que debe tener en cuenta que la carne es residuo del pecado y que todo lo bueno proviene del Espíritu (León-Dufour, 2001: 149). Por lo tanto, el concepto de «carne» en esta obra se puede adaptar perfectamente a las definiciones de la doctrina religiosa que de la carne se han hecho y que se puede resumir en la que recoge la última edición de la RAE: «uno de los tres enemigos del alma, que, según el catecismo de la doctrina cristiana, inclina a la sensualidad y lascivia».

Del mayoral, «a quien, por sobrenombre llaman Transgresión¹³» (Ponce, 1599: 115), es del que más información se da, pues se explica el origen de su maldad: «Príncipe del mundo, siendo señor de él por cinco mil años, y aun hoy se lo fuera si no se viera llegado la plenitud del tiempo en el cual el supremo mayoral envió su hijo unigénito al mundo nacido de virgen, sujeto a la ley, siendo dador de ella» (Ponce, 1599: 98); esto coincide en gran medida con la historia de Satanás, siguiendo esta cita del Apocalipsis:

Apareció un Dragón¹⁴ rojo, con siete cabezas y diez cuernos, que llevaba sobre sus cabezas siete diademas. Barrió con su cola la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra. El Dragón se detuvo delante

¹² En latín, *caro*, *carnis*. La carne se entiende como tentación o debilidad del hombre. Según el catecismo de la Iglesia católica, los tres enemigos del alma son carne, mundo y demonio.

¹³ Del latín *transgressio -onis*: acción de pasar más allá o por encima. Según la RAE, transgredir es quebrantar o violar un precepto, ley o estatuto. De esta manera, se entiende que Pluto pasa por encima de las leyes divinas, las viola e impone y actúa según su propia voluntad. En definitiva, desobedece, como hizo su esposa, la pastora Desobediencia.

¹⁴ «El dragón como símbolo demoníaco se identifica en realidad con la serpiente [...] en los dragones y en los símbolos del odio y del mal» (Chevalier, 1988: 428). Recordemos lo dicho anteriormente sobre cómo las siete bestias mencionadas conforman entre todas al dragón, de igual forma que los siete vicios a Pluto, pues son sus hijas.

de la Mujer¹⁵ que iba a dar a luz, para devorar a su hijo en cuanto naciera. La Mujer dio a luz un Hijo varón el que ha de regir todas las naciones con cetro de hierro. Pero su hijo fue arrebatado y llevado hasta Dios y su trono [...] Cuando el Dragón vio que había sido arrojado a la tierra, persiguió a la Mujer que había dado a luz al Hijo varón. [...] Despechado contra la Mujer, se fue a luchar contra el resto de sus hijos, los que guardan los mandamientos de Dios y se mantienen firmes en el testimonio de Jesús (*Ap.* 12, 1-5; 13; 17).

Por ello, situamos paralelamente a Pluto con el Dragón, pues ambos, con sus ángeles, luchan para seducir al mundo: «Mi padre Pluto ya ha dicho tengo andar con Caro y gobernar a Caro. Pues claro está de ver: donde el príncipe anda deben de andar todos o los más de sus secuaces empleándose en lo que él se emplea» (Ponce, 1599: 135).

Esto también aparece recogido en el Dogma Católico de la Iglesia para explicar cómo Dios creó a los ángeles, colocándolos en un paraíso o cielo para que se hicieran libremente acreedores a la bienaventuranza. Ante aquello, se dividieron en dos bandos, uno seducido por Lucifer en rebelión contra Dios y el otro capitaneado por san Miguel y fiel al Creador. «Trabóse entre ambos una gran batalla, no material, sino espiritual, y los rebeldes fueron expulsados del Paraíso. Dios les condenó al Infierno, donde siguen empedernidos en su maldad» (Incio, 1960: 59).

La historia del origen de las maldades de Pluto es contada por la mayor de sus siete hijas, Soberbia, quien cuenta el destierro que sufrió su padre junto a Caro: «fueron mandados de su muy alto reino echar y en perpetuo tormento e infinito destierro vivir (si así llamar se sufre), quitándoles todas sus libertades y preeminencias de cuantas excepciones, estatutos y privilegios antes gozaban», lo que le provocó tanto odio que engendró a sus siete hijas; quienes, poniendo en práctica lo que el Apocalipsis dice del Dragón, se dedicaron a cazar «en las vedadas dehesas de aquel sumo rey, robando y matándole cada día de su fértil y regalado ganado¹⁶» (Ponce, 1599: 128).

Es curioso que las hijas de Pluto al igual que las tres hermanas de Caro sean cazadoras a la vez que pastoras, siendo personajes tan principales de esta novela pastoril, donde lo normal sería que primase la tranquilidad y el pacifismo del pastor. Sin embargo, combatiendo la simbología religiosa que el pastor representa, los antagonistas se tornan cazadores para contrarrestar la bondad de los pastores. La caza es un reflejo de la violencia, lo salvaje, la destrucción y el egoísmo que satisface

¹⁵ La mujer representa a la Virgen y a la Iglesia como madre de todos los cristianos; por eso, el Dragón perseguirá a los cristianos y a la Iglesia hasta el fin de los tiempos. «La Mujer representa al pueblo santo de los tiempos mesiánicos y, por tanto, a la Iglesia que lucha» (*Ap.* 12, 1*).

¹⁶ «Ganado» como metáfora que sitúa a Dios como pastor y al pueblo como su rebaño (*Sal.* 23; 80; *Mt.* 18, 12-14).

sus necesidades, pues el cazador «revela su deseo insaciable de gozos sensibles. La caza simboliza la persecución de satisfacciones pasajeras y una suerte de avasallamiento ante la repetición indefinida de los mismos gestos y placeres» (Chevalier, 1988: 268).

Los malos pastores hacen continuas referencias a los ataques que reciben de los buenos y se pasan la mayor parte del tiempo de sus coloquios en mostrar odio hacia el bando contrario: «en número son diez, se arman con diez bastones o cayados, llamados preceptos, y traen a las veces tanta pujanza, que vienen a dar fuego en nuestras cabañas y a robarnos y a rescatarnos la caza por nuestras manos y cautelas presa y muerta» (Ponce, 1599: 114-115); «jamás tienen ni tenemos arrepentimiento del mal hecho, aunque sí envidia contra aquellos que después el gran rey Dios crió y habilitó para lo que mis padres perdieron y en las sillas do ellos cayeron se asentar» (Ponce, 1599: 133). Por otro lado, si estos pastores se dedican a hablar de otros de su mismo bando, el vocabulario que utiliza Ponce se llena de alabanzas y lisonjas. En contraste, el otro gran grupo no alaba nunca si no es para referirse a Dios, Jesucristo o a la Virgen, y sus críticas hacia el bando antagonista es nulo; únicamente reniegan de sus hábitos y costumbres para advertir a Barpolio e intentar que él sepa discernir. No significa que sean pastoras calladas, pero, a diferencia de las otras, hablan solo cuando es necesario.

Un rasgo fundamental para la construcción de estos últimos personajes que hemos analizado y que coinciden con todos los papeles antagonistas es la jerarquía que los caracteriza, pues muestran, de esta manera, un gran aprecio hacia el poder. Se comprueba esto en el orden por el que se obedecen entre ellos: a la cabeza Pluto, el mayoral; en segundo lugar, Caro, la gran pastora; a continuación, Mundo, el zagal y, por último, el resto de las pastoras que están a sus servicios para conducir al rebaño, que serán los hombres que cacen. La adoración al poder también se refleja en la añoranza que muestran las siete hijas de Pluto, al hablar sobre la realeza de su sangre¹⁷ y de la de hermanas de Caro y hacia el prestigio que antes poseían: «ellas de más alta y real sangre descienden por parte de la extremada Caro, cuyas hermanas son. También es verdad que nuestro padre y deudos de muy alta sangre, estado y valor otro tiempo fueron» (Ponce, 1599: 128). Podemos concluir entonces que Pluto (diablo) puso al servicio de Caro (la carne seductora) a sus siete hijas (las siete vanidades):

Otra cosa más de lo que él ordena y manda no se hace, siendo habida por ley todo lo que dispone, induce, persuade o aconseja. Siendo en todo tan sujeta a lo dicho Caro que muy pocas veces o nunca sale de lo que el mayoral Pluto decreta. Por cuya causa fuimos nosotras siete en el servicio

¹⁷ Como también mostró Soberbia anteriormente con los escudos heráldicos de familias de importantes linajes que lucía en su silla de montar.

y ministerio de Caro admitidas, lo cual imposible fuera si nuestro padre el mayoral Pluto con ella tan frecuente conversación y privanza no tuviera (Ponce, 1599: 127).

Barpolio se sentirá muy tentado de unirse a todas esas pastoras malvadas, pues el mayoral aparece alabando desmesuradamente a Caro; sin embargo, Alma intenta ayudar a su esposo para que no caiga en la tentación y, de este modo, opina que lo que el mayoral va diciendo «son lazos del mundo y que se han de tratar en el mundo y con el mismo mundo»¹⁸ (Ponce, 1599: 141). De esta manera, todos los buenos pastores que están en compañía de Barpolio intentan distraerlo para que no caiga en la tentación de ir con los malos pastores, pues comienza a mostrar demasiado interés en ver lo que andan haciendo y diciendo.

Barpolio excusa su interés por que quiere «saber y entender modos de vivir y tratos diferentemente guisados [...] todo hombre naturalmente saberlo todo desea» (Ponce, 1599: 152). Llegados a este punto, Concupiscencia de los ojos ve a Barpolio y los malos pastores se acercan a donde estaban los buenos, quienes, al darse cuenta de esto, huyen, dejando al protagonista (junto con sus cinco pastores) y a Alma solos. Barpolio y los Sentidos, embobados con los seductores, dejan que atrapen a Alma, quien llorando ve cómo Barpolio y los otros cinco son absorbidos por Pluto, Caro, Mundo y el resto de los pastores. Finalmente, Barpolio es seducido en su totalidad y separado de su Alma.

Entendimiento llora por la pérdida de Barpolio; este, al ser, como dice Ponce, «un ciego amante, aunque le desengañen o prediquen, todo lo echa por alto» (Ponce, 1599: 169), siguió tras Mundo, Caro y, por supuesto, Pluto. Es en este momento en el que el protagonista venda los ojos y ata a Entendimiento, a Voluntad y a Memoria. Por su parte, las siete buenas pastoras aparecen y rescatan a Entendimiento, Memoria y Voluntad, quienes, en seguida, van hacia el palacio de Caro a rescatar al pastor. No obstante, los malos pastores los echan a golpes de allí, para que Barpolio se quedase con ellos cantando, descansando y leyendo historias de los árboles.

Una mañana salió Barpolio del palacio de Caro a seguir buscando la historia que habían leído el día anterior y, tropezándose sin querer, se rompe una pierna y

¹⁸ Ponce refleja aquí la idea cristiana de no pertenencia al mundo, pues este solo es casa del pecado y no debe ser del hombre, ya que lo corrompe: «Mas nuestra ciudadanía está en los cielos, de donde también esperamos al Salvador, al Señor Jesucristo» (*Fil.* 3, 20); «Poned la mira en las cosas de arriba, no en las de la tierra» (*Col.* 3, 1-4); «Respondió Jesús: mi reino no es de este mundo; si mi reino fuera de este mundo, mis servidores pelearían para que yo no fuera entregado a los judíos; pero mi reino no es de aquí» (*Jn.* 18, 36). Todo esto se explica porque «Dios ha creado el mundo mediante un acto eterno de su voluntad creadora, pero le ha dado una existencia temporal» (Schmaus, 1959: 84) y, por lo tanto, no puede entenderse el mundo como casa del hombre, sino como paso hasta la casa definitiva.

se da un golpe en la cabeza, quedando malherido¹⁹ en el suelo sin poder levantarse. Mundo y Caro aparecen, pero es tan grande la curiosidad y la tentación que sienten por seguir leyendo dicha historia, que lo dejan tirado en el suelo y se van a leer. Debido a esto, Barpolio se da cuenta de lo mal que hizo dejando que sus enemigos capturasen su alma y, arrepintiéndose de todo lo pasado, desea que las tres potencias, Alma y las siete buenas pastoras regresen en su ayuda.

De esta forma, llegan Entendimiento, Memoria, Voluntad, las siete Virtudes y la pastora Alma (por cierto, muy demacrada, delgada y débil), ahuyentan con sus cayados a Pluto y compañía y auxilian a Barpolio. Después de esto, se le presentan por primera vez nuevas pastoras a Barpolio: Misericordia, Contrición y dos hermanas de esta última, Confesión y Satisfacción.

Misericordia es, de entre todos los pastores buenos, a la que más se le reconoce como salvadora: «quédense con vos mis sentidos, potencias y virtudes, soberana pastora —dijo Barpolio—, pues sin vos todos valemos poco» (Ponce, 1599: 338). A las otras tres pastoras las llama Ponce las «hermanas medicinales»: Contrición, Confesión y Satisfacción. Misericordia se presenta a ella y a las otras tres pastoras de la siguiente manera:

Yo me llamo la gran pastora Misericordia y tengo en mi cabaña otra pastora muy sapientísima en medicina, la cual cura todas las enfermedades de cualquier género o modo que sea, con muy gran facilidad. A esta pastora llaman Contrición; tiene esta otras dos hermanas, que la una de ellas se llama Confesión y la otra Satisfacción. Estas tres hermanas como tú Barpolio te ampara bien de ellas, luego serás curado sin falta, mediante yo que no te faltaré (Ponce, 1599: 284).

Gracias a estas pastoras Barpolio queda renovado; de hecho, Misericordia es quien lo encuentra malherido y quien, junto con Alma, lo levanta del suelo²⁰ para

¹⁹ Es en este momento cuando Barpolio se corrompe ya no solo espiritualmente, sino en la imagen física que Ponce nos proporciona, rompiéndosele una pierna sin poder levantarse del suelo, secundando simbólicamente la teoría de espiritualización del cuerpo de san Pablo (1Co 15, 39-44.50). «Abandonarse a la carne significa, no solamente llegar a ser pasivo, sino sembrar en sí mismo un germen de corrupción» (Chevalier, 1988: 252). Es decir, el protagonista acaba herido por seguir a Caro, a la carne.

²⁰ Un acto bastante simbólico en representación de la misericordia de Dios. Puede establecerse aquí un paralelismo de la torpeza física de Barpolio con las que se relatan en los Evangelios, pues es Cristo quien saca del pecado (enfermedad, muerte, minusvalía física o posesión) con su misericordia (mano que levanta del suelo) al hombre (el enfermo). «El muchacho quedó como muerto, hasta el punto de que muchos comentaban que había fallecido. Pero Jesús, tomándole de la mano, lo levantó y él se puso en pie» (Mc. 9, 26-27); «Los presentes se burlaban de él, pues sabían que estaba muerta. Pero él, tomándola de la mano, dijo en voz alta: 'Niña, levántate.' Entonces retornó el espíritu a ella y, al punto, se levantó» (Lc. 10, 53-55). Este mismo símbolo se hace presente también en ciertos actos penitenciales en los que el sacerdote levanta, después de absolverlo de los pecados, al penitente del suelo.

poder llevarlo a Contrición. Además, desde que aparece Misericordia, Barpolio está mucho más protegido que antes: «No temáis ya pastora amiga —respondió Misericordia—, que por esta vez yo os defenderé de todo daño a vuestro Barpolio» (Ponce, 1599: 285). Después de la aparición de estas cuatro pastoras, los Cinco Sentidos se escapan del palacio de Caro y entre todos los buenos pastores cuidan y acaban curando a Barpolio, quien, cuando esté curado, irá a dar un paseo con el resto de los pastores y encontrará la Torre de la penitencia, «en la cual los males pasados se lloran y otros no se cometen» (Ponce, 1599: 337).

Este espacio sirve de marco para introducir siete nuevos pastores, de los que se señala que tres son hombres: Entendimiento, Consejo y Temor de Dios y cuatro mujeres: Sapiencia, Fortaleza, Ciencia y Piedad; alegorías de los siete dones del Espíritu Santo, para completar de esta manera las fuerzas necesarias que pueden ayudar a Barpolio a seguir los impulsos del Espíritu de Dios y a combatir los suyos propios. Estos pastores hacen que Barpolio se sienta por fin perdonado, consolado y querido: «Barpolio se halló muy consolado vistos estos pastores y pastoras y de muy gran contento comenzó a llorar» (Ponce, 1599: 250). A la vez que aparecen estos siete pastores, se introducen otras siete ninfas cantando, las tres primeras en una parte y las otras cuatro en otras: Fe, Esperanza, Caridad (las virtudes teologales), Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza (virtudes cardinales).

Sorprende que Ponce imite a Montemayor introduciendo el personaje de la ninfa en esta obra divinizada en la que se presupone que los seres mitológicos no tienen cabida. *Los siete libros de la Diana* presenta las tres ninfas, Cintia, Dórida y Polydora, en un momento decisivo en el que «preludian la violencia posterior de los salvajes; rompen la monotonía de la narración para vivir un momento de acción; introducen la aparición de Felismena y revelan el palacio de Felicia» (Teijeiro, 1991b: 40). No obstante, la interpretación simbólica de las ninfas en *La clara Diana* no es paralela a la de Montemayor, pues, al tratarse de personajes mitológicos en una obra cristianizada, pero con valores positivos (atribuyéndoles las virtudes teologales y cardinales), no es fácil suponer su sentido.

La simbología a lo largo de la historia para las ninfas, según Chevalier, las relaciona con la muerte, el peligro y la sensualidad, por lo que no coincide en la interpretación que se les debería dar en esta obra. Podrían entenderse, por ejemplo, como muestra de las maravillas que la Torre de la Penitencia recoge, y por ello no son pastoras corrientes, sino seres sobrenaturales. Es decir, el final de la peregrinación de Barpolio al lugar de destino, la Torre, como tierra prometida, le muestra los milagros y las maravillas divinas que no va a encontrar sino es con Dios. Es más, siguiendo el significado griego de *νόμφη* (novia, doncella), y la definición de Covarrubias: «al hombre demasadamente pulido, delicado y curioso en su vestido y trato suelen llamar ninfa, o ninfo» (1611: 1127), se puede entender «ninfa» como acepción para representar la belleza y perfección divina de las siete virtudes. Sin lugar a duda, también se les puede atribuir el significado que Pérez de Moya les

asigna como guardianas de la creación de Dios y veladoras de los hombres para que lo teman y lo amen (1928: 91).

Finalmente, la obra acabará con Barpolio y los demás pastores buenos contemplando las maravillas de Dios y dando gracias en la Torre de la Penitencia. Nos encontramos con un final abierto, sin saber qué es lo que ocurre con Caro, Mundo y el resto de los pastores que estaban con ellos. Ponce querría alargar el argumento con la *Segunda parte de la clara Diana a lo divino* que nunca sería publicada.

Concluimos que todos los personajes que presenta esta novela cumplen una determinada función. El grupo de pastores positivos vela por el protagonista y su amada, mientras que el grupo de los pastores negativos encuentra su esencia en la oposición hacia alguno de los del grupo anterior. De esta forma, los siete vicios son un contraste de las siete virtudes, la carne, el mundo y el pecado son enemigos del alma y la triple concupiscencia es acosadora del hombre y enemiga del ayuno, del lloro y de la penitencia. Ponce lo refleja así, siguiendo la doctrina católica que, además, sitúa los demonios también como «instrumentos de Dios para prueba de las almas y su ejercicio en la virtud, como se ve en la historia de Job» (Incio, 1960: 60), por lo que todos los pastores o cazadores que aparecen en la historia de Barpolio son iguales de necesarios para su conversión.

Por último, no es casualidad que cada personaje o grupo de personajes ayude a acercar al protagonista a un sacramento diferente. Es decir, a lo largo de todo el argumento, Barpolio va recibiendo, como camino hacia la santificación, los siete sacramentos (exceptuando el Orden Sacerdotal) en el orden que se sigue: Bautismo, gracias a la fuente a la que baja el protagonista en el segundo libro y a las siete virtudes divinas; Penitencia, gracias a las tres pastoras Contrición, Confesión y Satisfacción; Extremaunción, a través de la pastora Misericordia, que lo levanta del suelo y, como se recoge en la Biblia (*St.* 5, 15), «la oración de fe salvará al enfermo, y el Señor hará que se levante, y si hubiera cometido pecados, le serán perdonados»; Confirmación, por el acercamiento a los siete pastores y pastoras, que representan los dones del Espíritu Santo, pues «la Confirmación es un Sacramento por el cual recibimos al Espíritu Santo con la abundancia de sus dones» (Boniface, 2017: 149); y, por último, aunados al final en el reencuentro del protagonista con su amada se pueden ver tanto el Sacramento del Matrimonio, como el de la Eucaristía, pues la unión entre el hombre y su esposa, representa la comunión con Cristo, por lo que puede predecirse que Barpolio, llegado a la Torre de la Penitencia o a la cabaña milagrosa de Misericordia, realizase el Sacramento de la Eucaristía.

3. La tragicomedia pastoril como enseñanza religiosa

Llegados a este punto se puede entender la estructura que Ponce fabricó para la misión que pretendía; no obstante, con una simple lectura de la obra también es posible acceder al significado de esta, pues en los preliminares Ponce la presenta como:

[...] tragicomedia²¹ recitada entre el diablo, mundo y carne, y en ella se introduzcan el hombre racional con sus potencias y sentidos prevaricados en amores mundanos y la continua batalla que los vicios llevan con las virtudes, cosa más que clara parece donde habla el Mundo desde su alcázar, que aquí tan al natural pintamos, no poder se tratar sino cosas del mundo, así como cuando llegamos a la Torre del Conocimiento y Penitencia no poder hablar sino según sus calidades y especies; cuanto más que para dar sabor a desabridos gustos es menester hacer ensaladas gustosas [...] Al fin libro un dechado que palpablemente muestra debajo especulación y metáfora el discurso de nuestra vida y dónde va a parar, como en un cristalino espejo de lo que hoy más se usa en el mundo (Ponce, 1599: Pre11-13).

Juan Montero señala (en 1994: 73) que, además, al inicio del libro cuarto también hay una breve aclaración al argumento que ha sucedido: «Ya, como habréis notado por el curso del primero, segundo y tercero libro, sabréis cómo debajo del palio pastoril hemos puesto aquello que el Apóstol y Evangelista S. Juan dice que hay en el mundo...» (Ponce, 1599: 163); y en el libro quinto: «... el sentido que debajo estas significaciones tratamos, que todo es mostrar, como quien recita una tragedia, los efectos viciosos que en viciosos hacen los vicios» (Ponce, 1599: 216). Por nuestra parte, añadiremos como ejemplo novedoso la referencia del libro séptimo:

Suplico humildísimamente a los lectores sabios (pues de los que no lo fueren, ningún bien esperamos) que vayan muy bien rumeando esta nuestra escritura, y verán cómo arriba dijimos junto a lo negro, el inestimable valor de lo blanco. Verán [...] todos los vicios, de cualquier forma o manera que sean, salen de la prevaricación de esta nuestra carnaza [...], conviene pues y es menester hacer nos indeficientes a todas las cosas que del verdadero blanco Cristo, nuestro Dios y redentor, nos apartará y ver qué fin tienen estos mundanos amores, de los cuales particularmente tratamos (Ponce, 1599: 334).

²¹ Después de señalar la conjunta oposición de los conceptos *divino* y *humano* que la obra precisaba, Ponce compara su libro a una tragicomedia. Esto a Porqueras Mayo le parece «importantísimo desde el punto de vista de la teoría dramática, porque nos demuestra que entre *La Celestina* y Lope de Vega ya se está formando, en sus formas más diversas e insospechadas, una doctrina del nuevo género de la tragicomedia» (1965: 27).

Se abre entonces paso a la oralidad y teatralidad de la novela pastoril con el sentido, que el mismo autor profesa, de «tragicomedia recitada». De la misma manera que ocurre en la novela de Montemayor, nos encontramos con elementos dramáticos en esta obra narrativa que sitúa los personajes en un escenario pastoril desde el que entran y salen de escena. El mismo Ponce señala que su intención es reflejar las batallas interiores del hombre bajo un «palio pastoril», por lo que el escenario se hace presente desde ese momento. A partir de entonces, el elemento novelístico le va cediendo terreno a la tragicomedia «sobre un fondo, quizá, de teatro escolar y catequístico» (Montero, 1994: 73). El diálogo es también un elemento dramático importante en la obra, pues los personajes se expresan únicamente cuando se reúnen en escena. El narrador, por tanto, quedaría relegado a un segundo plano en el que solo da pie a uno u otro interlocutor y presenta la obra al inicio para poner en contexto la situación sentimental de Barpolio.

Por otro lado, en *Los siete libros de la Diana* Montemayor el narrador realiza «observaciones concisas y ajustadas a su propósito directivo y no se aprovecha de su situación para intercalar digresiones moralizantes o de otro tipo» (Rallo, 1991a: 46). Sin embargo, Ponce utiliza los principios de libro para desarrollar sus tesis teológicas, que explican el «teatro» que está presentando. Puede ser que esto sea para facilitar la lectura de esta obra que quizá precise de más formación (si no se contase con las explicaciones del autor) que la obra de Montemayor.

Pero ¿cuál es el motivo real que mueve a Ponce a realizar este *contrafactum*? Esto se responde con la preocupación del impacto que pudiera conllevar la literatura profana «sobre lectores no especializados, particularmente las mujeres» (Montero, 1994: 75). Siguiendo esta línea, Ponce da la vuelta a la materia profana de la que parte, expresando «el puritanismo literario que recorre el siglo XVI quizá acentuado, aunque no se pueda afirmar con certeza, durante los años posteriores al Concilio de Trento (1544-1563)» (Jones, 1974: 106), y representando alegóricamente la vida como camino.

De esta manera, se puede apreciar la pretensión de adoctrinamiento espiritual con la que concibió la novela, aprovechando el palio pastoril²². Como señala Cristina Castillo: «se desprenden enseñanzas morales, que, en algunos casos, vienen avalladas por citas bíblicas. La adaptación de todos los elementos pastoriles con un sentido “divino” tiene su máxima representación en el retrato de la mítica Edad de Oro» (2005: 434). Ponce se refiere a la Edad de Oro cristiana, como se puede ver claramente en una de las conversaciones que mantienen Barpolio y Alma: «¿No te parece, pastor mío, que el mundo que hoy alcanzamos es segundo de aquel primero, en el cual en la primitiva iglesia de Dios había tanta caridad, sinceridad, humildad, santimonia, llaneza, limpieza?» (Ponce, 1599: 143).

²² «Bastó un leve acomodo del argumento dando un sentido religioso a las relaciones de los pastores para que el libro cambiase radicalmente en su significación espiritual» (López, 1974: 543).

La literatura profana era una de sus principales preocupaciones y, por eso, el grupo de pastores de Caro solo se preocupa de leer y escuchar relatos de aventuras y pastoriles que siempre acaban en tragedia. Se ayuda Ponce, además, de la pastora Misericordia, quien habiendo ya rescatado a Barpolio, le advierte lo siguiente: «¿Qué fruto has sacado de tan facundos sonetos, medidas rimas, discretas cartas, elegantes versos, avisadas sentencias, polidos dichos? [...] algo más les valiera emplear algún poco del tiempo que en tales profundidades gastaron en ganar caudal para el cielo» (Ponce, 1599: 347).

Las críticas a las novelas pastoriles son continuas en *La clara Diana*, pues Ponce considera que todas ellas llevan como único resultado la perdición del hombre que las escribe²³ y sobre todo del que las lee. En un momento de la novela, Ponce exige discernimiento a la hora de leer novelas pastoriles, pues según su criterio, debajo de la hermosa «superficie» pastoril se esconden mensajes perjudiciales para el espíritu, sobre todo para el de la mujer: «debajo de vocablos y comparaciones pastoriles, él dijo muy grandes terribilidades» (1599: 37).

Con todo lo dicho, se sobreentiende que Ponce esperaba que sus lectores fueran mujeres que hubieran leído este tipo de literatura, ya que lanza en varias ocasiones «preocupaciones sobre el asunto de las mujeres, su realización personal y su imagen social» (Montero, 1994: 78). El autor pretende mostrar, pues, la visión que él cree acertada sobre la situación de la mujer en su época y, por lo tanto, se ayudará de las imágenes de las malas pastoras para defender posturas pro-feministas; sin embargo, también da cuenta en contadas ocasiones de este mismo asunto a través de personajes del buen bando, por lo que, como Montero señala: «la validez del discurso no se pierde por ello [...] Ponce llega a poner en boca de esos mismos personajes [Caro y sus hermanas] oraciones y lecciones morales que ellos han oído decir a otros» (1994: 78).

Hace alguna alusión a este tema social de la mujer, a la que recomienda «prudencia y cuidados exquisitos para no caer en los lazos del amor» (Montero, 1994: 78). Como hilo conductor de estas ideas para llevar a cabo el argumento, Ponce se sirve claramente del matrimonio por lo que, de todas las historias de amor que aparecen en *La clara Diana*, la única que triunfa es la de Barpolio y Alma, pues son los únicos que están casados. De esta manera, los relatos intercalados son el vehículo para advertir que cualquier matrimonio de interés o que no disfrute del consentimiento familiar no resultará victorioso de ninguna manera.

El matrimonio, en sentido místico significa, aparte de la unión entre el hombre y la mujer, «la unión de Cristo con su Iglesia, de Dios con su pueblo, del alma con

²³ Recordemos cómo Ponce exagera en los preliminares de *La clara Diana* sobre la vida de Montemayor, hasta tal punto que traslada las tragedias amorosas a su propia vida, presentándolas «como un escritor ocupado exclusivamente en asuntos amorosos» (Montero, 1994: 71): «Perdone Dios su alma, que nunca más le vi, antes de allí a pocos meses me dijeron cómo un muy amigo suyo le había muerto por ciertos celos o amores» (Ponce, 1599: Pre3).

su Dios» (Chevalier, 1988: 699). Además, se entiende como metáfora del reino de Dios y de una nueva alianza (León-Dufour, 2001: 517): «la fiesta de bodas aparece frecuentemente para significar la plenitud de la relación de Dios con su pueblo y con la humanidad. Jesús usa esa metáfora para explicitar con ella el sentido del tiempo de salvación, en donde el reino está presente» (Tamayo, 2005: 575).

Las novelas pastoriles han concedido mucha importancia a la castidad de los pastores (recordemos la entrada al palacio de la maga Felicia, que exigía esa virtud para entrar); partiendo de esa base y teniendo en cuenta que Ponce diviniza una historia de pastores, concede una inmensa importancia al matrimonio. Esto se deriva por la tradición religiosa de seguir una castidad tanto fuera como dentro del matrimonio, pues la sexualidad o unión de los cónyuges, según la exégesis bíblica, debe comprenderse como «proceso totalizante de humanización. Y la base de ese proceso es el amor de Dios. Por eso, esa unión es atribuida al propio Dios» (Tamayo, 2005: 575). De ahí que «dejará el hombre a su padre y a su madre y se unirá a su mujer y los dos se harán una sola carne» (*Mt.* 19, 5). Pues la Iglesia como esposa se somete a Cristo, como esposo, que la ama, «a la que salvó entregándose por ella» (León-Dufour, 2001: 517). En resumen, se entiende el matrimonio como un gran misterio «respecto a Cristo y la Iglesia» (*Ef.* 5, 32).

4. Otros elementos simbólicos de la obra

No queda ahí todo el simbolismo de Ponce, sino que, además del enfoque argumental y de las enseñanzas que transmite por medio de los personajes, el fraile se sirve de ciertos elementos con una gran carga simbólica. De entre estos destaco la fuente, el baño y las gradas, la hoja de laurel, los árboles y sus inscripciones, la intercalación de los nombres, los palacios y letreros, la Torre de la Penitencia y los números uno y tres y siete.

En primer lugar, es realmente importante la fuente que, como señala Montero, es uno más de los rasgos pastoriles que recuerdan a las Dianas «como lugar privilegiado de espacio pastoril (aunque la Fuente de la Gracia le sirve a Ponce, sobre todo, para una larga digresión alegórica)» (1994: 74). Es decir, el momento en el que aparece la fuente, que se da al principio de la obra, es una pausa del argumento que le sirve al autor para preparar al protagonista en un ritual religioso de purificación del alma.

De esta manera, el agua funciona como uno de los mayores elementos simbólicos de la obra, pues Barpolio se desnuda y se adentra en ella, lo que puede hacer referencia al bautismo o más bien a la renovación de este: «Bien será menester (decía) que te refresques y laves, desventurado Barpolio, con el agua de esta salutífera y cristalina fuente, pues el ardor de tus mundanos amores tan seco de gracia te tiene» (Ponce, 1599: 14). El agua de la fuente es, por tanto, símbolo de vida o del renacimiento

del hombre viejo al hombre nuevo; se haría referencia, de esta manera, al agua viva de Cristo: «la fuente de vida [...], o también la fuente de enseñanza» (Chevalier, 1988: 515), o en este caso, discernimiento para la vida.

Este baño imita el de Felismena, que ocurre en el núcleo de la obra de Montemayor y que realiza tras bajar también unas escaleras, acompañada de las ninfas, que la conducen hacia un estanque. Este baño simboliza también un rito de purificación «para su ingreso en el templo de Diana, que se producirá más adelante una vez que nuestra heroína se reincorpore al grupo de pastores que la aguarda en el salón principal» (Torres, 2021: 1023). Además, no es casual que descienda unas escaleras para acceder al agua, pues se ha deducido que Montemayor describe los rasgos arquitectónicos del *mikvé* judío, que consiste en un estanque específico para la purificación o abluciones de las mujeres.

Teniendo en cuenta estos rasgos mencionados de los dos baños y que, además, funcionan como rito de preparación para algo posterior, debemos remitirnos a «los ritos de purificación mediante el agua practicados en la tradición judeocristiana» (Torres, 2021: 1028 n14), lo que se fundamenta en el libro de *Ezequiel*:

La palabra de Yahvé se dirigió a mí en estos términos: os tomaré de entre las naciones, os recogeré de todos los países y os llevaré a vuestro suelo. Os rociaré con agua pura y quedaréis purificados; de todas vuestras impurezas y de todas vuestras basuras os purificaré. Y os daré un corazón nuevo, infundiré en vosotros un espíritu nuevo, quitaré de vuestra carne el corazón de piedra y os daré un corazón de carne (*Ez.* 36, 24-26).

Además, la Biblia ve a Yahveh como «fuente de vida» (*Sal.* 36, 10) y el agua salida de la tierra se considera «libre de todo tipo de impurezas (provocadas por el hombre) y se la considera sagrada» (Kasper, 2011: 674-675). De esta forma, el baño «posee un sentido de purificación y regeneración²⁴. La purificación del cuerpo alcanza también al alma, y así favorece la renovación espiritual. La noción del baño se asocia a sacramentos tales como el bautismo o la penitencia» (Chevalier, 1988: 175). En comunión con esta definición están los diccionarios de vocabulario teológico que recogen el agua no solo como poder de vida, sino que «es también lo que lava y hace desaparecer las impurezas [...] el agua, instrumento de limpieza física, es con frecuencia símbolo de pureza moral» (León-Dufour, 1988: 52 y 54). Así, la Biblia recoge la importancia al acto del baño en relación con la limpieza interior: «aquel que ha tomado un baño no tiene necesidad de lavarse; está enteramente puro» (*Jn.* 13, 10). Esto se debe a que el nombre «bautismo» «deriva del verbo *baptein* / *baptizein*, que significa “sumergir, lavar”» (León-Dufour, 1988: 117). Por esto, se recogen los dos episodios rituales con una solemnidad muy

²⁴ «Baño de regeneración y de renovación del Espíritu Santo» (*Tr.* 3, 5).

marcada por el acompañamiento de los personajes al «bautizando» y por la seriedad del momento y la larga extensión que, al menos Ponce, le dedica a este pasaje.

En cuanto a la fuente, esta tiene doce gradas, cada una con una monición: siempre temer a Dios, negamiento de la propia voluntad, total sujeción, perseverancia en las adversidades, contentarse con cualquier extrema pesadumbre, creer ser el más vil de todos los hombres, contrición, confesarse puramente, fe, esperanza, caridad y gracia. La bajada de la fuente por Barpolio en dos momentos distintos supone un gran ejercicio alegórico. La primera vez, Barpolio solo es capaz de llegar hasta la sexta: «fue tanto el temor que a las gradas de la fuente cobré, que no sé cómo será posible, no digo bajar del todo, mas si llegara a la sexta grada donde antes estuve» (Ponce, 1599: 34).

Ya en el segundo intento consigue bajar a la séptima gracias a la ayuda de las siete virtudes que lo acompañan y con las cuales afronta la bajada. Es un momento crucial, pues Barpolio se da cuenta de que bajar las doce gradas de la fuente acompañado de las siete virtudes no solo es posible, sino la única forma. En este momento se comienza a entender qué es lo que Ponce pretende reflejar alegóricamente: no todo depende de las fuerzas de Barpolio, es decir, del hombre, pues sin la ayuda divina nada se puede alcanzar. León-Dufour señala que san Pablo ve en la inmersión y emersión del neófito un símbolo de sepultura y resurrección, siempre acompañado de Cristo, pues se sumerge en las aguas y luego las vence con Cristo (1988: 56). Esto explicaría por qué Barpolio no puede bajar las escaleras él solo.

Paralelamente a las doce gradas de la fuente, en el libro cuarto Barpolio se topa con otras doce gradas que conducen hacia el palacio de Caro. Estas doce gradas son las siguientes: Liviandad del ánimo, curiosidad, inconsiderada libertad, jactancia, singularidad, arrogancia, presunción, defensión de pecados, simular la confesión, rebelión, libertad en pecar y costumbre de pecar. El rasgo más importante de estos escalones es que suben, en referencia metafórica al ego del hombre que, al seguir esos pasos de liviandad, curiosidad, jactancia, se alza peligrosamente; por el contrario, las gradas de la fuente bajan, por lo que favorecen la humildad. Las mismas pastoras se dan cuenta de esto cuando Barpolio sube las gradas de Caro: «¿No veis qué gradas ha subido Barpolio? ¿Cómo será posible restaurar tan gran caída del hombre?» (Ponce, 1599: 193).

El segundo símbolo que aparece en la novela es una hoja de laurel que tiene escrito C.A.V.E.A., la cual cae del pico de una paloma y a la que se le dan diferentes significados: en primer lugar, Barpolio, entendiéndolo que C significa «conoce», A «adversario», V «verísimo», E «es», concluye «cuán verdaderamente está muy asimilado el universal y común enemigo adversario del humano género y de un modo o del otro estas letras me dan aviso a guardarme, no caiga en alguna infernal penosa, con algún tanto del deseado contentamiento» (Ponce, 1599: 20). El pastorcillo Entendimiento aprueba el significado de Barpolio, y le aconseja que se

guarde de su adversario el diablo y de su enemigo el mundo y de su domesticada carne. Además, opina que la hoja era de laureo, porque, mediante eso «se enseña que, teniendo resistencia en los vicios, recibirá la corona de victoria y que [...] fue del pico de blanca paloma caída, significando que todos los santos avisos, e inspiraciones son por el Espíritu Santo en favor y provecho del alma infundidas» (Ponce, 1599: 36-37).

Sin embargo, no será hasta el inicio del libro cuarto, donde Ponce explique el sentido verdadero de la hoja de laureo: «significa los sentidos, [...] los cuales por culpa del hombre se apartan del camino de la penitencia, cerrando las puertas a las celestiales inspiraciones que Dios pone en el alma: lo cual representa la hoja del Lauro escrita». Por otro lado, el hecho de que caiga la hoja de la paloma quiere decir que en el mensaje queda infundido la «iluminación y gracia del Espíritu Santo» (Ponce, 1599: 163).

Añadiendo la justificación de que «los romanos vieron en él el emblema de la gloria, tanto de los ejércitos como del espíritu» (Chevalier, 1988: 630), se entiende que, si Barpolio lleva a la práctica el consejo que el laurel le da, su alma resultará victoriosa. El mismo sentido se puede ver, poco después de que cayera la hoja de laureo, en el momento en el que aparecen los cinco pastorcillos (Sentidos) junto a las siete virtudes divinas: «todos y todas con ramos de laurel, señal de deseada victoria en sus manos» (Ponce, 1599: 31).

Por otro lado, el hecho de que en los troncos de los árboles haya poesías e historias es un elemento lírico propio de las novelas de pastores que Montemayor también utiliza, por lo que la carga simbólica de los árboles no es realmente importante en esta obra; es decir, el árbol solo funciona como «soporte para la escritura de poemas en este ámbito arcádico, donde la presencia de los versos es absolutamente imprescindible» (Rallo, 1991a: 40). De esta manera, Ponce también recurre a la lírica en su novela, como era propio de las novelas sentimentales y caballerescas. Así, siguiendo el curso de las poesías de Montemayor, Ponce utiliza sus poemas de dos formas diferentes: o «con función narrativa, como puente del pasado o evocación a historias anteriores, o como descanso de la narración y entretenimiento entre dos escenas, como embrague, o simplemente como adorno más de un mundo ideal» (Rallo, 1991a: 41).

