

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - N° 4, 1985

Nicolás MARÍN (†)

La Academia Española y Luzán

Jean-François BOTREL

Le succès d'édition des œuvres de Benito
Pérez Galdós (II)

Guillermo CARNERO

Salvador Rueda y el Modernismo

M.^a Angela CERDÁ I SURROCA

Dante Gabriel Rossetti

Fernando R. DE LA FLOR

El *Epítome de la Elocuencia Española* de
F. A. de Artiga

Jean-Pierre ETIENVRE

Cervantes, los naipes y la burla

José A. FERRER BENIMELI

El Motín de Madrid de 1766 en los
Archivos Diplomáticos de París

Lily LITVAK

Exotismo arqueológico en la literatura
española de fines del siglo XIX

Ignacio-Javier LÓPEZ

Alta comedia, realismo y novela en
Alarcón

Guido MANCINI

Cultura e attualità nella *Celestina*

Eutimio MARTÍN

El primer manifiesto poético de Federico
García Lorca

Alessandro MARTINENGO

Lope de Aguirre fra letteratura e folklore

Franco MEREGALLI

Más sobre la recepción literaria

János S. PETÖFI & Emel SÖZER

Static and dynamic aspects of text
constitution

Allen W. PHILLIPS

Sobre la bohemia madrileña: testigos y
testimonios

Klaus PÖRTL

El nuevo teatro español: Antonio
Martínez Ballesteros y Miguel Romero
Esteo

E. RUBIO

La Periódico-manía en el Trienio
Liberal (II)

Russell P. SEBOLD

Jovellanos, dramaturgo romántico

Jacques SOUBEYROUX

Una lectura sociocrítica de Mario
Benedetti

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE ALICANTE
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE
CONSELLERIA DE CULTURA

**ANALES
DE
LITERATURA
ESPAÑOLA**

**Anales de la Universidad de Alicante
Literatura Española**

Director: Guillermo CARNERO ARBAT
Secretario: Enrique RUBIO CREMADES
Consejo de Redacción: Departamento de
Literatura Española
de la Universidad
de Alicante

**SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE ALICANTE**

Depósito legal: A-612-1986

Sucesor de Such Serra, Sdad. Coop. Ltda.
Avda. Orihuela, 51 - Alicante

**ANALES
DE
LITERATURA
ESPAÑOLA**

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - N° 4, 1985

Anales de Literatura Española quiere agradecer la ayuda financiera recibida de la Diputación de Alicante, del Excmo. Ayuntamiento de Alicante y de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, que ha hecho posible la publicación de este volumen.

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
Nicolás MARÍN (†)	
Por una <i>Poética</i> imposible: la Academia Española y la obra de Luzán	13
Jean-François BOTREL	
Le succès d'édition des œuvres de Benito Pérez Galdós: Essai de bibliométrie (II)	29
Guillermo CARNERO	
Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo	67
M. ^a Ángela CERDÁ I SURROCA	
Dante Gabriel Rossetti: el poeta de l'ànima	97
Fernando R. DE LA FLOR	
Un <i>Arte de memoria</i> rimado en el <i>Epítome de la Elocuencia Española</i> de F. A. de Artiga	115
Jean-Pierre ETIENVRE	
<i>Paciencia y barajar</i> : Cervantes, los naipes y la burla ...	131
José A. FERRER BENIMELI	
El Motín de Madrid de 1766 en los Archivos Diplomáticos de París	157
Lily LITVAK	
Exotismo arqueológico en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1895	183
Ignacio-Javier LÓPEZ	
Alta comedia, realismo y novela en Alarcón	197
Guido MANCINI	
Cultura e attualità nella <i>Celestina</i>	217

Eutimio MARTÍN	
«Sobre un libro de versos»: el primer manifiesto poético de Federico García Lorca	245
Alessandro MARTINENGO	
Lope de Aguirre fra letteratura e folklore	257
Franco MEREGALLI	
Más sobre la recepción literaria	271
János S. PETÖFI & Emel SÖZER	
Static and dynamic aspects of text constitution	285
Allen W. PHILLIPS	
Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios	327
Klaus PÖRTL	
El nuevo teatro español. La crítica del sistema político y social en Antonio Martínez Ballesteros y Miguel Romero Esteo	363
E. RUBIO CREMADES	
<i>La Periódico-manía</i> y la prensa madrileña en el Trienio Liberal (II)	383
Russell P. SEBOLD	
Jovellanos, dramaturgo romántico	415
Jacques SOUBEYROUX	
Espacio y tiempo como base para una lectura sociocrítica de <i>Gracias por el fuego</i> de Mario Benedetti	439
RESEÑAS	
Stefano Arduini	
Un filosofo alla corte di Bisanzio. D. del Corno & otros (eds.). M. Psello, <i>Imperatori di Bisanzio (Cronografia)</i> , Milano, Mondadori, 1984, 2 vols	467
Eduardo Creus Visiers	
Una edición de Antonio de Guevara. A. Rallo (ed.). A. de Guevara, <i>Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de marear</i> , Madrid, Cátedra, 1984	471

Jorge Checa	
Sobre el <i>Conde Lucanor</i> . M. A. Diz, <i>Patronio y Lucanor</i> , Potomac, Scripta Humanistica, 1984	475
Bruno M. Damiani	
Carmelo Gariano y la Edad Media. C. Gariano, <i>Juan Ruiz, Boccaccio, Chaucer</i> , Sacramento, Hispanic Press, 1984	479
Francisco Lafarga	
La revista <i>Récifs</i>	481
Lily Litvak	
Sobre folklore mexicano. G. Beutler, <i>La Historia de Fernando y Alamar</i> , Stuttgart, Franz Steiner V., 1984	483
Miguel A. Lozano Marco	
Una nueva edición de <i>La lozana andaluza</i> . G. Allegra (ed.). F. Delicado, <i>La lozana andaluza</i> , Madrid, Taurus, 1985	487
Eutimio Martín	
La pujante vitalidad del lorquismo	491
Ferdinando Rosselli	
Una nueva colección de teatro del siglo XVIII	507

Por una *Poética* imposible: La Academia Española y la obra de Luzán (*)

NICOLÁS MARÍN (†)

Universidad de Granada

Basta acercarse al siglo XVIII y pisar sus umbrales para tropezar enseguida con algún testimonio de una nueva conciencia histórica y, por ello mismo, crítica. Si ya lo es plenamente y con pocas excepciones en la segunda mitad de la centuria (con razón objeto preferente de análisis y estudio, aunque esa misma conciencia sirva en más de un caso para propugnar la vuelta a valores caducos), nada más apasionante que verla desperezarse entre las sombras —tan bellas, a veces— del otoño barroco. Hoy está probado que en la filosofía y en la ciencia los comienzos de esta edad de la razón, enredados en algunos equívocos o confundidos con las ya inertes novedades del Renacimiento, se adelantan hasta las últimas décadas del siglo XVII; una reducida minoría de esclarecidos españoles buscó —no sin riesgos— un cambio en esos campos de la cultura española, al que no era ajeno el ejemplo de Europa y sobre todo, inevitablemente, de la Francia de Luis XIV, contemporánea de los tristes días de Carlos II. No ocurrió lo mismo con el arte y con la literatura de creación, que no acusan novedades hasta bien entrado

* Insertamos en primer lugar, como homenaje a nuestro querido amigo el profesor Nicolás Marín, recientemente fallecido, el estudio que nos confió poco antes de su muerte.

el 700. A medio camino entre ambas actitudes, en el campo de las doctrinas lingüísticas y literarias la voluntad reformista aparece ya muy a fines del 600 como fruto último de aquellas minorías ilustradas y cuaja definitivamente en 1713 con la erección de la Academia Española. Bien mirada, la nueva institución era un éxito final de aquel selecto grupo de *novatores* que, en torno al Marqués de Villena, consiguieron la protección del primer Borbón español; no tanto como resultado de una actitud paternalista heredada y paralela de la de su ilustre abuelo, sino más bien como un acto de independencia intelectual consciente fuertemente nacionalista; no en vano los años finales de la guerra de Sucesión, en la que la mayor parte de los españoles siguió las banderas de Felipe de Anjou, son precisamente los que traen un debilitamiento de la colaboración francesa, sobre todo en 1711, cuando ya se preparaba la paz del año siguiente, situación que hace crisis definitivamente en 1715. De modo que no casualmente la Academia de la Lengua, llamada Española por privilegio de antigüedad, y luego la de la Historia, tuvieron un objetivo prioritario: la lengua y la historia de España. A una y otra podría aplicarse el lema de la primera: limpiar, fijar y dar esplendor es un triple fin que no tiene sentido más que desde una posición historicista, de reflexión sobre el pretérito. A los primeros académicos de una y otra institución les preocupaba el pasado español y estaban dispuestos a crear una nueva historia española limpia de fábulas y errores, y una filología basada primordialmente en los mejores escritores de las centurias anteriores. No es un azar que la expresión *Siglo de Oro*, esto es, Edad de Oro, surja ahora como una idealización del pasado que se contempla desde una última decadencia no ignorada ni ocultada y que resultó el estímulo más honesto para lograr una reforma pacífica¹. Las primeras academias y, con ellas los primeros académicos, están más ocupados en sus primeros años en restaurar una España decaída que en alumbrar alguna clase de revolución intelectual.