Los árboles de *La clara Diana* llevan inscritas tres de las historias intercaladas que se cuentan y poesías y canciones de entretenimiento. El primer relato se encuentra en un haya, el segundo en un álamo y el tercero en un laurel; sin embargo, las demás poesías, canciones y cartas, que también se leen como ocio entre los pastores, se encuentran todas en álamos, pues es la especie más nombrada y, en más de una ocasión Ponce sitúa sus personajes en alamedas. Según la tradición simbólica, el álamo «está ligado a los infiernos, al dolor y al sacrificio. Es un árbol funerario que simboliza más el recuerdo que la esperanza, el tiempo pasado más que el porvenir de los renacimientos» (Chevalier, 1988: 69). Esto recuerda a la

Égloga III de Garcilaso, donde la ninfa Nise escribe en el tronco de un álamo un epitafio. Sin embargo, en esta obra los árboles funcionan como contendores de historias y poesías, no a modo de funeral, por lo que el sentido de los árboles y de su perennidad se podría entender como el encallamiento en el pasado de esas historias de amor que acabaron trágicamente y que son incapaces de avanzar en la historia, de la misma forma que el lector que se empecina en leerlas por ocio, según el pensamiento del fraile. Sería este un sentido no solo distinto al del álamo de Garcilaso, sino contrario al del resto de los árboles de las novelas pastoriles que infunden perdurabilidad, pues los amantes escriben sus nombres en los árboles y se dedican canciones, poesías e incluso cartas, como símbolo de eternidad, seguridad e incluso fecundidad en sus amores (Chevalier, 1988: 117-124).

El resto de los árboles que se mencionan no participan de simbolismo, su diversidad simplemente se remite a la variedad de plantas y árboles que se dieron en Montemayor, junto con la pluralidad métrica, como señala Rallo Gruss en su edición: «La plurimetría y diversidad estrófica remiten entonces a la esencia mítica de este ámbito, cuya variedad de árboles y multiplicidad de personajes son manifestaciones distintas de una única idea [valor poético de la arcadia pastoril]» (1991a: 42).

En cuarto lugar, la intercalación de los nombres protagoniza un símbolo muy importante sobre dos personajes concretos, Alma y Pluto, que funcionan como víctima y victimario, respectivamente. La primera es llamada tanto Alma como *Ánima*, sin embargo, Ponce no sigue ningún criterio por el cual prefiera uno u otro nombre dependiendo de la ocasión, es decir, no hace distinción alguna entre las dos denominaciones.

Podríamos preguntarnos entonces por qué no se decide por uno solo y a lo largo de toda la obra combina ambos nombres. No obstante, la confluencia de los dos significa, aunque no se refleje directamente en el texto, la unión de dos significados diferentes en un mismo personaje. Según la RAE «ánima», en la doctrina católica, es el alma que aguarda su purificación en el purgatorio antes de ir a la gloria; mientras que «alma», en algunas religiones y culturas, es la sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos. Covarrubias ya distinguía entre estos conceptos, pues para el sustantivo «ánima» atribuye el significado de «conciencia», mientras que para el término «alma» dice lo siguiente: «las cosas que tienen alma viven por ella»²⁵. Sin embargo, la distinción que hace de ambos nombres es limitada, pues al significado de alma le añade que «a veces también se toma por conciencia» (1611: 100 y 143).

Entre los griegos, el alma *ψυχή*, al igual que *anima* entre los romanos, y entre los hebreos, *nefesh* (נֶפֶשׁ), significa sopro, hálito, aliento vital. Además, el alma siempre tiene algo de terrenal y de sobrenatural (Chevalier, 1988: 81), por lo que

²⁵ Es decir, «espíritu», como así lo señalan también otros diccionarios de la época (Oudin, 1607: 34 y 46; Percival, 1591: 13 y 17; Vittori, 1609: 39 y 52, etc.).

se puede establecer esa comparación con el carácter físico del personaje Alma y del carácter espiritual de la misma, perteneciente a Barpolio.

Podría resumirse en que el ánimo de una persona no es tan estática como el alma, sino que en teología se ha visto como un proceso de conversión del hombre y que establece una serie de etapas. Así Jung lo define como «el arquetipo de lo femenino que desempeña un papel de muy particular importancia en lo inconsciente del hombre» (1995: 272). De esta forma, el ánimo se asienta sobre cuatro estadios de desarrollo: los dos primeros más físicos y biológicos en relación con Eva y otros dos últimos en relación con la Virgen María (o también llamada Nueva Eva), en quien el amor alcanza totalmente el nivel espiritual y de sabiduría (Chevalier, 1988: 81). Es decir, la Eva terrenal progresa hasta una espiritualización mediante el alma individual, que debe recorrer estas cuatro etapas impuestas por el ánimo.

De esta forma, Ponce reúne el significado de aliento de vida con el de conversión en el personaje de *Ánima / Alma*, para explicitar la misión de Barpolio para con este personaje, que, en realidad, forma parte de él. De hecho, es tanta la confusión de esencias que se da en este personaje que hay veces en las que el autor llega a tratar a la amada del protagonista como si fuera un objeto «dijo allí su pastora el Anima» (Ponce, 1599: 157), colocando el artículo masculino «el» delante del nombre propio en mayúsculas. Dice Léon-Dufour, «la salvación del alma es finalmente la victoria de la vida eterna depositada en el alma. Si la vida es el bien más precioso del hombre, salvar uno su alma es salvarse él mismo» (1988: 69).

En el segundo personaje, *Pluto / Plutón*, también convergen dos significados diferentes que a Ponce le vienen muy bien para explicar la perdición del hombre en la ideología cristiana. En griego, *Πλοῦτος* significa riqueza, fortuna, abundancia, tesoro, y en la mitología grecolatina Pluto era la representación de la riqueza. De él se sabe poco más que engendrara a Pareantes y «que fuera hijo de Ceres y Filomelo, según Isidoro» (Boccaccio, 1983: 769). Por otro lado, como señala Pérez de Moya, según Leoncio fue hijo de Iasón y Ceres y «fue de los antiguos tenido en más que los otros dioses, por ser el más destruidor y matador de todos y, como a tal, le hacían mayores obsequios» (1928: 154). Que este dios representara a las riquezas se debe a que su padre Iasón obtuvo muchas riquezas por vender el trigo muy caro y a que Ceres era la diosa del pan, por eso nació «de este ayuntamiento Pluto, es decir que se hizo rico, por cuanto Pluto significa rico o riqueza» (Pérez de Moya, 1928: 155).

Por otro lado, en cuanto al dios *Plutón*, Boccaccio señala que fue el quinto hijo de Saturno y de Opis (1983: 482 y 496) y junto a Pérez de Moya lo define como rey de los Infiernos (Boccaccio, 1983: 496; Pérez de Moya, 1928: 124). Esta divinidad también representa las riquezas como consecuencia de ser el dios de la tierra: «Plutón quiere decir rico, y es la razón que por Plutón se entiende la fuerza o virtud de toda la tierra o el mismo elemento, y porque de la tierra sale todo lo

que los hombres tienen por riqueza» (Pérez de Moya, 1928: 125). Sin embargo, se entiende que Plutón domina solo las riquezas que proceden de la tierra, los bienes materiales y, por tanto, perecederos. Este sería un concepto que se puede adaptar perfectamente al personaje de la obra de Ponce, pues lleva intrínseco el significado que el mismo Boccaccio reflejaba en su obra:

De Plutón nace Veneración [...]. Hemos llamado antes a Plutón dios de las riquezas, riquezas de las que vemos con bastante claridad que nace la reverencia, puesto que solo se muestra respeto ante los ricos, aunque los hombres sean perezosos, degenerados, ignorantes y particulares; de tanto aprecio son las riquezas entre los mortales (Boccaccio, 1983: 497-500).

De esta forma, en esta figura mitológica se reflejan la condena eterna, la muerte e incluso la avaricia, la codicia y la gula del hombre (Pérez de Moya, 1928: 127 y 133; Boccaccio, 1983: 191); sin embargo, la imagen más importante de Plutón es la de rey de los Infiernos o príncipe de las tinieblas, que traga todas las almas que puede y las aprisiona. Así para la astrología analítica, Plutón funciona como símbolo de las profundidades y de nuestras tinieblas interiores, que alcanzan la noche original del alma, es decir, las capas más arcaicas de la psique (Chevalier, 1988: 846). Todas estas ideas son perfectamente trasladables a la figura divinizada de Plutón en la *Clara Diana*.

Es interesante señalar que, aunque Boccaccio y Pérez de Moya distinguen dos personajes mitológicos diferentes entre Pluto y Plutón, en la *Genealogía de los dioses paganos* y en la *Filosofía secreta* se les da el mismo nombre, pues al dios del Infierno a veces se le llama Pluto y al hijo de Ceres e Iasión, Plutón. Puede ser que Ponce hubiera leído e imitado el empleo de los dos nombres en la obra de Boccaccio; sin embargo, siguiendo la simbología de los nombres que adopta Ponce en su *Diana*, hemos querido ver en esa unión de los dos nombres la fusión de los dos dioses grecorromanos a los que refieren para la representación del ángel caído de la religión cristiana, y para hacer coincidir la caída en la seducción de las riquezas terrenales con la pérdida del alma.

El quinto símbolo que merece atención es el palacio de Caro, que, a pesar del paralelismo evidente con el palacio de la maga Felicia, difiere de él en la descripción. El palacio de la maga es majestuoso y de una riqueza inestimable, «más parecía obra de naturaleza que de arte ni aun industria humana» (Montemayor, 1996: 170). La idealización de esta «casa», como a veces la nombra el autor, pertenece «a los cánones de la arquitectura utópica del palacio renacentista que aparece en la pintura como fondo activo de los cuadros» (López, 1993: 240). Se presenta, pues, como un edificio noble, cuya función es albergar a la maga y proveerla de cuantos signos manifiesten su actividad benéfica para con los demás pastores.

La descripción acude a la proporción y a la belleza renacentistas, ya que las principales características las vemos en la armonía y simetría, con la ordenación

de los árboles, en la proporción con la que se describe la casa cuadrada, amurallada y flanqueada por cuatro torres, o en el patio enlosado a manera de ajedrez; en la claridad con los materiales del mármol blanco, el reluciente jaspe, los chapiteles dorados, etc.; en las esculturas humanas, con las ninfas de la fuente; en el humanismo, con las representaciones de grandes figuras elogiadas en el patio del palacio: el Cid y Fernán González, entre otros, y además de en los temas mitológicos, como se ve en la sala de las historias grecolatinas representadas.

El detallismo en cuanto a la descripción del valor de la vajilla, a las sedas y paños finos que enriquecían las estancias, a los materiales de los muebles (mesas de cedro, por ejemplo), y a la abundancia de manjares que Felicia ofrece a los invitados no es de menos importancia. Todo esto «llega incluso a permitir una lectura religiosa de “paraíso terrenal” o “tierra prometida” como meta de la peregrinación» (Rallo, 1991a: 259), fundándonos en el letrero de la portada principal del palacio que reza «Quien entra mire bien cómo ha vivido, / Y el don de castidad si le ha guardado» (Montemayor, 1996: 170)».

En contraposición con ese letrero de la casa de Felicia, el palacio de Caro invitaba a entrar de esta manera: «por esta puerta ha de entrar / cualquiera que fuere avariento, / si quiere tener contento» (Ponce, 1599: 190). De hecho, Ponce sitúa el palacio en lo alto de un monte, amurallado y con altas torres (similar al de Felicia) y lo único que detalla son el material de cobre muy adornado y «el mármol muy fino» (imitando a Montemayor), los postigos y las puertas falsas a lo largo de la gran muralla, y, por último, los escalones de las gradas que conducen hacia la portada.

El autor pretende mostrar la majestuosidad imponente de la mansión en su gigantismo y altura que no son casuales. Que el palacio esté situado en un monte y las gradas sean ascendentes es símbolo de «la grandeza y la pretensión de los hombres, que no pueden sin embargo escapar a la omnipotencia de Dios» (Chevalier, 1988: 725), lo que recuerda a la Torre de Babel (*Gn.* 11, 1-9). Es más, los escalones de la grada tienen inscritas las palabras «tiempo», «guerra», «discordia», etc. y, en cuanto Barpolio entra al palacio, la puerta se cierra súbitamente.

La descripción de Ponce tiene un objeto diferente a la de Montemayor. Como el fraile considera a la maga un personaje pagano, la parodia en Caro y, como consecuencia, también lo hace con el palacio y el tratamiento de la casa, que se torna totalmente distinto. A diferencia de Montemayor, que utiliza la maga y su palacio para vincular la felicidad desde el neoplatonismo cristiano al matrimonio (Rallo, 1991a: 62), Ponce hará del palacio de Caro una cárcel de pasiones que tiene al hombre esclavizado y los conceptos cristianos de castidad, fidelidad y matrimonio los trasladará al séptimo libro con la Torre de la Penitencia, de la cual únicamente detallará las bellezas espirituales que acoge en su interior y ningún rasgo arquitectónico, pictórico o escultórico, despreciados por el autor en su tópico de *Contemptus mundi*.

Los últimos símbolos y alegorías por destacar de esta novela se encuentran comprimidos en las páginas del séptimo libro, donde Barpolio acude a la Torre de la Penitencia guiado por Misericordia, quien va describiendo y explicándole el significado de cada una de las salas. La primera de ellas es la sala «Deleite»²⁶, donde se hallan ejemplos y avisos maravillosos con los que se pueden conservar las siete virtudes y donde se pueden ejercitar cosas tocantes al oficio de Misericordia para pagar la cura que llevó a cabo. La segunda sala se llama «Limpieza inocencia», y en ella es donde se presentan los siete pastores dones del Espíritu Santo y las virtudes cardinales y teologales. Estas dos salas son una metáfora de la preparación del alma para entrar en la tercera y última, pues mediante el servicio al prójimo y la limpieza del alma el hombre podrá contemplar la gloria de Dios.

Debido a todo esto, la última sala se llama «De la contemplación de la gloria del cielo», la cual cuenta con un letrado a la entrada que reza lo siguiente: «Esta es mi casa en el siglo de los siglos, trabajad [recordemos la sala Deleite] y veréis cuán suave es el Señor. Bienaventurado es el varón que espera en él» (Ponce, 1599: 355). Gracias a esta sala, Barpolio volverá a ser un pastor agradecido por toda su vida, recuperará su felicidad y se reconciliará con su alma.

Por último, los dos números más significativos de toda la historia son el siete y el tres. El número siete lo vemos reflejado en las siete virtudes y los siete vicios, en los siete efectos de la lepra y los siete dones del Espíritu Santo que se presentan al final de la obra.

¿Por qué siete? Durante toda la historia, todas las religiones han atribuido al número siete una gran importancia que diferencia a este número del resto. El cristianismo, por su parte, recoge el siete como «el hijo predilecto de la aritmología bíblica. Por corresponder al número de los planetas, caracteriza siempre la perfección o la divinidad» (Chevalier, 1988: 944). De esta manera, entendemos la predilección por este número en cuanto a lo que de divino se refiere; no obstante, también utiliza el mismo número para referirse a los siete vicios; esto procede de lo siguiente: «siete es también la cifra de Satán, que se esfuerza en copiar a Dios» (Chevalier, 1988: 944), además de que al diablo se lo relaciona con este número por tener el dragón siete cabezas y siete diademas «una plenitud de poder, aunque su eficacia es meramente destructiva» (Kasper, 2011: 1157).

Además, el siete es la unión del tres (lo acabado y cerrado) y del cuatro (orden y distribución), por lo que, teniendo en cuenta sus significados, recoge la «totalidad y plenitud consumadas» (Kasper, 2011: 1157). Esto es así porque el siete, según recogen las obras de teología, simbólicamente se debe entender que es la «cifra de

²⁶ No debe entenderse como un disfrute ocioso, ya que Ponce trata en toda la novela de contrariar los placeres mundanales, sino como un servicio; es decir, el deleite no es para uno mismo, sino para el prójimo, «mediante visitar enfermos, dar de comer y beber a los necesitados, redimir a los cautivos, vestir desnudos, dar posada a los peregrinos, enterrar muertos, dar útiles consejos, castigar a los que erran, consolar a los tristes, perdonar injurias, etc.» (1599: 349).

perfección divisible en 3+4» (León-Dufour, 2001: 599). Recordemos, entonces, cómo Ponce reagrupa las virtudes teologales y cardinales en dos grupos, uno de tres (Fe, Esperanza y Caridad) y uno de cuatro (Justicia, Templanza, Fortaleza y Prudencia), pero aunándolas en un mismo grupo de siete pastoras. Igual que cuando presenta a los pastores nombrados según los siete dones del Espíritu Santo en un grupo de tres varones (Entendimiento, Consejo y Temor de Dios) y cuatro mujeres (Sapiencia, Fortaleza, Ciencia y Piedad).

Por otro lado, el número tres también acompaña a cuatro grupos de pastores: Rutuba, Escuálida y Felia; Entendimiento, Memoria y Voluntad; Contrición, Confesión y Satisfacción y la gran tríada de enemigos de Alma, Pluto, Caro y Mundo. La explicación del tres es muy clara: «expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetiza la tri-unidad del ser vivo, que resulta de la conjunción del 1 y del 2, y es producto de la unión del cielo y tierra» (Chevalier, 1988: 1016). Por lo tanto, la presencia de estas tripletas de pastores, o enteramente buenas o negativas, sirve para completar la existencia de Barpolio, quien, decantándose por un trío o por otro, discernirá qué tipo de hombre quiere ser.

Estos dos números también gozan de gran importancia en *Los siete libros de la Diana*, donde el siete dispone la estructura externa de la obra (de la misma forma que en *La Clara Diana*), mientras que el tres, la interna. Como señala Miguel Teijeiro Fuentes, los siete libros se organizan en tres núcleos decisivos: el primero, en el que se determina el planteamiento general del tema y se presentan a los protagonistas, es decir, los libros I, II y III; el segundo núcleo, que presenta el palacio de la maga Felicia a lo largo del libro IV; y el tercero, que supone la solución definitiva de todos los problemas, en los libros V, VI y VII (1991b: 37-38).

Además, podemos observar en la obra de Montemayor tres ninfas salvadoras, tres salvajes, tres caballeros que atacan a don Felis, tres historias amorosas principales, tres ambientes diferentes y, en suma, historias amorosas organizadas en triángulos amorosos, «que ofrecen una perspectiva triple de una misma historia» (Teijeiro, 1991b: 38). Finalmente, que la obra acabe con el tercer núcleo que, a su vez, se divide en tres libros, propicia una conclusión definitiva de la obra, pues el tres «es un número perfecto, la expresión de la totalidad, del acabamiento: nada se puede añadir» (Chevalier, 1988: 1016). En resumen, podemos ver la imitación del tres en Montemayor que hace Ponce reflejando su simbología teologal como lo «originariamente cerrado en sí, lo acabado y abarcable y de validez incondicional» (Kasper, 2011: 1157).

5. Conclusiones

En primer lugar, el final abierto. *La clara Diana* deja constancia, cuando acaba el séptimo libro, de un segundo proyecto a través del rótulo «Fin de la primera

parte», pues ¿qué necesidad habría de señalar una primera parte si no se pretendiera una segunda? Sin embargo, esta obra nunca llegó a publicarse y lo único que se presupone de ella es que trataría la continuación de la última historia intercalada que se cuenta en el sexto libro sin acabar.

Por otro lado, ningún estudio señala nada sobre posibles continuaciones respecto al argumento, pues, como ya se comentó, la novela gira en torno a la peregrinación de Barpolio y sus pastores hacia la reconciliación con su alma, tema que queda totalmente zanjado. Lo único que quedaría por descifrar serían los finales de Mundo, Caro y Pluto y el resto de los malos pastores, de quienes lo último que se conoce es que quedaron a la espera de saber más sobre la última historia intercalada. Por tanto, como conclusión, vemos que la idea de concebir una segunda parte tampoco tuvo éxito, pues *La clara Diana* funcionaba como vehículo suficiente para presentar todas las ideas espirituales que Ponce pretendía transmitir resumidas en una sola: la conversión del alma.

En efecto, Montero indica que «el hecho de que en ningún caso se llegue en *La clara Diana* a esta solución feliz [en el relato intercalado] da a entender una desconfianza excesiva en sus posibilidades de ser realizada» (1994: 79), por lo que, siguiendo este juicio, se podría avalar la idea de que esa segunda parte podría entenderse como innecesaria. Además, a esta última teoría he querido añadir la siguiente hipótesis: siguiendo el paralelismo que el mismo Ponce trabajó para la historia del personaje Pluto con el capítulo doce del *Apocalipsis*, se podría llegar a aceptar el final abierto de los personajes negativos sin la necesidad de la segunda parte.

Esto se explica por sí mismo si se entiende el siguiente versículo: «Entonces despechado contra la mujer, se fue a hacer guerra al resto de sus hijos, los que guardan los mandamientos de Dios y mantienen el testimonio de Jesús» (*Ap.* 12, 17). Como explicamos anteriormente, el dragón es imagen del demonio (y, paralelamente, de Pluto en *La clara Diana*) que ataca a la Mujer, que es la Iglesia y, por tanto, sus hijos son los cristianos; de esta forma, se podría comparar el pasaje bíblico con el final abierto de Pluto y sus discípulos: Caro y sus tres hermanas, Mundo y los siete vicios en representación de los ángeles del Dragón: «también el Dragón y sus Ángeles combatieron» (*Ap.* 12, 7), quienes finalmente quedan al acecho de todo buen pastor para dañar su alma, ya que de la misma forma que sedujeron el alma de Barpolio al inicio de la obra, al final atacan el alma de Leonarda (la pastora que cuenta la última historia intercalada), pues es el último personaje que acaba rodeándose de ese círculo de pastores y, de este modo funciona como símbolo de las futuras víctimas de Pluto.

Definitivamente, *La clara Diana a lo divino* es una indudable muestra de que Ponce conocía bien las novelas pastoriles y había leído las *Dianas*, especialmente la de Montemayor. Sin embargo, la gran diferencia entre ambas es bien notable y radica en la intención del contexto pastoril que en Montemayor busca un entorno conveniente para tratar el amor, pues en todo momento los enamorados y la naturaleza

están compenetrados, debido a que la amada es el alma del enamorado. Ponce, por su parte, se ayuda de este marco pastoril y sus características para elaborar una catequesis para el hombre.

De esta forma, he visto en el escaso tratamiento del tiempo un símbolo más. La única alusión a él es al comienzo de la obra: «El cuarto mes declinaba, dando muy espacioso lugar al quinto, el cual, adornado de admirable variedad de odoríferas y hermosas flores, su primer curso comenzaba» (Ponce, 1599: 1), situándonos a finales del mes de abril y principios de mayo. No obstante, parece ser que lo señala simplemente como rasgo primaveral y pastoril, además de que no hay señales temporales en el resto de la obra ni del tiempo que pasa Barpolio con los malos pastores, ni tampoco cuánto tiempo tarda en curarse en la Torre de la Penitencia.

Quizá este estatismo temporal aluda indirectamente a la eternidad, que también es estática por naturaleza. Puede ser que, así, la enseñanza divina pueda trasladarse con mayor facilidad a todos los hombres que lean su obra, porque el pecado es constante en el hombre. Asimismo, recordando la epístola de San Pedro, «para el Señor, un día es como mil años, y mil años, como un día» (1Pe. 3, 8), Ponce podría estar trasladando esta idea atemporal de la historia de la salvación a su obra, que también es otra historia de salvación.

También es divinizado el espacio, pues, a pesar de que Ponce sitúe espacialmente la obra en contadas ocasiones (el argumento principal en torno al río Ebro y las historias intercaladas en zonas concretas de España, como en los campos de Navarra, Lisboa y Canarias, y en Asia), lo realmente importante es que el marco espacial funciona principalmente como camino espiritual: ejemplo de ello son las gradas de la fuente cuya bajada acerca a la humildad, la Torre de la Penitencia que ayuda a la fe y a la reconciliación del hombre con Dios, y las gradas ascendentes del palacio de Caro, que acrecientan la soberbia del pastor. No obstante, la naturaleza también sirve, siguiendo la tradición pastoril, como imagen del interior del pastor. De esta manera, si recordamos el momento en el que Barpolio sube la escala de Caro, nos daremos cuenta de la corrupción espiritual del pastor en la condolencia de la naturaleza que lo rodea:

Comenzando de nuevo las lastimeras voces de las simples y blancas palomas, acompañadas con las dolorosas consonancias, salidas del casto pecho de las viudas Tortolicas. [...] la fuerza del templado y quieto viento, como sonido de tristes funerarias se sentían. [...] aquellas deleitosas y hermosas hierbecitas, todas ellas según el vigor de su ser, hacían grandes muestras de actual tristeza. Las fuentes y arroyos, dejando el apacible y sonoro murmullo de sus corrientes, comenzaron a secarse y a, mansamente, esconderse... (Ponce, 1599: 184).

Teijeiro comenta sobre los sentimientos de los pastores de *Los siete libros de la Diana* que «otras veces es la Naturaleza la que acompaña con sus sonidos,

colores y paisajes la desventura del pastor» (1991b: 44) y Moreno Báez señala en su edición que Montemayor «insinúa la idea romántica de que el paisaje puede determinar nuestro estado de ánimo» (1955: 32). Por tanto, teniendo en cuenta esto y que los momentos de mayor esplendor primaveral suceden cuando Barpolio disfruta de los amores de su Alma, queda claro que Ponce utiliza este recurso en el que el paisaje es el espejo del interior del pastor, pero llevado al proceso de conversión y no tan concierne al sentimentalismo, como ocurría en Montemayor.

Finalmente, queda aquí un testimonio de novela pastoril divinizada que, sin dejar de lado ningún don, carisma o virtud, inunda el argumento de alegorías cristianas a modo de catecismo literario, ejemplificando en los pastores todas las enseñanzas bíblicas posibles. Acaba convirtiéndose, pues, en una enseñanza modelada religiosamente, mediante un «teatrillo» educativo colocado sobre un escenario pastoril totalmente «claro» de entender —como reza su título—, con la finalidad de acceder a todas las personas posibles, ya fueran analfabetas o fieles lectoras de la lectura pastoril profana, especialmente de *Los siete libros de la Diana*, tras la que «correría con toscos garrotazos» (Ponce, 1599: Pre6), como le prometió Bartolomé Ponce a Montemayor en aquel encuentro, de donde surgiría *La Clara Diana*.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, J. B. (1995): *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid.
- BOCCACCIO, G. (1983): *Genealogía de los dioses paganos*, Editora Nacional, Madrid. Edición de M. Consuelo Álvarez y R. M. Iglesias.
- BONIFACE, M. (ed.) (2017): *Breve catecismo católico, bíblico y apologético*, Grupo Editorial Éxodo, Ciudad de México.
- CASTILLO, C. (2005): *Antología de libros de pastores*, Centro de estudios cervantinos, Alcalá de Henares.
- Catecismo de la Iglesia católica* (1996): Asociación de Editores del Catecismo, Barcelona.
- CHEVALIER, J. (1988): *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.
- COVARRUBIAS, S. (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, impreso por Luis Sánchez, Madrid. En línea: [NTLLE \(rae.es\)](https://www.rae.es) [consulta: 11/04/2022 y 22/04/2022]
- INCIO, P. V. (ed.) (1960): *Compendio de cultura religiosa: el dogma, la moral, la vida sobrenatural*, Ediciones Verdad, Madrid.
- JARMAN, G., R. RUSSELL y S. CARVAJAL (2003): *Gran diccionario Oxford: The Oxford spanish dictionary*, Oxford University Press, Oxford.

- JONES, R. (1974): *Historia de la literatura española. Siglo de oro: prosa y poesía*, Ariel, Barcelona.
- JUNG, C. G. (1995): *El hombre y sus símbolos*, Ediciones Paidós ibérica, Barcelona.
- KASPER, W. y M. VILLANUEVA SALAS (2011): *Diccionario enciclopédico de exégesis y teología bíblica*, Herder, Barcelona.
- KÜNG, H. (1993): *El Cristianismo y las grandes religiones*, Círculo de lectores, Barcelona.
- LEÓN-DUFOUR, X. (1988 y 2001): *Vocabulario de Teología bíblica*, Herder, Barcelona.
- MONTEMAYOR, J. (1955): *Los siete libros de la Diana*, Real Academia Española, Madrid. Edición de E. Moreno Báez.
- (1991a): *Los siete libros de la Diana*, Cátedra, Barcelona. Edición de A. Rallo.
- (1991b): *Los siete libros de la Diana*, PPU, Madrid. Edición de M. Teijeiro Fuentes.
- (1993): *Los siete libros de la Diana*, Espasa-Calpe, Madrid. Edición de F. López Estrada y M. López García-Berdoy.
- (1996): *Los siete libros de la Diana*, Crítica, Barcelona. Edición de J. Montero.
- MONTERO, J. (1994): «*La Clara Diana* (Épila, 1580) de fray Bartolomé Ponce y el canon pastoril», *Criticón*, 61, pp. 69-80.
- OUDIN, C. (1607): *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, impreso por Marc Orry, París. En línea: [NTLLE \(rae.es\)](https://www.rae.es/ntlle) [consulta: 21/10/2022].
- PERCIVAL, R. (1591): *Bibliotheca Hispanica*, impreso por John Jackson y Richard Watkins, Londres. En línea: [NTLLE \(rae.es\)](https://www.rae.es/ntlle) [consulta: 21/10/2022].
- PÉREZ DE MOYA, J. (1928): *Filosofía secreta*, Nueva biblioteca de autores españoles, Madrid. Edición de Gómez de Baquero.
- PONCE, B. (1599): *Primera parte de la clara Diana a lo divino*, Impresa por Lorenzo de Robles, Zaragoza.
- PORQUERAS, M. A. (1965): *El prólogo en el Renacimiento español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [Versión 23.5]. En línea: www.dle.rae.es [consultas: 20/05/2021, 14/04/2022 y 20/04/2022].
- ROJAS, F. (1970): *La Celestina*, Alianza Editorial, Navarra.
- SCHMAUS, M. (1959): *Teología dogmática*, Ediciones Rialp, Madrid.
- TAMAYO, J. J. (2005): *Nuevo diccionario de teología*, Trotta, Madrid.

- TORRES, E. (2021): «El baño ritual de Felismena en *La Diana* de Montemayor», *Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9, pp. 1023-1039.
- VITTORI, G. (1609): *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*, impreso por Philippe Albert y Alexandre Pernet, Ginebra. En línea: [NTLLE \(rae.es\)](http://NTLLE.rae.es) [consulta: 21/10/2022].
- WARDROPPER, B. (1958): *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Revista de Occidente, Madrid.

LOS PROBLEMAS IMAGINARIOS:
Francisco Ayala, Juan Marichal y Américo Castro
en el debate sobre España

EDUARDO CREUS VISIERS
Università degli Studi di Torino

Recepción: 14 de octubre de 2022 / Aceptación: 14 de diciembre de 2022

Resumen: En la década que precede al fin del franquismo, destacados intelectuales liberales reflexionan sobre España en diversos escritos que la editorial mexicana Finisterre difundirá en los volúmenes de su colección «Perspectivas españolas». Sin intención de prolongar el debate sobre el problema patrio, cuya superación ya vislumbran, los textos de Francisco Ayala, Juan Marichal y Américo Castro aquí examinados constituyen un diálogo y una reflexión política en torno al alcance y los límites del pensamiento nacionalista español.

Palabras clave: nacionalismo, problema de España, exilio, posguerra, Editorial Finisterre.

Abstract: In the years preceding the end of the Franco period, some important liberal intellectuals reflected on Spain in writings that the Editorial Finisterre published in the collection «Perspectivas españolas». The texts by Francisco Ayala, Juan Marichal and Américo Castro, examined in this paper, do not intend to prolong the old debate on the national problem: they are a dialogue and a political reflection on the meaning of Spanish nationalist thought.

Keywords: nationalism, problem of Spain, exile, postwar, Editorial Finisterre.

Mediada la década de los sesenta del pasado siglo, la editorial Finisterre, fundada en México por el exiliado español Alejandro Campos Ramírez (1919-2007), empezó a publicar en su colección «Perspectivas españolas» una serie de libritos de contenido

político y cultural concebidos en función de los cambios históricos que se anunciaban para España en un futuro ya razonablemente próximo. Abría la colección *El nuevo pensamiento político español* (1966) de Juan Marichal, al que luego siguieron, entre otros, dos importantes recopilaciones de ensayos: *España y la cultura germánica. España a la fecha* (1968), reedición algo ampliada de un libro de Francisco Ayala publicado tres años antes, y los volúmenes en que Américo Castro reunió, bajo el título *De la España que aún no conocía* (1972), una vasta selección de artículos suyos aparecidos en distintas épocas¹. Tema recurrente de aquellas obras era la expectativa de recuperación de la democracia en España, si bien los planteamientos de sus autores distaban de ser convergentes y las circunstanciales observaciones de carácter programático no obedecían a ninguna especie de convenida estrategia. Más parecía tratarse de un mero confluir de materiales diversos, aptos para el debate. Acuerdos y desacuerdos sobre cómo interpretar la realidad española emergían en las páginas de los textos a modo de testimonio de la larga discusión en torno a la esencia e identidad nacional. En el momento en que el libro de Ayala se publica en Finisterre, resonaban aún los ecos de la última polémica importante sobre el asunto, surgida entre Claudio Sánchez-Albornoz y Américo Castro, en cierto modo heredera de las elucubraciones noventayochistas que, tras la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, dieran pábulo a la inquietud sobre el destino histórico de una España percibida en la fase terminal de su largo

¹ En carta a Francisco Ayala fechada en México, D. F. el 10 de junio de 1966, escribe Max Aub: «No sé si conoces a un editor de nombre Alejandro Finisterre. Quiere hacer una serie: “El nuevo pensamiento político español”. Ya está en prensa el primer tomito, de Juan Marichal. Le pido textos a Aranguren, Galván, Ridruejo. Como es natural le he prometido, para en seguida, un tomo o tomito tuyo. A ver qué tienes, a ver qué quieres publicar» (Aub y Ayala, 2001: 151). Una semana después responde Ayala advirtiendo al amigo que de momento no tiene nada disponible. Aub insiste el 14 de noviembre de 1967: «Te escribo rápidamente estas líneas porque Alejandro Finisterre tiene gran interés en publicar inmediatamente un libro tuyo para su colección de temas españoles donde ya Marichal publicó uno. Puedes reunir varios ensayos con un total de unas ciento cincuenta cuartillas. La colección se llama “Perspectivas españolas” y puedes decir lo que te dé la gana» (Aub y Ayala, 2001: 157). En carta a Aub (24 de noviembre) propone Ayala su *España a la fecha* con el añadido del prólogo que en 1966 redactara para la traducción alemana —*Spanien Heute*, publicada ese año en Berlín—, oferta que Finisterre acepta. El libro de Ayala en Finisterre reproduce exactamente la primera edición de Sur, aparecida en 1965 en Buenos Aires, y antepone a los textos allí recogidos el citado prólogo, cuyo título se incorpora al del volumen. Por su parte, Juan Marichal aún en su libro para Finisterre conferencias y artículos publicados en revistas desde 1961, algunos bastante ampliados y corregidos. Y Américo Castro presenta en tres volúmenes *De la España que aún no conocía*, recopilación de artículos publicados casi todos en la prensa entre 1914 y 1967. Además de estas tres obras —cuyo parcial análisis nos ocupará en las páginas que siguen—, en la colección «Perspectivas españolas» aparecieron, durante el decenio que precedió al fin del franquismo: *Cartas a las nuevas generaciones españolas* de Pedro Abarca (seudónimo de José Ramón Arana), *Cartas son cartas* de Manuel Andújar, *Los republicanos españoles* y *Gibraltar* de Mariano Granados, el volumen conjunto *La república española existe*, el libro de Manuel Durán *De Valle-Inclán a León Felipe y Ni caudillo ni rey: república*, de Fernando Valera.

proceso de decadencia². También Ayala había suscitado las críticas de Sánchez-Albornoz a propósito de su ensayo *Razón del mundo*, publicado en 1944 por Losada y reeditado en 1962 por la Universidad Veracruzana. El prólogo de Ayala a aquella nueva edición, en el cual daba respuesta a algunas objeciones hechas a su libro, aparece reproducido en *España a la fecha* (Sur, 1965 y Finisterre, 1968).

En esas páginas liminares alude Ayala en primer término a las esperanzas que el desenlace de la segunda guerra mundial pudo alentar entre los españoles derrotados en 1939; esperanzas luego desmentidas por la pervivencia del régimen franquista en la Europa posbélica. Aquella suerte de paradoja histórica que era la larga subsistencia del franquismo en el contexto europeo, no prevista por Ayala cuando en los años cuarenta publicó *Razón del mundo*, hacía oportunas en la reedición del libro nuevas consideraciones desde la perspectiva del tiempo transcurrido, así como un encuadre de la obra en el debate sobre el «problema de España». La lectura en clave nacionalista del «problema» interesaba a Ayala porque eran precisamente los postulados de tal ideología los que habían dominado en la Europa de entreguerras, sobreponiéndose a la tendencia internacionalista del socialismo y determinando el porvenir del continente. Concluida la guerra civil española y en la alta marea del pensamiento totalitario europeo, Ayala había reflexionado sobre ello en *Razón del mundo*:

Era muy natural que enfocara dicha situación desde mi perspectiva española, puesto que, como todos los españoles, me había hallado ineludiblemente envuelto en una guerra civil que era, por un lado, consecuencia extrema del tan debatido «problema de España», y por el otro, iniciación de la gran crisis hacia un nuevo período de la historia universal donde aquel problema había de quedar, no ya resuelto, sino disuelto. Porque, claro está, el famoso problema de España no es sino un resultado de la inadecuación de las categorías del nacionalismo, vigentes en Europa, para interpretar la realidad de un país que había sido primera potencia mundial, y cuya historia debía verse desde esa cumbre como el proceso de decadencia de una nación, «nación» que, hablando con rigor, nunca había llegado a serlo, como por otro lado, tampoco lo fue nunca el Imperio británico (Ayala, 1968: 114-115).

En el caso de España, el riesgo percibido fue el de la disgregación de la unidad territorial, tal como en 1922 sostuvo Ortega de modo categórico en *España invertebrada*, tras observar que la crisis del 98 parecía haber puesto en evidencia

² La persistencia de la célebre polémica entre Castro y Sánchez-Albornoz la confirmaba en 1971 Stephen Gilman: «Aún no ha llegado el momento en que el historiógrafo pueda emprender el relato completo de la “querella” sobre el pasado de España, que se inició con la publicación de *España en su historia* (en 1948), y que aún no se ha extinguido» (Gilman, 1971: 127). En 1975, José Luis Gómez-Martínez pudo ya ofrecer una exposición exhaustiva de aquella larga controversia en su estudio *Américo Castro y el origen de los españoles: historia de una polémica*.

lo irreversible del proceso. La reacción compensatoria de la intelectualidad española de fin de siglo no había implicado ningún serio empeño renovador, para el cual faltaron las capacidades o las energías, pero sí una afirmación exacerbada de los tradicionales parámetros de unidad nacional étnicos, históricos y lingüísticos. Los noventayochistas habían tenido mucha responsabilidad —pensaba Ayala— en el empeño anacrónico e ilusorio de restaurar la creencia en un ideal hispánico inspirado en grandezas imperiales, es decir, en una imagen retórica del pasado alentada a la luz mortecina del presente de signo poscolonial. La España de fin de siglo había vivido en el ambiente de tensiones generadas entre un nacionalismo liberal burgués que a juicio de Ayala nunca acabó de imponerse en España y el rancio tradicionalismo católico-absolutista, baluarte de la concepción de Estado puesta en crisis. En su interpretación, había sido en el frente más liberal donde se atisbó la posibilidad de una España nueva, traída de la mano de cierto tardío pensamiento nacionalista de formulación autóctona y débil sustancia. La contaminación del discurso nacionalista en los sectores más tradicionalistas favoreció que se perfilara la idea de las dos Españas inconciliables y azuzó el conflicto interno, del que la guerra civil sería extrema consecuencia. Pero andando el tiempo y a punto de terminar la segunda contienda mundial, Ayala llegó a la conclusión de que la ideología nacionalista, en proceso de ser desautorizada en toda Europa por el mismo devenir histórico, había empezado a perder fuerza sin haber aportado soluciones al caso español. No sorprendía, pues, que la discusión sobre el problema de España hubiese quedado en punto muerto, incapaz de resolver el tan traído y llevado asunto:

El «problema» de España, que con tanto ahínco habían debatido las generaciones anteriores, empezaba a perder sentido, pues la fase histórica de las nacionalidades estaba concluyendo sin que España hubiera llegado a ser de manera plenaria una de ellas. Su burguesía no había alcanzado nunca el desarrollo suficiente, ni por lo tanto había podido integrar a las poblaciones peninsulares en una «nación», ni territorialmente, pues al nacionalismo español se oponían el vasco, catalán, etc., ni tampoco en profundidad social. A esto se reducía en último análisis el contenido de mi ensayo. Si mi tesis era cierta, ¿a qué seguir machacando en hierro frío? Más valía, en cambio, aplicarse a considerar las oportunidades que el futuro ofrece a quienes —por razones que yo procuraba aclarar— la camisa nacional nos viene tan estrecha (Ayala, 1968: 119-120).