En este sentido la actitud de la Academia Española es muy clara. En los estatutos que se dio en 1715 hay uno incluido como el primero de su capítulo V, «De las obras de la Academia», que dice así: «Fenecido el diccionario (que como va expresado en el Capítulo primero, debe ser el primer objeto de la Academia) se trabajará en una Gramática y una Poética españolas, e Historia de la Lengua, por la falta que hacen

¹ Véase mi trabajo «Decadencia y Siglo de Oro», en 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, V, en prensa.

en España»². Si el método con que se hizo el Diccionario es tan bien conocido que hoy lo llamamos de autoridades por estar cada palabra y acepción autorizadas por su uso en un autor anterior, desde la Edad Media a los primeros años del XVIII, pero fundamentalmente de los siglos XVI y XVII, no es tan sabido que no más terminarlo a comienzos de 1740³, el 11 de agosto de ese año se decidía pasar a las dos primeras de las tres obras previstas en aquel estatuto citado; una semana escasa después, el 16, se establecía el modo de realizarlas y dos días más tarde se nombraban las comisiones de los que habían de ocuparse de redactarlas y presentarlas a la Academia para su revisión y posible aprobación⁴. Después de tan clara formulación de un viejo proyecto, conscientemente pospuesto hasta ese momento por la dedicación preferente al diccionario, no se entiende por qué el criterio tradicional y suspicazmente castizo de Menéndez Pelayo —que al menos pudo conocer los estatutos de su propia academia— lo llevó a exclamar como escandalizado que, a pesar de seguir ésta el modelo francés, nunca mostró «pretensiones de reglamentar el gusto» y que «jamás se le ocurrió legislar en la esfera retórica [...] La Academia no pensó formalmente en redactar una poética, por más que algunos escritores lo afirmasen en son de burla»⁵. No hay tal burla —acaso inducida por algún escrito de Mayans— sino un propósito firme, que incluso desde los primeros años había tentado a un Don Pedro Verdugo, que el mismo 1715 ya había compuesto una disertación sobre el numen poético, donde además prometía a sus colegas, lo que luego no hizo, unos paralelos entre los antiguos clásicos y los españoles modernos⁶. Corporativamente hubo, sin

² *Diccionario de la lengua castellana*, I, Madrid, 1726, p. XXIX. En el estatuto siguiente y en relación con la elocuencia se dice: «Se encargará la Academia de examinar algunas obras de Prosa y Verso para proponer en el juicio que haga de ellas las reglas que parezcan más seguras para el buen gusto, así en el pensar como en el escribir». La crónica de la obra la ha hecho F. Lázaro Carreter en «El primer diccionario de la Academia», en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 83-148.

³ La fe de erratas del último volumen es de 22 de diciembre de 1739, por lo que salió a la calle ya en el año siguiente.

⁴ Según las actas, conservadas en la secretaría de la Academia, a la que quiero agradecer públicamente las facilidades que me ha dado para la consulta de estos y otros papeles.

⁵ *Historia de las ideas estéticas*, ed. de Madrid, 1947, III, pp. 196 y 198.

⁶ Véase mi trabajo «Poesía y ciencia moderna en un texto de 1715», en *Serta Philológica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, 1983, pp. 317-327.

embargo, que esperar al año 40, en que se replantea la realización de la poética y de la gramática. Es importante señalar que si de la segunda se anticipó muy pronto y separadamente la ortografía (aparecida al año siguiente, 1741) lo demás de la gramática se retrasó hasta muy tarde, el año 1771, con unos criterios ya bien diversos a los del proyecto inicial⁷; aunque es poco conocido el dato, el método de la nonata gramática de aquel año 1740 era exactamente el mismo que el del diccionario: el uso de la lengua estaría justificado en cada caso por los mejores escritores del Siglo de Oro⁸. Se proyectaba, pues, una gramática de auto-ridades paralela al diccionario⁹.

En cuanto a la composición de una poética española, cabría pensar que la propia redacción de las obras citadas y la revisión del diccionario hicieran inevitable su aplazamiento *sine die*. Sin embargo, me parece que el abandono del proyecto de la poética está estrechamente vinculado a la intervención del académico madrileño y regidor perpetuo de la Villa de Madrid Antonio Gaspar de Pinedo, precisamente uno de los tres comisionados en agosto para ello, que leyó en octubre una inédita y muy clara, más que elegante, *Disertación sobre las dificultades de escribir la poética española*¹⁰. Como es bien sabido, la Academia mantenía entonces el precepto inicial de que por turno los académicos hicieran una disertación que no pasase de media hora de lectura; esto

⁷ *Gramática de la Lengua Castellana, compuesta por la Real Academia Española*, Madrid, 1771.

⁸ En el proyecto de 1740 los escritores que iban a autorizar el uso de la lengua fueron los siguientes, repartidos a los distintos académicos: el P. Pedro de Ribadeneyra, Fray Luis de Granada, Diego Hurtado de Mendoza, Luis Muñoz, *Lazarillo de Tormes*, Luis de Ulloa, Fray Luis de León, Pedro Simón Abril, los dos Leonardo de Argensola, el Marqués de Mondéjar, E. M. de Villegas, E. Nieremberg, Pedro Calderón, Santa Teresa de Jesús, Fray Hernando de Santiago, el P. Yepes en su *Vida de Santa Teresa*, M. de Cervantes, A. de Solís, Luis de Góngora, Anastasio P. de Ribera, Gonzalo Pérez, F. de Quevedo, el P. Pedro de Abarca, F. F. Monteser, el P. Juan de Ávila, el P. Hortensio Paravicino, Cepeda, D. de Saavedra Fajardo, B. Gracián, F. L. de Villalobos, B. Alderete, Juan de Mariana, Luis de la Puente, el P. Parra, el *Guzmán de Alfarache* de M. Alemán y el *Felipe II* de Cabrera de Córdoba. Aunque el total es muy inferior al del Diccionario, todavía están muy presentes los autores del XVII.

⁹ En ambos casos, cuando los años pasaron, el método académico varió profundamente: del criterio de autoridad se pasó expresamente al de la razón y la lógica; tanto la gramática nueva como el diccionario de 1780 dejaron de apoyarse en el uso de los escritores.

¹⁰ Conservada en el archivo de la Academia, autógrafa, sin fol., con 47 notas al margen, que son 49 por repetirse la 19 y la 31. Me he servido de ellas para algunas mías,

es lo que hizo Pinedo el 27 de aquel mes de 1740: explicar por qué era difícil escribir una poética académica. Aunque el escrito no sea una pieza literaria de primer orden, tiene a mi parecer una importancia decisiva para la institución por las razones que señalo más abajo. Si se quisiera definir en pocas palabras en qué consiste, habría que señalar que, aunque no niega la utilidad de unos principios generales, no está convencido en absoluto de la posibilidad de imponerlos sobre la natural inspiración de los poetas; en todo caso, si la Academia quiere hacerlo así, la decisión llega algo tarde porque Luzán acaba de efectuarlo poco antes, al publicar a fines de 1737 su *Poética*:

Premiando el deseo como si fuera mérito —dice Pinedo en un retórico exordio— se sirvió V. E. incluir mi humilde pluma en el número de las tres que destinó a escribir la poética española; ya fuese porque a la inclinación de facilitarme tal honra no se le descubrió todo el reparo de mi insuficiencia, o porque, supliéndose ésta con las otras notorias excesivas ventajas, quedó en el favor de V. E. compatible el acierto de la obra con el no merecido honor de trabajar yo en ella [...] Pero confieso que, ya más cercano a su ejecución, me sonroja mucho el conocimiento de la inutilidad y me atemoriza no poco la justa censura de temeraria que habrá de darse a mi resignación...

No es éste el tono general de su papel, en el que todavía pone una nota erudita, una anécdota contada por Séneca¹¹, y entra en materia con estilo y actitud mucho más ágiles.

El punto de partida es obviamente el *arte*, entendido como «una recta razón de lo factible» (definición escolástica, anotada expresamente) que se compone de «los preceptos que aprobaron el uso y la experiencia». Pinedo se coloca en un principio en una postura normativa, que pronto se descubre como flexible, ya que la poética «admite la variedad y la duda que en la ciencia no caben». No obstante, es útil y conveniente reunir las reglas posibles, «antes vagas y dispersas», principio que le lleva inmediatamente a una investigación histórica, al inquirir los orígenes de ese hecho; ¿qué fue antes, la poesía o la poética, esto es, la obra poética o las normas que se dicen imprescindibles?:

en las que he completado referencias o añadido algún detalle. Una vez leída, otra mano que creo del Secretario añadió a los autores españoles de poéticas a «Juan de la Encina y antes de él los trovadores y Villena»; y en la cubierta: «Para unida con la del señor Conde de Torrepalma padre, añadiendo Españoles que escribieron antes de Rengifo y lo que Juan Bautista Vico pretende y se esfuerza a probar que primero se habló en verso que en prosa. Es muy digna por lo demás».

¹¹ *De beneficiis*, lib. 6, cap. 11, que parece interpretar de modo muy personal y no como lo explica el latino.

Aunque el congregarlás no fue producirlas, con todo eso se alzaron por este trabajo muchos hombres no sólo con el título de inventores, si no es de deidades entre la ceguera idólatra de los egipcios, de cuyo nocivo comercio adquirió el estudioso genio de los griegos las luces de las facultades entre el humo pestilente de los falsos dioses [...] Siguiendo por este rumbo sus delirios, fue otro de los muchos hacer a Apolo inventor y dios de la armonía.

Si este comienzo de la poesía es fabuloso hasta llegar así a los latinos, no lo es menos el que lo pone entre poetas como Orfeo, Olimpo, Siagrio, Museo o Lino, de lo que «quedó sólo creíble su respetable ancianidad, pues antes del diluvio llama Moisés a Jubal padre de los que cantaban con cítara y órgano»¹². La mezcla de candor y racionalidad está, empero, muy presente en el párrafo inmediato donde ya afronta la cuestión claramente: «Si se hallasen tan antiguas reglas de arte poética como se encuentran poesías en que resplandece el arte, sería prueba evidente de lo preciso que fue éste para la perfección de aquéllas».