La idea de que la fase histórica de las nacionalidades estaba llegando a su fin fue una impresión generalizada en la Europa de la segunda posguerra, y fue una impresión errónea. En primer lugar, porque el impulso integrador no provenía, como ya señaló Walker Connor (1976), de propensión alguna al cosmopolitismo, sino del mero temor a ver resurgir tarde o temprano aquel feroz etnonacionalismo que

arrastrara al continente al caos y a Alemania al desastre. Además, el proyecto de integración europea no suponía necesariamente decaimiento de los nacionalismos, pues nada iba a impedir a la Europa unida seguir siendo la Europa de las patrias. Ayala no percibió o bien descuidó estos aspectos y en 1962 persistía en aquel mismo optimismo que dos decenios atrás le había animado a considerar el nacionalismo como «hierro frío» con que ya nada iba a fraguarse. Pese a este error de perspectiva, lo cierto es que, en su aplicación a la circunstancia española, sus ideas habían supuesto la apertura a una visión alternativa —bien que poco atendida— del debate interno. Si España no se había afirmado como nación en el campo histórico, ¿a qué tanto esfuerzo por comprender un «alma nacional» española que empezaba por no existir? Semejante punto de partida, negador del principal axioma del nacionalismo español, explicaba que las críticas a *Razón del mundo* hubieran provenido de diversos frentes. Las adscritas a una visión tradicionalista llegaron sin tardanza y no debieron de sorprenderle: el rechazo de Sánchez-Albornoz a sus ideas podía ser asumido y hasta tenido por constatación de la validez de sus presupuestos³. Más agria debió de resultarle a Ayala la objeción tardía de Juan Marichal, expresada en su artículo «Some Intellectual Consequences of the Spanish Civil War», publicado en la revista universitaria norteamericana *Texas Quarterly* en la primavera de 1961. Marichal observaba allí que una de las consecuencias del exilio español en América había sido el redescubrimiento, por parte de muchos intelectuales liberales, de aspectos de la propia historia tradicionalmente vinculados al pensamiento conservador. El hallazgo de unas Españas casi incógnitas en territorio americano pudo animar entre aquellos liberales transterrados procesos de recuperación del pasado nacional que, aun sin ser homologables con ninguna especie de apología de la conquista o del régimen colonial, sí eran susceptibles de incurrir en actitudes *regresivas*, en el fondo no tan distantes de las del reaccionarismo español. Dolido por el reproche de Marichal, en el prólogo de 1962 a la reedición de *Razón del mundo*, Ayala se apresuraba a contestarle:

Y en cuanto al señor Marichal, me limitaría a asegurarle que si se tomara la inútil molestia de repasar viejos números de la revista española *De Legislación y Jurisprudencia* encontraría publicado en ella, hacia 1930, el texto de una conferencia leída por mí en la Universidad de Berlín a propósito de una proyectada Unión Europea, y comprobaría que, para aquellas fechas, y aun sin haber pensado yo por entonces en cruzar el

³ En las páginas de la revista bonaerense *Realidad* (1947) se dirimió la polémica entre Sánchez-Albornoz y Ayala. Este último, en réplica a la acusación de ligereza en sus interpretaciones de la realidad española, afirmaba: «Con dolor, sí, con alarma, con vigilancia, mas también con una esperanza razonable y ya sin los sudores y espantos de quienes se debatían frente a indescifrable enigma, podemos hoy afrontar nuestro común destino, poniéndola en términos comprensibles, no por mérito de ninguna especial clarividencia, sino porque el enigma se ha solucionado al soltarse el nudo de la angustia» (Ayala, 2009: 415).

Atlántico, ya tenía cierta noticia de Hispanoamérica y sostenía frente a ella una posición sustancialmente análoga a la que él atribuye a mi experiencia del exilio (Ayala, 1968: 118)⁴.

La relativa aspereza de la respuesta puede explicarse si se considera que Ayala juzgaba el reproche proveniente de una errónea interpretación de sus intenciones, que no habían sido las de aproximarse a postura nacionalista alguna —y menos aún en su vertiente más conservadora—, sino las opuestas. Ni la crítica de Sánchez-Albornoz primero, ni luego la de Marichal, parecían distanciarse, en cambio, de aquella perspectiva que ahora se le atribuía. Y lo cierto es que muy pronto había advertido Ayala que el pensamiento nacionalista era un enfoque del todo infructuoso para entender la circunstancia española —entendimiento imprescindible para lo que en *Razón del mundo* definiera como «última esperanza de salvación» de la cultura hispana—, así que un reparo como el de Marichal solo podía deberse a grave incompreensión del sentido de su libro. La respuesta de Ayala no era conciliadora, y claro quedó que nada se había zanjado cuando en 1966 publicó Finisterre *El nuevo pensamiento político español* con la traducción española del artículo de Marichal, presentado ahora «en versión muy diferente», pero en el que parecía seguir en pie el reproche:

En la primera versión de estas páginas (en el número especial sobre la España contemporánea de la revista *Texas Quarterly*, primavera de 1961), y al ocuparme de algunos aspectos del importantísimo libro de Francisco Ayala, *Razón del Mundo* (Buenos Aires, 1944), aludí a la actitud «regresiva» del intelectual español transferrado en la América de lengua castellana: quería evitar, por supuesto, el empleo de vocablos equivalentes a «reaccionario», pero no quería tampoco soslayar el hecho mismo de «regreso» mental de los intelectuales españoles hacia «tierras» pretéritas de su pasado nacional. Mi amigo Francisco Ayala (sin duda una de las cabezas más claras del mundo de lengua castellana y uno de los más tempranos «descubridores» de la realidad americana) interpretó mi comentario de su libro como una velada acusación de nacionalismo conservador: véase la referencia de Ayala a mis páginas en su librito *España a la fecha* (Sur, Buenos Aires, 1965, pp. 105-108: quizá uno de los más precisos y profundos ensayos sobre la realidad actual de España). No puedo reprochar, desde luego, al español liberal que

⁴ Si Marichal se tomó esa no inútil molestia, pudo constatar en el lugar indicado —el artículo «Sobre el punto de vista español ante la propuesta de una Unión Federal Europea» publicado en la *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*— que Ayala había propuesto una integración española en el proyecto Briand que no amenazara los tradicionales vínculos peninsulares con el contexto americano, esto es, «una especie de unión donde España encontrase las ventajas de la solidaridad e inteligencia europeas, sin verse por ello forzada al sacrificio de su personalidad histórica y a la separación de su mundo espiritual» (Ayala, 1931: 64).

es Ayala su sentirse «herido» por mi alusión: mas creo que mi observación se apoyaba en datos y textos «comprobatorios» (Marichal, 1974: 69-70).

La explicación era oportuna, porque, en definitiva, de superar el famoso «problema» se trataba en ambos casos: al margen del discurso nacionalista en el de Ayala, y dentro de esa órbita en el de Marichal pero hacia su resolución por la vía indicada con lucidez por José Gaos en 1946. En aquel año se había publicado en México un libro singular, *Retablo hispánico*, volumen colectivo que albergaba textos sobre muy diversos aspectos de la cultura española compuestos por intelectuales en el exilio. Entre los ensayos más notables se contaba el de Gaos, «La decadencia», en el cual sostenía su autor que tal concepto, aplicado a la historia española, no podía justificarse en hechos sucedidos en el pasado, sino en los del presente y, sobre todo, en los futuros; o dicho de otro modo, que todo pretérito era de signo negativo solo en función de sus repercusiones en un porvenir siempre abierto. «Bastará que cambien las estimaciones —afirmaba Gaos (2007: 217-218)— para que lo que se estimó decadencia deje de estimarse tal, pueda llegar a estimarse superiormente [...]. Porque el pasado no es una realidad acabada, completa, sino que van acabando, que van completando los sucesivos presentes».

Si España resultaba extemporánea o excéntrica en su contexto occidental era solo por la vigencia de aquella estimativa. Lo cual significaba que la posibilidad de liberarse del sambenito no pasaba por negar de modo dogmático el declive histórico, tal como el tradicionalismo español venía haciendo de modo tan obstinado, sino por adoptar valores alternativos a los del moderno determinismo del que procedía el inapelable veredicto. Solo así la percepción cambiaría, y consecuentemente, la misma historia. Marichal argüía que tampoco aquella audaz idea sobre la posibilidad de corregir el pasado y «quitarnos la decadencia» hubiera podido plantearse antes de la guerra civil con la misma convicción con que en 1946 lo hizo Gaos desde su exilio. El desastre de la guerra había puesto en marcha procesos revisionistas del pasado cuyas repercusiones habrían de ser decisivas para el pensamiento político español. Las entrevistas soluciones de Ayala en 1944 y de Gaos dos años después eran de algún modo producto de aquel replanteamiento actualizado en el exilio. Y lo mismo sucedía con Américo Castro, cuya *España en su historia* había constituido en 1948 una «alteración fundamental» en el modo de concebir la historia patria. La de Castro era una meritoria labor de clarificación y desmitificación, desde perspectiva americana, cuyos efectos podían resultar solo benéficos:

Américo Castro no podía adoptar la postura diplomática ante la propia cultura, ante la realidad histórica de España, porque en ello le iba la vida, de ahora y de lo que venga: mi maestro sentía que el porvenir de España (y lo sigue sintiendo en sus fecundos y jóvenes ochenta años), tras el horror de la guerra civil, dependía sobre todo de los españoles que tuvieron el coraje

indispensable para bajar a las simas del alma colectiva hispánica: y que no carecieron tampoco del orgullo de afirmar los valores estéticos y humanos de la acción creadora española. De ahí que hoy, entre historiadores y sociólogos, la historia de España vuelva a ser una realidad merecedora de investigación cuidadosa: diríamos, en suma, que Américo Castro ha hecho que desde América y en América se *descubra* a España. Por otra parte, quizá no sea arbitrario mantener que la obra de Américo Castro es hoy, en la España de esta hora, un importante factor intelectual «hacia el futuro» (Marichal, 1974: 72-73).

Tal beneficio lo exponía Marichal en los términos de un pensamiento de cariz nacionalista, cuyo encuadre en la proyección exterior del país en nada cambiaba su sustancia. Bien diversa era la posición de Ayala al pensar España inserta en el contexto europeo o, según sus palabras, en «la realidad fluida de nuestro mundo actual». Persuadido, como hemos visto, de que, una vez clausurado el largo ciclo de consolidación de las naciones, estas se hallaban en proceso de integrarse en más amplias estructuras, advertía Ayala en el pensamiento nacionalista español un anacronismo «un tanto delirante» y de muy incierto porvenir: «cabe predecir que sucumbirá en el olvido, y así ha de ocurrir frente a las nuevas circunstancias que se dibujan para el futuro próximo con la unidad europea» (Ayala, 1968: 125). Con todo, denunciaba cierto persistente sustrato nacionalista en el pensamiento liberal más dispuesto en apariencia a combatir sus prejuicios, y ejemplo de ello era, precisamente, la labor historiográfica de Américo Castro. Igual que Marichal, Ayala partía de *España en su historia*, la obra en que se había anunciado un cambio de percepción profundo sobre el significado de una España ya no concebida como monolítica esencia intemporal o trascendente proyecto, sino como producto del conflictivo discurrir de la historia. Pero Castro había abandonado pronto sus presupuestos para invertir la ruta en busca de un sólido factor identitario hispánico en la situación de coexistencia de las tres religiones monoteístas en territorio peninsular. Tal como Ayala lo veía, emplear conceptos inamovibles —y por tanto al margen de todo vínculo con el observador actual— era el común proceder de la historiografía supuestamente combatida por Castro, y ninguna interpretación histórica alternativa podía abrirse imitándolo.

A Ayala parecía interesarle, sobre todo, señalar que la tesis de Castro no había representado ninguna alteración fundamental en el tradicional modo de ver nuestra historia (como sí lo creía, en cambio, Marichal), sino que en realidad procedía a sustituir mitos aurorales como el de la España prerromana o el de la heroica Reconquista por un corte radical en la historia peninsular, reemplazando la famosa «alma nacional» por el no menos artificioso concepto de su «vividura». Es decir, que en fin de cuentas cambiaba las viejas interpretaciones por una nueva idealización, más castigada acaso y más sutil que las del tradicionalismo a ultranza, pero en definitiva ensalzadora del mismo mito de la acción creadora del *alma hispánica* que aquel tradicionalismo había abanderado siempre. Era así como a

Castro «el esencialismo romántico, expulsado por la puerta, ha vuelto a metérsele por la ventana» (Ayala, 1968: 127), dejando la vieja disputa sobre la esencia de lo español estancada en presupuestos que ninguna claridad aportaban. Un mayor rigor metodológico habría prevenido a Castro de este error y de la muy discutible opinión de que la historia es memoria colectiva. Porque fuera lo que fuese la historia, lo cierto era que a todo individuo le llegaba en la forma de un conocimiento heredado, pero no como verdad inamovible, sino en función de las concretas circunstancias de su tiempo:

La historia se aprende, se recibe por tradición, como el resto de cuanto integra la que se ha llamado «nuestra herencia social». De esta herencia, del tejido complejísimo que forman las estructuras sociales valorativamente sostenidas y orientadas, algunas, aquellas que instrumentan de manera más directa las decisiones de destino, a saber, las instituciones políticas, lo que en término abstracto llamamos hoy el Estado, son las que circunscriben, moldean y configuran al sujeto colectivo de la historia; y nada de extraño tiene, siendo así, que desde el Renacimiento en que empiezan a constituirse los modernos Estados soberanos, hasta la Segunda Guerra Mundial que los ha privado de ulterior viabilidad, la historia haya elaborado los materiales del pasado desde perspectivas nacionales (Ayala, 1968: 131-132).

Toda visión histórica se ordena retrospectivamente en función de las circunstancias presentes, y el pasado es —como también lo había sostenido Gaos— materia dúctil. Por ello, observaba Ayala llevando esta idea a su lógica consecuencia, Séneca podía ser o no español según conviniera en una determinada circunstancia; los numantinos lo habían sido para Cervantes, al igual que lo fueron durante la guerra de independencia o en el Madrid sitiado de 1936. Los mitos de que la historia está hecha se construían desde el presente y su validez era la que el presente les otorgase. Para Ayala, Castro había sido infiel a sus presupuestos de 1939, según los que toda construcción histórica debía ser vista como expresión de la vida del historiador. Al indagar sobre la *esencia* nacional, concebida como principio inamovible, no había tenido en cuenta que la historia, «como función de la vida actual», se construye siempre desde el presente y a partir de dinámicos conceptos. La insuficiencia del enfoque de Castro acababa por aflorar, a juicio de Ayala, en sus páginas comprometiéndolo el resultado, y eran sus contradicciones y perplejidades las que testimoniaban la crisis de la perspectiva nacionalista y la urgencia de un planteamiento alternativo. En cuanto a la popularidad de su obra, esta se explicaba como síntoma de una necesidad revisionista del común pasado desde nueva angulación: los desvelos interpretativos de Castro habían sido percibidos por muchos como plenos aciertos en la tentativa de arrojar esa nueva luz, y en consecuencia acogidos y emulados con entusiasmo. Eran aciertos parciales. A la incapacidad de Castro de escapar de la celada nacionalista —que habría llevado al historiador a lo

que de manera hiperbólica definía Ayala como una «sima de desesperación»— se sumaba el serio inconveniente de su ausencia de contacto con una realidad práctica española ya demasiado tiempo en estado de excepcionalidad dentro de su contexto europeo. Tal distanciamiento podía solo contribuir a perpetuar su imagen *fantasmal* de España⁵.

El severo juicio crítico de Ayala era el exacto opuesto del que ocho años antes diera Marichal en *La voluntad de estilo* (y ratificara en el artículo traducido en 1966 para Finisterre), según el cual la labor historiográfica de Castro era encomiable precisamente por haber hallado en la vida española de su tiempo la clave para comprender la historia patria. Frente a ciertos epígonos del positivismo, Castro había demostrado una particular sensibilidad hacia aquel estrecho vínculo: «él ha sentido que para conocer el pasado es menester haber vivido intensamente el presente» (Marichal, 1984: 183). Consciente de los riesgos de la operación emprendida en *España en su historia* —y revisada en *La realidad histórica de España*—, Marichal afirmaba que no había de verse en la obra de Castro una nueva «España defendida», y destacaba el hecho de que no hubiera en ella retórica laudatoria ni lamentación reformista, sino el lúcido reconocimiento del factor humano que siempre alienta, y debe por ello escucharse siempre, en medio de las tensiones y diferencias más inconciliables. Tal obra no quedaba dentro del cerco de los afanes apologeticos del discurso histórico interno, sino que pertenecía a la corriente historiográfica europea que había explorado con mayor lucidez la propia conciencia occidental, y sobre todo constituía una reflexión histórica que, al desbordar los límites de su análisis, ingresaba en aquel mismo ámbito espiritual y creativo profundamente hispánico que era objeto de sus indagaciones:

¿Y no es acaso también *La realidad histórica de España* una de las obras magnas de la gran tradición historiográfica europea, la autognosis de una profunda conciencia occidental? Pero, sobre todo, el pensamiento historiográfico de Américo Castro es la acabada manifestación de la «morada vital» hispánica: al dejar de lado los modos y datos de la historiografía tradicional y al buscar aquellos testimonios que revelan al «hombre esencial», llega a «escribir la historia de un pueblo [el suyo] casi como una confesión». De ahí que al penetrar en el ámbito espiritual de *La realidad histórica de España* se sienta la presencia simultánea del dinamismo dramático de la ideación unamunesca y la profunda unidad «velazqueña» (tan esencialmente hispánica según Américo Castro) del autor y su propia creación (Marichal, 1984: 185).

⁵ Un año antes había escrito Leo Spitzer: «En 1948, cuando publicó Stern su comentario sobre los poemas mozárabes, aparecía el libro de Américo Castro *España en su historia*, una grandiosa fantasmagoría en la que se describe y aparece el carácter nacional español como un conjunto fijo, petrificado, de maneras de pensar y reaccionar, como una especie de *Dauerspanier* o español eterno» (Spitzer, 1961: 71).

Castro había investigado acerca de los impulsos vitales sobre los que se fue fraguando la historia peninsular en busca de un principio orgánico que explicara el caos. La desastrosa guerra civil de 1936 había provocado en él fuerte impacto: no había dado lugar a un cambio profundo en su visión histórica, pero sí le permitió constatar tempranas intuiciones sobre el drama de España⁶. Los acontecimientos del presente eran clave de la historia, igual que podía serlo cualquier testimonio de una vivencia pretérita representativa a que el observador actual tuviera acceso. Desde esta objetivación del testimonio personal y de la expresión íntima que la literatura española ofrecía en abundancia, era posible relacionar las percepciones subjetivas y la estructura social con vistas a dilucidar lo que España era. Esto exigía, a su vez, que se clarificase en primer término el intrincado problema del origen histórico del ser español, situado por Castro en el momento en que, tras la invasión árabe de la Península, se dieron las circunstancias para el surgimiento de su «morada vital». Reconocía Marichal (1984: 186) que semejante tesis no podía sino suscitar perplejidad y resistencias entre los eruditos más apegados a las viejas concepciones, pese a que la idea de Castro ofrecía «los sólidos fundamentos de la verosimilitud historiográfica», y ello bastaba para que su aceptación progresiva acabase por operar un cambio profundo en la idea del pasado español. Al afirmar esto último, Marichal no estaba teniendo en cuenta que ninguna «verosimilitud historiográfica» (ni aun si la amparaba la *auctoritas* de Ortega, tan sugestivo como parcial y hasta arbitrario en esos terrenos) podía ofrecer el grado de certeza necesario para sostener cambio semejante. La «morada vital» construida sobre tal verosimilitud estaba sujeta por ello mismo a objeciones, que aconsejaban mayor cautela antes de erigirla en fundamento de una seria reconstrucción histórica sustitutiva. Puede agregarse que, si era cierto que las precedentes interpretaciones adolecían de escasez en cuanto a documentación fidedigna, no parecía la mejor respuesta ir a buscar nuevas pruebas en la escritura autobiográfica o en las formas de expresión íntima de los textos literarios si se trataba de lidiar en el terreno del rigor histórico⁷. Quizá por todo ello Ayala advertía en la obra de Castro no tanto la conquista del saber historiográfico reivindicada por Marichal, cuanto la materia sobre la que se proyectaban anhelos de una renovada visión de España surgidos en nueva coyuntura.

No cesaría Marichal en su empeño de defender la obra de Castro de las concretas objeciones de Ayala. En «El pensamiento español trasterrado», trabajo

⁶ A propósito de esta idea de Marichal, véase Manuel Durán (1971: 87). Y sobre la periodización de la obra de Castro, ver Araya (1967: 7-55 y 1983: 27-47).

⁷ Para el objeto historiográfico perseguido por Castro estas fuentes resultan, en cambio, imprescindibles: según Paulino Garagorri, «el “método” de Castro, al leer entre líneas en busca de supuestos, de convicciones que por sabidas se callan, a través, preferentemente, de los documentos literarios, es una operación adecuada para alcanzar el sujeto de la historia: la vida humana y la auténtica significación de sus operaciones en un tiempo dado y en el curso de los tiempos» (Garagorri, 1984: 72).

publicado ya en 1981 y recogido en *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, vuelve sobre el prólogo escrito veinte años atrás por Ayala a *Razón del mundo* para subrayar, bien que en tono comedido, la injusticia que allí se cometiera con la obra de Castro:

Para Ayala, Américo Castro ha sido infiel al pensamiento historicista que el mismo Castro había expresado al iniciar en 1939 su reconstrucción de la historia española [...]. No es la ocasión ahora, por otra parte, de entrar a considerar en qué grado Ayala es injusto en su crítica del pensamiento de Américo Castro: mas recordemos, de paso, que Ayala criticó más severamente, la obra posbélica de Sánchez Albornoz, el gran rival de Castro. Conviene recordar de nuevo que Ayala sentía que la enorme catástrofe española de 1936 había marcado el final de todos los nacionalismos intelectuales, más o menos ganivetenses: y que era indispensable iniciar una interpretación de la historia menos atribulada que la de Castro y, por supuesto, muy diferente a la de Sánchez Albornoz (Marichal, 1984: 220-221).

Pero la guerra civil española y la segunda guerra mundial no habían dado al traste, en el pensamiento de Ayala, con idearios nacionalistas «más o menos ganivetenses», sino con el nacionalismo en bloque, descalificado sin paliativos. Castro había sido objeto de la crítica de Ayala en ese terreno por la misma sustancial razón alegada contra Sánchez-Albornoz, y el esfuerzo de Marichal por establecer algo así como una gradación en esa crítica, pese a no carecer de fundamento —alguna vez Ayala había reconocido la genialidad de la obra de Castro y sus indiscutibles méritos—, no libraba al autor de *La realidad histórica de España* de la seria objeción. Era, pues, conveniente acudir a argumentos más sólidos, y el filosófico podía serlo suficientemente, para matizar la crítica de Ayala:

Ferrater Mora ha leído a Américo Castro con todo el respeto y la atención que merece. En primer lugar, Ferrater comprendió que Américo Castro no se había abandonado a la desesperación, como había indicado Ayala. Además —sin negar la validez de algunas de las objeciones de Ayala a Castro—, Ferrater mostraba que el pensamiento historiográfico de Américo Castro debía situarse en el amplio contexto de las filosofías que acentúan la importancia de la experiencia interior o «endopatía». O sea que Ferrater (en cuanto filósofo) ve con ojos más ecuánimes que los de Ayala el pensamiento de Castro (Marichal, 1984: 221).

Argumento digno de toda consideración no solo por la autoridad intelectual del pensador aducido y la coherencia de su enfoque, sino también porque Ferrater Mora compartía con Ayala la desconfianza ante «los efectos del narcisismo intelectual y de las obsesiones nacionalistas», y por tanto estaba libre de sospecha en ese sentido. Carente de tales prejuicios, el filósofo había visto las cosas con superior

rigor intelectual, acertando a llevar el viejo debate hispánico a más aireados espacios: «Ferrater Mora desplaza, en cambio, la meditación sobre España a un terreno más universal que Américo Castro y Francisco Ayala. [...] Esto es, Ferrater sitúa el llamado problema de España dentro del problema de la humanidad actual, del problema del mundo» (Marichal, 1984: 224).

España y su «problema» insertos, pues, en el contexto de crisis general tan bien cartografiada por Ferrater. ¿Pero no era el encuadre del problema de España en más vasto ámbito lo propuesto décadas atrás por Ayala? «La sociedad española —había escrito Ayala en el prólogo de 1962 que hemos venido comentando— habrá de integrarse, quieras que no, en la nueva Europa, en un mundo nuevo, para seguir viviendo de otra manera», y esa otra manera de vivir, en la «realidad fluida» del mundo nuevo, pronto dejaría atrás caducos dilemas destinados a aparecer «a los ojos de generaciones futuras bajo el cariz de obsesiones extrañas» (Ayala, 1968: 137). De modo que la ubicación de las inquietudes hispánicas en la circunstancia mundial, propuesta en términos filosóficos por Ferrater, y la apertura liberadora al mundo europeo, en la tesis de Ayala, apuntaban a análogo objetivo: el de aclarar por fin las cosas diluyendo el doméstico «problema» en más amplia perspectiva.

Sin duda reconocía ya Marichal, pese a los distinguos, el fundamento de la crítica hecha por Ayala a las perdurables obsesiones nacionalistas, tal como puede inferirse del cauto tono con que alude a ella. Con todo, cierta conciencia de malestar por no haber establecido oportunas distancias con aquella fijación, que alentara visiones ficticias de España como lenitivo de orgullos heridos o desahogo de colectivos narcisismos, parece hacerse explícita en un artículo posterior, titulado precisamente «El fin del narcisismo español». Anota allí Marichal:

No es la ocasión de justificar mi propio «narcisismo español»: baste el descargo de recordar mi condición, años ha, de joven expatriado resuelto a no perder su lengua ni su identidad intelectual. Hubo maestros que me aconsejaron no escribir en una lengua *muerta* como el español, pero imprudentemente no seguí sus admoniciones. Como a mi maestro Américo Castro (cuyas prédicas en esta cuestión he continuado) como a tantos españoles más de ultramar post-1939, la tragedia de España nos impedía desviar la mirada de la tierra natal. Pero hoy, en una España rica de inteligencias abiertas, individualmente, al mundo, es menester cerrar, con muchos candados la tradición narcisista (Marichal, 1989: 11).

Al margen de los énfasis y entusiasmos aquí expresados, lo interesante a nuestro objeto es el juicio que Marichal da ahora de la obra de Castro, la cual parece contemplarse, quince años después del fin de la dictadura y en un nuevo y prometedor contexto de inteligencias españolas abiertas al mundo en torno, como un testimonio más de la obsesión que la guerra civil agudizó entre los intelectuales

exiliados: la de asimilar lo que había sucedido en aquella realidad plural, inasible y casi evanescente llamada España.

Lo cierto es que en el fascinante cuanto polémico libro que Castro titulara en 1948 *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, el recuerdo de las cercanas guerras civil y mundial está muy presente. La crisis general de los valores representados por el progreso científico y técnico era por aquellas fechas un hecho innegable, a la vista del peligro que ese avance podía significar en términos de riesgo de aniquilación masiva, pero resultaba también evidente que el colapso de la convivencia que había llevado a España a una nueva encrucijada gravitaría como tenaz interrogante en las reflexiones que sobre ella se hicieran. Lo primero justificaba, a su modo, la desviación hispánica, iniciada en el siglo xvii, de lo que Castro consideraba la marcha «progresiva» del resto de Europa; lo segundo dejaba a España condenada a su perenne drama y, por tanto, inhabilitada para encarnar valor alternativo alguno. El libro de Castro parece debatirse en ese dilema, porque lo admirable de ciertos valores ibéricos *disidentes* y no *decadentes* tiene como contrapunto el ser estos producto de una coexistencia crítica entre formas de vida inconciliables, abocadas al destino trágico que había marcado a fuego la entera historia de España y volvía a manifestarse con ferocidad en el presente.

Se advierte en Castro el esfuerzo por sobreponerse al consecuente pesimismo. Los pueblos más productivos de Occidente, observa, se vieron libres de malestar íntimo y de autocritica, y en cambio a España le tocó cargar con el pesado fardo de una constante interrogación angustiada, «como si el río no cesara de preguntarse si sus aguas van realmente por donde deben discurrir» (Castro, 2004: 170). Pero el historiador ha de resistirse al tradicional desaliento y eludir pasiones susceptibles de enturbiar su visión clara de las cosas: entender la historia exige «sumirse en ella, y despojarse de patriotismo, lo mismo que de amargura» (Castro, 2004: 171). Y puede ser también útil trasladar la inquietud hispánica a contexto más general para reconsiderar así la vigencia, o incluso el sentido, de los productivos valores del entorno occidental:

La situación del mundo occidental a mediados del siglo xx está lejos de confirmar, por otra parte, los arrogantes augurios de los progresistas y de los creyentes en las virtudes panaceicas de la «ilustración», pues los productos humanos de las más «cultas» naciones europeas están demostrando poseer —en tanto que seres humanos— menos calidad valiosa que los escitas o los garamantas. [...]. Ha desaparecido la dimensión de eternidad (incluso entre los profesionales cuyo oficio sería mantenerla viva), y el hombre no sabe a dónde encaminarse con su balumba de teoremas, células, átomos, remedios y artefactos. La ciencia salva muchas vidas, pero los salvados casi no saben tampoco qué hacerse con ellas fuera de continuar viviendo en forma cada vez menos interesante (Castro, 2004: 619-620).

El unamuniano «que inventen ellos» retumba en estas líneas, y Castro no duda en reivindicarlo, contra sus propias convicciones de juventud, como idea arrancada del fondo de la historia patria y en la que no es lícito ver muestra de barbarie alguna, porque «un pueblo bárbaro no hubiera afirmado siglo tras siglo su conciencia de ser como es, ni habría convertido en angustiada problema esa su manera de ser» (Castro, 2004: 628). Carácter nacional, modo de ser, *alma hispánica* nacida en un prodigioso periodo de convivencia peninsular de las tres religiones al que siguió un atormentado coexistir, tejido de intolerancia y de violencia que habría de dar al fin la victoria al más fuerte, pero al precio de un desgarramiento perdurable. Esa es la huella profunda de la diversidad hispánica en el contexto de un mundo occidental que ha seguido muy distinto rumbo. Según Castro, el pueblo español resultante, «extranjero en su propia tierra» si no lo ocupaba la acción de conquista y condenado a «pulverizarse a sí mismo» de no desfogar sus ímpetus en las nuevas empresas europeas y ultramarinas, haría surgir de tan formidables tensiones «aquella forma única de vida española en que religión y nación confundieron sus límites, un antecedente de los Estados totalitarios con un partido único impuesto por la violencia» (Castro, 2004: 565). ¿Pero no equivale este preceder la barbarie a ser, al margen de inquietudes esencialistas, partícipe en ella?, ¿tan marginal ha sido el caso de España en la historia europea, ámbito de las guerras y violencias más feroces que el ser humano recuerda?, habría podido preguntarse aquí Castro, sobreponiéndose así tanto al narcisismo antes aludido como a complejos de inferioridad y de culpa en el fondo nada ajenos al pensamiento nacionalista español. Y todavía: ¿dónde quedó la primitiva convivencia?

Esta última demanda, acaso la esencial, es la que Castro se hace al redactar en 1969 el texto que servirá luego de prólogo a *De la España que aún no conocía*, publicado por Finisterre⁸. Vuelta la mirada hacia la última tragedia de España, escribe entonces:

Desde hacía mucho venía hablándose de «europeizar» a España, sin darnos cabal razón del tremendo sentido latente en, bajo y en torno a tan extraño vocablo. Las turbias aguas mostraban su superficie, no la fuente ni la hondura de su cauce. Cuando casi súbitamente aquellas aguas se tornaron sangre y dolor inconmensurables, los odios ciegos y pertinaces impidieron razonar lo acontecido. Porque la verdad es que, en los muchos millares de páginas consagradas al tenebroso *asunto*, no se ha afrontado la cuestión en verdad máxima: cómo y por qué llegó a hacerse tan dura y tan áspera la convivencia

⁸ El extenso texto «De la España que aún no conocía» apareció en 1969, en el quinto número de la revista *Estudios Filológicos* de la Universidad Austral de Chile. Castro advierte en nota inicial: «Este trabajo es el prólogo a un libro que aparecerá publicado pronto en México y que está constituido por una recopilación de artículos que he escrito durante cincuenta años» (Castro, 1969: 7). En la edición de Finisterre, este texto presenta alguna modificación —característica del continuo rehacer sus escritos de Castro— y está fechado en Madrid, en junio de 1970.

entre españoles, cuál es el motivo de haberse hecho endémica entre nosotros la necesidad de arrojar del país, o de exterminar, a quienes disientían de lo creído y querido por los más poderosos (Castro, 1972: I, 11-12).

Donde se percibe la anomalía hispánica no es, observa ahora Castro, en su historia hecha de violencia, que al cabo es también la de otros países de Europa, sino en la ausencia de dirección de esa energía; en la incapacidad de generar de sus crisis una coexistencia que resulte beneficiosa y cree aquellos acuerdos firmes «para los cuales la violencia aparece como un medio apuntado hacia un fin, no como expresión o desfogue de un malestar crónico» (Castro, 1972: I, 12). Las razones del malestar hispánico, que han interesado a Castro por encima de otros aspectos históricos (cuadros políticos, procesos económicos, demografía «o lo que sea»), a la altura de 1969 le resultan evidentes: todo modo de vida surgido de la opresión y mantenido con la fuerza no puede sino paralizar a un pueblo y azuzar arbitrarias violencias. Conforme a su célebre tesis, sostiene aquí que la España de las castas en que el cristiano viejo impuso su predominio acabó aniquilando cualquier posibilidad de convivencia al estigmatizar toda forma de alteridad, y ciertamente no suaviza lo radical de este concepto trágico de la historia patria al afirmar que «los españoles vienen matándose unos a otros con atroz frecuencia como resultado de la estructura colectiva creada en el siglo XVI en virtud de circunstancias que muchos están interesados en desconocer, y muy pocos en desvelar» (Castro, 1972: I, 30). Lo que no cae del lado de la mala fe va a parar al saco roto de la imaginación desquiciada, ya que la conciencia de grandeza ha invadido la mentalidad española a tal punto «que incluso en nuestro tiempo ha dado ocasión a fenómenos alucinatorios, y es al fin y al cabo responsable de la ingenua fabulosidad de la historiografía española» (Castro, 1972: I, 31). Tal *fabulosidad* de la hora presente establece sus oscuros vínculos con la actitud de aquellos españoles que en lejana centuria cobraron conciencia de su circunstancia imperial con la mirada vuelta a un pasado mítico, inexistente.

Castro reafirma su menosprecio por la historia como ejercicio erudito y declara que lo que le ha interesado de la de los españoles «es la idea de que se han matado unos a otros sin saber ni quiénes son, ni por qué se matan, ni por qué son tan duros de... convivir» (Castro, 1972: I, 49). Tal incapacidad de convivencia, verdadero *problema* de España, surge y se acrece sin que llegados al primer tercio del siglo XX se hayan comprendido aún sus verdaderas causas. Giner de los Ríos las había intuido en 1905 al situar el inicio de la parálisis hispánica más de tres siglos atrás y Ortega y Gasset volvió luego sobre esa idea, que la Falange del 37 adoptaría a su muy parcial modo. Pero después de la guerra civil, la situación de España no es ya propicia a entendimiento alguno: «Una sociedad integrada por vencedores arrogantes y por vencidos que rechinan los dientes y tascan el freno, no es una sociedad capaz de hacer frente a sus problemas; máxime si esa sociedad ignora el porqué de acontecerle lo que le acontece» (Castro, 1972: I, 57). De ahí que el «triste

y esperanzado diagnóstico» que esbozan estas páginas mantenga, pese al tono censorio, sus distancias con cualquier forma de partidismo perpetuador de la disputa hispánica y eluda hurgar en las heridas de unos u otros: tal actitud podría solo obstaculizar la comprensión necesaria para una futura convivencia. ¿Y qué sentido tendría, por otra parte, responsabilizar de manera exclusiva a cualquiera de las banderías de un mal endémico y de una dificultad secular?

En el último epígrafe de este denso preámbulo a los volúmenes de Finisterre, que lleva por significativo título «Pensando en el futuro», Castro observa con pesar que el panorama internacional es inequívoco: los pueblos de habla inglesa se hallan todos, en el momento en que escribe, bajo regímenes democráticos, mientras que dominan los autoritarios en las naciones de derivación hispano-portuguesa. Y ello sin contrapartida, pues los valores artísticos y literarios que antes adujera como alternativos a los del pragmatismo occidental quedan ahora ensordecidos frente a la evidencia de orden político:

No hace al caso que en tal pueblo sin democracia política haya valores (por ejemplo, de arte o literatura) no existentes en los que eligen sin coacción a sus gobernantes. Ahora solo pienso en el hecho de vivir sin mordaza, con prensa en donde se analice sin trabas la marcha de los asuntos públicos, o sea posible publicar libros tanto a favor como en contra de estas o las otras creencias religiosas, o exponer en la cátedra doctrinas políticas gratas o ingratas para quienes mandan (Castro, 1972: I, 79).

La amarga realidad de esos países sin democracia se impone aquí a aquellos valores artísticos y humanos que Castro ensalzara tantas otras veces al contrastarlos con los de la Europa del progreso. A la altura de 1969 no se han cumplido los vaticinios que al filo del medio siglo tanto y con tan serio motivo alarmaran a buena parte de la intelectualidad occidental: el equilibrio de poder entre las dos grandes superpotencias parece sostenerse, y esto explica que, aun a sabiendas de que el riesgo de una nueva catástrofe mundial dista de haberse conjurado, Castro invite al lector a compartir un prudente optimismo. En cambio, el *mal endémico* de España ha seguido perpetuándose. Cabría preguntarse si las líneas apenas citadas pueden valer por una suerte de muy velada autocrítica; en cualquier caso, matizan su postura precedente. No quiere decir que Castro corrija un punto de vista largo tiempo mantenido y por él considerado clave para entender el problema de España, sino que el ardor en la apología de los valores creativos surgidos de la vivencia conflictiva parece atenuarse aquí frente al peso de las antes menospreciadas razones políticas. Porque la Europa del progreso, la que supo ir encauzando sus energías hacia objetivos comunes, es la Europa democrática abierta al porvenir, pero ¿qué cabe esperar de una España aún carente de bases para la convivencia?

Que este epígrafe sobre el *futuro* lo consagre Castro en buena medida a una amarga reflexión sobre las circunstancias de la guerra civil española dice mucho

sobre lo determinante que a treinta años de distancia sigue pareciéndole aquel desastre para el porvenir del país. La guerra civil es en Castro paradigma de lo español por haber puesto en evidencia una imposibilidad de colaboración entre correligionarios y por la radicalidad de las posiciones enfrentadas, parejas en fanatismo. Ambos factores dan la medida del mal endémico de los españoles, condenados a desconocerse y combatirse mientras sigan obstinándose en vivir ligados a una imagen falseada de su pasado. Liberarse de las «alucinaciones» que determinaron su historia y han marcado el presente es la condición inexcusable para que puedan llevar a cabo objetivos comunes. En las palabras conclusivas de Castro se da a entender que la España por él deseada podrá liberarse al fin de su *problema* solo si es capaz de comprender su error secular y dirigir tanta caótica energía hacia un sensato proyecto de convivencia. Ello le permitirá adscribirse con pleno derecho al orbe de las naciones que en el entorno europeo iniciaran tiempo atrás el proceso de conquista de su libertad.

Salvadas importantes discrepancias, Ayala podía estar muy de acuerdo con esta esperanzada conclusión, a la que también él había llegado por el procedimiento de reflexionar sobre España desde terreno más sociológico que histórico y al margen de aquellos presupuestos nacionalistas de los que, a decir verdad, ni Castro ni muchos otros intelectuales liberales se desprenderían nunca. Al referirse al momento presente en *España a la fecha*, el diagnóstico de Ayala era desde luego más animoso: en su prólogo para alemanes —llamémoslo así— de 1966, declaraba ajenas a España las causas sustanciales del retraso aún existente en la Península, y hacia el final del ensayo mantenía que un cambio venía advirtiéndose a raíz de eventos tan importantes como la solicitud española de ingreso al Mercado Común Europeo, cuyo efecto era el de avivar los anhelos colectivos, promover transformaciones internas e imprimirle al país fisonomía nueva, acorde con el mundo contemporáneo⁹. Para España era aquel el «horizonte donde se dibuja una salida feliz a la pesadumbre de su secular decadencia histórica» (Ayala, 1968: 80). Frente a quienes habiendo hecho la guerra se obstinaban en perpetuar el conflicto, la juventud española se mostraba en sorprendente sintonía con la del resto de Europa en virtud de desconocidos mecanismos generacionales, y en ella se vislumbraba el germen de la España nueva, la que procedería a liquidar un régimen ya agotado y a adoptar las formas de convivencia democráticas propias del entorno

⁹ Ayala no comparte la visión trágica de la guerra civil, sostenida por Castro, como síntoma de una imposibilidad histórica de convivencia. En *España a la fecha* sostiene su interpretación de la contienda civil como infausta confluencia de factores externos que consintieron la irrupción de potencias extranjeras, dispuestas a apoyar a uno u otro bando por razones de oportunismo, e impidieron temporalmente a esa sociedad dar continuidad a una tradición liberal que nada impediría recuperar en el futuro; interpretación también válida para la «anomalía» representada por el franquismo. En cuanto a la favorable alusión que en *España a la fecha* hace Ayala al Mercado Común Europeo, baste recordar las palabras de Castro al respecto, en el prólogo de 1965 a *La realidad histórica de España*.

occidental. En *España a la fecha*, Ayala (1968: 85) creía poder sostener, sin pecar de optimismo excesivo, que en breve tiempo su país experimentaría «una transición no agitada por perturbaciones demasiado graves», que es lo que, como sabemos, ocurrió diez años más tarde. Es decir, que ya hacia 1965 las esperanzas de la intelectualidad liberal habían empezado a hacerse realidad, salvo que España resolvía sus dilemas sin necesidad de pasar por ningún tortuoso proceso de conocimiento; a partir de las propias energías internas acumuladas, no siempre y no necesariamente destructivas.

En el epílogo agregado por Marichal a «El nuevo pensamiento político español» se siente la inminencia del esperado cambio histórico ya desde el mismo título: «Mapa hipotético de la España que viene». Se trata de un escueto añadido, de corte programático y algo disonante con el fino análisis que lo precede, en que esboza su autor un plausible panorama político para la futura España. Marichal (1974: 64) se pregunta si logrará cristalizar en España una fuerza en que confluyan el dinamismo burgués, el socialismo y el impulso solidario «tan valientemente representado por los jóvenes universitarios», esto es, si los elementos más vitales de la sociedad española acertarán a dejar atrás viejos problemas y complejos para construir un verdadero proyecto de convivencia democrática. A juicio de Marichal hay motivos para el optimismo: en «Nueva apelación a la República», texto de una conferencia recogido también en el volumen de Finisterre, sostiene que son ya muchos los españoles que miran hacia el futuro «con auténtica voluntad de convivencia, con verdadero espíritu de diálogo» (Marichal, 1974: 98).

En la década que precedió al fin del franquismo, el libre debate acerca de la esencia de España, su historia y su porvenir no estuvo exento de serias divergencias, sobre las cuales prevaleció la confianza en una transformación que devolviera a España al entorno político europeo al que en definitiva pertenecía. El rechazo del discurso nacionalista lleva a Ayala a una reflexión sobre el porvenir en que, desde perspectiva europea, se superan viejos prejuicios ideológicos. Es esta visión la que lo mueve a plantear reparos a la labor historiográfica de Castro, la cual, más que resentirse de su condicionamiento ideológico, lo asume y articula para proponer una interpretación de España fascinante como pocas y parcial como casi todas. Tal labor, que alumbra un entero pasado histórico, deja espacio al diagnóstico de una España crepuscular y a la inquieta y esperanzada mirada hacia el futuro. Marichal advierte el fundamento de las objeciones de Ayala en su defensa leal de la obra del maestro, subraya el perdurable valor historiológico de esta y aguarda con mayor confianza el advenimiento de la fase histórica inminente. Son aspectos de un debate en torno al sentido del nacionalismo español que los textos divulgados desde México por la colección «Perspectivas españolas» de Finisterre testimonian. Con diverso enfoque, en todos se persigue un análogo propósito de superar viejos problemas y pesadumbres para abrir a España rumbo nuevo en el umbral presentado de cambios ideológicos profundos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAYA, G. (1967): «Evolución del pensamiento histórico de Américo Castro», *Estudios Filológicos*, 3, pp. 7-55.
- (1983): *El pensamiento de Américo Castro*, Alianza Editorial, Madrid.
- AUB, M. y F. AYALA, (2001): *Epistolario 1952-1972*, Fundación Max Aub y Biblioteca Valenciana, Segorbe. Edición de I. Soldevila Durante.
- AYALA, F. (1931): «Sobre el punto de vista español ante la propuesta de una Unión Federal Europea», *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, 80, 159, pp. 53-68.
- (1968): *España y la cultura germánica. España a la fecha*, Finisterre, México.
- (2009): *Razón del mundo*, en *Obras completas, v. Ensayos políticos y sociológicos*, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, Barcelona. Edición de C. Richmond.
- CASTRO, A. (1959): *Origen, ser y existir de los españoles*, Taurus, Madrid.
- (1965): *La realidad histórica de España*, Porrúa, México.
- (1969): «De la España que aún no conocía», *Estudios Filológicos*, 5, pp. 7-58.
- (1972): *De la España que aún no conocía*, I, Finisterre, México.
- (2004): *España en su historia*, en *Obra reunida*, 3, Trotta, Madrid. Edición de J. Miranda.
- CONNOR, W. (1976): «The Political Significance of Ethnonationalism within Western Europe», en S. Abdul y L. R. Simmons (eds.), *Ethnicity in an International Context: The Politics of Disassociation*, New Brunswick, N. J., pp. 110-133.
- DURÁN, M. (1971): «Américo Castro y la identidad de los españoles», en P. Laín Entralgo (coord.), *Estudios sobre la obra de Américo Castro*, Taurus, Madrid, pp. 77-91.
- GAOS, J. (2007): «La decadencia», en AA. VV., *Retablo hispánico*, Renacimiento, Sevilla, pp. 215-223. Edición de D. Ródenas de Moya.
- GARAGORRI, P. (1984): *Introducción a Américo Castro*, Alianza Editorial, Madrid.
- GILMAN, S. (1971): «Américo Castro como humanista e historiador», en P. Laín Entralgo (coord.), *Estudios sobre la obra de Américo Castro*, Taurus, Madrid, pp. 125-140.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, J. L. (1975): *Américo Castro y el origen de los españoles: historia de una polémica*, Gredos, Madrid.
- MARICHAL, J. (1957): *La voluntad de estilo*, Seix Barral, Barcelona.
- (1974): *El nuevo pensamiento político español*, Finisterre, México.

-
- (1984): *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Alianza Editorial, Madrid.
- (1989): «El fin del narcisismo español», *El País*, 18 de marzo, p. 11.
- SPITZER, L. (1961): *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid.

RECENSIONES

CRISTÓBAL MACÍAS
ALBA POZUELO LOBILLO
MARC ZUILI
VÍCTOR MANUEL LÓPEZ TRUJILLO
MARÍA GONZÁLEZ-DÍAZ
JARA DE DOMINGO MURILLO
ROCÍO PEÑALTA CATALÁN
JOSÉ IGNACIO FERNÁNDEZ DOUGNAC
JUAN JESÚS VARGAS ESTRADA
MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ COBOS
LARA GALLARDO CALVO
JOSÉ MUÑOZ RIVAS
JORGE MARÍN BLANCO
ANDREA RUBIO ORTEGA

Pedro Olalla (2022): *Palabras del Egeo: El mar, la lengua griega y los albores de la civilización*, Acantilado, Barcelona, 397 pp.

El último libro de Pedro Olalla, *Palabras del Egeo*, se presenta como una recopilación de las reflexiones acerca de la lengua y la cultura griega que su autor habría reunido en un cuaderno, escrito en un rincón del Egeo del que no da su nombre pero sí numerosas pistas, aprovechando los diez días que faltaban para el regreso a Grecia de su hijo Silvano, de 17 años, con las cuales trataba de ayudarlo más que a aprender la lengua griega, a explorarla y, sobre todo, a amarla (p. 8).

En el libro, que el autor considera ante todo una obra literaria y no una publicación académica (p. 285) —a pesar de las 52 páginas de notas al final que incluye—, junto a consideraciones sobre el paisaje, el sol y el mar, se hacen una serie de reflexiones que giran en torno a una idea fundamental que constituye el eje del libro: «que todo es uno: la lengua griega...y esta luz, este mar y estas rocas de donde fueron desprendiéndose sus primeras palabras» (p. 8).

Y es que, para Olalla, la esencia de lo griego, de su lengua y de su cultura no son el fruto, como suele decirse en la literatura científica, de una invasión de un pueblo foráneo, en torno al segundo milenio a. C., que se habría impuesto sobre poblaciones pregriegas (las culturas pelasga, cicládica y minoica) gracias al empleo de armas de bronce, del caballo y del carro de guerra, sino que todos esos aspectos que hoy consideramos consustanciales a lo griego han estado vinculados al espacio geográfico delimitado por el Egeo, sus múltiples islas y algunas de las tierras circundantes (sobre todo, la península del Hemo, es decir, la península de los Balcanes) desde los tiempos más remotos, formando un *continuum* espacio-temporal que ha llegado de forma casi ininterrumpida hasta nuestros días.

De ese eje, como si de un tronco se tratara, se derivan, a modo de ramas, un buen número de ideas y sugerencias que enriquecen el libro. De entrada, en lo que a la lengua se refiere, Olalla defiende que habría nacido en este mismo espacio geográfico en tiempos muy remotos, fruto del contacto del hombre con la naturaleza, sobre todo, con el mar, el viento, la propia tierra y el sol, pues estos primeros

[237]

hombres que habitaron el Egeo habrían aprendido a designar las realidades de su mundo circundante, primero, imitando los propios sonidos de esa naturaleza que tan bien conocían, lo que dio origen a onomatopeyas que constituyeron raíces con las cuales intentaron designar y conceptualizar no solo realidades concretas sino también, en un segundo momento, acciones y conceptos cada vez más abstractos, para lo cual recurrieron también a las metáforas y a las comparaciones, pues, según Olalla, «para entendernos de manera intuitiva [...] fuimos proyectando los rasgos de una cosa sobre otra, los de un ser sobre otro; trasladando nuestras experiencias con el agua —con el aire, la piedra o el fuego— a planos más abstractos, para poder nombrar cosas, no nombradas aún» (pp. 13-14).

Esto implica que esas primeras raíces acuñadas por imitación de los sonidos del mundo natural no eran convencionales, sino perfectamente motivadas (p. 268). Solo cuando los hablantes, con el paso de los siglos y la propia evolución de la lengua, fueron perdiendo la conciencia de la razón primera que les llevó a usar tal o cual raíz o palabra, el signo lingüístico acabaría adquiriendo ese rasgo de arbitrario que le atribuyen todos los manuales de lingüística.

De otro lado, para ejemplificar el proceso que hipotéticamente pudieron seguir aquellos lejanos ancestros de lo griego en la constitución de sus primeras unidades lingüísticas, el libro dedica atención preferente a la etimología, uno de los aspectos que sin duda más apreciarán los lectores. Para ello el autor se detiene a explicar las razones que pudieron llevar a formar tal o cual raíz y cómo esa raíz, gracias a su sentido original, dio origen a términos cada vez más complejos.

Así, por ejemplo, en la p. 242, según Olalla, a partir de la idea de presión que ejercen los pies en el suelo podemos hablar de ποῦς y de «pie», derivados ambos de una raíz «ped-». Y de la idea de presión de los pies nacen términos como πάτος ('camino', 'suelo'), πάτωμα ('suelo', 'piso'), πατόυσα ('planta del pie') y quizás παπούτσι ('zapato'). En la p. 245, asocia el sonido seco y duro de la K con las ideas de «cortar» y «golpear», tal como se encuentran en el griego κόπτω ('cortar') y κτυπώ ('golpear') y en el gran número de palabras que de ambas derivan. Pero, además, la idea de dureza asociada a la K llevó a su empleo, primero, para referirse a lo puramente físico y luego, recurriendo a la metáfora, para aludir al poder, la autoridad, el gobierno e incluso el Estado, de lo cual podría ser un buen ejemplo el término κράτος. Para estos ejercicios etimológicos el autor se sirve preferentemente del griego y del español. El que recurra al griego tan a menudo no se debe solo a su evidente amor por esta lengua y su cultura, sino porque considera que el griego, a diferencia de otras lenguas, conserva de manera más transparente muchas de esas viejas raíces inspiradas por los sonidos de la naturaleza.

Su idea de que esta zona del Mediterráneo oriental ha sido el hogar de los griegos durante milenios, hasta el punto de constituir un *continuum*, sin apenas interrupciones o rupturas, que llegaría hasta nuestros días, le lleva a negar, en contra de la teoría académica ahora mismo más aceptada, que lo griego empezara a partir del

segundo milenio, cuando la irrupción de los micénicos, pueblo de origen indoeuropeo y por tanto foráneo, habría implantado lo griego en un espacio cultural y geográfico dominado por pueblos y culturas anteriores calificadas por esa misma literatura académica como «pregriegos» (p. 47).

Por el contrario, para Olalla, cicládicos —y antes que estos, también los pelasgos—, minoicos y micénicos no son más que «etiquetas científicas» que dividen en pueblos diferentes lo que para nuestro autor no fue más que una civilización unitaria que sufrió la lógica evolución a lo largo del tiempo (p. 95).

Y ¿a qué época se remontaría el origen de esta cultura? De entrada, la genética ha demostrado que los pueblos del Egeo comparten desde hace al menos veinte mil años un raro haplogrupo llamado X2. Pero lo curioso es que ese extraño haplogrupo se encuentra también presente en muchos otros lugares del Mediterráneo y el Mar Negro, e incluso fuera del ámbito geográfico relacionado tradicionalmente con la cultura griega, como en las islas Orcadas, situadas al norte de Escocia. Obviamente, solo habrían podido ser llevadas allí a través de la navegación, una navegación que, según las pruebas que se van acumulando en la investigación más reciente, no se habría limitado al Mediterráneo, que los griegos ya llamaron Mar Nuestro antes del *Mare Nostrum* de los romanos, sino que habría llegado al norte de Europa, incluso a la zona de Escandinavia, donde muchos de los petroglifos encontrados que representan barcos, toros, guerreros, carros y espirales se empiezan a interpretar como fruto del influjo minoico y micénico.

Pero en el curso de esos viajes, que deberíamos situar durante la Edad de Bronce como mínimo, esos audaces marineros del Egeo se habrían atrevido incluso, según Olalla, a cruzar el Atlántico hasta la misteriosa isla de Crono, a la cual, según el testimonio de Plutarco, todavía en su tiempo se hacía un viaje cada treinta años, isla que la investigación más reciente ha identificado con Terranova, en Canadá. Y lo que quizá sorprenda más al lector, es posible que el cobre que usaban en el Egeo para crear el bronce fuera traído, ante los pocos yacimientos existentes en el área mediterránea, del lago Superior, en los actuales Estados Unidos, donde se encontraban vetas de este metal casi puras, cuya explotación más intensiva se ha situado a partir del año 2450 a. C. La existencia de minas de cobre y su explotación ya en fecha tan antigua era algo ya conocido; en cambio, la identidad de los que las explotaron en tiempos tan remotos sigue siendo un misterio, pues es sabido también que los pueblos indígenas que vivían en las proximidades apenas usaban los metales (pp. 72-73). A modo de sugerencia para arrojar algo de luz sobre el tema, añade Olalla que la única zona de América donde se detecta el haplogrupo euroasiático X2 se centra en la región de San Lorenzo y los Grandes Lagos (p. 75), por lo que es lógico pensar en navegantes del Egeo de la Edad del Bronce como posibles explotadores de aquellos recursos.

De otro lado, frente a la tesis tradicionalmente admitida de que la vida sedentaria y urbana nació en Mesopotamia, de la mano de sumerios y babilonios, hace

cinco milenios y de que las civilizaciones del Creciente Fértil fueron las primeras en practicar la metalurgia y fundir el bronce, cada vez hay más evidencias que retrasan varios milenios tales eventos fundamentales para la historia de la Humanidad, evidencias que, además, conceden el honor de esos descubrimientos a los habitantes del Egeo. Así, se ha confirmado la existencia de una Troya 0 por debajo de las otras diez seis siglos anterior a la considerada como Troya 1 (p. 96). Asimismo, mil años antes de esa Troya 0, es decir, hace seis mil quinientos años, se levantaba otra ciudad amurallada, Poliocne, emplazada en unos acantilados en la parte más oriental de la isla de Lemnos, por tanto frente por frente a la Troya de Príamo, y de la que nada se sabía hasta hace bien poco (p. 97). En fin, en Milos, Filakopí es un ejemplo de una ciudad que fue sucesivamente cicládica, minoica y micénica (p. 98).

Por tanto, parece obvio que hubo vida sedentaria y urbana muy anterior a las fechas supuestas hasta ahora. Además, los últimos descubrimientos avalan que hubo cerámica hace al menos ocho mil novecientos años; que se cultivó la cebada y el trigo de grano doble, desconocidos en el Creciente Fértil, que se construían casas con adobe, desconocidas también en Oriente, y que hubo migraciones hace unos diez mil años desde el Egeo y Frigia hacia el Oriente Próximo, a resultas de las cuales el ADN mitocondrial de la población de esa zona tiene entre un diez y un veinte por ciento de procedencia europea.

Todo esto nos lleva a suponer que durante el Neolítico, e incluso quizás antes, durante el llamado Mesolítico, un periodo entre los quince mil y los diez mil años a. C., se desarrolló una muy floreciente cultura en la zona del Egeo, que luego se extendió, gracias a su dominio del mar, por todo el Mediterráneo, Oriente Próximo e incluso por el interior de Europa, remontando el curso de los ríos, y de la que no se conservan más testimonios porque los asentamientos establecidos en las costas debieron ser sumergidos por el mar cuando, dieciocho mil años atrás, con el fin del periodo glacial, el mar empezó a subir de nivel —a razón de cinco centímetros por año— durante al menos doce milenios, de forma que las aguas del Egeo se encontraban cuando empezó el proceso unos ciento cincuenta metros por debajo del nivel actual. De esta manera muchas evidencias materiales de aquella remota civilización, de aquel lejano esplendor que se podría vincular con el mito de la Edad de Oro y con tantos otros mitos griegos como el del diluvio de Deucalión y Pirra se acabaron perdiendo irremediablemente. Por ello, ante la falta de otras evidencias, se entiende que los arqueólogos de los siglos diecinueve y del veinte atribuyeran a poblaciones de la vieja Sumeria, de Babilonia y de Egipto el mérito de haber traído la civilización al ser humano.

Otro aspecto en el que las tesis de Olalla discrepan de las teorías más académicas es la cuestión del Indoeuropeo. En este sentido, de entrada Olalla niega que los micénicos, los tenidos actualmente como los primeros «griegos», fueran poblaciones ajenas al espacio del Egeo, entre otras cosas, porque la genética ha

demostrado que el ADN minoico y el micénico son afines en más de un ochenta por ciento de sus rasgos, por derivar ambos de ancestros neolíticos del Egeo y del suroeste de Anatolia. Sí parece aceptar Olalla que hordas de pueblos nómadas procedentes de Rusia y Ucrania migraron de manera masiva a la Europa central y del norte en la Edad del Bronce, pero no al Egeo, ni a los Balcanes ni a la península itálica (pp. 138-139). No obstante, algunas páginas después, parece negar la existencia de un supuesto pueblo indoeuropeo inicial, del que «ninguna fuente histórica o mítica parece haber guardado la menor memoria» (p. 213). Además, en su opinión, el que podamos conjeturar la existencia de una raíz común a palabras diversas de lenguas diferentes, de entrada, no nos garantiza que esa raíz haya existido realmente, ni, menos aún, concluir que haya entre lenguas con palabras comunes una relación filogenética (p. 123). De hecho, el que varias lenguas distintas puedan compartir palabras puede deberse simplemente al contacto. No obstante lo dicho, en p. 219 admite que «el griego guarda una evidente relación con todas las lenguas consideradas indoeuropeas», lo cual le lleva a concluir que «si el griego forma parte de ese grupo de lenguas, tenemos que admitir que las raíces profundas que han alimentado todas esas lenguas estaban ya presentes en el espacio del Egeo desde tiempos muy remotos» (p. 219). Eso supondría reconocer la realidad de un pueblo indoeuropeo inicial, del que derivarían las lenguas de la familia indoeuropea, solo que la patria original o *Urheimat* de ese pueblo ya no estaría en las estepas al norte del Mar Negro, sino en el propio Egeo.

Atención preferente merece en el libro de Olalla la cuestión de los misteriosos pelasgos. De entrada, como nos recuerda el propio autor, para los antiguos griegos, las estirpes predominantes entonces no procedían de un pueblo extranjero ni de un lugar lejano, sino del más antiguo linaje que se recordaba en el espacio heleno, los pelasgos (p. 143), y atribuían ese mismo origen a los troyanos y a los propios romanos (p. 145).

Esta información, junto con el gran cúmulo de datos que parecen demostrar la existencia de una cultura altamente desarrollada en el Egeo muchos milenios antes de la aparición de las culturas del Creciente Fértil, llevan a Olalla a suponer la existencia de un poblamiento pelasgo no solo en el Egeo, sino también en Egipto (p. 156), así como en Mesopotamia y el Oriente Próximo (p. 161), llegando la penetración pelasga hasta la mismísima India, como demostraría el propio mito de Dioniso y su supuesta expedición a las lejanas tierras del Indo.

Por tanto, Olalla da por segura la existencia de una cultura común que uniría a griegos, indios y egipcios fruto de una migración masiva de pobladores del Egeo, que podríamos identificar con los pelasgos, en los albores de la vida sedentaria y agrícola y cuando se estaban fundando las primeras ciudades (p. 169). Esa cultura unitaria, a la que la civilización occidental debe mucho, se habría extendido por gran parte de Europa, Asia y África, y debió estar dotada de una lengua franca, de

navegación, de tecnología, comercio, mitos, cultos y costumbres comunes. Una cultura cuyo epicentro estaría en las aguas del Egeo (p. 175).

De este modo, y a partir de todo lo dicho, se podría concluir que «el griego y su cultura no son otra cosa que la continuación natural de la lengua y de la civilización que llamamos pelasga» (p. 177).

Pero en este libro, que subvierte y echa por tierra tantos aspectos dados por seguros por la investigación filológica y arqueológica académicas, hay una última cuestión digamos «polémica»: siendo la griega una cultura fuertemente vinculada con la escritura, parece difícil de creer que el alfabeto naciera poco tiempo antes de que Homero pusiera por escrito sus poemas épicos en el siglo VIII a. C., supuestamente, a partir del hecho de adaptar el alfabeto de los fenicios y de añadirle algunos caracteres más para así representar las vocales, y todo ello para facilitar el intercambio comercial (p. 182).

A este respecto, Olalla defiende la existencia de un alfabeto, y por tanto de una literatura escrita, mucho más antiguo, anterior, por supuesto, a Homero, que los propios griegos llamaban *παλαιὰ γραφή*, y que vinculaban con sus antepasados pelasgos, en tiempos incluso anteriores al diluvio de Deucalión y Pirra (p. 188). Por supuesto, también serían los pelasgos los que llevarían el arte de escribir a todas aquellas regiones a las que se trasladaron en sus migraciones. Por tanto, si aceptamos estos presupuestos, los fenicios no serían los inventores del alfabeto, sino que simplemente dieron nueva forma a signos preexistentes, creando así unos nuevos tipos que llegaron a ser los más utilizados, razón por la cual se les llamó «letras fenicias» (p. 193). Pero sería un error identificar a estos fenicios con los semitas nómadas asentados en esta región a comienzos del segundo milenio a. C., sino que se trataría de los pelasgos asentados desde muy antiguo en la región llamada Fenicia, en honor de Fénix. Estos serían los fenicios del tiempo de Cadmo, a los que los hebreos, cuando llegaron a sus tierras capitaneados por Abraham, llamaron *pelistim*, ‘filisteos’ (p. 194).

Pero ese supuesto sistema de escritura diseminado por los pelasgos en sus migraciones no sería propiamente creación suya, sino que derivaría de un remoto y aún poco conocido inventario de signos, algunas de cuyas primeras muestras se han encontrado en yacimientos neolíticos de la zona de los Balcanes, donde algunos símbolos lineales hallados en objetos de hace siete mil años presentan cierta semejanza con la escritura de tiempos posteriores. Por tanto, según Olalla, todo apunta a que la escritura habría salido de la península del Hemo y a través del Egeo habría sido llevada en todas direcciones a bordo de naves, y que esos caracteres del neolítico estarían en la base de todos los sistemas de escritura posteriores, la escritura cretense, la sumeria, la del alifato paleocananeo y del fenicio, y por supuesto del propio alfabeto griego (p. 209).

A modo de conclusión, el lector que se adentre en las páginas de *Palabras del Egeo* se encontrará con un libro hermoso, muy personal, que resplandece con la

luz que llena las playas en cuyas cercanías fue escrito, que huele al salitre de ese mar viejo y sabio que ilustra la portada, el título y todo el texto en su conjunto; un libro que alguien ha catalogado de «inclasificable» y que nosotros nos atrevemos a calificar más bien de «heterodoxo», en el buen sentido del término, pues en su creencia de que la ciencia no puede ni debe ser dogmática, se atreve a poner sobre la mesa una relato diferente al «oficial», a la «ortodoxia» académica, de lo que debieron ser los tiempos del Mesolítico y del Neolítico, y no solo en esta esquina del Mediterráneo, partiendo, es verdad, de los mitos griegos, a los que considera memoria viva de unos sucesos muy remotos y tan dignos de ser tomados en consideración como los últimos descubrimientos de la arqueología, la filología y la propia genética. En fin, *Palabras del Egeo* es todo esto, pero es ante todo la más sincera y auténtica declaración de amor que pueda hacerse a una lengua y una cultura, la griega, a la que tanto debe el mundo tal como hoy lo conocemos.

Cristóbal Macías

Santiago Carbonell Martínez (2021): *Cuando las ovejas griegas balan: Historia de la pronunciación erasmiana en Grecia y la tradición escolar hispana*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 332 pp.

Cuando las ovejas griegas balan: Historia de la pronunciación erasmiana en Grecia y la tradición escolar hispana constituye un estudio monográfico sobre la ya larga y polémica cuestión entre filólogos, desde que se asentaron las bases de las hipótesis erasmianas en el siglo xvi hasta hoy, sobre la pronunciación del griego antiguo. Se pretende con la publicación de este libro ofrecer un análisis de la historia de la pronunciación griega, tal y como reza el título, a través del tiempo.

El volumen que nos ocupa está introducido por un prólogo a cargo del escritor, profesor y helenista Pedro Olalla, cuyo título es «La manzana de la Discordia» (Τὸ μήλον τῆς Ἑριδός). En él, se presenta a la lengua griega como un elemento que ha sido redescubierto a lo largo de los siglos por los helenistas occidentales, con su consecuente reconstrucción y posterior cisma a propósito de la pronunciación entre helenistas. En último lugar, dedica algunas palabras a la manera de pronunciar los textos griegos clásicos en Grecia aportando ciertos ejemplos personales y su opinión al respecto.

Tras este prólogo se encuentra la «Introducción»; en ella el autor plantea el estado de la cuestión y ciertos hechos que le animaron a escribir este volumen, como el desconocimiento por parte de muchos docentes y estudiosos sobre ambos modelos de pronunciación y sus ventajas o inconvenientes a nivel pedagógico. Con ello, comenta experiencias personales como investigador y docente de griego —tanto clásico como moderno— y los aspectos positivos y negativos que de estas extrae. Esta es una introducción programática, que le sirve al autor para dejar clara su postura a favor de la pronunciación histórica griega.

El volumen está dividido en seis capítulos, correspondiendo cada uno a un siglo desde la aparición de las teorías erasmianas hasta la actualidad. Trata en cada uno de ellos de exponer la situación general de cada época a modo de introducción

del capítulo, para pasar seguidamente a desarrollar y justificar los autores que trata con ejemplos extraídos de sus obras. Resultan interesantes y útiles para el lector los fragmentos de los helenistas que se incluyen a lo largo de los capítulos.

En el primer capítulo, «Siglo XVI», se centra en la llegada de eruditos bizantinos a las cortes y universidades europeas de Occidente tras la caída de Constantinopla, maestros de los humanistas entre los que se encuentra Erasmo de Róterdam, quien, en palabras del autor, «marca un antes y un después en la filología clásica». Con anterioridad, ningún estudioso se había planteado seriamente la cuestión de la pronunciación hasta Antonio de Nebrija, entre otros; no será hasta el siglo XVI que se desata un enfrentamiento secular entre los seguidores de la pronunciación histórica y tradicional (los reuchlinianos, por el filólogo alemán Johannes Reuchlin) y los partidarios del modelo que proponía Erasmo. El primer lugar donde empieza a ganar fama es Inglaterra no por razones filológicas, sino por motivos de índole política y religioso. De hecho, se llegó a prohibir la pronunciación erasmiana mediante un edicto promulgado en Londres sin mucho rigor. Explica el autor que, aunque continuó especialmente en Alemania y fue ganando seguidores en los siguientes siglos, los intelectuales griegos en Europa se iban a oponer a la difusión de este nuevo modelo. Comenta asimismo la situación concreta en España durante el siglo XVI, siglo en el que comienza un despertar de los estudios helénicos.

Mientras que la disputa se había centrado hasta ahora en la pronunciación original del griego, en el siglo XVII, al que el autor dedica el segundo capítulo, cambiará el panorama hacia la cuestión de la utilidad de los acentos. Esta nueva teoría fue elaborada por Isaac Vossius, quien consideraba que los acentos ortográficos no tenían relación con la verdadera pronunciación; esta teoría fue bien recibida en su país, Holanda, y Alemania. De hecho, Heinrich Christian Henning, uno de sus mayores defensores, escribió un opúsculo que instaba a adoptar la prosodia del latín y la ley de la penúltima sílaba para la acentuación griega, práctica calificada como «aberrante» en este volumen. A pesar de que no existieron aportaciones novedosas en este tiempo, el autor hace mención del helenismo novohispano, destacando la tendencia erasmiana con ejemplos como la *Gramática* mexicana de fray Castillo.

El tercer capítulo está dedicado al siglo XVIII, Siglo de las Luces, época en la que el sistema erasmiano continuó extendiéndose. El autor comenta varios ejemplos, como el caso de Inglaterra, donde se impuso el sistema erasmiano desde el inicio del reinado de Isabel I o el de Alemania, donde se empezó a implantar y a difundir al resto de Europa y, además, trata de arrojar luz sobre la situación en la que se encontraba Grecia, todavía sometida por los turcos, y los contactos académicos y comerciales que permitían a algunos europeos conocer la lengua helena. Se explican además las razones por las cuales el debate sobre la correcta pronunciación del griego adquiriría connotaciones ideológicas más que filológicas en el país heleno. En nuestro país se refleja la situación que encontramos en Europa, a pesar

de que los estudios helénicos se encontraban en declive. En cuanto a Grecia, menciona algunos autores que respondieron al intento de reconstrucción de la pronunciación del griego antiguo, como el diplomático Aléxandros Heladios en Alemania o el jesuita Velastis en Italia.

En lo que concierne al cuarto capítulo, el autor esclarece la situación del siglo XIX, justo cuando el país heleno consiguió la independencia gracias a la Revolución de 1821, una época en que el modelo tradicional griego de pronunciación consiguió mayores adhesiones. Se muestran asimismo algunos ejemplos de detractores de la pronunciación erasmiana en distintos países europeos. En esta época jugó un papel primordial la Ilustración neohelénica y sus representantes, pues hicieron resurgir la cuestión de la pronunciación también desde fuera de sus fronteras. No faltaron, por supuesto, los seguidores de Erasmo; como bien apostilla el autor, la controversia se acrecentó más aún a causa de teorías como la del historiador austriaco Fallmerayer sobre la corrupción racial que sufrió el pueblo griego. Con respecto a los EE. UU., varios fueron los eruditos griegos que intentaron racionalizar el asunto estableciendo las diferencias lingüísticas entre el periodo antiguo y el moderno; entre ellos señala el autor a Sophocles, quien además separaba por primera vez el asunto de la pronunciación de la cuestión identitaria nacional. Se detiene, además, en el panorama hispano y comenta el escaso estudio del griego en España, donde la cuestión de la pronunciación interesaba poco; esto se unía a la falta de uniformidad entre los helenistas, esquema es el que se repetirá en Iberoamérica.

En el siglo XX, época a la que se dedica el quinto capítulo, la pronunciación erasmiana acaba por imponerse de manera generalizada en Europa y EE. UU., aunque el asunto de la pronunciación siguió siendo objeto de análisis y reflexión entre los griegos. El autor destaca el caso de Hatzidakis, uno de los primeros lingüistas que dejó de interpretar como acusaciones las hipótesis de reconstrucción del griego antiguo y que destacó por su estudio sobre las diferencias entre el griego antiguo, el medieval y el moderno. Además, señala que en Europa los helenistas seguían cuestionando la poca fiabilidad de las teorías erasmianas en la práctica. Se estudian también los casos de los neohelenistas Hesseling y Pernot, quienes expresaban sus dudas acerca de la corrección de las distintas tradiciones escolares erasmianas por estar desfasado. En cuanto a nuestro país, ya casi todos los estudiosos se decantan por el sistema erasmiano, de hecho, en la mayoría de los métodos escolares no se menciona el asunto de la pronunciación, sólo se exponen en las gramáticas el cuadro del alfabeto con breves notas aclaratorias.

Analiza además la situación tras la Segunda Guerra Mundial en Europa en general, en concreto en Grecia tras la salida de las tropas alemanas del país heleno, y la Guerra Civil en España nombrando numerosos helenistas que publicaron obras gramaticales que aceptaban tácitamente la pronunciación erasmiana en nuestro país, entre ellos Fernández Galiano o Berenguer Amenós, tendencia que

segúan en los países iberoamericanos, aunque se puedan encontrar ejemplos de pronunciación itacista en algunas gramáticas. En el resto de Europa, matiza, hay algunas voces de autocritica todavía. A finales de este siglo, durante las décadas de los 80 y 90, la pronunciación es olvidada en los estudios y en los simposios, según señala el autor.

Para terminar el repaso histórico de la pronunciación griega, el autor se centra en el siglo XXI. Ofrece una amplia perspectiva de la actualidad, destacando el poco interés que existe en cuestionar la forma en que se pronuncia el griego, aunque precisa que el debate no ha sido olvidado por completo gracias a diversos estudiosos. Destaca que la preocupación sobre la pronunciación griega sigue latente en Grecia y prueba de ello se dio en un congreso internacional que tuvo lugar en Dion a principio de los 2000, aunque muchos de los helenistas e intelectuales griegos han abandonado en el terreno práctico el debate de manera definitiva. Aun así, sigue habiendo secuelas de la polémica, a pesar de que hay una clara tendencia a la normalización, ya que en algunos manuales griegos se incluyen audiciones de textos con pronunciación reformada para fines didácticos en secundaria. Indica que las dudas que se han planteado en la sociedad griega acerca de la enseñanza del griego antiguo en las escuelas han llevado a buscar nuevos objetivos y enfoques metodológicos, mientras que la asignatura de Latín ha ido desapareciendo.

El caso contrario sucede en España, y así lo constata el autor, dando paso a una sucesión de protestas en la red, reivindicaciones y manifiestos, pero sin una discusión interna sobre la pronunciación escolar. Pocos son los autores discordantes, solo alguna gramática trata el asunto y ofrece la pronunciación tradicional griega; los libros de texto actuales tampoco tratan el asunto. En Hispanoamérica la situación no cambia mucho y se acaba interrumpiendo la corriente reuchliniana que se daba en países como México, Cuba, Colombia o Venezuela a principios del siglo XX. En los últimos años, y así lo recoge el autor, han aparecido algunos trabajos que resumen la postura neoerasmiana actual, pero que se muestran reticentes a una posible introducción de la pronunciación histórica griega.

Cuando las ovejas griegas balan: Historia de la pronunciación erasmiana en Grecia y la tradición escolar hispana es un volumen que contribuye a la puesta en valor de una cuestión ya más que centenaria, que afecta tanto a investigadores como a docentes. Se pretende dar una visión global de los cambios de preferencia por una u otra dentro de cada época, así como de los filólogos y helenistas que han tenido un papel importante en esta historia de la pronunciación.

Alba Pozuelo Lobillo

Suzanne Varga (2021): *Le retour des mythes antiques dans la poésie lyrique du Siècle d'Or*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 292 pp.

L'ouvrage que nous propose Suzanne Varga, professeure émérite de l'université d'Artois, est, comme elle l'indique elle-même, «une réécriture et une version actualisée» (p. 9, note 1) de l'une de ses précédentes publications qui fut assez vite épuisée et dont on réclamait la réédition, *Mythes, mythologie et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol* (Paris, Didier érudition, 1986). Ce *Retour des mythes antiques...* constitue en fait le second volet d'un diptyque consacré à la question des mythes dans la littérature espagnole des XVI^e et XVII^e siècles: il vient donc compléter avec bonheur un premier volet qui avait été publié récemment sous un titre également très explicite: *Le sous-texte mythographique de la poésie lyrique au Siècle d'Or* (Arras, Artois Presses Université, 2019). Cet ensemble répond donc à une demande du public qui peut désormais accéder à une nouvelle version en deux volumes — totalement rénovée et mise à jour — de l'étude initiale de 1986.

Ce *Retour des mythes antiques...* que nous offre Suzanne Varga se structure en trois parties.

La première d'entre elles, intitulée «Défense et illustration des mythes», permet à l'auteure de rappeler leur importance dans la poésie espagnole du Siècle d'Or. Ainsi qu'elle le souligne, «apparemment ces mythes ne parlent guère au lecteur du XXI^e siècle» (p. 9), d'où la nécessité pour elle de les présenter et de démontrer leur importance dans l'écriture des poètes espagnols du Siècle d'Or, en particulier chez Garcilaso de la Vega et chez Luis de Góngora. De plus, même les spécialistes semblent s'être peu intéressés à eux. Suzanne Varga insiste d'ailleurs sur ce point : «Aussi est-il permis —écrit-elle— de s'étonner que ces mythes n'aient engendré, chez les hispanistes de ces dernières décennies, qu'indifférence, ironie, voire mépris» (p. 10). Il est vrai qu'une tendance à négliger cette thématique perdurait depuis l'époque de Chateaubriand «qui voyait dans cet univers mythologique une

rhétorique froide, vidée de sens, projetant son insipidité sur un contexte qui perdait tout intérêt» (p. 11). Cette première partie a donc pour but de démontrer combien l'usage des mythes était présent sous les plumes des poètes espagnols du siècle d'Or, lesquels parvenaient ainsi à «nous communiquer le sentiment de l'Antiquité retrouvée» (p. 32).

La deuxième partie de ce passionnant ouvrage est précisément consacrée à la présence de la mythologie dans la poésie de Garcilaso de la Vega. On appréciera le soin qu'a pris Suzanne Varga d'établir, sous forme d'un préambule, un bilan des travaux portant sur ce poète, ce qui lui permet d'insister sur le fait que, jusqu'à son ouvrage pionnier de 1986, repris, actualisé et augmenté dans cette nouvelle publication ainsi que dans son *Sous-texte mythographique...*, nous ne disposions pas d'études exhaustives consacrés à cette présence dans l'œuvre de Garcilaso.

Ensuite, au fil des pages du premier chapitre de cette deuxième partie, la savante commentatrice démontre le rôle capital joué par l'*imitatio* chez ce poète dont l'une des sources d'inspiration fut sans nul doute les *Métamorphoses* d'Ovide qu'il connaissait bien grâce à son éducation humaniste durant laquelle il avait assidument fréquenté les Anciens. Il est possible aussi que Garcilaso ait été encouragé à se servir des mythes de l'Antiquité grâce à ses nombreuses lectures d'auteurs italiens tels que Sannazaro, Bembo et Le Tasse qui en faisaient un usage constant. De multiples extraits de l'œuvre de Garcilaso, toujours cités à bon escient, révèlent à quel point la «présence» ovidienne est palpable : il est évident, comme l'affirme l'auteure de ce livre, que «quelle que soit leur origine directe ou indirecte, les mythes ovidiens peuplent les poèmes de Garcilaso» (p. 49). L'idée pertinente de mettre en parallèle des passages titrés des écrits d'Ovide et des extraits des poèmes de Garcilaso montre à quel point l'*imitatio* est une constante chez ce dernier. C'est par exemple le cas lorsque sont confrontés deux extraits qui renvoient à des sœurs aux chevelures effrayantes (p. 53). C'est ainsi, que les images contenues dans le texte d'Ovide décrivant l'enfer

[...] illa sorores
nocte vocat genitas, grave et implacabile numen:
carceris ante fores clausas adamante sedebant
deque suis atros pectebant crinibus angues

(*Métamorphoses*, livre IV),

sont reprises, tel un écho, par Garcilaso:

Y rompiré su muro de diamante
como hizo el amante blandamente
por la consorte ausente, que cantando
estuvo halagando las culebras
de las hermanas negras, mal peynadas

(*Églogue II*, vers 941-945).

Ce premier chapitre se clôt sur une évaluation quantitative réalisée à partir des poèmes de Garcilaso contenant un référent mythologique. Suzanne Varga, grâce à un formidable travail de recensement, établit, chiffres à l'appui, que «45 % de la production poétique garcilasienne évaluée en nombre de vers utilise la mythologie» (p. 62).

Le second chapitre de cette partie contient des développements portant sur l'utilisation des mythes par Garcilaso, poète dont l'écriture foisonne de périphrases, de métonymies, de métaphores et de comparaisons. De nombreux exemples d'utilisation de ces figures de style nous sont donnés et révèlent la richesse de son langage poétique. Suzanne Varga se plaît à nous fournir mille exemples de cette rhétorique garcilasienne dont elle démonte les mécanismes par des analyses d'une grande précision. Voici, par exemple, quelques vers de Garcilaso qu'elle cite (p. 75):

Si de mi baxa lira
tanto pudiesse el son que en un momento
aplácase la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento.