Pinedo, así, no abandona el terreno histórico, aludiendo a lo que se cuenta de que Píndaro escribió por las reglas que le dio Laso de Hermión¹³; pero, en dirección contraria, es un hecho que Píndaro murió en la olimpiada ochenta y seis¹⁴ y Aristóteles nació en la noventa y nueve, con lo que se ve que «a los preceptos de este insigne varón habían precedido los que usaron Píndaro, los trágicos Esquilo, Sófocles, Eurípides y otros muchos anteriores poetas», entre ellos el más antiguo y celebrado Homero. Pinedo no parece comprender que la poética de Aristóteles, todo lo incompleta que se quiera, fue justamente resultado de una observación de la práctica anterior más que una norma original y previamente establecida, pero desde su perspectiva, en realidad asumida ya por algunos desde el Renacimiento, su interpretación apoya muy claramente la tesis contraria a una supuesta necesidad de preceptos. La posición del académico, que adelanta la fórmula de Llaguno cuando afirmaba que «antes hubo Homero que Aristóteles», se origina en una cita de José Antonio González de Salas en su *Nueva idea de la tragedia antigua*, al decir que «no faltaron antes [de Aristóteles] famosos poetas, que con sólo el feliz preceptor de la naturaleza llegaron al sumo

¹² Gén., 4, 21.

¹³ Según —anota Pinedo— Tanneguy Lefebvre, *Vies des poètes grecs*, de 1665. Este Lefebvre vivió entre 1615 y 1672, gozando de la protección de Richelieu; fue padre de la famosa Mme Dacier.

¹⁴ Según Thomas Magister, en su *Vita Pindari*.

grado en su profesión», cosa que, por otra parte, atestiguó ya de otra forma el mismo Cicerón ¹⁵.

Por todo ello, a Pinedo le importa en su argumentación situarse, sin violencia desde luego, entre los que, con un pie en ese principio, se atreven a mantener que la poesía es antes *natura* que *ars*: «No digo que se admita aquel supersticioso hipérbole de llamarlos [a los poetas] divinos y arrebatados del furor que les infunde superior numen, como escribieron Platón, Ovidio y otros muchos». Es esta cita, ya clásica en el tratamiento de la inspiración poética, ante la cual Pinedo se muestra muy cauto, como lo fue ya su antecesor Verdugo en el análisis del numen: «Me parece razonable —escribe Pinedo— la opinión de que lo que llamamos vena en los poetas es una vehemencia perspicacísima del genio, que suministra copiosas imágenes a la fantasía, cuyas especies no podría adquirir sin este don gratuito de la naturaleza». Quien así se expresa está cogido entre dos posiciones antitéticas, sin acabar de encontrar o de querer encontrar una solución definitiva al problema; lo que no se cuestiona es una suerte de inspiración moderada que lleva a los poetas a escribir versos. Se diría que nuestro autor no quiere romper con la tradición del respeto a la preceptiva clásica, pero que está íntimamente inclinado a un impreciso concepto de inspiración.

Es en este punto donde Pinedo abandona toda pretensión metafísica en el seguimiento del análisis poético al plantear sin más lo que constituye ya la segunda parte del problema: supuesta esa «vehemencia perspicacísima», ¿qué es lo esencial, la imitación o el verso? Según Pinedo, que tampoco ahora va a inclinarse decididamente por ninguna solución, Aristóteles se adhiere claramente —como bien sabemos— a «la imitación de la naturaleza con ficciones verosímiles, no dando a los versos por distinción formal del poeta», como en efecto lo afirma en el capítulo primero de su obra ¹⁶, aunque Pinedo lo cita en este caso a través de González de Salas: «Heródoto en versificación numerosa no dejaría de ser historiador, ni Homero dejaría de ser poeta, aunque se disolvieran en prosa sus poemas». Si ello es así y lo esencial es la imitación, no serán poetas los que tienen gran facilidad para componer espontáneamente versos, cosa que ya preocupó a los comentaristas del Estagirita; pero no es menos cierto que a los de Horacio les ocurre lo mismo: «Yo no sé cómo desatar esta dificultad, ni en qué consiste la varia estimación

¹⁵ González de Salas, *op. cit.*, «Introducción», fol. 4.

¹⁶ Aristóteles, *Poética*, I, 1447b.

que ha tenido el verso en cuanto a su principalidad en las poesías griega y latina y aun en la italiana y la francesa».

A este propósito, parece como si Pinedo lamentara la inevitable desvalorización de los testimonios sobre la facilidad de versificar: el conocido de Ovidio y el de Sor Juana Inés de la Cruz, insólito en esta clase de escritos académicos:

Quisiera acertar a explicarme con el ejemplar y autoridad oportuna de la insigne poetisa mejicana, quien escribiendo a su Filotea con la ingenuidad religiosa y correspondiente a la autorizada persona que recibió y estampó la carta, dice serla tan natural su perseguida habilidad de hacer versos que se violentaba para que aquel escrito no lo fuera; bien pudiera creerse que cuando Ovidio hizo igual expresión fue galantería ufana de su destreza, pero en aquella virtuosa pluma merece estimación de sincera verdad, que confirma la bien recibida opinión de que en la poesía todo lo más es naturaleza, tocando lo menos de ella al arte¹⁷.