(*Oda a la flor de Gnido*, vers 1-5)

La glose savante que nous en donne aussitôt Suzanne Varga les éclaire à la perfection : «Dans une expression optative, l'acte créateur est comparé à une musique opératoire, apanage de personnages divins [...]. Le comparé est une métonymie de l'acteur créateur: la lyre du poète, et le comparant une longue image phraséologique évoquant les caractères de ses pouvoirs divins» (p. 75).

Le chapitre suivant nous invite ensuite à explorer l'imaginaire garcilasien dans lequel la mythologie occupe une place de choix : les passages contenus dans les pages qui traitent de ce thème sont d'une justesse et d'une pertinence qu'il convient de saluer. Voici, à titre d'exemple, comment est étudié le *Sonnet XI* de Garcilaso qui

[...] s'ouvre sur l'évocation d'un palais englouti, architecture de cristal et de pierres translucides, soutenue par d'étincelantes colonnes, palais qui sert de demeure aux Nymphes de la mythologie. Celles-ci [...] tissent et racontent le destin exemplaire de leurs parents, proches ou lointains, que sont les dieux mythologiques. [...] Elles sont les témoins de ces destins qu'elles narrent; c'est pourquoi Garcilaso leur demande de se pencher sur leur propre destin auquel la contemplation des eaux le renvoie. [...] Nombreux sont les exemples où l'eau et les divinités aquatiques sont les témoins et le refuge des sentiments du poète (pp. 120-121).

Ce premier ensemble consacré à Garcilaso de la Vega s'achève sur un «schéma mythique élémentaire» (p. 147) très visuel qui synthétise en une seule page l'ensemble des apports des pages qui précèdent.

La troisième partie de ce *Retour des mythes antiques...* nous propose de nous pencher cette fois sur la poésie de Luis de Góngora qui, à l'instar de celle de Garcilaso de la Vega, repose en grande partie sur l'utilisation des mythes antiques.

Ce «voyage» dans l'écriture gongorine débute par un bilan des études critiques consacrées à l'œuvre de ce poète. Là encore, Suzanne Varga, tout en soulignant que «[...] rares sont les critiques du xx^e siècle et encore d'aujourd'hui qui ont accordé à la mythologie dans l'œuvre de Góngora l'attention qu'elle mérite» (p. 174), s'efforce de recenser les études sur ce poète réalisées par divers commentateurs et exégètes. Elle rappelle les travaux de quelques spécialistes, depuis le xviii^e siècle (Francisco Cascales, Pedro Díaz de Rivas, José Pellicer...) jusqu'à des temps beaucoup plus récents (Dámaso Alonso, José María de Cossío, Robert Jammes...). Les apports de ces auteurs sont minutieusement commentés: Suzanne Varga adhère parfois à leurs propos, les nuance parfois ou même les rejette. C'est ainsi qu'elle estime que certaines des réserves émises par Robert Jammes dans son *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote* (Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'université de Bordeaux, 1967), sont, à ses yeux, «difficilement admissibles» (p. 174).

Au cours des trois chapitres qui font suite à ce bilan, divers points relatifs à la dimension mythologique de l'œuvre de Góngora sont abordés. Dans le premier d'entre eux, Suzanne Varga présente tout d'abord une analyse quantitative de la présence de la mythologie dans les écrits de ce poète. Un tel chapitre dans lequel abondent les statistiques et autres éléments chiffrés donne immédiatement une vision très claire de l'omniprésence des mythes chez cet auteur. Au-delà des chiffres éloquentes qu'il présente, ce même chapitre comporte une liste exhaustive des divinités mythologiques citées par Góngora: les 140 divinités ainsi recensées confirment combien le recours à ces figures de l'Antiquité était récurrent sous la plume de ce poète.

Le chapitre suivant propose, ainsi que son titre l'indique, une étude de la mythologie comme expression rhétorique chez Luis de Góngora. Suzanne Varga rappelle d'abord que ce poète, «héritier d'une tradition stylistique ininterrompue, l'adopte et la pousse jusqu'aux limites de ses possibilités» (p. 183), d'où l'abondance des tropes dans sa poésie: métalepses, prétéritions, anadiploses, comparaisons, antérisagoges, métonymie et métaphores. Prenant systématiquement appui sur les poèmes de Góngora, les fines analyses de l'usage qu'il fait de ces figures de style révèlent comment le poète a su donner un traitement tout à fait original aux multiples mythes présents dans son œuvre. Parmi ces analyses de grande qualité, citons un passage dans lequel Suzanne Varga glose avec bonheur l'union d'Acis et de Galatée telle qu'elle est décrite par Góngora: «Au centre du *Polyphème*

où se situe le bel épisode érotique unissant Acis à Galatée, Góngora joint [...] aux méandres de la métalepse les sinuosités des métaphores mythologiques» (p. 205).

Un chapitre consacré à l'espace intime de la figuration mythologique vient clore la troisième et dernière partie de ce brillant essai. Ici, Suzanne Varga, par le biais d'une étude stylistique poussée et parfaitement maîtrisée, fait en sorte de «nous aider à saisir la nature de ce “discours” mythique qui fait partie intégrante de la matière poétique gongorine» (p. 215). Elle insiste particulièrement sur l'importance de l'élément minéral dans la poésie de Góngora:

[Sa] vision esthétique et plastique du réel a des racines profondes car elle relève d'un parti-pris ontologique, d'un imaginaire pour qui l'artifice, l'ornement naturel du monde en constituent l'essence. Cet ornement ainsi défini requiert pour son expression la consistance d'une matière —la pierre— digne à la fois de son image décorative et de son objectif absolu. Dans une symbolique morale cette matière correspond à une conception énergétique des forces de l'âme, une volonté adamantine s'exerçant à conquérir l'immuable beauté et à maîtriser ce qui tend à fuir (p. 248).

Comme elle l'avait fait dans le cas de Garcilaso, Suzanne Varga nous offre une «Proposition de schéma mythique élémentaire» (p. 250) qui résume d'une façon exemplaire l'ensemble de son approche de la poésie gongorine et des mythes qu'elle contient.

L'ouvrage dont on vient de rendre compte s'achève sur une conclusion générale. Elle reprend d'une façon synthétique les apports de cette étude et permet de montrer l'importance de la mythologie dans l'Espagne du Siècle d'Or, et ce bien au-delà même des écrits poétiques de Garcilaso de la Vega et de Luis de Góngora: comme l'écrit l'auteure de cet éblouissant essai,

[...] la mythologie ne manqua pas d'envahir les palais des princes et des nobles comme elle avait envahi la littérature. Philippe II, au milieu du XVI^e siècle fut épris des nus mythologiques de Rubens et des Vénus du Titien [...]; au milieu du XVII^e siècle, Vélasquez [...] peignit sous Philippe IV [...] l'un des plus beaux nus de la peinture universelle: son admirable Vénus au miroir (p. 253).

Pour terminer ces quelques réflexions sur ce *Retour des mythes antiques dans la poésie lyrique du Siècle d'Or*, signalons que ce volume comporte de splendides reproductions d'œuvres d'art représentant les grandes figures de la mythologie (toiles du Titien, de Van Eyck, de Guido Reni, de Louis Galloche, etc.) qui illustrent à la perfection les propos de l'auteure. La bibliographie, dense, recense les éditions anciennes et modernes des écrits de Garcilaso et de Góngora (pp. 258-260). Elle présente également de nombreuses études consacrées à ces deux auteurs (pp. 263-265) ainsi qu'à la mythologie (pp. 267-269) et offre enfin les références

des travaux scientifiques majeurs consacrés au Moyen Âge, au Siècle d'Or et à la lyrique (pp. 265-267). Enfin, comment ne pas souligner la grande qualité de l'écriture de cet ouvrage qui, loin de celle d'un aride traité universitaire, est précise, riche, imagée et puissante? Cette étude confirme donc le talent littéraire de la grande spécialiste du Siècle d'Or espagnol qu'est Suzanne Varga, auteure de nombreuses publications dont certaines ont été couronnées de prix prestigieux (Grand prix de l'Académie française, par exemple).

On appréciera la présence de trois listes finales —liste des noms citées, liste des œuvres et des périodiques et liste des noms mythologiques— qui montrent l'ampleur du travail qu'a supposé la rédaction de ce savant ouvrage. Toutefois, il aurait été encore plus utile que ces listes aient été conçues comme de réels index mentionnant les pages où figurent chacune de leurs entrées. Cette réserve mise à part, nous sommes en présence d'un ouvrage scientifique de grande qualité qui étudie avec finesse la présence des mythes dans l'écriture poétique de deux poètes majeurs du Siècle d'Or espagnol, Garcilaso de la Vega et Luis de Góngora. Une telle approche vient combler un vide, puisque jusqu'à présent, hormis le volume de 1986 que l'on doit aussi à Suzanne Varga, jamais un travail aussi exhaustif n'avait été réalisé sur ce thème. Il est donc certain que cet ouvrage passionnera toutes celles et tous ceux qui s'intéressent à la poésie espagnole du Siècle d'Or dont il livre l'une des clés les plus importantes: sa dimension mythologique.

Marc Zuili

Luis Unceta Gómez y Helena González Vaquerizo (eds.) (2022): *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*, UAM y Cataratas Ediciones, Madrid, 317 pp.

Este trabajo misceláneo, editado y preparado por Luis Unceta Gómez, profesor titular de Filología Latina en la Universidad Autónoma de Madrid, y Helena González Vaquerizo, profesora contratada doctora en el Departamento de Filología Clásica de esa misma universidad, tuvo su génesis en unas jornadas homónimas organizadas en el marco del proyecto de investigación *Marginalia Classica*, celebradas en la UAM entre los días 11 y 13 de noviembre de 2019, y, en general, puede considerarse como un acercamiento a la recepción clásica del mito dentro de la cultura de masas contemporánea, especialmente en aspectos que tienen que ver con la hibridación, esto es, con la mezcla de atributos y naturalezas en seres como las sirenas, los sátiros o los centauros.

El libro, además, trata de responder a la cuestión de si los mitos clásicos siguen vigentes en la sociedad actual. Para articular la respuesta, el libro se organiza en trece capítulos, repartidos en tres partes bien diferenciadas: la primera abarca los «Monstruos» (pp. 19-102) en un sentido lato, pues podemos encontrar a Medusa como ser híbrido y monstruoso, pero también a Medea, considerada así por sus crímenes perpetrados contra Jasón y sus hijos; la segunda, los «Seres liminares» (pp. 103-206), que se ocupa de aquellos seres que se encuentran en un espacio fronterizo, liminal, caso de los sátiros o de Tiresias cuando se convirtió en mujer; en fin, la tercera parte, «A la búsqueda de la identidad» (pp. 207-314), se hace eco de esos personajes que intentan adecuarse o expresarse en una identidad precisa, sobre todo, en un género u orientación sexual determinada, como las amazonas o los andróginos.

El primer capítulo, «¿La venganza de la Gorgona? Una relectura política actual de la figura de Medusa» (pp. 21-35), de Fabien Bièvre-Perrin, analiza el mito de Medusa y su resignificación en el mundo actual, sobre todo en el ámbito de la política, como figura reivindicativa del feminismo y del movimiento panafricanista

e incluso *queer*. Se señala su empleo por Trump en su campaña contra Clinton y la adopción de Medusa por parte de artistas musicales, como Rihanna y Azealia Banks. Por su parte, en el ámbito cinematográfico, Medusa ha aparecido como un icono del movimiento panafricanista en la serie de Netflix *Las escalofriantes aventuras de Sabrina*. Vinculado con el pensamiento africano, se podrían interpretar sus serpientes como rastas. En fin, su empleo como icono por los movimientos feministas, LGTBIQ+ o *queer*, además de jugar con la orientación sexual de la figura mitológica, ha dotado al personaje de un cierto valor apotropaico, como una especie de amuleto protector.

En el segundo capítulo, escrito por Julie Gallego, titulado «La reescritura del mito de la monstruosa Medea a través del feminismo» (pp. 37-59), se nos muestra la reescritura del mito de Medea en diferentes cómics, aunque centrándose especialmente en uno, en la *Medée* de la diseñadora Nancy Peña y la guionista Blandine Le Callet. Si bien es cierto que, como en los cómics de *Jasón y el vellocino de oro* o *Atalanta*, la figura se suaviza y no aparecen tan visibles sus crímenes según el mito más generalizado, es en la obra de estas autoras donde Medea se nos presenta como una maga sabia, libre e independiente. En estos cuatro volúmenes en donde se desarrolla la trama de nuestra nueva Medea, se explica que la mala fama que tiene nuestra protagonista es debido a rumores para desacreditarla, como el asesinato de Pelias o de su hermano Apsirto. Se puede apreciar la evolución de Medea, tanto temporal (juventud, madurez y vejez) como psicológica (su curiosidad, independencia y valores).

«De madre a monstruo: claves estéticas (y éticas) para la recepción del mito de Lamia en la modernidad» (pp. 61-84), elaborado por Ana González-Rivas Fernández, corresponde con el tercer capítulo. En este, la autora nos analiza el mito de Lamia, castigada por Hera a no tener descendencia a causa de sus amoríos con Zeus. Este mito se fundió con el mito de las lamias debido a coincidencias en sus historias, especialmente con el asesinato de niños pequeños. El lector encontrará en este capítulo, a modo de mitología comparada, las correspondencias que mantiene la Lamia clásica con la Lilith judeocristiana, la diosa mesopotámica Lamashtu o con Cihuacóatl, ya dentro de la mitología azteca. La maternidad fallida de estos personajes la metamorfosea en seres monstruosos y terroríficos, que a su vez encuentran su paralelo en la ética, emparentando la fealdad física con la fealdad moral de sus actos. Sabido esto, la autora nos presenta diferentes películas donde se puede rastrear vestigios de este mito: *Mamá*, dirigida por Andrés Muschietti; *Morgana, una leyenda de terror*, de Ramón Obón, y *La Llorona*, de Michael Chaves.

El último capítulo de esta primera parte, de Cristóbal Macías Villalobos, titulado «La identidad del monstruo en los videojuegos de temática mitológica y la *Monster Theory*» (pp. 85-101), aborda en primer lugar la evolución del monstruo y su mismo significado, dentro de la historia literaria-cultural, para más tarde, dentro del videojuego, hacer hincapié en la inclusión del monstruo clásico en los videojuegos. El monstruo encarna la antítesis del héroe: el antagonista que trae el

caos al orbe humano, aunque cabe destacar que a finales del siglo xx y principios del XXI el monstruo ha empezado a desempeñar un papel no tan clásico como el que venía representando. Si bien es cierto que hay muchos géneros de monstruos, como los zombis en *Resident Evil* o mutantes debido a un patógeno infeccioso, como en *The Last of Us*, el trabajo se centra en los monstruos clásicos, como en *Titan Quest*, *Assassin's Creed Odyssey* o en la saga de *God of War*, que, aunque se pueden presentar como criaturas únicas, como Cerbero, es habitual que constituyan distintos tipos de razas con un *boss* final. Los más relevantes son Medusa, los Cíclopes, los Titanes, las Parcas o las sirenas. Finaliza este trabajo con un interesante comentario a la teoría postcolonial aplicada al mundo del videojuego: cómo en ciertos juegos ambientados en el mundo clásico, el héroe salvador es la encarnación de la cultura occidental, la única, al parecer, capaz de garantizar el orden ante un Oriente indefinido y barbárico, necesitado de un libertador extranjero que le garantice la civilización.

El trabajo de Martina Treu, «Tras las huellas de los sátiros: híbridos en la escena» (pp. 105-128), corresponde con el quinto capítulo e inaugura la segunda parte de esta obra. El núcleo del trabajo lo ocupa el teatro griego, concretamente el drama satírico, cuya influencia, debido a la cultura híbrida, quedó plasmada en Sicilia. Efectivamente, Sicilia se convirtió en un crisol de personas, culturas y lenguas que se prestaba a la creación híbrida cultural. En este trabajo se analizan tres piezas teatrales que comparten los siguientes componentes: los sátiros, como seres liminares e híbridos, ocuparon un papel relevante en las obras, cuyos orígenes se hallan en el drama satírico ateniense, y la mezcla de elementos culturales, como pueden ser las lenguas, los acentos, los ritmos, los cantos, los instrumentos musicales o aspectos dispares, como el registro vulgar con el elevado. La primera es *U Ciclopu*, dirigido por Vincenzo Pirrotta, pero inspirada por Luigi Pirandello, representada en Palazzolo Acreide en el 2005, con un éxito de público inesperado; la segunda es *Ciclope*, dirigida en 2017 por Angelo Campolo en el teatro Tindari y traducida por Filippo Amoroso; y la tercera es *I satiri alla caccia*, dirigida por Marco Martinelli en 2009, inspirada en el fragmentario drama satírico de *Los sabuesos* de Sófocles.

El sexto capítulo, «Hijos de Endimión: memoria gestual, desnudos y géneros del Mundo Antiguo a la cultura visual contemporánea» (pp. 129-160), de Rafael Jackson-Martín y Jorge Tomás García, se centra en la figura mitológica de Endimión y la influencia por este ejercida a lo largo de la historia hasta la cultura visual contemporánea. Se abre el capítulo con unos comentarios sobre la gestualidad, entendida esta como un lenguaje cultural que varía en las diferentes sociedades. En este caso, la gestualidad insinuante de Endimión, descrita por vez primera por Luciano, será el «estudio de caso», pues su expresión ha tenido diferentes connotaciones, primero como expresión de muerte, luego de dolor y fatiga, el descanso hasta aglutinar tintes eróticos y de postura simposiaca de la élite. Esta figura

está relacionada con el Sueño eterno y, en consecuencia, con la bella muerte, como se recoge en los sarcófagos romanos, que servirán de inspiración al historiador del arte Warburg con su idea de *Nachleben*. También se destaca la polisemia de esta figura, que llegó a alcanzar un valor homoerótico del cuerpo masculino por los desnudos realizados por pintores de forma privada. Finaliza este capítulo con un comentario sobre la influencia contemporánea de esta fórmula gestual de Endimión, tanto en el cine como en la pintura, incluso dentro del mundo publicitario.

Cristina Salcedo González ha preparado el séptimo capítulo, titulado como «Mitos clásicos. Fantasía y literatura juvenil. El caso de Perséfone en *The Water's Edge*, de Louise Tondeur» (pp. 161-179). Aquí nos encontramos con un análisis del personaje mitológico de Perséfone y el modo en que ha sido configurada y adaptada en los parámetros de la novela de literatura juvenil fantástica de Louise Tondeur: *The Water's Edge*. El personaje de Perséfone es estudiado desde tres perspectivas: la tradición clásica, la hibridación de la diosa con otros personajes míticos tradicionales y los elementos mágicos y fantásticos que se atribuyen a la diosa, creación propia del género y de la autora. Se concluye esta obra con unos apuntes harto relevantes para comprender la recepción y permuta de la figura mítica de Perséfone: el mismo género juvenil de fantasía impone unos convencionalismos destinados a un público joven y con una mentalidad cambiante, además de preferencias y gustos inciertos y en desarrollo; el hecho de que este público esté acostumbrado a los medios culturales de masas supone otro punto a tener en cuenta a la hora de desarrollar el personaje; y el nuevo interés que ha despertado la mitología grecorromana, especialmente Perséfone y Hades, siempre con modificaciones en favor de la narrativa juvenil fantástica.

El octavo y último capítulo de esta parte ha sido compuesto por Antonio María Martín Rodríguez, que tiene por nombre «Hipertextualidad mitológica y recepción cinematográfica: una lectura en clave mitológica de *What Women Want*» (pp. 181-205). Al inicio de este trabajo se presenta un breve resumen de la evolución del cine que, al final, se convierte en literatura audiovisual, confrontada a la literatura oral y escrita. En este punto, el cine como literatura inspirada en el mundo griego es abundante, como el género *peplum*. No obstante, el acervo cultural mitológico grecorromano ha copado en los inicios del siglo presente las pantallas y carteleras del cine. Siguiendo la influencia de la mitología, el autor se centra en la película *What Women Want*, de Nancy Meyers, donde se puede hallar un claro paralelismo con Tiresias y su transformación en mujer. Según el argumento, el protagonista comienza a escuchar el pensamiento de las mujeres más cercanas de su vida, hasta el punto de llegar a empatizar con ellas y comprender el género femenino. Sin duda, recuerda el mito narrado por Ovidio en las *Metamorfosis*, donde Tiresias se metamorfosea en mujer. De este modo, el protagonista de la película y Tiresias se hallan relacionados con la feminidad, siendo uno capaz de escuchar sus pensamientos y empatizar con ellas, mientras que el otro cambió su sexo.

El noveno capítulo, escrito por Zoa Alonso Fernández, titulado como «Martha Graham, Richard Move y la cultura Drag en la heroína trágica» (pp. 209-231), que inaugura la tercera y última parte, abarca el estudio de dos personajes pertenecientes al mundo de la coreografía y la danza: Martha Graham y Richard Move, cuyo hilo conductor es la recepción clásica de las heroínas trágicas de las tragedias griegas. Martha Graham fue una bailarina y coreógrafa de la escena estadounidense que destacó con sus dramas coreografiados, en los que presentaba a personajes femeninos de la mitología griega: Clitemnestra, Fedra o Medea, entre otras. En estas creaciones pueden percibirse dos ecos fundamentales de su obra: el yo de Graham en sus personajes y la plasmación de su relación con Erick Hawkins. Estos ecos transgresores, junto a su forma de bailar y expresar por medio de su cuerpo, inspirarán a Richard Move, quien pertenece a la escena drag del panorama artístico de la danza. Su escenario fue el pequeño bar neoyorquino Mother y su representación-*performance* tendrá el nombre de *Graham@Mother*, en honor a Martha Graham. Así pues, el núcleo mitológico femenino sigue intacto, pero reinterpretado y adaptado a la escena *queer*.

Carlos Sánchez Pérez es el autor del décimo capítulo, «Rebis: el andrógino hermético como superhéroe» (pp. 233-251). Efectivamente, el personaje de cómic Rebis contiene en sí dos identidades: el ser femenino y el ser masculino. Su creador, Grant Morrison, parece haberse inspirado en el hermetismo y en la alquimia de la Antigüedad. En el mundo antiguo tenemos ejemplos de andróginos, en *El banquete* de Platón, y el hermafrodita, en la *Metamorfosis* de Ovidio, personajes que juegan con la identidad de su propio ser, como ocurre con Rebis, ambiguo y rompedor con la dualidad estática hombre-mujer. Se puede observar que la estética de Rebis en la obra de Morrison se ve modificada, pues utiliza un vendaje por todo el cuerpo y una gabardina, mientras que en los grabados de textos alquímicos aparece como un ser humano con las dos sexualidades y bicéfala, como el *Rosario de los filósofos*. Por último, destaca la influencia y la interpretación psicoanalítica de Carl Jung, quien consideró a Rebis como ejemplo paradigmático de su teoría *anima-animus*.

«Mito griego e identidad trans en el cine o “cuando Platón encontró a Hedwig y Sófocles a Stella”» (pp. 253-273) es el capítulo décimo primero, de Helena González Vaquerizo, en donde estudia un musical, *Hedwig and the Angry Inch*, dirigido por John Cameron Mitchell, y una película, *Strella*, de Pano Koutas, en las que se adaptan y reinterpretan dos mitos: el primero recoge los ecos del discurso del andrógino de Aristófanes en *El banquete* de Platón, mientras que la segunda se inspira en los avatares de Edipo en el *Edipo rey* de Sófocles. El pilar sobre el que pivotan esta película y este musical es la búsqueda de una identidad dentro de un mundo donde tienen difícil cabida formas no normativas, entre ellas el colectivo trans. Otro aspecto de interés es el conflicto intra e intersubjetivo de los personajes junto a sus familiares y amistades, llegando a alcanzar escenas grotescas, como en el caso de una intervención quirúrgica fallida o el incesto.

Luis Unceta Gómez es el autor del décimo segundo capítulo, que es titulado como «Mito y sexualidad en *Priape*, de Nicolas Presl» (pp. 275-293). En este trabajo se estudia el cómic mudo de *Priape*, elaborado por Nicolas Presl, cuyo protagonista no es sino un Príapo humanizado. A pesar de caracterizar físicamente al personaje como el dios fálico, su personalidad es totalmente contraria al mito convencional: Príapo es sensible y de una sexualidad ambigua, que dará pie a la idea de un homoerotismo. Como se ha dicho antes, en las viñetas no encontraremos palabras, de modo que se da libertad para que el lector interprete e invente los diálogos de los personajes. Asimismo, la historia narrativa-visual evoca al *Edipo rey* sofocleo, pues Príapo se acuesta con su padre y mata a su madre sin saberlo hasta el episodio del reconocimiento (anagnórisis). Finalmente, el autor dedica una sección a la influencia de Príapo como exponente reivindicativo de la comunidad homosexual.

El último capítulo ha sido realizado por Sara Palermo, cuyo título es «Vacaciones en Lesbos: Las *Fanfictions* sacan a Xena del armario» (pp. 295-314). Este trabajo aborda la cuestión de las *fanfictions* en línea creadas por devotos de la serie televisiva *Xena: Warrior Princess*, que nos evoca el mito de las amazonas, con las cuales se traen a primer plano aspectos que la misma serie considera secundarios o se inventan finales alternativos. En este caso, se explota la idea de la relación homosexual entre la protagonista Xena y su acompañante Gabrielle. A este respecto, la autora pone de relieve cómo estas creaciones de los fans no solo exaltan la relación lésbica entre las protagonistas, sino que se mantiene la hiperfeminización física y la hipermasculinización de género de Xena, mientras que Gabrielle mantiene su papel pasivo como acompañante de la heroína. Un último aspecto interesante que aparece en estas *fanfictions* es que se aborda la cuestión de la maternidad de las protagonistas.

Para finalizar, digamos que los autores y autoras de esta obra miscelánea han conseguido demostrar que, dentro del ámbito de la recepción clásica, el mundo clásico y sus mitemas siguen vigentes en nuestra cultura de masas, tan variopinta como plural, en soportes y formatos tan diversos como el cómic, el cine o los videojuegos, eso sí, reactualizados con formas y significados nuevos, adaptados al sentir y a las expectativas de las nuevas generaciones, que siguen interesadas por los seres del mito clásico como iconos o expresión de las nuevas realidades de un mundo cada vez más complejo. Otros aspectos que destacar en el libro son las ilustraciones que se incorporan en los trabajos, especialmente de los cómics, películas y esculturas, así como el estilo sencillo y claro con que están redactados, lo cual pone su contenido al alcance de un lector no especialista, pero interesado en todas estas recreaciones que demuestran la potencia y el vigor de los mitos clásicos en el mundo contemporáneo.

Víctor Manuel López Trujillo

Amelina Correa Ramón (2022): «*Las venas de los lirios*». *De místicas, visionarias y santas vivas en la literatura de Granada (ss. XVI-XX)*, SPLASH Ediciones, Londres, 256 pp.

Veinte son los años que han transcurrido desde que Amelina Correa Ramón, catedrática de Literatura Española en la Universidad de Granada, escribió *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX)*. *Diccionario-antología*. Con su investigación, que tuvo una gran acogida entre los expertos, se propuso rescatar a las autoras granadinas que habían permanecido en el olvido durante décadas. La relevancia de este volumen, en cambio, no se limitó a la imprescindible tarea de documentar sus trayectorias vitales y sus textos, ya que la aparición el pasado de marzo de «*Las venas de los lirios*». *De místicas, visionarias y santas vivas en la literatura de Granada (ss. XVI-XX)* ha demostrado que hoy sigue, sin ninguna duda, abriendo el camino a nuevas publicaciones. De este modo, el libro aquí reseñado, que ha editado SPLASH y que se enmarca en el Proyecto I+D *Catálogo de Santas Vivas (1400-1550): Hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino* (Ref. PID2019-104237GB-I00; 2020-2024), pretende dar a conocer las voces femeninas de Granada pero, en este caso, circunscribiéndose al ámbito religioso por formar parte de él la mayoría de las mujeres que tuvieron la oportunidad de escribir entre los siglos XVI y XVII.

Tal y como explica la propia Correa Ramón, nos encontramos frente a una reedición parcial del trabajo anterior. Ello puede comprobarse, por un lado, en la actualización y la ampliación que ha llevado a cabo del diccionario-antología, esto es, de las semblanzas biográficas, las contribuciones literarias y las referencias bibliográficas sobre las veintinueve escritoras religiosas que, de manera atinada y pertinaz, aborda; y, por otro lado, en el desarrollo de un estudio introductorio que, pese a que podría constituir una investigación totalmente independiente, facilita la lectura y la comprensión del mencionado diccionario-antología.

Centrándonos en el estudio introductorio, «“Escondidas con Cristo en Dios”. Cinco siglos de literatura espiritual en Granada con voz de mujer», cabe decir que se abre con una reflexión que conduce al título de la obra; me refiero al vínculo que se establece entre la religiosidad femenina y la pureza simbólica de los lirios, localizable ya en el mismísimo *Cantar de los cantares*. Una reflexión, en consecuencia, que apunta hacia las mujeres que decidieron consagrar su virginidad a Dios y que habitaron en espacios conventuales, alejadas de la realidad extramuros. Sin embargo, esta visión resulta un tanto estereotipada, pues en numerosas ocasiones consiguieron acceder a la esfera pública, la cual estuvo reservada, hasta no hace mucho, para el hombre. De hecho, es a partir de la desmitificación de esta imagen desde la que se nos presenta a las protagonistas del monográfico: las «santas vivas». Este último término fue acuñado por Gabriella Zarri (*Le sante vive: Cultura e religiosità femminile nella prima età moderna*, 1990) para referirse a unas figuras italianas que gozaron de influencia en la corte y delimitaron un paradigma de espiritualidad femenino entre el final del Medievo y el inicio del siglo XVI; paradigma, por otra parte, del que se han ocupado en el campo de las letras hispánicas especialistas como Rebeca Sanmartín Bastida, María del Mar Graña Cid o Ángela Muñoz Fernández. No obstante, la diferencia que caracteriza a «*Las venas de los lirios*». *De místicas, visionarias y santas vivas en la literatura de Granada* (ss. XVI-XX) respecto a la bibliografía previa no solo reside, como hemos indicado, en atender al caso granadino, sino en abogar por una concepción cronológicamente extendida del término. En otras palabras, la tesis que atraviesa el estudio de principio a fin es la defensa a ultranza de que, si bien no pueden dejarse de lado las circunstancias socioculturales que condicionaron a cada una como hija de su tiempo, existe una pervivencia del modelo de santidad a lo largo de los siglos.

Al aproximarnos al territorio de Granada para comprender el fenómeno visionario, se nos advierte de uno de sus rasgos distintivos frente al resto de Europa y es que, dado el dominio musulmán hasta la fecha tardía de 1492, no hay autoras religiosas medievales; de ahí que el análisis comience en el siglo XVI. Este acontecimiento histórico provocó que, en un intento de cristianizar la zona, se fundaran abundantes conventos con apoyo real, en los cuales ingresaron mujeres de buena familia y, debido a ello, de una gran formación cultural. El origen privilegiado de nuestras escritoras provocó que descubrieran ya en las bibliotecas familiares las vidas de santas europeas, como la de Catalina de Siena (1347-1380) que se difundió gracias al mecenazgo del Cardenal Cisneros, y que se vieran muy influidas por ellas. Es más, el sentirse parte de esa genealogía fue el primer paso para que se reconociera su fama de santidad pues, alzándose como intermediarias de Dios, llegaron a ser admiradas por el pueblo y también por altas instancias sociales. Sin embargo, que fueran popularmente aureoladas las situó, sobre todo hasta la centuria dieciochesca, en una posición de conflicto respecto a las autoridades eclesiásticas

masculinas, quienes las vigilaron, las sometieron a severos exámenes e, incluso, las persiguieron por herejes.

Para justificar la pertenencia al mismo linaje místico de las veintinueve religiosas que recorren los siglos XVI a XX sin, como veníamos diciendo, obviar las disparidades derivadas de la variable temporal, Correa Ramón revisa los patrones hagiográficos que tienen en común. Además, los compara con los que se intuyen en los testimonios de las madres espirituales que nacieron en otros territorios. Entre dichos patrones destaca los que siguen: la devoción temprana, que permite hablar de un modelo de «santa-niña»; la orfandad materna, que no pocas veces se tradujo en la adopción de la Virgen como madre; el desobedecimiento de contraer matrimonio para ingresar en un convento; la visita de los ángeles, en concreto del llamado ángel de la guarda o custodio, y de los santos; el matrimonio místico; las profecías, los presagios y las predicciones; el cuerpo sufriente como reflejo del sufrimiento redentor de Cristo, que fue provocado por sacrificios extremos y enfermedades sobrevenidas; la anorexia «sagrada», descrita por Sanmartín Bastida (*La comida visionaria: Formas de alimentación en el discurso carismático femenino del siglo XVI*, 2015), y las experiencias sobrenaturales relacionadas con el fenómeno de la eucaristía; la presencia del maligno; las recurrentes imágenes del purgatorio; la anunciación de la muerte, detallada por Ángel Gómez Moreno (*Claves hagiográficas de la literatura española: del «Cantar de mio Cid» a Cervantes*, 2008); y, para terminar, la incorruptibilidad de los cuerpos.

Las páginas con las que se cierra el estudio introductorio están dedicadas a los escritos de y sobre las autoras. Así, se determina que una de las razones que propició que las religiosas empezaran a escribir fue «[...] el binomio activo/pasivo que durante siglos se considera marca genérica del par masculino/femenino» (p. 99), es decir, entendieron el papel como la vía idónea para quebrar el silencio al que las había sometido la sociedad. En este sentido, se debe tener en cuenta que su escritura es muy diversa, pudiéndose agrupar en los tres tipos que propusieron Íride M. Rossi de Fiori, Rosanna Caramella de Gamarra, Helena Fiori Rossi y Soledad Martínez de Lecuona (*La palabra oculta. Monjas escritoras de la Hispanoamérica colonial*, 2008). En primer lugar, la escritura «como instrumento de comunicación», donde se incluyen las epístolas personales y las protocolarias. En segundo lugar, la escritura «como instrumento de conservación de la memoria colectiva», que engloba las hagiografías, las crónicas, los relatos místicos, las autobiografías y los textos devocionales. Y, en tercer lugar, la producción literaria propiamente dicha, siendo la poesía el género por excelencia. A ellas se añaden las obras de difícil clasificación, como las misceláneas, y las autobiografías por mandato, realizadas por orden de los confesores bien para juzgar su grado de heterodoxia bien para actuar como documento probatorio en los procesos de beatificación o canonización.

La segunda parte del libro, encabezada por el rótulo «Lirios de santidad granadinos: Breve diccionario-antología (ss. XVI-XX)», es en la que nos sumergimos de lleno en el perfil de cada una de las místicas, visionarias y santas vivas. De esta suerte, se aumenta en gran medida la información que contenía *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX)*. *Diccionario-antología* acerca de veintitrés de las escritoras, se mantienen los datos de una de ellas y se introduce a cinco mujeres más: Concepción Barrecheguren García (1905-1927), Mercedes Carreras Hitos o Madre Trinidad del Purísimo Corazón de María (1879-1949), María Angustias Giménez Vera o sor Corazón de Jesús (1846-1897), María Emilia Riquelme y Zayas Fernández de Córdoba o sor María de Jesús (1847-1940) y Juana Úrsula Velázquez o sor Juana Úrsula de San José (1613-1683).

Finalmente, no podemos dejar de señalar que la encomiable labor de Correa Ramón no termina en las valiosísimas aportaciones referidas. Por el contrario, se suman a ellas la puesta en escena del diálogo entre la pintura y el fecundo universo literario de las religiosas examinadas; la reproducción por primera vez de manuscritos e impresos que se conservan en archivos monásticos, como el del franciscano fray Tomás de Montalvo sobre Beatriz María de Enciso y Torres o sor Beatriz María de Jesús (1632-1702); la incorporación de los enlaces web donde están digitalizadas las *vidas* que aún son bastante inaccesibles; y la dirección de una futura tesis doctoral sobre la citada sor Úrsula de San José, de la que nada se sabía hasta el momento.

Expuesto todo, solo queda afirmar que tenemos ante nosotros un trabajo esencial para el abordaje de la mística femenina en la Granada de los últimos cinco siglos. Con su cuidado estilo y su más que evidente maestría, Amelina Correa Ramón elabora una larga nómina de admirables «lirios» que han sido ignorados por los manuales de literatura y que piden, con la máxima urgencia, ser recuperados por la crítica.

María González-Díaz

María D. Martos (2021): *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am main, 458 pp.

Desde su nacimiento como disciplina científica moderna la historiografía ha relegado a un segundo plano la presencia femenina en la vida cultural de la Edad Moderna. Las excepciones, concedidas casi a regañadientes y rara vez por motivos distintos de los religiosos, son de todos bien conocidas: la célebre Santa Teresa de Jesús, Sor Juana Inés de la Cruz, María de Zayas, etc. Las causas también: la infundada sospecha de que la impronta de las mujeres sobre la vida social, económica y cultural del periodo había sido marginal o nula. Contra este muro de *idées reçues* continúa embistiendo el presente volumen, en el que los esfuerzos editores de María D. Martos nos ofrecen una colectánea de estudios concebida bajo el signo de la multidisciplinariedad. Se dan la mano, así, en el volumen los trabajos históricos, inmersiones en perdidos archivos de conventos españoles, tras la pista de nueva documentación sobre escritoras como D. Luisa M.^a de Padilla, Isabel de Tapia, María de Navas, M.^a Rosa de Gálvez o Hipólita de Rocabertí, de entre las más aplaudidas, con acercamientos de tipo literario a la producción de estas «doctas mujeres».

La veintena de los artículos incluidos en el volumen se debe a autoras relacionadas con grupos de investigación vinculados al mundo de las Humanidades Digitales, tales como BIESS, RECIRC, NOBINCIS o HERMESP, en los que se han apoyado para la aproximación a las redes de sociabilidad de los personajes históricos que presentan. De entre estos estudios, sobresalen los de Coolahan, Jaffe y Martín-Valdepeñas y Marín Pina por su reunión cuantitativa de datos y el desarrollo de una representación visual por medio de figuras y tablas que muestran el entramado social que se consolidó entre unos y otros personajes de la sociedad española entre los siglos que vieron nacer a estas mujeres.

El volumen organiza en tres apartados diferentes ramas de relación según el contexto: relaciones comerciales, como lo son las que establecieron Beatriz de Sampayo y Beatriz de Silveira, banqueras de Felipe IV; conexiones en el espacio público, donde intervinieron numerosas mujeres a través de la creación y representación de obras teatrales, pero también mediante la participación en certámenes literarios; y otras en el conventual.

Por un lado, se concentran bajo la denominación de «redes culturales y agencia femenina» los seis primeros artículos de este volumen, que tienen mayor vinculación con la proyección de las humanidades digitales. Este entramado adquiere color y relieve en las páginas de estudios como el de Marie-Louise Coolahan de la mano de los datos extraídos gracias al proyecto RECIRC. El espacio público, entendido por contraste y en oposición al espacio conventual, ocupa los seis siguientes artículos, que abrazan en sus páginas el estudio de materias tan dispares como la industria editorial granadina entre los siglos XVII y XVIII o la producción teatral de M.^a Rosa de Gálvez, alejada del modelo de escritora de la época, entre otras autoras laicas. Del carácter popular y «abierto» que tiñe la producción teatral se desmarcan los juegos de motes de palacio en la corte de la princesa Juana (1535-1573) y la reina Isabel de Valois (1545-1568). La participación de damas y caballeros requería cierta sensibilidad poética y vincula a estas mujeres con numerosos poetas dependientes del orbe cortesano. Cierto es que no todos los casos que se mencionan en esta segunda sección son estrictamente relacionables con un «espacio público». A excepción de la participación de eclesiásticas en los certámenes poéticos de la Granada del XVII y XVIII, el ámbito en que se mueven las producciones literarias mencionadas en estos artículos es ante todo un contexto laico —más aún si atendemos a su contrario, el «espacio conventual»—. En la última de las secciones («Redes y sociabilidad literaria en la esfera conventual»), las confesiones, lo teatral dentro de la esfera litúrgica, las dedicatorias de obras religiosas o las cartas de edificación, nos permiten observar con detenimiento la relación que Elisabeth Cifre, Mariana de Jesús, Soror Violante do Céu e Hipólita de Rocabertí, Santa Teresa y las discípulas de la fundadora carmelitana, como María de San José, establecen en su entorno —y no solo mediante su escritura, sino también mediante las redes eclesiásticas y cortesanas— como medio de soporte común. Cabe destacar, además, el tipo de producción de estas autoras: *La transformación de Jesús* de Soror Violante, el comentario místico al texto luliano del *Amic e Amat* de Ana M.^a del Santísimo Sacramento, los autos religiosos de María de San Alberto o los *Ejercicios espirituales* de Sor Jerónima de la Ascensión; de carácter colectivo como el *Libro de Romances y Coplas* (1590-1609).

Como María D. Martos pone de manifiesto en su introducción, «la intervención de la mujer en la sociedad no es un fenómeno aislado o puntual» (p. 11). Objetivo de este volumen es demostrar que es posible establecer los pilares de la producción cultural de los siglos XVI-XVIII a través de la recuperación de datos precisos sobre

las publicaciones. A partir de aquí podemos discernir los tipos de información en que se han basado estos artículos. En todos ellos, el estudio y establecimiento claro de unas redes de conexión se sustentan en el distinto tipo de documentación de que se han servido, la difusión que se establece y, dentro de esta última, la muy socorrida información paratextual que los textos literarios nos ofrecen.

La relación epistolar fue una de las de las producciones más fructíferas en este ámbito. Son muchas las cartas de las que se recoge noticia en estos trabajos y que son vía de comunicación entre las interlocutoras y los altos cargos de la corte o a la propia realeza. Esta relación explica los posibles vínculos de mecenazgo, protección o, simplemente, nos dan cuenta de la intervención de estas mujeres en la vida política de un país a través de las opiniones o sugerencias que estas les brindaban. Este es el caso de las cartas de Leonor da Camara o las que las escritoras de la Junta de Damas de Honor y Mérito compusieron con el fin de conseguir apoyo institucional. Otro tipo de epístola destaca en el ambiente conventual: las cartas de edificación. De producción tanto impresa como manuscrita en la Murcia del siglo XVIII, estas no solo lloran la muerte de una hermana y piden oración por su alma, sino que también demuestran una figura autorial femenina detrás de estas cartas que en mucho se asemeja con lo que Larissa de Macedo Raymundo llama «monja copista» en su artículo sobre las fiestas litúrgicas teresianas.

Queda patente que la producción literaria de los conventos fue un extraordinario método, especialmente en el caso de las beguinas, para alejarse del rol que se esperaba de ellas en el mundo extraconventual, así como una práctica rupturista ante el modelo editorial que tenía la oportunidad de producirse en ese «espacio público». Las religiosas son creadoras de una obra propia, pero sobre todo de lo que se ha llamado, en relación con la producción teatral teresiana, una «memoria colectiva autorepresentativa». Esta suerte de espíritu colectivo se extiende también más allá de las propias murallas, se establecen vínculos interconventuales entre aquellos de la misma orden (como es el caso del convento del Corpus Christi en Murcia) o de distinta (como la difusión de las cartas de edificación impresas tanto a hermanas descalzas como capuchinas).

Uno de los elementos más frecuentemente comentado en torno a la configuración de estas redes es la situación de estas mujeres, caracterizada, ante todo, por un cierto privilegio socioeconómico de origen familiar o matrimonial. Hijas, como María del Rivero y María de Armenteros, de libreros e impresores, lograrían establecer conexiones en la corte mediante una política familiar; lazos que permiten el acceso a las letras, pero también promocionan sus empresas literarias. Testimonio de ello son las biografías, epistolarios y los paratextos de estas obras. Estos últimos —que normalmente quedan desatendidos— siempre nos proporcionan una valiosísima información en torno a otros motivos no literarios del texto: la dedicatoria deja rastros de las relaciones personales entre el autor y su mecenas, su promotor, editor, etc. La nómina que configura las redes de sociabilidad, como

es el caso de las «mercaderas de libros», nos permite no solo observar qué tipo de relaciones socioeconómicas mantienen, sino también apreciar el progreso de su estatus como profesional.

En cualquier caso, la exhaustiva labor que llevan a cabo Aguilar Sabinas, Álvarez-Cifuentes, Almeida Mendes, Hernando Casado, Mata Induráin, en fin, todos ellos, es absolutamente necesaria para la reconstrucción de la vida y obra de numerosas mujeres que fueron agentes activos en la esfera cultural de la Edad Moderna. Ante todo, este volumen consigue restaurar la importancia que tuvieron empresarias y escritoras, laicas o religiosas, a través del doble sentido que sus redes tienen. Si bien muchas de ellas se beneficiaron más que otras de la posición social que habían adquirido o heredado, todas ellas se afanan en construir sus propias redes estableciendo nuevas y mejores relaciones para su propia profesión y dedicación.

Jara de Domingo Murillo

Karolina Zygmunt (2021): *Viajar y escribir en la era del turismo de masas: Relatos de viajes contemporáneos por la Ruta de la Seda*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 308 pp.

Viajar y escribir en la era del turismo de masas, el trabajo de Karolina Zygmunt editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 2021, viene a sumarse a los estudios que, desde los años 90 y, especialmente, a partir de inicios del siglo XXI, se aproximan al género de viajes tratando de deslindarlo de otras escrituras afines en las que el viaje constituye un motivo fundamental.

El volumen se divide en dos partes precedidas de una introducción, en la que se presenta de manera general el tema, y seguidas de unas breves conclusiones en las que se recapitulan los resultados más relevantes de la investigación.

La primera de estas partes, que ocupa algo más de un tercio del volumen, es una aproximación teórica al viaje, pero desde una perspectiva muy amplia, pues no solo se ocupa del relato de viaje como género literario específico, sino que hace un recorrido por toda la historia de la escritura viática, independientemente de su adscripción genérica, y también analiza algunos aspectos del viaje desde el punto de vista sociológico y antropológico, especialmente en lo que se refiere al turismo de masas.

Precisamente es esta mirada interdisciplinar lo más relevante de la aportación de Zygmunt, pues compila referencias bibliográficas muy diversas, que normalmente aparecen dispersas por pertenecer a ámbitos del conocimiento muy distintos —geografía, economía, antropología, sociología—, o que resultan difícilmente localizables para un investigador del relato de viajes desde el punto de vista literario y que, sin embargo, ofrecen una información tremendamente útil en este terreno, sobre todo en lo que se refiere a la escritura del viaje contemporáneo.

Es justamente el segundo capítulo de esta primera parte, «El turismo de masas como forma dominante del viaje contemporáneo», el más innovador en este sentido, y en el que se hace más patente la necesidad de recurrir a otras disciplinas

para lograr un acercamiento global. Además, el contexto planteado en este apartado da pie a una serie de reflexiones que la autora tratará de responder en la segunda parte del trabajo, mediante el análisis del corpus de relatos viajeros seleccionados: ¿es posible viajar en la era del turismo de masas?; ¿tiene sentido relatar el viaje en un mundo en el que la mayoría de la población que se desplaza voluntariamente lo hace dentro de los circuitos turísticos prefijados?

En el tercer y último capítulo de esta primera parte, «Literatura de viajes, relatos de viajes y novelas de viajes. La problemática del género», Zygmunt trata de separar las diferentes categorías de escritura viajera, que a menudo aparecen confundidas. Para ello recurre a estudios de referencia sobre la cuestión, dedicando incluso epígrafes específicos a los trabajos de Sofía Carrizo Rueda y Luis Alburquerque García, que han profundizado en los rasgos temáticos y formales que diferencian el relato de viajes, como narración de una experiencia factual, de otras formas de literatura de viajes, que se construyen en el plano ficcional. Falta, en mi opinión, aludir a una fuente bibliográfica fundamental, *Estética y teoría del libro de viaje: el “viaje a Italia” en España* (Universidad de Málaga, 2005), de Idoia Arbillaga, en la que se describen la poética y la retórica de los relatos de viaje, y que, junto con las investigaciones de Sofía Carrizo y Luis Alburquerque, constituye uno de los acercamientos más completos al género de viajes. No obstante, la brevedad del capítulo muestra que no es esta cuestión el eje del trabajo de Zygmunt.

La segunda parte del volumen, «Los relatos de viajes contemporáneos: poniendo el mundo en palabras», es la más extensa y en la que la aportación original de la autora se hace más patente. Como adelantaba antes, en este bloque se trata de dar respuesta a las preguntas planteadas previamente, a partir de la reflexión teórica, mediante la lectura de una serie de libros de viajes contemporáneos sobre la Ruta de la Seda. En el primer capítulo de esta segunda parte, «Viajar, contar y escribir la experiencia», se presentan los relatos que constituyen el corpus: *Shadow of the Silk Road* (2006), de Colin Thubron; *Longue marche. Traverser l'Anatolie* (2000) y *Longue marche. Vers Samarcande* (2001), de Bernard Ollivier; *¡Te odio, Marco Polo!* (2009), de Pablo Strubell; *Caballos alados de la ruta de la seda* (2006), de Carlos Martínez de Campos; *La emoción del nómada* (2013) y *Nómada en Samarkanda* (2016), de Miquel Silvestre, y *Una viajera por Asia Central. Lo que queda de mundo* (2016), de Patricia Almarcegui.

La calidad de la selección es indudable; no solo por la incorporación de autores de incuestionable valía en este terreno, como Colin Thubron o Patricia Almarcegui, sino también por la variedad de las literaturas a las que pertenecen las obras de la muestra —anglosajona, francesa, hispánica— y porque los títulos fueron publicados en un abanico de fechas que abarca lo que llevamos recorrido hasta ahora de siglo XXI. Esta perspectiva comparatista, en cuanto a la elección de obras y autores, se traslada también al análisis del corpus, lo que da lugar a un fructífero diálogo

entre los textos, a los que Zygmunt plantea las mismas preguntas acerca de la importancia de la autoría («¿Escritor de viajes consolidado o viajero sin aspiraciones literarias?»), de la mercantilización del tiempo del periplo («¿Viajar o trabajar?»), sobre la elección del itinerario, sobre los medios de transporte preferidos y sobre el relato de la propia experiencia.

Además, esta confrontación de los diferentes relatos da pie a una reflexión, a veces explícita en las propias obras analizadas, sobre el papel y la experiencia del viajero en la era del turismo masivo y organizado, y sobre las posibilidades reales de escapar a esa inercia.

El análisis acerca de «El papel de los sentidos en el viaje contemporáneo» constituye otro de los apartados fundamentales de este trabajo. En él, se hace un repaso de cada una de las aproximaciones sensoriales a la realidad que experimentan los viajeros, y que implican una exploración del mundo mediante todo el cuerpo, y ya no solo a través de la vista, sentido privilegiado por el turismo de masas y sus clásicas instantáneas reproducidas hasta la saciedad.

Finalmente, el volumen se cierra con una consideración acerca del sentido del viaje contemporáneo, confrontando, a modo de debate, las opiniones de los viajeros estudiados en esta segunda parte, rescatando las ideas vertidas en los propios relatos de viajes o en otras fuentes, como artículos o entrevistas.

Así pues, el trabajo de Karolina Zygmunt supone una visión iluminadora sobre la realidad del viaje contemporáneo, donde impera el turismo de masas como modo de desplazamiento voluntario generalizado y forma preferente de capitalizar el tiempo de ocio, lo que puede resultar atractivo para cualquier lector interesado en la materia. Pero este libro constituye, sobre todo, una nueva referencia muy recomendable que incorporar a la biblioteca de cualquier investigador especializado en el relato de viajes como género literario.

Rocío Peñalta Catalán

Amelina Correa Ramón (2021): *Amalia Domingo Soler y el espiritismo de Fin de siglo*, Archivos Vola, Madrid, 118 pp.

A veces los estudios literarios albergan rincones que, por tan ignorados, cuando se desvelan, aunque sea mínimamente, nos pueden resultar fascinantes. No porque nos den la satisfacción de haber descubierto un nombre o una obra que cause admiración por su desconocida calidad o por su indiscutible interés, sino, sobre todo, porque iluminan parcelas del pensamiento o zonas de la sociedad sorprendentes, arrinconadas en el pasado como si fueran objetos en desuso. Una de las líneas de investigación de la profesora Amelina Correa Ramón se ha centrado en sondear territorios ignotos para rescatar algunos personajes postergados que ni siquiera son aludidos de pasada en estudios de gran enjundia. Ella ha dirigido el foco hacia esa parcela habitada por los que Rubén Darío denominó «los raros». Pero fijándose, sobre todo, en los escritores que han quedado arrumbados «fuera de la norma», excluidos de los manuales: los raros de «los raros», los que están almacenados dentro del malditismo, de lo excéntrico o incurren en una feroz heterodoxia. Son aquellos a los que nuestra investigadora, haciendo gala de elegante sutileza, ha calificado de «distintos», basándose en los versos de Juan Ramón Jiménez: «Lo querían matar / los iguales / porque era distinto» («Distinto»). Así, además de atender a algunos autores dentro de la órbita del Modernismo, nos ha ofrecido una magnífica biografía de Alejandro Sawa, el inspirador del Max Estrella de *Luces de bohemia*, lo mismo que ha estudiado y editado al escritor granadino, amigo de Villaespesa, Isaac Muñoz, junto a Melchor Almagro San Martín, Antonio de Zayas-Fernández de Córdova y José María Vargas Vila, por citar solo algunos ejemplos. Otra de sus líneas de investigación, que evidentemente se complementa con esta, se centra en ahondar y resaltar el papel de la mujer en la literatura. Fruto de lo cual es su obra *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglo VIII-XX)*. *Diccionario-antología* (2002).

[273]

El libro que reseñamos aún perfectamente ambas orientaciones. No solo acota el perfil biográfico de la escritora espiritista, poeta, narradora, periodista y me atrevería a calificarla asimismo de activista cultural, Amalia Domingo Soler (Sevilla, 1835-Barcelona, 1909), sino que nos adentra en las relaciones existentes entre literatura, feminismo y espiritismo, tres relevantes muestras del librepensamiento frente a la ideología dominante y conservadora de Final de Siglo. Correa Ramón profundiza en la vertiente mediumnética sin complejos, abordándola como un campo de estudio más, como una expresión de lo espiritual y una de las corrientes religiosas más influyentes en el siglo XIX. Se trata «de dejar a un lado —en palabras de dicha investigadora— las anteojeras de nuestro contemporáneo horizonte de recepción y aproximarse a tan complejo y fecundo fenómeno con una mirada libre de prejuicios, atenta a contextualizar en sus adecuadas circunstancias un poderoso movimiento que —sí, aunque nos pudiera parecer extraño— no se consideró en su momento de eclosión en absoluto opuesto al conocimiento científico, sino más bien complementario de este». Pues las llamadas ciencias ocultas buscaban incorporar en su *modus operandi* paradigmas propios de la ciencia tradicional y empírica para explorar parcelas inescrutables de la realidad, en concreto del *l'au delà*.

Desde que Correa Ramón emprendiera en el año 2000 el proceso de rescate y reconocimiento de la escritora sevillana, a través de un impecable artículo publicado en *Archivo Hispalense* (n.º 254), ha ido sondeando su obra a través de diferentes calas y multiplicidad de puntos de vista, e incluso dando a la luz uno de sus títulos más representativos, mediante cuidada edición, *Cuentos espiritistas* (2002), o situando el nombre de Domingo Soler en el *Diccionario biográfico español* de la Real Academia de la Historia. De esta forma ha ido ampliando y completando el trabajo llevado a cabo por otras estudiosas (Dolores Ramos Palomo, Dolores Marín y Patricia Gabancho), así como por Gerard Horta, que dentro del más estricto ámbito académico y universitario van perfilando el papel desempeñado por Domingo Soler y las «heterodoxias religiosas», las «familias espiritistas», las «apóstolas laicas» (por utilizar la terminología de Ramos Palomo) dentro de complejo espectro de la sociedad e ideología finisecular.

Recientemente, en 2019, Correa Ramón publicó el interesantísimo y muy documentado ensayo *¿Qué queréis hacer de mí?*, que, como apunta el subtítulo, consiste en una «historia desvelada» de Santa Teresa dentro del marco temporal comprendido entre la conmemoración del tercer centenario de su muerte (1882) y su canonización (1922). Se trata de un riguroso rastreo por las diversas recepciones de la Santa de Ávila: desde la lectura dual que consideraba sus experiencias místicas como don inefable y divino o, por el contrario, como fruto de una patología abiertamente histérica (e incluso próxima a la catalepsia), hasta la incursión de su presencia en el universo mediumnístico. Uno de los capítulos fundamentales de *¿Qué queréis hacer de mí?* aborda la trayectoria biográfica, literaria y espiritista de Amalia Domingo Soler, situándola dentro de la «fecunda cadena teresiana de

entresiglos». Por tanto, para realzar aún más el legado de la autora de *Cuentos espiritistas* era necesario sacarla de su dependencia contextual y presentarla en publicación exenta, de forma autónoma, perfilándola debidamente y lejos de los reducidos foros de las revistas especializadas. El libro que ahora comentamos no solo cumple un papel divulgativo, pues serviría a algunos lectores de iniciación en el tema, sino que también pudiera ser preámbulo de un ambicioso estudio monográfico, amplio y casi definitivo, en el cual Correa Ramón vuelque en un futuro todo su saber, sistematizando y unificando el conjunto de datos obtenidos sobre el crucial papel desempeñado por dicha escritora, esa *rara avis* tan admirada y controvertida en su época, que representa a su vez uno de los rasgos más precisos de la crisis espiritual del momento.

Esta biografía amplía la pionera que en su tiempo ofreció César Bogo, *La cronista de los pobres: Amalia* (1971), basada fundamentalmente en las *Memorias de la insigne cantora del espiritismo Amalia Domingo Soler*, publicadas póstumamente por sus seguidores, posiblemente en 1913. La profesora Correa Ramón, evidentemente, tiene muy en cuenta este primer trabajo, pero abandona el tono hagiográfico y doctrinal del mismo, mediante la aportación de nuevos datos fidedignos y contrastados, una mayor profundización en los escritos de Amalia Domingo y un resalte de esas zonas oscuras y desconocidas de su vida. Incardina perfectamente a la escritora sevillana en el necesario marco literario. Para ello, comienza realizando un sucinto pero muy preciso recorrido por la relación entre el mundo de las letras y el espiritismo moderno, el que arranca de los fenómenos experimentados por las hermanas Fox en su casa de Hydesville (Nueva York, 1848). Nombres como los de Víctor Hugo, Conan Doyle, o los científicos Camille Flammarion y los esposos Curie, convergen en estos ámbitos secretos, junto con los de otros intelectuales del momento que fueron claves en el proceso mediumnético (Allan Kardec). Asimismo se nos muestra los reflejos de este mundo oculto en la narrativa decimonónica española (Galdós en *Doña Perfecta* y Clarín en *La Regenta*) e incluso, más de pasada, en Lorca (*La zapatera prodigiosa*). En cuanto al caso de Amalia Domingo, la autora sondea su trayectoria literaria, sus poemas, relatos y, sobre todo, su multitud de colaboraciones en la prensa espiritista y en diarios de información general y nacional, que conformarían el material de sus diversas publicaciones, la mayoría aparecidas tras su fallecimiento. Igualmente se expone con precisión la intrahistoria de algún título así como la labor de esta «santa laica», durante veinte años, en la dirección de la revista especializada *La Luz del Porvenir*, auténtica plataforma de mujeres escritoras entre las que destacan la mismísima Emilia Pardo Bazán o Carmen de Burgos.

La vida de Amalia Domingo es apasionante y casi novelesca, no porque pudiera ofrecernos sucesos extraordinarios, que no los hay, sino por la honesta perseverancia en la lucha por la vida, en la defensa de unas ideas, y por el mantenimiento de la dignidad femenina en una sociedad eminentemente patriarcal. El deambular

itinerante de nuestra protagonista por diversas ciudades (Sevilla, Madrid, Santa Cruz de Tenerife, Tarragona, Alicante y Barcelona), la falta permanente de recursos económicos (lo que la lleva a subsistir gracias al oficio de costurera), los graves trastornos en la visión, la presencia de la madre, su vinculación con la «hermandad lírica» de escritoras (entre las que destaca la poeta gaditana Ángela Manzzini Bricala) o la continua búsqueda de la espiritualidad van modulando su singular carácter. Aun más, no solo la inclinan a una total defensa pública y activa de los desprotegidos, los necesitados y las personas con discapacidades, sino que hacen que Amalia Domingo, desde una posición netamente progresista, participe en debates cívicos tan decisivos como la visión de España, la condena de la pena de muerte, la tauromaquia o, sobre todo, los insistentes alegatos a favor del librepensamiento y de una educación laica dirigida a paliar la postergación de la mujer. Igualmente habría que resaltar su activismo social «con la creación de una “Asociación de Socorros Mutuos” con el fin de auxiliar a los obreros enfermos». Por todo ello, no es de extrañar que, cuando falleció el 29 de abril de 1909, su entierro estuviera arropado por una gran comitiva de admiración popular que recorrió las calles de Barcelona hasta el cementerio civil. Aunque la noticia apenas tuvo eco en la prensa generalista, sí contó con una importante repercusión en las publicaciones de doctrina espírita.

Como mera curiosidad, me permito la libertad de aportar un dato, o mejor, un simple detalle que, con la perspectiva de los años, puede resultar hasta pintoresco. Nos ilustra sobre la consideración que las autoridades eclesiásticas tuvieron de Domingo Soler y asimismo nos revela la actitud de aquella España oficial, esa «Castilla miserable, ayer dominadora», que «envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora», en palabras de Machado. El tema ha sido ampliamente estudiado por la profesora Correa Ramón, quien además ha resaltado, en otro lugar, cómo la autora de *Cuentos espiritistas* se encuentra «ausente prácticamente por completo de nuestra historia de las letras (salvo honrosas y muy escasas excepciones)». Una de esas excepciones, si bien no tan honrosa, la encontramos en la «cuarta edición completa» del libro *Novelistas malos y buenos* (1933), «juzgados» con severidad por el padre Pablo Ladrón de Guevara. Entre las más de tres mil entradas incluye una brevísima sobre nuestra escritora. El jesuita omite una de sus escasas obras de ficción, *Cuentos espiritistas*, y tan solo menciona un título suyo, *El Espiritismo refutando los errores del Catolicismo romano* (1880). Aunque es calificado de «novela» para justificar su presencia en este centón de reprobaciones, nada tiene que ver con el género narrativo. La obra es citada solo con el único afán de someterla a condena. *El Espiritismo* está constituido por una serie de ensayos periodísticos, extraídos de la revista *La Luz del Porvenir*, que se oponen a la demonización de la mediumnidad, en confrontación directa con las diatribas morales del magistral en Pamplona y enconado carlista, Vicente de Manterola, aparecidas en *El Satanismo o sea la cátedra de Satanás combatida desde la Cátedra del*

Espíritu Santo (1879). El padre Ladrón de Guevara, con su característica sequedad, tan solo sentencia lo siguiente, sobre esta obra de Amalia Domingo y por ende su persona: «Varios artículos son dirigidos a Manterola, que predicaba contra el espiritismo, o moralmente todos contra él. [...] Nada refuta. Es muy mala».

A través de un estilo claro, preciso y ameno, con un manejo de los datos certero e iluminador, Correa Ramón analiza cualquier recoveco biográfico de Amalia Domingo, destacando incluso las zonas ignoradas, como la ausencia de la figura del padre desde la niñez o ese periodo de silencio entre 1868 y 1872, debido acaso a los problemas oculares. Asimismo nos aporta, para mayor amenidad, un sugestivo material gráfico de gran interés, máxime cuando se conservan muy pocas fotografías de la escritora, por razones explicables. Finalmente, hay varios aspectos generales que de inmediato se deducen tras la lectura de esta apasionante monografía. En primer lugar, que el espiritismo surge como una religión que se enfrenta a la ortodoxia dominante, pero asimismo en él confluyen posturas y actitudes tan progresistas como el feminismo; que la mujer, en su inicial lucha por la igualdad ha de ampararse, para expandir sus ideas, en espacios concebidos como heterodoxos, ocultos o secretos; y, por último, que el humilde estrato social en el que pervive y bajo el cual escribe Amalia Domingo, rompe la concepción de que el feminismo primigenio pudiera ser un movimiento procedente de una burguesía acomodada y liberal.

José Ignacio Fernández Dougnac

Rafael Malpartida Tirado (2021): *Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg*, Libros Pórtico, Zaragoza, 250 pp.

El profesor, ensayista, crítico literario e historiador de la literatura española Juan Luis Alborg (1914-2010) fue una de las personalidades más destacadas del siglo xx en el ámbito de la historiografía de la literatura española, como bien atestiguan los distintos premios y reconocimientos que recibió, entre los que destaca el Premio Nacional de Literatura en 1959. El legado completo de este autor, compuesto de más 6000 ejemplares y cientos de documentos de su biblioteca y su archivo personal permanece, desde mayo de 2017, bajo la custodia de la Biblioteca de Estudios Sociales y de Comercio de la Universidad de Málaga.

Poco a poco, a través de distintas líneas de investigación que trabajan con este legado, se está profundizando, repasando y poniendo en contexto la figura de Alborg y sus aportaciones críticas, en el marco del Proyecto I+D+i del Plan Andaluz de Investigación FEDER *Andalucía literaria y crítica: fondos documentales para una historia inédita de la literatura española y su estudio. Los legados Alborg y Canales de la Universidad de Málaga* (UMA18-FEDERJA-260). Con la publicación de *Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg*, nos sumergimos como lectores en sus manuscritos y accedemos, por vez primera, a un testimonio valiosísimo: nada menos que un ensayo inédito titulado *Talía y su sombra*, en el que el autor reflexiona sobre las relaciones entre el teatro y el cine. También se muestran textos publicados en prensa periódica y en *Hora actual de la novela española* en los que Alborg se acerca al séptimo arte. Pero esta obra no solo nos permite explorar la creación crítica del historiador de la literatura; también nos muestra su producción de textos que pretendieron ser el germen de guiones cinematográficos: varias escuetas sinopsis y un argumento más amplio datado en 1958, escrito junto al guionista y director Juan García Atienza y que lleva el título de *Los marañones*.

El autor del libro, Rafael Malpartida Tirado, profesor titular de la Universidad de Málaga, recoge así la opinión sobre las relaciones entre la literatura y el cine de uno de los mayores estudiosos de la literatura española, en quien encontramos una defensa del arte del celuloide en una época en la que no era lo habitual. La actividad investigadora del profesor Malpartida la respaldan publicaciones como *Recepción y canon de la literatura española en el cine* (coord.) (Madrid, Síntesis, 2018), «Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine: *La flaqueza del bolchevique* y *Caníbal*, de Manuel Martín Cuenca» (*Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 24, 2015) o «El componente verbal en las adaptaciones de la literatura áurea española al cine y la televisión: una propuesta de estudio» (*Edad de Oro*, XXXVII, 2018), entre muchos otros trabajos sobre este ámbito de estudio. Vamos de la mano, por tanto, de un investigador experto y de autoridad en el estudio de las relaciones entre la literatura y el cine que, a través de sus anotaciones, nos ayuda a entender las conexiones de Alborg con otros autores contemporáneos, el contexto de las ideas que expresa y la relevancia de su visión de futuro, ya que «Alborg se adelantó en varias décadas a consideraciones sobre teatro y cine que hoy abundan en manuales modernos, y llegó a contemplar la posibilidad de que cristalizara toda una industria videográfica (el “cine-libro”), en la senda de una novela de su paisano Blasco Ibáñez» (p. 10).

La estructura del libro consta de cuatro apartados. En el primero de ellos, titulado «Teorías sobre el cine desde el flanco de la literatura», el profesor Malpartida revisa las ideas principales de dos obras escritas por filólogos que se acercan al cine, con el objetivo de establecer similitudes y diferencias con los trabajos de Alborg. Los libros son *El engaño a los ojos* (*Notas de estética menor*) (1943) de Guillermo Díaz-Plaja y *Filmoliteratura. Temas y ensayos* (1954) de Joaquín de Entrambasaguas. A diferencia del ensayo de Alborg, estos dos trabajos son fruto de sus tareas como docentes, lo que marca sus estructuras y formas. *Talía y su sombra*, por su parte, es un ensayo «sistemático (cuidadísimo, con varias versiones) y sí aborda específicamente, *ab ovo*, las relaciones entre la literatura y cine, no como *summa* de trabajos previos» (p. 29).

El segundo apartado es el que se dedica a la edición del texto ensayístico íntegro de Juan Luis Alborg, *Talía y su sombra*, no sin antes ofrecer algunas consideraciones sobre cómo el crítico literario afrontaba la polémica entre el teatro y el cine: este, «según nuestro autor, sustituye al teatro porque este último, como espectáculo, está en franca e irremediable decadencia» (p. 31). Sin embargo, sí considera que para el teatro aún hay esperanza, cuando afirma que «el teatro como espectáculo sí se muestra quebradizo y la irrupción del cine puede hacerlo añicos, en tanto que su dimensión estrictamente literaria puede ser su tabla de dignificación y de salvación» (p. 33), e insiste en esta idea diciendo que «el daño se le inflige, en realidad, a la faceta espectacular de la dramaturgia, de modo que su dimensión más “literaria”, la que incide en lo verbal, puede rescatarlo» (p. 35). Pero lejos de considerar

que el cine «mata» al teatro, en la línea de Díaz-Plaja, adopta un tono instigador y expone la idea de que el teatro y el cine son, en realidad, la misma cosa: «el teatro es la poesía en movimiento, la representación plástica de acontecimientos y pasiones humanas mediante la actuación de unos seres llamados actores que se sirven de los recursos básicos: la palabra y la acción. Sustancialmente, ¿es el cine algo distinto de esto?» (p. 38). El ensayo se nos presenta hoy como un valioso escrito para la observación de los vínculos entre el cine y la escena, un eslabón perdido que ilustrará las panorámicas acerca de las discusiones sobre el teatro en las décadas de los 40 y 50.

El último punto del segundo apartado es el que se dedica a la crítica en prensa periódica y a *Hora actual de la novela española*, de forma que nos encontramos ahora en el ámbito de la narrativa. En los fragmentos de artículos que leemos hay alusiones a la superioridad de la literatura sobre el cine que hoy nos parecen posiciones un tanto anticuadas; sin embargo, «parece más que suficiente, por novedoso, que al menos defienda al cine como arte popular y acuse a los detractores de que no lo ataquen con razones —y las hay fundadas para él—, sino por puro prejuicio y con visceralidad» (p. 197). Asimismo, insiste en aspectos de base que aun en la actualidad no son tenidos en cuenta en las comparaciones entre literatura y cine; por ejemplo, que el segundo «como producto complejísimo, debido a colaboraciones múltiples, nada tiene que ver con el íntimo trabajo del escritor, cara a cara con sus cuartillas» (p. 199). En resumen, cada vez que Alborg amaga en sus artículos con arremeter contra el cine, acaba por mostrarse condescendiente e incluso favorable a la joven industria del filme.

A pesar de que la «joya de la corona» de este libro (como el propio profesor Malpartida lo denomina) es el ensayo inédito *Talía y su sombra*, el apartado tercero, dedicado a los documentos creativos de Alborg, ofrece el estudio de unos textos que son una auténtica delicia. Se trata de dos sinopsis (*La danza sobre el mar* y *Marta*) elaboradas con una prosa realmente preciosa. Y es que, pese a seguir las reglas de la escritura de sinopsis por las que es preferible usar presente de indicativo y prescindir de descripciones y diálogos, «es indudable que Alborg sabe expresar una idea “precinematográfica” porque domina los recursos de este tipo de textos cuyo objetivo es vender un argumento» (p. 210). *Los marañones*, escrito en conjunción con Juan García Atienza, director de *Los dinamiteros* (1963), es un documento más extenso, parecido a lo que hoy llamaríamos «tratamiento», ya que cuenta con 46 páginas. Se trata de un texto que por el valor que ofrece en sí mismo, así como por los estudios comparativos que puede activar con otras obras de la misma temática (en torno a las crónicas de Indias), tanto en la literatura como en el cine, merece una futura edición. Aquí tenemos un adelanto, con varios fragmentos comentados, del estupendo texto.

El cuarto apartado nos muestra, tal y como expresa su título, un «Balance de los materiales y nuevas perspectivas para un legado entre la literatura y el cine»,

en forma de coda. En esta, se hace hincapié en el punto de vista que adopta Juan Luis Alborg en sus escritos, marcando distancias con los debates que atañían al cine en su época. Las películas representaron frente al teatro, según él, «su relevo como “arte popular”» (p. 225). Se llega así a la conclusión de que la relación de Alborg con el cine es muy especial. En oposición a sus detractores, no solo lo defiende, sino que lo relaciona con el teatro, frente a quienes en su época lo vinculaban a la novela. Pero, además, su amor por las películas le llevó a intentar escribirlas y, aunque nunca se rodaron sus propuestas, dieron lugar a magníficos documentos que quedan hoy en su legado para el disfrute de los lectores.

Sin duda, este libro de Rafael Malpartida hace honor a su título porque representa «una nueva mirada entre la literatura y el cine», y se consolidará como una de las más sobresalientes aportaciones sobre este tema por varios motivos: la puesta en contexto de las ideas críticas de Alborg sobre la literatura y el cine, su capacidad para ver con décadas de antelación la creación de un mercado videográfico, la exclusividad de ofrecer por primera vez al público su ensayo inédito *Talía y su sombra*, sus provocadoras ideas al «unir» el cine al teatro (afirmando que son la misma cosa) o la belleza de su prosa creativa materializada en sinopsis de guiones. El lector tiene un buen puñado de razones donde elegir, y otros tantos textos de Alborg con los que disfrutar.

Juan Jesús Vargas Estrada

Francisco Chica (ed.) (2021): *Catálogo «Emilio Prados. Vida y Poesía»*, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, Sevilla, 302 pp.

La belleza está ahí para que todos la contemplemos, y más en las cosas simples que colman nuestra existencia, aunque a veces nos exija un esfuerzo para reconocerla, para desvelar su misterio agazapado a la espera de un corazón atento y dispuesto, como el de Emilio Prados, uno de nuestros poetas contemporáneos al que debemos recordar. Nunca estuvo adscrito a ningún partido político, pero sí ceñiría su lucha social o, si se quiere, política, exclusivamente a la llegada y fortalecimiento de la democracia en sus genuinos principios, que en aquel su momento vital representaba el ideal republicano. La desazón terrible que le supuso la guerra y sus consecuencias, un erial de destrucción y ruina desde todos los puntos de vista, se extendió a su forma de mirar tanto al mundo exterior como a su propia interioridad. La ciega violencia desatada destrozaba todo ideal de justicia, de equidad y belleza en los que creía, y que, en lo social, representaba la República; sus consecuencias fueron el exilio político en Méjico, que resultaría determinante en su vida, pero también, el exilio interior, del que resultaría un conflicto consigo mismo y con el mundo y del que a duras penas lograría sobreponerse.

Hölderlin, que ejerció una influencia esencial tanto en su espíritu como en el desarrollo de su obra, mostrará en su *Hiperión* la lucha de este por liberar a su pueblo de los turcos y traer la democracia a su territorio, a Grecia, a lo que seguiría una gran decepción tanto por la agresividad que se desencadenó, como por las sectas fanatizadas; y es que en ese proyecto utópico de liberación estaba acompañado de una banda de indeseables que destrozaban el ideal social con el que soñaba. También, como es conocido, en su *Empédocles* muestra a un héroe idealista y elegíaco igualmente embargado por la decepción provocada por los fanáticos e irreflexivos, lo que le lleva a retirarse a la montaña desde donde solo habrá de bajar para educar al pueblo erigiendo a la poesía como elemento sagrado, una nueva

religión estética encarnada en la belleza y donde la poesía sería su baluarte, con un único significado, el amor a lo bello, donde confluyen naturaleza y arte y, sobre todo, donde la verdad y el bien se hermanan. Paralelamente, Emilio Prados dirá que «la belleza no es solo ver la naturaleza, es ser la Naturaleza». Las concomitancias de ambas visiones son manifiestas en el intento de dar expresión, por parte de los dos poetas, a la unidad entre pensamiento y poesía, como formantes, además, de un mismo árbol, el del conocimiento; entendiéndose en ello que solo la poesía es capaz de proclamar de manera estética tanto la sacralidad del mundo, su belleza, como la propia conciencia de su existencia a través del sentimiento y la emoción. En su biblioteca tenía Prados *La lucha contra el demonio*, de Stefan Zweig, un símbolo que, junto a la frase subrayada de Hölderlin de que «precisamente lo permanente es lo huidizo», en cierta manera reflejan la idea esencial de la madurez creativa del poeta malagueño. María Zambrano, otra influencia fundamental en Prados, y que sería recíproca, mantendría unos principios semejantes, así en su obra abundará igualmente la preeminencia de la poesía en el orbe del conocimiento, para afirmar mediante la razón poética la unión de lo estético e intuitivo con lo lógico y lo racional.

Fuera de la escena académica, Emilio Prados no es un autor especialmente conocido, y ni siquiera dentro de este ámbito tiene un reconocimiento comparable a otros autores coetáneos del grupo del 27. Que esto sea así ofrece varias explicaciones que se relacionan con el propio perfil de su obra, calificada habitualmente de difícil, con un alto simbolismo, situándose incluso más allá del surrealismo, con elementos tomados del neoplatonismo o de la mística, apartándose de manera significativa de una escritura próxima a modos y lenguaje líricos frecuentados. Por tanto, reconforta que, desde una institución, en este caso el Centro Andaluz de las Letras, organismo de la Junta de Andalucía, se haya decidido declarar como autor del año 2021 a nuestro poeta y publicar el libro-catálogo que reseñamos, donde se dan aportaciones valiosísimas a la biografía vital, intelectual y a la obra literaria de este poeta fundamental al que muy lentamente pero de manera nítida se le está recuperando como foco esencial que es de su generación y principal en la poesía hispánica de todo el siglo xx.

La aportación inicial de Francisco Chica, que coordina el catálogo y es uno de los mayores conocedores de la vida y obra del poeta, resulta imprescindible. Sus trabajos y la tesis doctoral, de reciente publicación, que preparó sobre Prados le llevaron a entrevistarse en México con innumerables personas cercanas a su círculo íntimo y literario, y de este modo tuvo acceso a documentos privados de los que da cuenta en el extenso ensayo que le dedica y donde se mencionan numerosas personalidades de todos los ámbitos con los que se relacionó el poeta y con los que, así mismo, compartió innumerables momentos; también gente común de la calle, personas cercanas, familiares y una multitud de cartas que muestran el incansable trabajo y tiempo que Francisco Chica ha dedicado a una obra que refleja

con claridad la calidad humana excepcional del poeta, reafirmada en las declaraciones de todos aquellos que le trataron. En este trabajo a su vez se hace una valoración sustancial de sus obras para destacar aspectos relevantes y opiniones de conocidos, críticos y expertos literarios, para reflejar la continua evolución en su poética del idioma, de la mirada lírica y de su disposición a entrar en el misterio, sin duda ajeno a las certezas y a las metáforas fáciles, recalcando la idea de entrar en la verdad a oscuras, sin una luz de guía, con el objeto de ir poco a poco esculpiendo casi en una piedra esa cita abierta y luminosa que sueña cierta y por la que siempre ha vivido. Afirmará de Prados que «rechazó la poesía de comunicación, la poesía llamada social, para contraponerla a la poesía como comunión, religación con el todo, como manifestación ligada al espíritu y como forma de conocimiento, como manifestación de lo primordial». Centrado igualmente en su personalidad juvenil, resaltaré el crítico su sentimiento de desamparo y soledad, lo que le convertirá en un ser tímido y soñador, recluso en su propio mundo, en cierto modo inadaptado y de carácter sensible y depresivo. El reconocimiento de su homosexualidad y la frágil salud marcarán también su creación. Francisco Chica lo reconoce como «poeta del afecto y de la emoción interior».

En este ensayo primero se hace un recorrido exhaustivo y muy clarificador de la primera etapa del poeta en la Residencia de Estudiantes, donde tuvo como tutor a Juan Ramón Jiménez, relacionándose con Antonio Machado, Unamuno, Moreno Villa y otros, y especialmente con Federico García Lorca. A su vuelta de Alemania, una corta etapa, pero decisiva en su formación literaria además de filosófica, ya en una segunda estancia de residente, conocería también a Buñuel, Dalí, Pepín Bello...