Hasta aquí, poco más de mediada su disertación, Pinedo ha presentado de modo impecable su equilibrada argumentación para llegar a la alternativa final. Sin embargo, interesa más notar que junto a Séneca o San Jerónimo, y desde luego Aristóteles y Horacio, está el conocimiento de otros problemas y otros textos menos frecuentes en los teóricos de la poesía, como es el caso de la misma Sor Juana Inés, muy significativo por su carácter barroco. En primer lugar, la cita de Homero como antiguo poeta y príncipe de la épica griega, muy anterior a todo escrito didáctico, da pie a un excursus en el que, sin advertirlo expresamente, Pinedo se explaya en un aspecto de la cuestión homérica. El caso es que ello se había replanteado vigorosamente desde fines del siglo XVII en Francia, lo que parece conocer nuestro académico; no otro sentido tiene el separarse del hilo del discurso si no es por sentir como

¹⁷ «Pues si vuelvo los ojos a la tan perseguida habilidad de hacer versos —que en mí es tan natural, que aun me violento para que esta carta no lo sean, y pudiera decir aquello de *Quidquid conabar dicere, versus erat*—, viéndola condenar a tantos tanto y acriminar, he buscado muy de propósito cuál sea el daño que puedan tener y no le he hallado», dice Sor Juana en su «Respuesta a Sor Filotea de la Cruz», en *Obras completas*, IV. ed. de Alberto G. Salceda, México, 1957, pp. 469-70. La obra de Sor Juana apareció ya incluida en el tomo III de *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz* [...], Madrid, 1700, con reediciones hasta 1725. En cuanto a Ovidio, su texto está en *Tristia*, IV, x, 25-26: *Sponte sua carmen numerus veniebat ad aptos / et, quod tentabam dicere, versus erat*. Esta referencia, que era ya lugar común, vuelve a aparecer en un romance de la misma autora, en que excusándose de escribir en verso dice: «Si es malo yo no lo sé; / sé que nací tan poeta, / que azotada como Ovidio, / suenan en verso mis quejas».

algo de actualidad próxima el tema del origen, patria y carácter del autor de la *Iliada*: «¿A quién debería Homero tanta excelencia como llamarle príncipe de todos ellos, si hubo de ser a fuerza de preceptos la singularidad de sus obras?» Con esto hubiera bastado, pero Pinedo se extiende en este largo párrafo, después de plantear la duda habitual sobre su lugar de nacimiento:

El Barón de Tournefort en su *Viaje a Levante* dice que en Esmirna testifica el arroyo Meles la etimología de donde tomó el primer nombre Melesigene, por haber nacido en su orilla, cuyo suceso afirman por tradición aquellos naturales, pero que los de la isla de Scio muestran en la capital de este nombre las ruinas de la casa en que vio la luz primera y las de la escuela donde enseñaba, sin que por esto dejasen los de la isla de Nío (antiguamente Io) de enseñar el sitio de su sepulcro y de la columna con su estatua que allí hubo; conque esta porfía basta que dure en solos estos parajes de Grecia para no dejar esperanza de saber lo cierto. Por lo que toca al tiempo en que vivió no es menos la diferencia que de tres o cuatro siglos lo variaron los escritores, hasta que en esta oscuridad han dado luz las inscripciones de los mármoles que en la Universidad de Oxford sirven de adorno al teatro de Sheldon, recogidos por los muchos gastos y diligencias del Conde Tomás de Arundel, infiriendo los eruditos por aquellos antiguos monumentos que Homero vivía 907 años antes de nuestra salud.

Todas estas cuestiones habían sido ya discutidas en la última fase de la famosa querrela de los antiguos y modernos, a que me refiero más abajo, a partir de la publicación en 1699 de la traducción de la *Iliada* por Madame Dacier —desaparecida en 1729 y bien conocida en España—, a la que replicó Antoine de la Motte Houdart con otra poco fiel; ello estimuló a la misma Dacier, en 1714 ya, a publicar *De las causas de la corrupción del gusto*, que Luzán cita con frecuencia. Se establecía así, sobre el fondo de la cuestión de la superioridad de los modernos, una polémica no definitivamente acabada hasta unos años después. En el escrito de Pinedo es significativo el uso que al hilo de su argumentación hace de una bibliografía relativamente reciente, que contrasta con sus otras fuentes de información. El libro de Tournefort, *Relation d'un Voyage au Levant*, que había aparecido en París en 1717 le informa sobre el tema del lugar de nacimiento de Homero¹⁸, en tanto que el de James Beeverell, a través de su traducción francesa, le sirve para la cuestión de la época en que vivió, con la especial referencia al gran coleccionista Thomas Howard, Conde de Arundel (1585-1646), que

¹⁸ Josep Pitton de Tournefort, Botánico y viajero francés (1656-1708), encargado de visitar Levante y Africa por Luis XIV; fruto de su viaje fue la citada *Relation*, póstuma.

hizo llevar a Inglaterra los célebres mármoles de Paros con una cronología de la historia griega desde el 1528 al 264 a. de C.¹⁹.