En el capítulo se apuntan otras primeras influencias: el Psicoanálisis, al que lo introdujo su hermano Miguel, psiquiatra, el Creacionismo que abanderaba Huidobro, e igualmente el Ultraísmo, el romanticismo alemán, fundamentado en Goethe y su concepción del *alma bella*, y la literatura rusa, que le revelará en sus formas la subjetividad y la libertad expresiva del autor frente al racionalismo que había impuesto la Ilustración. Posteriormente, a su regreso a Málaga, Prados colaborará en la revista *Ambos*, un antecedente de *Litoral*. Compondrá *Mosaico*, texto inédito hasta 1999 y *El Misterio del agua*, poemario donde el profesor Chica es taxativo al afirmar que está «plagado de intuiciones que remiten a las viejas culturas del Mediterráneo...», la fuerza física y vivificadora de sus imágenes hacen de este libro uno de los más hermosos cantos a la naturaleza salidos de la poesía española contemporánea», donde se da expresión al mar como símbolo y metáfora del amor. Con la adquisición de la Imprenta Sur el poeta podrá poco después fundar y dar vida a la revista *Litoral*, motor literario imprescindible para la existencia de la misma Generación del 27. Publicará otros libros, destacando *Cuerpo perseguido*, «quizás su mejor poemario de los compuestos en España», escribe Francisco Chica, en el que a su juicio se da una fusión espiritual cuerpo-alma y una insondable exposición de sentimientos íntimos. Su sensibilización social le llevará

paralelamente a la creación del Sindicato de Artes Gráficas y a tareas de alfabetización de personas sin recursos. Con la proclamación de la II República, se apunta, colaborará en las Misiones Pedagógicas, donde conoció a Miguel Hernández, a quien socorrerá años más tarde con ayuda de Vicente Aleixandre en la cárcel. Mantuvo un programa en Radio Madrid desde donde difundió poemas propios y de otros escritores en apoyo de los defensores republicanos de la capital. Ayudó en la evacuación de las obras del Museo del Prado. Se le nombró también Secretario del II Congreso Internacional de Escritores, por lo que viaja a Valencia; allí acudirán escritores como Thomas Mann, Malraux, Auden, Vallejo, Benavente, Hernández, Alberti, Paz, Ramón Gaya, y donde conocerá a María Zambrano con la que habrá de mantener vínculos personales e intelectuales hasta el final de su vida, llevado por un mismo impulso espiritual y humano y se reencontrará con Antonio Machado. Se detalla la implicación en múltiples acciones, entre ellas, el embarque hacia Morelia, en México, de 456 niños para librarlos de la guerra, «los niños de Morelia». En Barcelona, junto con Manuel Altolaguirre, se hará cargo de las Publicaciones del Ministerio de Instrucción Pública, entrando en el círculo de la revista *Hora de España* junto con la mencionada María Zambrano. Su poemario *Destino Fiel* obtiene el Premio Nacional de Literatura; libro en el que Emilio Prados expresará su hartazgo de tanta violencia y tanta muerte cuestionándose incluso a sí mismo. En mayo de 1939 atravesará la frontera con Francia hasta embarcar pocos días después rumbo a México donde fueron acogidas aproximadamente unas 25.000 personas por el gobierno presidido por el general Lázaro Cárdenas. Se alojará en los primeros meses en casa de Octavio Paz y Elena Garro y durante toda su estancia en el país entablará un profundo diálogo con la cultura mexicana, con el mundo indígena y la gente corriente de la calle. El capítulo de Francisco Chica lo va subrayando: se alejará de la política y se recluirá en su persona atravesando una profunda crisis personal que llegará a superar con el tiempo. Acepta el ofrecimiento de ser editor tipográfico de la Editorial Séneca junto a Bergamín y comenzará con la edición de las obras completas de Antonio Machado y San Juan de la Cruz, así como *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, y más adelante con la antología de sus propios poemas recordados en su libro *Memoria del olvido*. Trabajó en el Instituto Luis Vives desde 1943 fundado por exiliados españoles y de allí adoptará a tres niños de Morelia. A Francisco Sala, que se quedará con él, le enseña el oficio de impresor y le dedicará ya su vida hasta que se casa con Mercedes Díaz Roig, filóloga, especialista en el Romancero tradicional de América y el Romancero Viejo y que recibió una colaboración decisiva del propio poeta. Se cita Elena Garro, que consideraba a Prados como a un padre: «era muy frágil, decidió quedarse fuera de las capillas literarias... estaba más en las raíces esenciales de la vida... Su fragilidad era física pero no moral». A partir de 1946, cuando se publica *Jardín Cerrado*, el estudio de Francisco Chica va exponiendo tanto sus publicaciones como sus vicisitudes y amigos, también sus relaciones con Málaga desde el exilio, haciendo

hincapié en el carácter sincrético de su pensamiento al eludir cualquier tipo de dogma y unir campos de conocimiento y líneas de espiritualidad procedentes de ámbitos y tradiciones muy distintas. Su libro *La piedra escrita*, encabezado por un verso de Hölderlin «Vive más intensamente quien más ama a los hombres», se destaca al estar más centrado en el acto mismo de la escritura, símbolo de su poesía y de su propia obra, manifestación también de la dificultad del lenguaje para expresar lo inefable, desde un fondo moral y metafísico que lo impregna todo, en la interpretación de Francisco Chica. Entre otros poemarios, se menciona, finalmente el manuscrito de *Cita sin límites* que lo editarían póstumamente Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira en las obras completas que conjuntamente prepararon. Jorge Guillén ya le había dicho de manera significativa a Prados: «Tu poesía es la más difícil de las escritas por nuestra generación, y por ello las más misteriosa y profunda».

Las aportaciones que siguen a este ensayo primero reseñado, menos extensas, dan cuenta de momentos concretos de la biografía y de aspectos críticos o comparados de la obra y poética de Emilio Prados. Así, Antonio Carreira observa la dificultad de llegar a una parte importante de su creación por «la misma naturaleza de la poesía pradiana a la que no es posible acceder de forma convencional», y especialmente cita a la escrita por el poeta durante su exilio que duró casi veintitrés años en México. Lo describe como un ser asomado al recuerdo y a la soledad, que se hace más visible en su abundante correspondencia que en sus poemas, «un exiliado del exilio mismo que mira a su interior y rumia su pasado juvenil». Apartado ya definitivamente de la política se centrará, continúa el crítico, en su obra que aspira no a la liberación de los suyos sino a la de todos. Muchos términos que el poeta utiliza reiteradamente, señala Carreira, los despoja a su vez, vaciándolos, de su «significado conceptual dejando al significante disponible para los avatares del poema y aprovechar tan solo sus connotaciones, de ahí que cualquier intento de interpretación según las reglas del lenguaje normal esté condenado al fracaso».

Alicia Gómez Navarro y José García Velasco, Directora y Director honorario de la Residencia de Estudiantes, relatan los años de Emilio Prados en la Institución, período no exento de conflictos, aunque resultarán sus años más dichosos, como escribió a León Sánchez Cuesta en la documentación aportada. A ello contribuyó, conforme indican los autores, los malagueños Francisco Giner de los Ríos, Alberto Jiménez Fraud y José Moreno Villa, nombres esenciales en el inicio y posterior desarrollo de la Residencia, allí Prados continuaría con notables profesores como Manuel García Morente, entre otros, que dejarían para siempre una profunda huella en el espíritu y el pensamiento del poeta, cosa que también ocurrió, indican los autores, con Juan Ramón Jiménez, quien influirá decisivamente en su personalidad y en su obra, como comentaría el mismo Prados en la correspondencia aportada que mantuvo con José Sanchís-Banús. Detallan cómo después de su estancia en el sanatorio de Davos, y luego Friburgo donde estudiaría filosofía con Rubio Sacristán, regresa de nuevo a la Residencia, pero ya se sentirá desubicado

por lo que decide volver a Málaga; donde participa en la revista *Ambos* junto a Manuel Altolaguirre, José María Hinojosa y José María Souvirón. Volverá una vez más a la Institución para estudiar Derecho, pero ya constatará de manera clara las diferencias con sus compañeros, lo que relatará Moreno Villa en su libro de memorias *Vida en Claro*, como observan ambos directores. Será ya entonces cuando regrese a su ciudad para fundar la revista *Litoral*, que, según se afirma en distintos lugares del Catálogo, constituye sin duda el gran referente en la literatura española acerca de la Generación del 27.

La aportación del profesor Francisco Estévez se centra en la génesis de la revista *Litoral* con Emilio Prados a la cabeza junto a Manuel Altolaguirre, e Hinojosa en su segunda etapa; publicación que recogió textos y dibujos fundamentales de esta generación también reconocida por ser crisol de vanguardias, compuesta además de narradores y poetas por pintores, cineastas, ilustradores, músicos...; para resultar ser, con ese cúmulo artístico, representativa de los principales movimientos y autores de la nueva poesía española, con textos acompañados de dibujos y grabados, igualmente paradigmáticos, junto a un exquisito gusto tipográfico. Este *idearium* y otras características de *Litoral* son descritos en esta contribución al Catálogo con comentarios de sus fundadores, todos llenos de expectación e ilusiones. Anota Estévez, igualmente con detalle, los libros que salieron como suplementos de la revista, cuyos autores, entre otros, fueron Rafael Alberti, Luis Cernuda, José Bergamín, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre y el mismo Emilio Prados.

En el estudio de Antonio Báez Rodríguez se expone la faceta cinéfila de Emilio Prados sin dejar de hacer un interesante y atractivo recorrido por su vida. Se detalla así cómo fue la amistad con Luis Buñuel y con Manuel Altolaguirre, también director y guionista, y de qué manera se acrecentó su interés por esta nueva forma de expresión creadora y artística, complemento perfecto a las demás manifestaciones estéticas.

Jean-Pierre Castellani, Catedrático, hispanista y crítico literario francés, comenta pormenorizadamente el romance «El desterrado», perteneciente al *Romancero General de la Guerra de España*, que fue publicado en noviembre de 1936, texto donde el poeta vierte su sentimiento de desterrado ya desde su misma Málaga, como interpreta el profesor, lo que le provoca un desequilibrio personal por esa ruptura dramática entre el yo y el mundo exterior, un contexto en el que ya se le tacha de *comunista literario*. El tono compositivo del poema es elegíaco, exclamatorio y de sentida queja, como trata Castellani, para reflejar la abrumadora sensación existencial que atraviesa, anticipatoria del exilio y especialmente de su estado emocional durante los primeros años en México.

A continuación, en la contribución de Miguel A. Moreta Lara se hace un recorrido por las dos extraordinarias décadas de de la Edad de plata, desde 1916 hasta 1936 y de tan largo aliento creador, que incluye el tiempo de la proclamación de la Segunda República y acaba con el inicio de la Guerra incivil española. Como

señala el crítico, fue especialmente durante el periodo republicano cuando proliferaron innumerables publicaciones y revistas literarias, y un gran fervor cultural abanderado por tantísimos escritores y artistas, encaminado a multitud de acciones pedagógicas para paliar el analfabetismo reinante. En este ambiente, Emilio Prados fundó el ya citado Sindicato de Artes Gráficas en Málaga, así como la organización del arriba mencionado Segundo Congreso de Escritores Antifascistas junto a la participación en la revista *Hora de España*, considerada la más valiosa de las publicaciones durante la contienda, creada por Rafael Dieste y Ramón Gaya, entre otros, que tuvo colaboraciones de Machado, Alberti, Dámaso Alonso, Cernuda, Moreno Villa, León Felipe y tantos otros intelectuales y escritores. Subraya Moreta cómo en Barcelona se encontrará con María Zambrano y organizarán varios homenajes a García Lorca, con un sentido recuerdo tras su muerte. «Allí donde él esté, sea sombra o memoria, está también lo más hermoso de la vida», cita el crítico palabras que escribió por entonces Luis Cernuda sobre el poeta asesinado. Al final del capítulo se nos dice de Emilio Prados «contradictorio, surrealista, hermético, místico, ensimismado, heterodoxo... Quizás corresponda ya un rescate de cuerpo entero, con toda su rica poesía, toda, tanto la que señala a su mundo interior como la que colisionó con la realidad objetiva».

James Valender, profesor del Colegio de México y gran conocedor de la vida y obra de nuestro poeta, escribe en esta aportación acerca de su exilio mexicano. Emilio Prados cruzará la frontera hacia Francia en enero de 1939 con pasaporte diplomático, según detalla Valender, lo que le evitó el campo de concentración. Fue habilitado por el gobierno francés para recepcionar a los huidos y hacerlos llegar a París donde la legación de México les ayudaría, hecho que sucedió con miles de refugiados en su desamparo. Valender pone en valor la disposición del gobierno mexicano en su apoyo a la República española, frente al hecho de que nunca reconocería al régimen de Franco, a diferencia de gran parte del resto de países del mundo, abriendo sus puertas a todos los republicanos que quisieron refugiarse allí, como Emilio Prados, que zarpó en mayo de 1939 hacia Nueva York para posteriormente recalar en México, aunque su idea inicial —siguiendo el estudio del investigador— fuera la de llegar a Chile para reunirse con su madre, con su hermana y otra familia, cosa que no llegaría a realizarse porque ya jamás saldría del país que le acogió. James Valender desarrolla aspectos de cómo fue la vida, la actividad del poeta y sus creaciones, el hospedaje, nada más llegar, en casa de Octavio Paz y Elena Garro y las hermosas palabras que el poeta mejicano le dedicaría en la revista *Taller*. Prados se reencontraría con muchos de sus amigos españoles también exiliados, aunque se mantendría alejado en lo posible de las reuniones habituales entre ellos cuando la política fuera el tema central: «Al fin, aquí estoy lejos de aquella Europa endemoniada a la que hago propósito de no volver jamás... si puedo rehacer de nuevo mi vida será para trabajar lejos de toda política, de toda lucha inútil y solo para dar lo más bueno que de mí pueda salir», le

escribiría en junio de 1939 a su familia, conforme al testimonio aportado. Valender destaca asimismo su participación en la editorial Séneca, o en la recuperación en 1944 de *Litoral*, de nuevo con Manuel Altolaguirre y el apoyo de Moreno Villa, Juan Rejano y Francisco Giner de los Ríos, también su compromiso con los jóvenes, en su mayoría del grupo de Morelia, donde posteriormente destacarían bastantes de ellos, como Carlos Blanco Aguinaga, Tomás Segovia o Ramón Xirau; esto llevó a Prados a actuar como amigo y mentor de todos, dejando una profunda huella espiritual en cada uno. También se tratan sus colaboraciones literarias en España, en revistas, y las ediciones de su obra, a su pesar, a sabiendas de que su poesía se alejaba de las corrientes que imperaban en aquellos años cincuenta en el país. Tras *Jardín Cerrado* y hasta 1957 no vuelve a publicar, señala Valender, y lo hará con *Río Natural* y *Circuncisión del Sueño*, y posteriormente con *La piedra escrita*, *Signos del ser* y por último *Cita sin límites*, donde, según se ha indicado en otro lugar, se señala cómo asume una radicalidad en su lenguaje poético ya apuntada en *Mínima muerte*, aunque ahora se acelere con una semántica compleja que interpela al lector, pero revestida de transparencia ante el deseo de cautivarlo.

El Catedrático de Traducción de la Universidad de Málaga, Juan Jesús Zaro, aborda el perfil de esta faceta relativa a las traducciones que poseía una mayoría de los componentes de la generación del 27, debido al espíritu cosmopolita y al conocimiento que tenían de lenguas extranjeras, dejándonos versiones de referencia como la del *Retrato del artista adolescente* de James Joyce que realizó Dámaso Alonso, el *Adonais* de Shelley que tradujo Manuel Altolaguirre, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, traducido por Pedro Salinas, o el *Troilo y Crésida* de Shakespeare que tradujera Luís Cernuda. También estos poetas serían traducidos a otras lenguas foráneas, añade Zaro. En relación a Emilio Prados, el profesor subraya cómo debido a sus estancias en Francia, Alemania y Suiza, el poeta dominaba el francés y el alemán; y así hay indicios posibles de traducciones suyas, aunque sin autoría, publicadas en la revista *Ambos*. Por otra parte, en el estudio se relacionan varias traducciones de su poesía: el texto de título «Llegada», una elegía en homenaje a Lorca, fue incluido en una antología poética sobre la Guerra, vertida al inglés. También el hispanista Geoffrey Connell traducirá las dos primeras estrofas del poema «Jardín Cerrado» en 1961, dentro del libro que sería trasladado al inglés íntegramente por Donald Wellman en 2013, donde, señala Zaro, se pone de manifiesto la influencia que ejerce sobre Emilio Prados *El Cantar de los Cantares*, en la versión de Fray Luis de León, el «Roman de la Rose», la poesía arábigoandalusí y toda la obra de San Juan de la Cruz. Junto a ello, por influencia de María Zambrano se tradujo *Memorial del olvido* en 1966 en la editorial italiana Einaudi, para acabar añadiendo cómo también se han trasladado algunos de sus poemas al esperanto.

Rosa Romojaro, Catedrática en la Universidad de Málaga, centra su entrega para este Catálogo en el poemario *Jardín Cerrado* de 1946, una primera tentativa

de Prados en el exilio para encontrar su palabra definitiva, con el ansia de lograr la transparencia. Toda la nostalgia de la pérdida y el cúmulo de vivencias tristes y dolorosas de los años posteriores, materia del libro, conforme estudia la profesora, el poeta lo aliviará llevando su pensamiento fuera de sí, en cierta medida, saliendo de su dolor. En este detallado capítulo se analiza cómo Emilio Prados incorporaría su nuevo trabajo muchos poemas de su obra anterior, así de *Misterio del Agua*, y *Mínima muerte*; libro este que será avance y resumen que ofrece los indicios para entender oscuridades de este *Jardín cerrado*, como tan acertadamente investiga Romojaro, con la pretensión de que el poemario fuera hasta ese momento su obra definitiva que, además, determinará sus formas compositivas al utilizar el metro corto expresivo de la sugerencia, el movimiento o la emoción rápida y certera y, paralelamente, el metro largo que manifiesta en el verso meditativo y reflexivo, así como la introspección tendente a la irracionalidad poética y a una temática, la de la soledad, con la simbología de la rosa, como preparación de la muerte. Estudio certero de Rosa Romojaro, donde también se va señalando que no se trata de una poesía fácil, sino en muchos casos hermética y con una evidente carga filosófica de origen órfico que crea la imagen del alma confinada en el cuerpo como en una cárcel, de influencia neoplatónica. En la búsqueda de la unidad, del equilibrio de los contrarios se subraya su acercamiento a Heráclito y a un posterior panteísmo. La mística estará presente también en la poética del libro, un poemario que, en otro sentido, se fundamentará en el Tiempo, el Ser y la Muerte, de clara influencia de Heidegger de quien recibió clases en su estancia alemana. Junto a ello, anota la profesora, se deja notar la inspiración que encuentra en Juan Ramón Jiménez y en García Lorca. También hace un interesante estudio del prólogo que escribió Juan Larrea, en el que se observa cómo cada poema expresa la diferencia de un poeta en su desgarró, como si de un diario se tratara, haciendo mención asimismo al citado antecedente bíblico de *El Cantar de los Cantares* que los recorre. En su estudio Rosa Romojaro atiende a la distribución que de su obra realiza Prados: en cuatro libros o apartados extensos que a su vez se subdividen hasta varias veces al modo de un «capcioso laberinto», con un efecto envolvente, mágico, hipnótico, escribe la profesora, como un mantra seductor en su misterio, con reiteraciones a modo de letanías. Sintéticamente, en el primer libro del poemario es el pasado quien se hace presente a través de los sueños, la nostalgia, el paraíso perdido; en su segundo libro, será la soledad el elemento necesario para la consecución del deseo; en el tercer libro, la figura del insomnio y lo que denomina «umbrales de la sombra» definirán los poemas que lo integran a través de coplas o meditaciones y donde la reflexión y la inquietud, además de las figuras del ángel de la noche, otro amor, el constante amigo, desembocarán en la muerte, y esa misma noche, en diálogo con el «yo» que es trágico, dolor, huida y deseo de ocultamiento. El motivo esencial, subraya Romojaro, será «la sangre», pero también «la noche». En el cuarto y último libro, «La sangre abierta», Rosa Romojaro desarrolla igualmente

con certera apreciación cómo el poeta se siente protegido por el ángel y se hace uno con Dios y la naturaleza. Se trata de aquella transformación fundamental, indica, donde el jardín deviene árbol: «un árbol nace», y donde su piel ya no será el límite.

El profesor Enrique Baena, catedrático de la Universidad de Málaga, centra su aportación en la poética de Emilio Prados, en sus claves críticas y comparadas, comenzando con la relación que María Zambrano establece entre el poeta y la muerte, después de su estancia en Davos a causa de su enfermedad pulmonar, junto al sentimiento de fragilidad y abandono que marcarán su poesía, siempre ansiada de nacimientos y a la vez amenazada por el desnacerse, según el profesor, como motivos sobre los que se transparenta emocionalmente su obra. Su estancia en Alemania determinará así mismo el carácter meditativo e interior de su poesía, lo que tendrá su reflejo de modo simbólico en la necesidad de otra creación más allá, y que dará lugar a la revista *Litoral*, en 1925, con los conocidos suplementos que abrirían el cauce a las nuevas tendencias contemporáneas y también a la expresividad de la conciencia, elementos ambos que hallarán acomodo en las primeras obras de nuestro poeta, destacando el profesor Baena, en el desarrollo del capítulo, tanto aspectos sustanciales de carácter comparatista como la singularidad y capacidad compositivas del poeta, muy interiorizada, entre lo anímico y lo material, con influencia neoplatónica, lo que se hace especialmente visible en «Cuerpo perseguido»; señalándose características que estarán presentes en toda su obra posterior. Será en los años treinta cuando la influencia de lo social en su obra se hará patente; su compromiso con causas que remiten a la injusticia y a la desigualdad se reflejará en sus textos, aunque incorporando elementos de las vanguardias, especialmente del surrealismo, como se advierte en su libro *La voz cautiva*, según va estudiando Baena, y donde también estará presente el simbolismo del fuego, expresión mayor de la naturaleza que se traduce en el canto; o la sangre, elemento esencial de su poética, que expresa al ser humano, junto al simbolismo también de la voz. *Llanto en la sangre*, de 1937, será tratado en este ensayo crítico atendiendo el fuerte componente emocional que representa esta obra en medio de la guerra. Luego vendrá *Destino fiel*, que clamará por la necesidad de no claudicar ante la adversidad. El exilio será también la introversión, ese *ser para la muerte* heideggeriano que se manifiesta en *Mínima muerte*, donde, según se señala, nos encontramos con un Prados volcado a su interior y que no oculta la fragilidad en medio de la belleza, todo ello expresado con metáforas de raigambre clásica retomadas por la poesía pura, donde se cuestiona la propia vitalidad del mundo. Hay un vaciamiento de todo proyecto exterior, unido a la comentada interiorización anímica que de forma paulatina integra formas clásicas y barrocas. Observa el profesor cómo en estos momentos Emilio Prados dará un impulso ético y estético en su obra, lo que provocará un renacimiento emocional visible ya en *Jardín cerrado*, a pesar de la atmósfera de extrañamiento lírico por la falta de valor de la vida y el horror de la guerra. La nostalgia, el dolor de todo lo perdido que se afirma en el principio de la obra, se

desliza conforme avanza el libro hacia una sutil y débil esperanza pareja al fluir de la conciencia en su soledad, en una búsqueda de valores universales como corresponde, según estudia Baena, a una poesía que trasciende los límites para desde ahí trazar cuestiones y vislumbrar las respuestas. Esta última consideración resulta un factor fundamental en el propio capítulo para la comprensión en gran medida de la génesis creadora de Prados, quien se moverá en paralelo entre la razón poética de su amiga y hermana espiritual María Zambrano y la razón simbólica de Adolfo Sánchez Vázquez, además de la influencia mutua de otras figuras, coetáneos suyos y compañeros, como José Gaos o García Bacca. Todo ello generará unas metáforas del compromiso que se ponen de relieve en *Rio Natural* y que también preconizan una aproximación a la totalidad del ser con esa otra totalidad, la del mundo, según va desarrollándose en el ensayo. Se trata, pues, de un encuentro del ser con lo esencial, un ansía de ser que en este libro se simboliza en el agua como fuente de vida, de fecundidad, y como energía de la naturaleza materializada en el mar. Sobre *Circuncisión del sueño*, de 1957, destaca Baena la vuelta a la vigilia, a la realidad en su finitud, en su desolación, donde el sueño pierde protagonismo, si bien el poeta siente que la creación otorga un carácter regenerativo, el del conocimiento, vinculando esa percepción de lo real con el impulso trascendente que desarrollará en su siguiente poemario *La piedra escrita* de 1961; ahí ya, subraya el profesor, será reconocida la conciencia creadora unida a lo próximo y a la vez a la inmensidad que nos rodea. En sus últimas obras, *Signos del ser*, de 1962, revela a un yo que se enfrenta a su pasado, y también a la otredad, y a la misma creación, en la argumentación de este completo estudio. Emilio Prados era consciente del agravamiento de su enfermedad pulmonar y esto condicionará sus últimos poemas, especialmente aquellos que dejó sin articular en un libro y que póstumamente conformaría *Cita sin límites*, donde la interioridad del ser, del alma, o la visión de la naturaleza como absoluto y la infinitud del universo dan expresión al estado final en el que el poeta se veía a sí mismo y con el que se concluye su obra creadora, en palabras certeras del profesor Baena.

La última aportación a este valioso Catálogo de nuevo corre a cargo de Alicia Gómez Navarro y José García Velasco, directora y director honorario respectivamente de la Residencia de Estudiantes, según mencionamos. Se aborda en este trabajo la recuperación documental del legado de Emilio Prados, cedido por los herederos, que comprende la extensa correspondencia recibida por el poeta de miembros de la Generación del 27, de amigos, de contemporáneos suyos, así como las cartas de su hermano Miguel. También se encuentran fotografías y, sobre todo, el archivo literario del poeta guardado en veinte cajas llenas de manuscritos, versiones y revisiones de la propia obra que en su día ordenó Carlos Blanco Aguinaga, según refieren los autores. Se completa este capítulo con textos poéticos y autobiográficos no editados. Así mismo, señalan los autores del trabajo que el legado de su heredero, su hijo adoptivo Francisco Salas, es más reducido, con recortes de

prensa y correspondencia tanto con él como con su mujer Mercedes Díaz Roig. Se mencionan otros hallazgos, como un ejemplar mecanografiado de *Mínima muerte*, un álbum familiar y diversas traducciones. De especial importancia es su biblioteca personal con numerosos libros dedicados por sus creadores y otras obras que ejercieron una influencia determinante en su labor poética, así de Heráclito, Platón, Spinoza, Heidegger... En otros archivos de la Residencia, afirman, se conservan sus cartas con Carlos Blanco Aguinaga, León Sánchez Cuesta, la familia Savall Prados y con José Sanchís-Banús, documentos donde se revela la extraordinaria personalidad de Prados, así como la génesis de muchos de sus poemas complementado además con dibujos de José Moreno Villa y que sirve para cerrar este Catálogo que consolida el conocimiento y exégesis de un poeta que, sin duda y por valores evidentes, ocupa ya un lugar destacadísimo en el mundo de la literatura hispánica contemporánea.

Miguel Ángel Muñoz Cobos

José Jurado Morales (ed.) (2020): *Conciencia y memoria. La poesía de Antonio Jiménez Millán*, Visor, Madrid, 349 pp.

José Jurado Morales, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Cádiz, reúne en *Conciencia y memoria. La poesía de Antonio Jiménez Millán* los trabajos de un total de veinticuatro escritores, investigadores y algunos amigos en torno a la figura de este poeta cuya trayectoria se desdobra entre la creación poética y la crítica literaria.

La vida y la obra de Antonio Jiménez Millán están muy ligadas a la ciudad de Granada. Allí nace en el año 1954 y realiza sus estudios de Filología Románica. También en la Universidad de Granada desarrolla su tesis sobre el compromiso en la literatura española («Teoría y práctica del compromiso en la poesía española [1927-1939]») bajo la dirección del profesor Juan Carlos Rodríguez. Su labor académica fue desarrollándose hasta conseguir la Cátedra de Filología Románica en el año 2009 en la Universidad de Málaga, donde aún hoy reside y trabaja como profesor e investigador. El número de publicaciones del autor como crítico es altísimo: artículos de revista, reseñas, colaboraciones en monográficos y libros en común con otros investigadores, catálogos, ediciones... En el capítulo introductorio al volumen, Jurado Morales alaba la calidad del trabajo de este investigador, profesor y poeta, entre otras cosas, por una extraordinaria formación cultural que no solo se ve reflejada en las publicaciones producto de su faceta de crítico literario, sino también en su imaginario poético. Jiménez Millán ha estudiado a un amplísimo abanico de autores pertenecientes a géneros, movimientos y lenguas diversas, lo cual le ha dado acceso a una riquísima cultura que deja fluir a través de sus poemas. Es, según Jurado Morales «el que estudia igual a los poetas franceses del siglo XIX que a la última hornada de poesía española, el que se interesa por la música, el cine y la pintura». Así, el lector de la poesía de Antonio Jiménez Millán se sumerge a su vez en un continuo enriquecimiento de su propio bagaje cultural.

[295]

AnMal, XLIII, 2022, pp. 295-298.

Su labor poética se inicia en los años setenta en una Granada que, a pesar de estar todavía sufriendo los últimos coletazos de la dictadura y su represión, vive una especie de refloramiento en lo artístico en general y lo literario en particular. Empieza a entrar en contacto con otros críticos y poetas de la época, y en el año 1976 consigue el Premio «García Lorca» de la Universidad de Granada con su primer poemario, *Último recurso*. A este siguen *Restos de niebla* y *Poemas del desempleo* (1976-1978), y se encadenan en los años siguientes un buen número de poemarios que llegan al punto cumbre que representa *Ventanas sobre el bosque*, publicado en el año 1987. Puede decirse que estos son los años en que el autor lleva a cabo la incansable búsqueda de una voz poética propia, genuina. Pero, además, son años en los que bebe de los mismos influjos que autores como Álvaro Salvador, Luis García Montero o Luis Egea, junto a quienes posteriormente se le ha colocado dentro del movimiento de «La otra sentimentalidad». Bajo ese lema común dieron en llamarse un conjunto de autores que reivindicaban la poesía como, en palabras de Luis García Montero en su artículo «La otra sentimentalidad» publicado en *El País* el 8 de enero de 1983, «confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto». Pero, es a partir de *Casa invadida*, obra que ve la luz ya en los años noventa, que Jiménez Millán parece haber llegado finalmente a su madurez poética. Esta madurez se observa también en el alargamiento de los periodos de gestación de sus obras, pues la publicación de nuevos poemarios empieza a espaciarse considerablemente. Recibe el Premio Internacional «Ciudad de Melilla» en el año 2002 por el poemario *Inventario del desorden*, y el Premio Internacional «Generación del 27» del año 2010 gracias a *Clandestinidad*.

En torno a diferentes puntos de esta trayectoria giran las contribuciones a este volumen, que su editor, Jurado Morales, divide en tres bloques diferenciados temáticamente. El primero, *Palabra de poeta*, consta de una poética aportada por el propio autor en la que da algunas claves de su poesía, los elementos que en mayor medida influenciaron cada uno de sus poemarios y el ambiente cultural, social y personal en que fueron compuestos. Además, incluye también una entrevista conducida por José Luis Morante, ya publicada en el año 2006 en la revista *Prima Littera* y en la que se trata de incidir igualmente en los aspectos más sustanciales de su obra. Son dos capítulos que aportan, ya desde el principio del libro, una noción clara sobre el pensamiento del autor sobre su identidad poética y que por tanto resultan muy relevantes a la hora de repasar los capítulos posteriores.

En el segundo bloque, *Miradas al conjunto*, se reúnen un total de cinco trabajos que aportan una mirada general a la obra de Jiménez Millán y que van encabezados por «El contexto cultural en la poesía de Antonio Jiménez Millán» de Juan José Téllez. Este capítulo ofrece los datos de carácter histórico y social en los que se engloba la obra del poeta granadino y discute los puntos que han dirigido a la crítica académica hacia su inclusión en la llamada «promoción de la transición»,

así como las discusiones que se han generado por razón de tal propuesta. Este capítulo constituye un viaje exhaustivo que apunta de forma certera a los principales hitos de la trayectoria vital y poética de Antonio Jiménez Millán, pero esta vez ya no desde la perspectiva del propio autor sino desde la crítica literaria. En segundo lugar, Francisco Díaz de Castro plantea *Biología, historia*, el último poemario de Jiménez Millán como el punto en que toda su trayectoria poética culmina, una síntesis de todo lo anterior. Ofrece una visión general del poemario y lleva a cabo una desarticulación de los elementos que ligan esta obra a la trayectoria literaria y vital pasada del autor. Le sigue Almudena del Olmo Iturriarte con «“Al otro lado del espejo”: La poesía de Antonio Jiménez Millán», que consiste en un estudio pormenorizado del modo en que el autor configura al sujeto poético a lo largo de su trayectoria y cómo este se confronta con la realidad histórica en que se encuentra envuelto. Incluye también este bloque un texto que Luis García Montero aportó a modo de prólogo a la obra *Ciudades. Antología 1980-2015* (2016): «Antonio Jiménez Millán: La conciencia y el tiempo». De nuevo, García Montero ofrece un panorama general de la poética de este autor, su visión sobre el conjunto de la obra de Jiménez Millán y recupera algunas experiencias granadinas que le unen a este poeta con quien comparte generación. Cierra el bloque una reseña igualmente de *Ciudades* del escritor Manuel Rico, «La luz insobornable de aquel tiempo», que también había sido publicada previamente en *Nueva tribuna*.

El tercer y último bloque, *El poeta libro a libro*, está compuesto por dieciséis trabajos que, ordenados cronológicamente, exploran poemarios concretos. Álvaro Salvador, otro de sus compañeros de generación, se centra en los orígenes de la obra poética del autor con su capítulo «Los primeros libros de poemas de Antonio Jiménez Millán», un análisis de la unión entre lo político y lo poético en *Último recurso* (1977) y *Restos de niebla* (1983). Le sigue una reseña de Andrés Soria Olmedo a la antología *La mirada infiel* antes de pasar a los dos trabajos que tratan el poemario *Ventanas sobre el bosque*. En primer lugar, Olga Rendón Infante hace en «Una lectura romántica de *Ventanas sobre el bosque*» un estudio de esta obra a partir de los parámetros del Romanticismo y el Posromanticismo por ser estos, según la investigadora, los presupuestos estéticos que cimientan este poemario. Propone esta idea en base a cinco premisas románticas: el sentimentalismo, la conciencia a la vez histórica y metafísica del individuo, la tendencia a las ambientaciones decadentes, la expresión del deseo y el desengaño amoroso y la búsqueda de la evasión. También Blas Sánchez Dueñas se centra en este poemario con «Antonio Jiménez Millán: *Ventanas sobre el bosque*. Memoria sentimental y desencanto». Se plantea la presencia de este poemario como un punto de inflexión dentro de la obra de Jiménez Millán e indaga en la sensibilidad del sujeto poético. Sigue a este el capítulo «Una casa no es un hogar (En torno a la poesía última de Antonio Jiménez Millán)», compuesto por Juan Carlos Rodríguez, maestro y amigo del poeta. Él hace una lectura de *Casa invadida* prestando especial atención

al simbolismo que está presente en sus versos. Luis Bagué Quílez toma el poema en prosa «Night Shadows» (también de *Casa invadida*) y lo pone en relación con el grabado homónimo de Edward Hopper (que precisamente inspiró el anterior) en su capítulo «En torno a “Night Shadows”, de Antonio Jiménez Millán». Llega tras esta comparación a interesantes conclusiones sobre el modo en que la sensibilidad del autor y la reflexión sobre el arte se unen continuamente en la obra del poeta.

Se da paso a continuación a los estudios en torno al poemario *Inventario del desorden*. Comienza Felipe Benítez Reyes con «Desde un teatro de sombras», un estudio amplio de los elementos fundamentales de la obra. Ambra Cimardi ofrece en «*Inventario del desorden: un viaje entre la identidad, la realidad y la memoria*» una lectura del poemario llevando su atención hacia los componentes que en él apuntan al postmodernismo y la pérdida de la identidad humana. Por su parte, José Jurado Morales vuelca en «El desorden emocional: “Dominio de la herrumbre” de Antonio Jiménez Millán» un estudio del primer poema de esta obra, en el que el autor hace una especie de autoreflexión a través de la figura del padre. El capítulo de Francisco Javier Díez, «Jiménez Millán, la palabra válida» sirve como nexo con lo posterior, pues hace una reflexión en torno a *Inventario del desorden* y *Clandestinidad* en conjunto. En *Clandestinidad* se centran Fernando Candón Ríos con «Entre la estética de la melancolía y la colectividad: apuntes sobre *Clandestinidad*, de Antonio Jiménez Millán» y María Payeras Grau con «La memoria vigente: *Clandestinidad*». El primero hace un análisis de la voz poética que Jiménez Millán coloca siempre en el pasado dejando entrever, según el investigador, una tensión que el yo poético siente entre su juventud y su madurez. La segunda, por otro lado, se centra en la memoria como base fundamental del poemario. Josefa Álvarez Valadés estudia en «Ciudad y viaje en la poesía última de Antonio Jiménez Millán la presencia del elemento urbano dentro de *Clandestinidad* y *Biografía, historia* y Antonio Lafar que la sigue con una reseña precisamente de este último poemario. Para cerrar este volumen y antes de pasar a la bibliografía final, la investigadora Marina Bianchi contribuye con un estudio de la intertextualidad presente en el poemario más recientemente publicado por el autor en «Redes intertextuales en *Biología, historia: con Gil de Biedma al frente y Sabina al lado*»; y Luis Melero Mascareñas plantea con «Antonio Jiménez Millán: Línea de sombras (Poemas en prosa 1981-2019)» un estudio del modo en que se configuran los poemas en prosa de Jiménez Millán, perfectamente articulados a pesar del amplio periodo de tiempo en que fueron compuestos.

Todas estas aportaciones dan lugar a un estudio perfectamente configurado de la trayectoria de Antonio Jiménez Millán en varios sentidos, y ofrece desde una mirada más amplia y generalizada hasta estudios más detallados sobre obras concretas, poemas escogidos o antologías en particular.

Pino Menzio (2021): *Mar abierto (1980-2020)*, Valparaíso Ediciones, Granada, 137 pp. Traducción de Fernando Valverde.

Son pocas las editoriales españolas actualmente que se atreven a publicar poesía italiana contemporánea, por la convicción que muchos editores tienen de que no se venderán los libros y tendrán que tenerlos en el almacén, o por pensar que a la editorial no le conviene publicar a autores poco conocidos, o nada conocidos. Los problemas para los autores, a la hora de publicar sus libros aumentan, pensando en el ámbito editorial español, si salimos de los grandes nombres (como por solo hacer unos ejemplos, Eugenio Montale, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Edoardo Sanguineti, Franco Fortini...) y pensamos en editar a escritores relevantes actuales que no sean clásicos, aunque propongan una literatura de mucha calidad, como es el caso del escritor piamontés Pino Menzio. Es más, en este ambiente de desconocimiento y a veces de recelo, para muchos editores actuales en España los escritores que acabo de citar, «clásicos» de la literatura italiana del novecientos, son incluso desconocidos. De hecho, y desgraciadamente, los autores italianos contemporáneos «de mercado» a menudo se limitan a unos escasos nombres que suenan desde hace décadas, como Pier Paolo Pasolini, Cesare Pavese, Eugenio Montale... y poco más.

En este contexto de clara dificultad para la edición de la poesía en España (desde luego que para el autor, el traductor, y también el editor), y especialmente de la poesía traducida de otras lenguas, las Ediciones Valparaíso de Granada han publicado el poemario de Pino Menzio (Turín, 1961) titulado emblemáticamente *Mar abierto (1980-2020)*. Un excelente poemario que recoge la producción poética del autor que hasta el momento se encontraba en parte publicada en el libro *Un piombo, un'anima. Poesie 1980-2010*, publicado en la editorial La Vita Felice de Milán en 2013. Estos poemas de 2013, junto con los escritos en la última década, conforman el poemario *Mar abierto*, que acoge por tanto cuarenta años de producción lírica muy elaborada, y realmente singular en el ambiente poético italiano

actual, por distintas razones que intentaré comentar aquí, y que lo convierten en una publicación realmente interesante.

Pino Menzio¹, aparte de poeta, es también filósofo y crítico literario. Estudioso de Estética, y de Literatura Comparada, como ensayista ha afrontado el estudio de la tragedia griega (*Prometeo, sofferenza e partecipazione. Lettura di Eschilo, Prometeo incatenato*, Bologna, Pàtron, 1992), de la metáfora del viaje (*Il viaggio dei filosofi. La metafora del viaggio nella letteratura filosofica moderna*, Moncalieri, CIRVI, 1994), y particularmente de la ética de la creación literaria, investigando la compleja y rica relación entre Charles Baudelaire y Walter Benjamin (*Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*, Bergamo, Moretti y Vitali, 2002; *Da Baudelaire al limite estetico. Etica e letteratura nella riflessione francese*, Torino, Stampatori, 2008; *Nel darsi della pagina. Un'etica della scrittura letteraria*, Torino, Stampatori, 2010). Menzio ha ofrecido estudios fundamentales en estos ámbitos que he indicado más arriba, que tienen en la base a uno de los máximos maestros de la poesía contemporánea como fue Baudelaire, y uno de los críticos-filósofos más insignes, influyentes de la segunda mitad del siglo xx, como Walter Benjamin, cuyo pensamiento se está difundiendo en España con mucha lentitud.

En líneas generales, y considerando la dedicación filosófica y crítico-científica de Pino Menzio que he intentado resumir más arriba, habría que afirmar que el poemario *Mar adentro* no presenta una dificultad particular de lectura, y creo que lo puede disfrutar tanto el lector medio como el lector profesional. De hecho, hay bastantes guiños del poeta al lector, a lo largo del poemario, a veces muy claros, con los que de algún modo se le implica en los poemas, se le quiere amparar también en la primera persona del plural que el poeta usa a lo largo de su discurso poético, a veces muy emotivo, en el que predomina y campa a sus anchas la fantasía, y en ocasiones incluso la *situación onírica*, con la que el poeta juega sin ninguna dificultad una y otra vez.