Aunque sin entrar en ellos, Pinedo conoce, desde luego, a los comentaristas de Aristóteles, como F. Benius, y los de Horacio, como Robertelli y antes de él Aldo Manucio, Policiano, Erasmo, Celio Rodiginio y otros autores antiguos, como Faustino Summo; pero nuestro académico no los confunde con los más modernos, pues ya al fin de su argumentación general sobre lo esencial de la poesía confiesa no ver claro el papel del verso no sólo en la poesía grecolatina, sino en las modernas poéticas italiana y francesa «que con prolijas reglas han pulido Giuseppe Malatesta, el Conde Monsigniani, Antonio Minturno, el Muratori, el Gravina, el Padre Rapin y otros muchos». Salvo el Minturno, los demás corresponden a los últimos años del XVII o comienzos del mismo XVIII.

En cualquier caso, con este prefacio de conclusión y compendio de autoridades, Pinedo se dirige inquisitivamente a la crítica española, pues no ha olvidado que de lo que se trata es de saber si es posible una poética española:

En esta confusión —dice— preciso era consultar nuestros escritos castellanos, y encontrando primero el que todos hallan y compuso Juan Díaz Rengifo siglo y medio ha, veo que, confesando florecer mucho entonces en España la poesía, se queja al mismo tiempo de ser muy pocos o raros los que en ella sabían el artificio poético por falta de reglas en que aprenderle; diólas a luz el año de 1592 con título *Arte poética* y a ésta la definió «hábito o facultad del entendimiento, que endereza y rige al poeta y la da reglas y preceptos para componer versos fácilmente».

Como una mano posterior, probablemente la del secretario de la Academia, ha señalado al margen, ignoraba Pinedo que antes de Rengifo estuvieron Juan de la Encina y antes de él los trovadores y Villena. No debe, por el contrario, sorprender el interés manifestado por Rengifo, cuyo texto, completado por Castillo y Mantilla en su forma definitiva y más conocida, iba a ser pronto blanco de innumerables burlas de los neoclásicos, que no podían creer con toda razón que la poética pudiera ser solamente arte de hacer versos, y versos enrevesados y per-versos²⁰; pero ocurre que para Pinedo el problema está precisamente

¹⁹ Son los llamados *Marmora Arundelliana* o de Arundel, conservados en el Museo de Oxford. El libro de Beeverell va citado por Pinedo como *Delices de Inglaterra*.

²⁰ Diego García Rengifo, *Arte poética española, con una fertilísima sylva de consonantes...*, publicada por su hermano Juan en Salamanca, 1592; nueva edición aumen-

—supuesta la necesidad de una poética— en decidir si lo esencial es la imitación o la producción correcta de los versos. De ahí que sospeche que «Rengifo no tendría por versos [...] los que después compuso con tanta elegancia don Fernando Castillo en su *Sagrada Erato*, traduciendo los salmos de David, ni los que escribió don Francisco de Quevedo en la traducción de Focílides y otros de igual medida heroica», como pueden ser algunos de Villegas, sueltos sin rima²¹. En opinión de Pinedo —claramente errada— el concepto de poesía como mera composición en verso quedó admitido de modo permanente hasta sus mismos días:

Esta pacífica posesión se ve interrumpida por don Ignacio de Luzán, que, con erudición copiosa y sutil pluma acaba de dar a luz una nueva poética española, a quien define «arte de componer poemas y juzgar de ellos», y a la poesía «imitación de la naturaleza hecha con versos particular o universalmente para deleite o utilidad, o para ambas cosas juntas», y a la imitación «fingimiento de sucesos verisímiles o enérgica relación de los verdaderos»; al verso «medida de palabras», para excluir el sonido y estilo²².

Esto es, Luzán se opone de modo radical a Rengifo, bien que esto sea una simplificación abusiva de la historia, puesto que al menos Pinedo no ignora a los autores que ha citado antes y conoce particularmente la doctrina aristotélica a través de González de Salas.

Sin embargo, el hecho de dedicar esta su segunda y más breve parte de la disertación a Luzán es de importancia. Este escrito hasta ahora inédito es, si no me equivoco, uno de los primeros juicios sobre una obra que había sido recensionada y valorada en el *Diario de los literatos* apenas aparecida (tomo IV, 1738) y se coloca, en 1740, antes de que salieran a la luz el *Discurso apologético* de Inigo de Lanuza en 1741 y la *Carta latina* de Ignacio Philaletes, en 1742; no es fácil saber si en esa defensa de su obra esconde Luzán alguna alusión a las palabras de Pinedo, en el supuesto poco probable de que llegaran a sus oídos; el académico comprendía bien la importancia de *La Poética*, que había leído

tada por José Vicéns en 1606. Gabriel del Castillo y Mantilla publicó su *Laberinto poético...*, en Madrid en 1691.

²¹ El nombre de Villegas y sus *Eróticas* lo añade Pinedo en su nota 31.