Si atendemos a la estudiada estructura de *Mar abierto*, sorprende en primer lugar el interés del poeta en datar estrictamente las tres partes de las que consta el poemario. Y efectivamente, en estas tres secciones se presentan los 57 poemas de que consta el libro, de muy distintas dimensiones, predominando el poema más tradicional y extenso en la primera, y la construcción breve en la segunda y tercera sección del libro, que presenta poemas que se acercan bastante al aforismo, o, mejor dicho, que tienen un aire de aforismo, en un ambiente textual fuertemente lírico y repleto de fantasía, según he afirmado antes. Como indicando la necesidad personal (y sentimental) de esta datación precisa para ofrecer el poema al lector en toda su plenitud, y la continuidad en el tiempo de una determinada temática paralela a las otras dos que ha calado en el poeta en un

¹ Cfr. para una muestra de la actividad científica y cultural de Pino Menzio, y el resto de sus publicaciones la página web *Etica e Letteratura*: <https://www.etica-letteratura.it/chi-siamo/>.

momento muy determinado de su vida. Póngase atención en este sentido a estas indicaciones temporales-estructurales, que creo son muy significativas: I. (1980-2007), II. (2001-2010), III. (2008-2020).

La temática marina de *Mar abierto*, en toda su extensión y belleza, aunque sobre todo a nivel de léxico, está presente prácticamente en las tres partes, y abarca por tanto todo el poemario, pero no de un modo uniforme. Se trata de una temática que está combinada con la también imperante temática urbana, que juntas construyen muchos de los poemas de carácter existencial, o si queremos propiamente «existenciales», arropados de esencialidad, que sería una de las características a nivel estilístico más acuciantes del poemario en toda su extensión.

Aunque con una mayor determinación en la primera parte, el léxico marítimo (y a menudo también el léxico relativo a la naturaleza, a la vegetación, sobre todo), en toda su amplitud, se pone en movimiento particularmente en las dos primeras secciones, conteniendo bastante el *espíritu* eminentemente lírico y simbólico del libro, que es a veces muy impactante para el lector. Un espíritu presente por ejemplo en el excelente poema que propongo a continuación como muestra de la primera parte del poemario (p. 17), por lo demás bastante indicativo de lo que vengo afirmando:

Si tiene que ser

La nieve ahora se deshace
en los rincones de los tejados
dentro de una fría niebla, se filtra
despacio, deja marcas en las fachadas de las casas,
gotea de los secos dedos de las ramas
hasta la próxima caída. Sucede,
todas las veces como una marea
frente a una costa baja,
pero árida, emerge
una desesperanza del mañana, de nosotros mismos
en el mañana; lo sentimos los unos en los otros
como un agua que excava y erosiona,
deja un depósito de sal
con grumos sobre los palos en la arena
y algas deshilachadas, medias valvas
y escombros en el espigón del muelle,
nos acerca².

² El texto italiano es el siguiente: «Se deve essere || La neve ora si disfa | sugli angoli dei tetti | dentro una nebbia fredda, cola piano | lasciando segni sulle facciate delle case, | gocciola dalle dita secche dei rami | sino alla prossima caduta. Accade, | di volta in volta come una marea | davanti a una costa bassa | ma arido, emerge | un disperare nel domani, di noi stessi | nel domani; lo sentiamo gli uni negli altri |

En la segunda sección de *Mar abierto* el número de poemas se reduce bastante respecto a la primera. Así, de 24 poemas con que cuenta la primera, en esta sección hay 15 poemas, y siempre de una extensión mucho menor, anunciando de algún modo un nuevo tipo de poema a nivel formal y temático, que va a predominar en la tercera sección, que cuenta con 18 poemas, casi todos ellos de cinco versos. Es también muy visible en esta segunda parte, y es algo que va unido al cambio estructural del poema, la aludida reducción espacial del poema. Una reducción que se produce tras la desaparición de la disposición narrativa tan presente en la primera parte, y la aparición por tanto del discurso esencial, «esencialista», que será a partir de ahora predominante, y muy en la línea del último Giuseppe Ungaretti.

El poema que cito a continuación pertenece a la segunda sección de *Mar abierto* (p. 77) en la que se genera el cambio estilístico que he comentado, que por lo que se refiere a la atmósfera fuertemente simbólica del poemario en su conjunto no produce ninguna distorsión. Es más, se integra plenamente en esta atmósfera de incertidumbre, y a veces de desasosiego (pienso ahora en Fernando Pessoa), que es recurrente en el poemario, pero nunca trágica:

(LAS RAMAS)

Andamios vegetales suspendidos,
árboles de velas al viento,
saben plegarse.

Tienen nudillos y nudos,
son nuestras manos³.

La tercera sección del poemario recoge los textos más recientes de Pino Menzio, y mantiene la tendencia que he destacado de la esencialidad, haciéndola más acuciante a nivel lingüístico y estilístico. Diría que la hace más compleja aún, porque el lector está introducido desde el principio en un ambiente de incertidumbre muy emotivo a veces, y de fuerte fantasía, como comentaba más arriba. Una fantasía que de algún modo va cohesionando los textos del libro que propone el autor piamontés, alcanzando algunos poemas un *climax* a lo largo del poemario que merecen realmente la pena por su belleza y también por su delicadeza. De hecho, hay poemas que se acercan mucho a lo que se conoce como «aforismo», claramente en una concepción muy amplia de este, sin desmarcarse

come un'acqua che scava, consuma, | lascia un deposito di sale | a grumi sui pali nella sabbia | ed alghie sfilacciate, mezze valve | e qualche detrito sulle gettate dei moli, | ci fa più vicini» (p. 16).

³ El texto original (p. 76) es el siguiente: «(I RAMI) || Ponteggi vegetali sospesi, alberi di vele al vento, | sanno piegarsi. || Hanno nocche e nodi, | sono le nostre mani».

de la línea del resto de las composiciones. Un claro ejemplo de lo que vengo afirmando lo tendríamos en este precioso poema de la tercera sección (p. 113) que propongo ahora:

El curso del tiempo
te lava como una piedra,

te detiene en el borde de las hojas.

Confía en la corriente,
en su fuerza clara⁴.

Un poemario de estas características necesita a todas luces un buen traductor, que entienda en profundidad los poemas, y que conozca muy bien la lengua italiana. Es decir, que sea capaz de una traducción que esté a la altura de los textos elaboradísimos de Pino Menzio. Creo que es el caso de la traducción que ha realizado el poeta granadino Fernando Valverde, que ha sabido transitar como traductor por unos textos que combinan, en un entorno de fuerte lirismo diría que «existencial», también términos de la lengua cotidiana, y términos técnicos, sacados de un registro lingüístico a veces tendente incluso a lo sectorial. En definitiva, que configuran poemas a menudo muy cerrados a la interpretación o «herméticos», y por tanto, no me cabe la menor duda, a veces muy complejos de traducir.

Creo en este sentido que la mayor parte de las decisiones que el traductor ha adoptado han sido de lo más apropiado para el sentido y el ritmo de los poemas, a veces en contextos de mucha dificultad, donde predomina el simbolismo más exacerbado. Y efectivamente, Fernando Valverde se refiere a *Mar abierto*, en el texto que prepara para la contraportada, en estos términos:

La poesía de Pino Menzio es a la vez la tempestad del mar y su calma, la arquitectura de la ciudad volcada sobre la naturaleza, el agua desafiando las aristas de angustia, el barco y el plomo, el alma y la incertidumbre. Con las correspondencias y las contradicciones de la vida en el mundo, Menzio ha construido una obra poética llena de simbolismo y verdad [...] los lectores van a sentir el aliento y el desengaño, la profunda soledad de un mar abierto inexplicable a los ojos de los hombres.

A las palabras de Fernando Valverde yo añadiría conclusivamente que el viaje que propone Pino Menzio al lector a través de *Mar abierto*, no es solo un anuncio

⁴ El texto original (p. 112) es el siguiente: «Il corso del tempo | ti lava come una pietra, || ti ferma sul bordo delle foglie. || Affidati alla corrente, | alla sua forza chiara».

de desengaño y de soledad, sino que es también, con mucha mayor complicidad y entusiasmo, una propuesta de viaje, singularmente afectivo y fantasioso, y repleto de la mejor poesía.

José Muñoz Rivas

José Luis Alonso de Santos (2022): *Los jamones de Stalin*, Diputación Provincial de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 175 pp.

Los jamones de Stalin es una obra teatral que ha recibido el VI Premio de Creación Literaria «Villa del Libro» en la modalidad de Teatro. Se trata de un galardón entregado por el presidente de la Diputación de Valladolid, Conrado Íscar, y que fue otorgado por unanimidad del jurado tras la reunión del pasado 8 de abril de 2022, imponiéndose así a las 243 obras que habían concurrido al certamen. Aunque este galardón se entrega bianualmente y se encuentra ya en su sexta edición, es la primera vez que se incluye la modalidad de teatro. De hecho, Conrado Íscar aseguró a medios digitales como *El Español* o *La Vanguardia* que incorporar el teatro en este premio era necesario para así atender por igual a los tres grandes géneros literarios.

El jurado, compuesto por filólogos de reconocido prestigio como la Catedrática Emerita de Literatura Española de la Universidad de Barcelona, Rosa Navarro Durán, o el Catedrático de Literatura Española de la UNED, Francisco Gutiérrez Carabajo, así como otras figuras reseñables de la cultura española como el director de escena y miembro fundador de la Academia de las Artes Escénicas de España, Mariano de Paco Serrano, el poeta y Presidente de Honor de la Asociación de Amigos del Teatro de Valladolid, Ángel María de Pablos y el periodista y poeta, Jesús Fonseca Escartín, ha fallado a favor de *Los jamones de Stalin* por «ser una obra que contiene diálogos de gran vivacidad y agudeza; su fina y singular ironía; profundizar en diferentes estratos de la filosofía, de la literatura y de la historia; su peculiar teatralidad y estilo; y su destreza en el manejo de las herramientas dramáticas».

José Luis Alonso de Santos es un dramaturgo, actor, guionista y director nacido en Valladolid en el año 1942. Licenciado en Filosofía y Letras y en Ciencias de la Información, ha ocupado importantes cargos como la Presidencia de la Academia de las Artes Escénicas de España, la Dirección de la Real Escuela Superior de Arte

Dramático de Madrid y de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Asimismo, ha sido ampliamente reconocido con galardones como el Premio Nacional de Teatro, Premio Max o el Premio Castilla y León de las Letras. Entre sus obras más importantes sobresalen títulos como *La estanquera de Vallecas* (1981), *Bajarse al moro* (1985), *La sombra del Tenorio* (1994) o *La cena de los generales* (2008). Junto a su producción teatral también hemos de mencionar obras de corte teórico y académico como *La escritura dramática* (1998) y el *Manual de teoría y práctica teatral* (2007).

Dentro del conjunto de su producción, *Los jamones de Stalin* se terminó de escribir en el año 2014, pero hasta ahora no había sido editada. El hecho de imprimirse, siendo teatro, ya supone un avance en el género. Esta publicación, según constan en las bases del certamen, es conjunta al premio económico, que asciende a 15.000 euros. Sí se tienen noticias, en cambio, de que la obra ha sido anteriormente representada en algunos lugares como la Plaza Mayor de Turre (Almería) por parte de un grupo de aficionados, bajo la dirección de Beatriz Rueda. De hecho, el propio autor, a propósito de esta representación afirmó:

Los jamones de Stalin es mi última obra escrita, no creo que nadie se atreva a estrenarla pero ya es hora de que alguien dijera estas cosas. Como ya soy mayor, pues lo digo yo. Ser mayor tiene, entre otras, esa ventaja. Si a alguien no le gusta, que se tome un 'tranquimazin'; yo también leo a diario muchas cosas que no me gustan y me agunto.

La obra cuenta con acotaciones que dan pie a pensar que no solo es un teatro que se concibe para ser leído, sino también para ser representado. De hecho, estas indicaciones dramáticas para una posible puesta en escena son abundantes. Por un lado encontramos las introducciones dramáticas a comienzo de cada uno de los actos. Estas se dirigen fundamentalmente a la descripción del espacio y la disposición de los elementos como observamos, por ejemplo, en el prólogo:

Proyección con la plaza mayor de un pequeño pueblo de la sierra de Extremadura en la actualidad. Es un día soleado y todo el entorno dibuja un lugar agradable y cordial. Estamos en las fiestas del pueblo, y la plaza está adornada con banderitas y gallardetes. En el escenario una agrupación musical local y un grupo de baile con trajes de época. Y empiezan a tocar, cantar y bailar una célebre coplilla local (p. 11).

Por otro lado, encontramos reiteradas alusiones a los gestos, comportamientos y actitudes de los personajes como por ejemplo «seco y serio, recorriendo con sus ojos el lugar» (p. 17), «lleno de entusiasmo» (p. 55) o «pasea nervioso de un lado a otro, presintiendo la tormenta» (p. 116). Podemos considerar, por tanto, que si bien el autor deja cierta libertad en la ejecución del diálogo y sobre todo de

determinadas escenas, estas por norma general suelen contener suficientes indicaciones sobre cómo se ha de teatralizar.

La temática esencial de la obra es el enfrentamiento entre los dos bandos durante la Guerra Civil. A través de este conflicto se reflejan las consecuencias nefastas del que es considerado por muchos investigadores como el peor episodio de nuestra historia contemporánea. Como el propio galardonado afirma en la entrega del premio, su obra sirve para «dar voz a los que sufren, a los que yo presto mi voz para dar a conocer su sufrimiento».

Estamos ante una obra estructurada en 14 escenas, introducida por un prólogo y concluida por un epílogo. Se trata de una estructura completamente circular, pues el prólogo y el epílogo se sitúan en la época contemporánea, mientras que durante las 14 escenas se produce una analepsis en la que los lectores son transportados a la época de la Guerra Civil. Como elementos paratextuales podemos señalar el hecho de que todas las escenas están introducidas, además, por un título que en apenas varias palabras sintetiza a la perfección el contenido de cada una de ellas. La obra, por tanto, cuenta con una estructura dramática moderna, pues no encontramos la tradicional división en actos, propia del teatro clásico español.

En este prólogo la acción se inicia en la Plaza Mayor de un pueblo de la Sierra de Extremadura: Horcajo de la Sierra, famoso por sus jamones. Allí, una guía, durante las Fiestas de la Virgen de Agosto, le explica a los visitantes y turistas la historia del pueblo y las batallas que allí se libraron durante la Guerra Civil Española. De hecho, no es la primera vez que se ficciona con el nombre de este pueblo, pues también aparece en la película de José Luiz Sáenz de Heredia, *Historias de la radio* (1955). No obstante, no se tiene constancia de episodios históricos similares a los descritos en la obra, por lo que hemos de suponer que son fruto del ingenio y la inventiva del autor.

Tras esta introducción, el autor traslada a los lectores a una fría mañana de 1937, época que encontramos presente en otras de sus grandes obras como *La cena de los generales*. La acción tiene lugar desde esta escena I y hasta el final de la obra en una taberna rústica y un tanto antigua. Es en este espacio donde se va a mostrar el enfrentamiento entre los comunistas, partidarios de Stalin, y los franquistas, partidarios de Franco. Antes de la Guerra, el pueblo se llamaba Membrillar y se dividía en dos grandes sectores: Membrillar de Arriba y Membrillar de Abajo. En la parte de arriba vivían los franquistas y en la de abajo los comunistas.

Además, vemos cómo en la obra el conflicto político y militar se mezcla con la vida personal y las relaciones amorosas de los personajes. Esta idea se materializa especialmente en la pareja que conforman Loli y Benjamín, dos jóvenes arrastrados por el deseo y la pasión, pero separados por los ideales de sus familias. Y junto a ellos, la máxima expresión del amor: el comisario comunista, destinado a Membrillar por orden expresa de Stalin, Juan Horcajo Santos, que se enamorará de Inés, una monja del pueblo. «Amor y revolución» se fusionan en la obra

para ofrecer una trama de enredos inimaginable en aquellos tiempos, trama que a su vez permite al autor lanzar un mensaje fundamental: la defensa del amor universal, un amor que es capaz de desafiar los límites, incluso cuando ello supone poner en riesgo tu vida, pues el comisario será relegado de todos sus cargos y condenado a muerte al unirse con una monja. Por otro lado, tampoco hemos de obviar el pequeño guiño del autor a una de las obras maestras de la literatura, pues esta pareja de enamorados comparte nombre con los protagonistas de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla.

Junto a este tema, el hambre y la desigualdad social es otro de los aspectos en los que el autor incide de manera más profunda, pues mientras que los franquistas comen jamones, los comunistas solo tienen membrillos. En cierta ocasión se llega incluso a bromear con esta idea cuando Aniano, jefe de las milicias comunistas locales, afirma: «Es lo único que comemos nosotros, camarada: membrillo. Todos los días: membrillo. Para comer, membrillo, para cenar, desayunar, para todo: membrillo. Por eso estamos todos tan amarillos» (p. 22).

Desde ese preciso instante el objetivo de las milicias comunistas no será ni mucho menos defender su territorio o ganar espacio al bando franquista, sino que por orden directa de Stalin los comunistas centrarán sus esfuerzos en hacerse con el jamón que custodian en Membrillar de Arriba.

La maestría de José Luis Alonso de Santos reside en la utilización del humor y lo grotesco en una situación tan trágica y miserable como la guerra. El autor hace del hambre y la penuria un pretexto para provocar la risa y conducir al lector a una situación completamente cómica que roza en ocasiones el teatro del absurdo. Este aspecto se manifiesta incluso en los nombres, pues a veces se bromea con personajes como el conductor ruso, Kulokof, que es llamado por otros «Kulofof».

Pero si bien la conquista del jamón puede suponer un episodio irónico o ridículo en el contexto de la guerra, lo cierto es que esta obra se caracteriza por contener mensajes morales que subyacen a la simple trama. La máxima empleada por el rondeño Vicente Espinel en el «Prólogo al lector» de su *Marcos de Obregón*, heredera del tópico horaciano, nos hablaba de la necesidad de traspasar la corteza para alcanzar el fruto:

Quien se contenta con sola la corteza, no saca fruto del trabajo del autor; mas quien lo advierte con los ojos del alma, saca milagroso fruto, [...] Yo querría en lo que escribo que nadie se contentase con leer la corteza, porque no hay en todo mi *Escudero* hoja que no lleve objeto particular fuera de lo que suena.

Algo similar nos propone José Luis Alonso de Santos, pues desafía al lector y le llama a participar activamente en la obra, a desentrañar la acción superficial para llegar a la verdadera esencia. Y es que, a poco que lo pensemos, esa simple disputa por el jamón no es más que un reflejo de la brecha social entre los diferentes

bandos, de esa desigualdad presente en tantos pueblos de España durante un período tan señalado en nuestra historia contemporánea y en el que miles de personas murieron de hambre y sufrieron todo tipo de penurias.

La obra está cargada también de simbolismo, elemento que se manifiesta fundamentalmente a través de un pájaro que ronda muy de tarde en tarde la taberna y que llama la atención de los personajes, especialmente de la joven Inés. Todos ellos se fijan en el pájaro porque este en realidad representa aquello que ansían: la libertad. El pájaro posee las alas necesarias para volar y ser libre. A diferencia de todos ellos, que están anclados al lugar donde nacieron y a la ideología que sus padres les impusieron, el pájaro puede decidir volar y salir de allí. Y es precisamente Inés el personaje que más centra su atención en el pájaro porque ella es una de las que sufre las consecuencias de la guerra, un conflicto que le impide consumir su amor con Benjamín como ella desearía.

Finalmente, el epílogo hace regresar la historia a la época actual y es desde el prisma de la guía municipal que había aparecido al principio como se cuenta el desenlace de la historia: Según cuenta la leyenda popular, el comisario Juan Horcajo y la monja Inés se exiliaron a México, donde montaron una tienda de jamones. Sin embargo, la versión oficial afirma que el comisario fue asesinado por los comunistas esa misma noche y que por eso al llegar las tropas franquistas decidieron llamar al pueblo Horcajo en honor a él.

Andrés Amorós, en una entrevista a *esRadio*, afirma que esta obra le recuerda en estilo y forma a la comedia coral de Berlanga, precisamente por contar con escenas muy divertidas, cómicas y, sobre todo, con chistes fáciles pero de efecto seguro en el espectador. Este crítico literario llega incluso a relacionar la obra con películas de temática similar en cuanto al conflicto bélico se refiere, como pueda ser *La vaquilla* (1985). Más reciente, y con el mismo corte cómico y satírico, encontramos *La muerte de Stalin* de Armando Iannucci. En esta línea, no es extraño pensar en el posible salto a las pantallas de esta obra que está llamada a convertirse en un éxito por su potencial y calidad literaria.

Estamos, en definitiva, ante una trama compleja y divertida que esconde importantes reflexiones sobre el devenir del ser humano en momentos de conflicto, nada alejadas de nuestra realidad actual, pero que al mismo tiempo nos conduce a situaciones plagadas de un humor inteligente, pues ¿quién va a querer membrillos habiendo jamón?

Jorge Marín Blanco

Manuel Pacheco Sánchez (2022): *Los ritmos del lenguaje*, UMA Editorial, Málaga, 233 pp.

En este volumen de la colección *Estudios y Ensayos*, Manuel Pacheco Sánchez nos presenta «Los ritmos del lenguaje. Introducción a la obra de Henri Meschonnic», con un claro objetivo presente: acercar la figura del autor francés y sacarla de ese encaillamiento al que estaba sometido en los pequeños grupos de investigadores, facilitando así el conocimiento de sus teorías y aportaciones a las diversas disciplinas a las que dedicó su tiempo.

Dividido en dos bloques: uno más teórico —*La teoría del lenguaje de Henri Meschonnic*— y otro más práctico —*Meschonnic lector y crítico*—, el fin de esta dualidad es presentar al lector una lectura unificada de los planteamientos teóricos de Meschonnic: teoría del lenguaje, poética y teoría del arte.

En sí mismo, este primer bloque parte como una sistematización de lo que podríamos considerar el contexto en el que nacen los conceptos de Meschonnic —«El modelo del signo»—, donde queda totalmente delimitado por los distintos paradigmas que rodean su posicionamiento ante la crítica en su época. El posicionamiento —más ante la concepción y recepción de la crítica— contra los pensamientos y clichés del lenguaje «obliga a reevaluar con los conceptos tradicionales para estudiar a fondo sus implicaciones» (p. 30). Con el breve recorrido sobre los paradigmas que influyen en él, desde el lingüístico al sociopolítico, pasando por los antropológicos y teológico-filosófico.

Segundo de las interpretaciones de la lingüística de Saussure —«Recuperar a Saussure»— que harían las veces de introducción para algunos de los conceptos y teorías que se recuperan en el libro; la relectura del estructuralismo supuso para Meschonnic, como indica Pacheco, una extrapolación de la arbitrariedad del signo a los demás discursos (p. 52). A su vez, el estructuralismo de Saussure se contraponen a la «interdependencia» de los elementos del discurso, por lo que se señala la necesidad de investigación sobre el lenguaje de modo que se tenga «la suficiente

capacidad crítica para reformular los problemas derivados de análisis reduccionistas y lecturas esencialistas» (p. 58).

Los cuatro siguientes capítulos se centran ya en la poética y los conceptos que a ella conciernen —«De la semiótica a la poética», «Apuntes sobre la noción de sujeto», «Una historia del ritmo», «Definir el ritmo»—. En estos capítulos se resumen las demás nociones de semiótica que giran en torno a la teoría lingüística de Meschonnic junto al recorrido histórico de las nociones de sujeto y ritmo que han llevado las teorías anteriores hasta la influencia en el autor y su obra propia.

El último capítulo de este primer bloque —«La poesía de Meschonnic»— hace las veces de puente para el segundo bloque y, en cierto modo, remarcar en su poética la teoría que defiende a ultranza. De este modo, con el fin de proponer una lectura rítmica junto a los análisis de dos de sus poemas, se destacan los conceptos combinados que se han ido enumerando a lo largo del capítulo (la continuidad del poema, los distintos sujetos y su representación, la presencia de la memoria y la historia).

Tal y como indica el propio Pacheco en el ensayo, el segundo bloque está orientado al aislamiento al que se ha sometido a Meschonnic, o más bien a integrarlo en las teorías de las que ha sido partícipe por medio de sus relaciones con otros autores. En el capítulo 8 —«El caso Heidegger»— se le acerca y concilia con Heidegger y su esencialismo, tras las críticas que realizó contra este; «Para acabar con la palabra *Shoah*» nos presenta un curioso e interesante debate que tuvo junto a Claude Lanzmann; y en los dos últimos capítulos —«Nuevas lecturas de Spinoza y Humboldt» y «Pierre Soulages y el ritmo en el arte»— vemos los referentes críticos de Meschonnic tanto para el lenguaje como para el arte, respectivamente.

De este modo, nos encontramos ante un estudio crítico detallado de las disciplinas por las que ha pasado Meschonnic y sus teorías, junto a los ejemplos poéticos que han reflejado la importancia de la recepción de los conceptos y el peso que estos imponen sobre la escritura del autor. A fin de cuentas, tal y como concluye Pacheco, el trabajo revolucionario que hace del panorama lingüístico y filosófico no puede considerarse realmente sin las consecuencias que conlleva entender que se trata de hecho de una crítica sin centro, origen o finalidad (p. 212). Y es que, en cierto modo, este aporte más cercano al lector permite una revalorización y autoevaluación de las demás que lo rodean.

Andrea Rubio Ortega

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.
- 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 (≤ 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^o / núms.

B. NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. NOTAS:

- a) Ubicar a pie de página.
- b) Se señalarán en el cuerpo de texto con número volado, que se colocará siempre antes de los signos de puntuación.

c) No hacer remisiones internas a notas (o páginas) pertenecientes al propio trabajo.

d) Evitar notas que solo consistan en referencia bibliográfica (llevar en su caso a cuerpo de texto).

2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (sistema Harvard: autor, fecha y año entre paréntesis con bibliografía final detallada):

a) EN BIBLIOGRAFÍA FINAL:

- Diseñar en orden alfabético (se admite clasificación por categorías).
- Nombres de autores: apellido en VERSALITA (no MAYÚSCULA; en procesador, VERSAL/VERSALITA).
- Si aparecen varios nombres, se pondrá invertido solo el primero y los demás en el orden habitual ‘Nombre, Apellido’. En el caso de que haya dos autores irán separados mediante la conjunción ‘y’. Cuando aparezcan más de dos autores, la conjunción ‘y’ precederá solo al último.
- Cuando varias entradas comiencen por el mismo autor, el nombre solo se mantendrá en la primera, y se empleará una raya continua (pulsando cuatro veces la tecla de guion largo) para el resto.
- Usar letras para diferenciar obras de un mismo año en la producción de un autor (2003a, 2003b, etc.)
- Se recomienda que los libros colectivos se indexen por el nombre del editor o editores (director/es, coordinador/es, etc.).
- Si la editorial incluye en su nombre la información sobre el lugar de edición, no será preciso reiterarlo. Los nombres de las ciudades se indicarán, generalmente, en español siempre que sea posible.

— Monografías:

LARA GARRIDO, J. (1991): *Del siglo de oro (Métodos y 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 recordado un libro anterior de Torre (1997), *Juan de Aguilar, un humanista ruteño del xvii*, que mereció los siguientes comentarios del latinista Raúl Manchón: «adolece de muchas deficiencias y [...] se edita, con muy poco rigor filológico, la poesía castellana de Aguilar y alguno de sus poemas latinos» (2003: 314)...

A esta «bibliografía menuda» reseñada por Jover (1949: 299) podrían además acompañar las informaciones acerca de fiestas no publicadas — como las vallisoletanas aludidas por el padre J. Chacón (Jover, 1949: 300)— pero asentidas por...

c) FUENTES ELECTRÓNICAS O CIBERGRAFÍAS:

— Para citar artículos de revistas digitales, entradas de blogs u otras fuentes creadas exclusivamente para su difusión en la Red, se dará la fecha de consulta y los datos precisos para su localización procurando no incorporar enlaces completos de longitud desproporcionada. Si se desea, podrá incorporarse el hipervínculo en todo el ítem bibliográfico.

GARROTE BERNAL, G. (8-09-2015): «IX, 32. Gracián relee a Ramón (1)», en *Blog Literaventuras* [consulta: 2 febrero 2016].

— Si la fuente en línea cuenta con los datos de identificación propios de una publicación tradicional (por ejemplo, revista con número, fecha, páginas, etc.), podrá inscribirse en el bloque habitual de Bibliografía con la marca final «En línea», seguida de la dirección url matriz (no la del enlace completo) y la fecha de consulta. Si se desea, podrá incorporarse el hipervínculo en todo el ítem bibliográfico.

FERNÁNDEZ DOUGNAC, J. I. (2014): «La mitología en el poema Granada, de Agustín Collado del Hierro», *Anmal Electrónica*, 37, pp. 43-102. En línea: www.anmal.uma.es [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), LATINDEX 2019 (30/33), [CIRC](#) 2021 (Clasificación Integrada de Revistas Científicas-Categoría D) y su nivel de difusión queda igualmente registrado en [MIAR](#) 2021 (6.5) y [DIALNET MÉTRICAS](#) 2020 (0,100 Cuartil 2).

Su versión electrónica (ISSN 1697-4239; 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.^a T. Mérida Rivera, P. García Sánchez, F. J. Talavera Esteso, A. Rallo Gruss y M.^a G. Fernández Ariza], *Estudios sobre Vicente Espinel*.
2. Enrique Larreta, *La calle de la vida y de la muerte* (ed. de M.^a G. Fernández Ariza).
3. José A. Martín García, *El campo semántico del sonido y la voz en la Biblia griega de los LXX*.
4. Juan A. Villena Ponsoda, *El vocalismo del español andaluz. Forma y sustancia*.
5. Juan de la Cruz, *El verbo frasal con partícula adverbial en el medievo inglés: taxonomía y traducción*.
6. Ángel Cañete y otros autores [C. Castillo, J. de la Cruz, J. R. Díaz Fernández, H. Klein, B. Krauel, E. Lavín, F. Sánchez Benedito, A. Miranda, B. Oziebło, S. Quer, P. Trainor, C. Tylee, A. Verde y M.^a M. Verdejo], *Estudios de filología inglesa*.
7. Francisco J. Talavera Esteso, *El humanista Juan de Vilches y su «De uariis lusibus sylua»*.
8. José Mondéjar y otros autores [M. Ariza, J. Perona, G. Colón, E. Ridruejo, J. M.^a Enguita, J. Polo, J. Martínez de Sousa, S. Gutiérrez Ordóñez, M.^a 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 Áquez, P. Fernández, M. Galera Sánchez, C. N. Robin, A. Cruz Casado, M. Galeote, J. Toledano Molina, J. Barreiro, J. Roses, C. Bravo y S. Millares], *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo* (ed. de A. Cruz Casado).

12. Antonio M. Bañón Hernández, *La interrupción conversacional. Propuestas para su análisis pragmalingüístico*.
13. Juan A. Bardem y otros autores [A. Cantos Pérez, F. Guzmán Moreno, J. I. Oliva y R. Utrera], *Arte, literatura y discurso cinematográfico* (ed. de A. Cantos Pérez).
14. Ibn Wāfid, *Tratado de agricultura. Traducción castellana. Ms. s. XIV* (ed. de C. Cuadrado Romero).
15. Rafael Gutiérrez Girardot, *Nietzsche y la filología clásica*.
16. Pedro J. Chamizo Domínguez, *Metáfora y conocimiento*.
17. Emilio Montero Cartelle y otros autores [M.ª T. Echenique Elizondo, S. Alcoba Rueda, J. F. García Santos, J. J. de Bustos Tovar, A. M.ª Vigara Tauste, M.ª Hernández Esteban, G. Garrote Bernal, I. Lerner, Y. Novo, J. C. Mainer y T. Fernández], *El comentario de textos* (ed. de I. Carrasco y G. Fernández Ariza).
18. Olegario García de la Fuente, *Los profetas de Israel. Isaías, Jeremías, Lamentaciones y Baruc*.
19. Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre santa Teresa* (ed. de J. Polo).
20. Dámaso Alonso, *Motivación y arbitrariedad del signo lingüístico. Introducción a la ciencia de la literatura* (ed. de J. Polo).
21. Jules Renard, *Historias Naturales* (ed. de R. Redoli Morales).
22. Manuel Crespillo, *La idea del límite en filología*.
23. José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*.
24. Rafael Gutiérrez Girardot y otros autores [A. Montaner Frutos, A. Sotelo Vázquez, R. Trujillo, J. J. de Bustos Tovar, J. Rodríguez, S. Gutiérrez Ordóñez, L. Romero Tobar y A. Salvador Plans], *La Generación del 98. Relectura de textos* (ed. de M. Galeote y A. Rallo Gruss).
25. Louis Bourne, *Fuerza invisible. Lo divino en la poesía de Rubén Darío*.
26. Héctor Martínez Ferrer, *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo. Análisis textual*.
27. José Lara Garrido, *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*.
28. Pedro Aullón de Haro, *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo* (ed. de J. Pérez Bazo).
29. Johann Wolfgang Goethe, *Ensayos sobre arte y literatura* (ed. de R. Rohland de Langbehn).
30. Ralph Waldo Emerson, *Escritos de estética y poética* (ed. de R. Miguel Alfonso).
31. Nicasio Salvador Miguel y otros autores [E. de Miguel Martínez, C. Parrilla, M. A. Pérez Priego, P. García Mouton, E. Montero Cartelle, E. Lacarra Lanz, A. J. Meilán, García, M. A. Esparza Torres y J. Mondéjar], *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina* (ed. de P. Carrasco).
32. Antonio Cantos Pérez, *Camilo José Cela. Evocación de un escritor*.
33. Ramón Menéndez Pidal, *Islam y cristiandad. España entre las dos culturas*, 2 vols. (ed. de A. Galmés de Fuentes).

34. *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo xvi. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid* (ed. de J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco y L. A. Bernard).
35. Ángel Ramírez, *La filosofía trágica de Albert Camus*.
36. José Mondéjar, *Dialectología andaluza. Estudios*, 2 vols. (ed. de P. Carrasco y M. Galeote).
37. Fray Alonso de Molina, *Aquí comienza vn vocabulario en la lengua castellana y mexicana* (ed. de M. Galeote).
38. Olegario García de la Fuente, *Ezequiel, Daniel, Oseas y otros profetas de Israel*.
39. Miguel Ángel García Peinado y otros autores [M. Álvarez Jurado, A. Porras Medrano y J. P. Monferrer Sala], *Introducción a la literatura canadiense francófona* (ed. de M. Á. García Peinado, R. Redoli Morales y J. I. Velázquez Ezquerria).
40. Adelino Álvarez Rodríguez, *El futuro de subjuntivo. Del latín al romance*.
41. Marco Parmeggiani, *Perspectivismo y subjetividad en Nietzsche*.
42. José Jiménez Ruiz, *Fronteras del romance sentimental*.
43. José Lara Garrido y otros autores [A. Carreira, G. Garrote Bernal, J. Roses, V. Cristóbal, Á. Alonso, M. López Suárez, B. Molina Huete, A. Costa, J. I. Díez Fernández, L. Schwartz, G. Cabello Porras, J. Campos Daroca, J. I. Fernández Dougnac e I. Colón], *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto* (ed. de J. Lara Garrido).
44. Francisco Javier de la Torre, *Aproximación a las fuentes clásicas latinas de Hannah Arendt*.
45. José Miguel Serrano de la Torre, *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*.
46. Anónimo, *Le chevalier au barisel* (edición, traducción y notas de M. Á. García Peinado y R. Redoli Morales).
47. Ricardo Senabre y otros autores [E. Rodríguez Cuadros, M. Ruiz Lagos, A. Prieto, A. Egido, A. Close, J. L. Girón, M. Lliteras y A. Líbano], *El mundo como teatro. Estudios sobre Calderón de la Barca* (ed. de J. Lara Garrido).
48. Emilio Ridruejo y otros autores [R. Cano Aguilar, R. Eberenz, M. Ariza, J. M. Trabado Cabado, J. Montero Reguera y F. Romo Feito], *El mundo como escritura. Estudios sobre Cervantes y su época* (ed. de I. Carrasco Cantos).
49. M.ª Dolores Abascal, *La teoría de la oralidad*.
50. Federico II, Rey de Prusia, *Discurso sobre la literatura alemana* (ed. de R. Rohland de Langbehn).
51. Francisco García Jurado y otros autores [J. Espino Martín, P. Hualde Pascual, D. Castro de Castro, Ó Martínez García, M. González González, R. González Delgado, M.ª J. Muñoz Jiménez, M.ª Barrios Castro, E. Fernández Fernández, C. Martín Puente, Á. Ruiz Pérez y M. E. Assis de Rojo], *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario* (comp. de F. García Jurado).

52. Inés Carrasco Cantos y Pilar Carrasco Cantos, *Estudio lingüístico de las ordenanzas de Sevilla de 1492* (ed. paleográfica de S. Peláez Santamaría).
53. M.ª Dolores Abascal, *Retórica Clásica y Oralidad*.
54. Rafael Malpartida Tirado, *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*.
55. Idoia Arbillaga, *Estética y teoría del libro de viaje. El 'Viaje a Italia' en España*.
56. Sara Robles Ávila y otros autores [A. Méndiz Noguero, C. Molina, S. Martínez Rodrigo, L. Pons Griera, L. Gómez Torrego, P. López Mora, E. Costa, R. Sayós, M.ª V. Romero Gualda], *Aspectos y perspectivas del lenguaje publicitario* (ed. de S. Robles Ávila).
57. Francisca Medina Morales, *El léxico de la novela picaresca*.
58. Paola Laskaris, *El Romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos xv-xvii)*.
59. Emilio Orozco, *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, edición, introducción y anotaciones de J. Lara Garrido.
60. Gemma Gorga, *Cristóbal de Castillejo y el diálogo con la tradición*.
61. Pedro Aullón de Haro, M.ª Dolores Abascal y otros autores [F. Gómez Redondo, J. A. 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.^a de las N. Muñiz Muñiz, J. M.^a 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.^a 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.^a J. Barrios Castro, Ó. Martínez García, R. González Delgado, M. González González, S. Blanco López, D. Castro de Castro, C. Martín Puente, J. Pörtulas, Á. Ruiz Pérez, A. Ortega Garrido, R. Torné Teixidó, M.^a 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. Tămâianu-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 Hespáñol. Prólogo del colector* (ed., intr. y notas de J. Cañas Murillo).
88. José Mondéjar, *Juan de Ovando Santarén (1624-1706). Documentos para la biografía de un poeta gongorino* (ed. de P. Carrasco).
89. J. Martínez del Castillo, *Psicología, lenguaje y libertad*.
90. F. García Jurado, R. González Delgado, M. González González y otros autores [F. García Jurado, R. González Delgado, F. González Alcázar, J. Espino Martín, Ó. Martínez García, D. Castro de Castro, S. Blanco López, J. I. García Armendáriz, A. Barnés Vázquez, M. González González, B. Marizzi, M.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.^a Heredia Mantis, L. Morgado Nadal y E. Moruno López], *Enseñanza y adquisición de lenguas en el contexto educativo español* (coord. de N. Celayeta Gil, A. de Lucas Vicente, M. Iraceburu Jiménez y F. Jiménez Berrio).
97. C. Torres Begines, *España vista desde el aire. La influencia del esperpento de Valle-Inclán en el cine de García Berlanga*.
98. A. Martín Ezpeleta, *Max Aub historiador de la narrativa contemporánea. Edición de «La prosa española del siglo XIX» y del «Discurso de la novela española contemporánea»*.
99. *La Ulixea de Homero traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez* (ed., intr. y notas de J. R. Muñoz Sánchez).
100. En preparación.
101. AA.VV., *Mitos de la sabiduría femenina entre tradición y subversión. Su recepción en las letras hispánicas* (coord. Carole Viñals).
102. Giovanni Caravaggi, *Texto poético y variantes de autor. La reescritura de Antonio Machado*.
103. AA.VV., *Quan sabias e quam maestras. Disquisiciones de lengua española* (ed. de Diana Esteba Ramos, Manuel Galeote, Livia C. García Aguiar, Pilar López Mora y Sara Robles Ávila).



El volumen XLIII, 2023, de *Analecta Malacitana*
se acabó de componer por Jacaranda Servicios Editoriales
el día 23 de diciembre de 2022,
vísperas de Nochebuena.

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) y a la revisión por pares encomendada a dos expertos externos a la Revista.

CORRESPONDENCIA

ANALECTA MALACITANA

Facultad de Filosofía y Letras–Universidad de Málaga
Campus de Teatinos, s/n E-29071 Málaga ESPAÑA

*Originales para la edición de Anejos.
Copyright, permisos, reimpressiones, con-
tratos de edición y reproducciones en
papel*

JOSÉ LARA GARRIDO
Depto. Filología Española
anmal@uma.es // jlara@uma.es

Originales de artículos y notas

BELÉN MOLINA HUETE
Depto. Filología Española
mbmolina@uma.es

CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS
Depto. Filología Latina
cmacias@uma.es

GASPAR GARROTE BERNAL
Depto. Filología Española
ggb@uma.es

Recensiones y solicitud de Intercambio

BLANCA TORRES BITTER
Depto. Filología Española
btorres@uma.es

Envíos de Intercambio consolidado

JAVIER MUÑOZ ARREBOLA
Biblioteca del Área de Humanidades
javier@uma.es

ISSN: 0211-934-X DL: MA-512-1978

SERVICIO DE PUBLICACIONES Y DIVULGACIÓN CIENTÍFICA UMA EDITORIAL

umaeditorial 

Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica
Universidad de Málaga