²² Pinedo debía de haber leído bien *La Poética* y citar de memoria, pues equivoca el tenor literal de la segunda cita, que Luzán escribió así en su Libro I, cap. 5: «Imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular hecha con versos, para utilidad o deleite de los hombres o para uno y otro juntamente», pág. 161 de la excelente edición de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor 1977, con la que he cotejado todas sus citas.

ya con atención, y se refiere siempre a su autor con respeto²³. Lo que no es fácil de entender para él, como núcleo de una posición crítica global, es que si lo importante es la imitación, que depende de ciertas cualidades personales y en último término de la naturaleza, pueda lograrse con los preceptos. Por supuesto que, si ello es así, el verso pierde toda su importancia: «Pero venerando las doctas reflexiones de este autor, me parece que en lo mismo que omite por no importante [la versificación] es en lo que puede adelantar el arte, y lo que propone enseñar como preciso [la imitación] es lo que sólo puede adquirirse por naturaleza». Esta afirmación crítica, central en la argumentación de Pinedo, lo sitúa en una posición conservadora, de recelo ante una obra de positiva importancia. Me imagino que ello no es sólo una cuestión que deba para él dirimirse simplemente entre versos o imitación, sino que tiene unas causas más profundas, según lo que dice a continuación:

Supóngase norabuena que la sabiduría griega no dio más que un Homero, la romana un Virgilio y la moderna italiana un Torcuato Tasso, como dice Antonio López de Vega²⁴, y que ninguno otro llegó a la alteza épica cumpliendo exactamente con los preceptos de la epopeya, ¿con qué medios se nos facilita el igualarlos? Con la invención verisímil de sucesos raros de héroes perfectos, con la doctrina moral que éstos produzcan, con lo sublime y propio del estilo, con el buen uso de tropos y figuras, con los bien entretejidos episodios... Con todo esto y lo demás que Luzán propone se hace una perfecta epopeya, pero ¿por dónde se aprende todo esto? Por el ingenio juicioso, por la erudición abundante, por la viveza de la fantasía: ¡oh, si hubiera un arte que lo enseñara!

En parecidos términos se expresa Pinedo en su aguda crítica a Luzán a propósito de la lírica y de la sátira. Pero donde la argumentación se hace más tensa e interesante es en la dramática, cosa que no puede sorprender: el siglo XVIII entero no hizo más que reavivar una vieja polémica; no es casualidad que Pinedo derive en sus observaciones a una defensa del teatro presente con un tono ciertamente comedido frente a las censuras de Luzán y que, aunque sin particular intención, recuerde la polémica de antiguos y modernos:

Hiciera igual reflexión sobre la dramática —y no la hace—, intentando probar que la tragedia antigua pudo ser entonces gratísima diversión y ahora sería intolerable festejo, y que la comedia presente ni merece la rigurosa crítica

²³ Del libro de Luzán proceden también la definición escolástica del arte y la noticia de Florián de Ocampo sobre la estancia de Homero en España, incluidas ambas en la aprobación del P. Navarro.

²⁴ *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, Madrid, 1641.

ca que Luzán hace de ella, ni tiene que envidiar las alabanzas del griego Menandro, ni de los latinos Terencio, Plauto, Nevio, Trabea, Turpilio, con todos los más celebrados cómicos, pero no permitiéndolo el tiempo, sólo diré brevemente que aquella estimación con que regularmente miramos todas las cosas que más lejos están de nosotros, dándoles la sucesión del tiempo una digna veneración, no debe disminuir tanto el aprecio de las presentes que las despojemos de su merecida alabanza por dar a la antigüedad todo el aplauso.

La primera frase sigue muy de cerca conceptos sobre la tragedia esgrimidos ya por los defensores de Lope un siglo antes; apenas se detiene en ellos, puesto que aún no existen las nuevas, desde Montiano a Cienfuegos, por señalar dos distantes ejemplos del mismo siglo y con las cuales había de establecerse más tarde larga disputa. Para entender lo que de la comedia sigue diciendo Pinedo habría que saber previamente de qué teatro está hablando, cuando se afirma que la comedia *presente* no merece la rigurosa crítica que Luzán hace de ella desde el comienzo mismo de su libro. Porque aún no estamos ante la nueva comedia clásica, la de un Iriarte o un Moratín, que llegaron a tener, contra lo que suele creerse, su público adicto, y a la cual Luzán en todo caso no había de censurar, ni tampoco estamos en los tiempos dorados de lo mejor de Lope y de Calderón, a los que alude con frecuencia el autor de *La Poética*; el término *presente* en Pinedo hay que entenderlo en sentido lato, porque entonces lo representado era, junto a aquellas grandes figuras, la producción de Cañizares, Hoz o Zamora, y más aún, adaptaciones y refundiciones de piezas muy anteriores con abundancia de tramoya espectacular.

A Pinedo la censura de Luzán le parece excesiva e injusta, porque no quiere ver en los antiguos los defectos que ve en los modernos:

Rigor es que el defecto de unidad de tiempo o cualquier otro error de paraje o de persona se haya de notar severísimamente en los más lúcidos poemas españoles y que no sea reparable en la *Eneida* de Virgilio que rescuite a Dido para que Eneas la enamore después de dos o tres siglos que había fundado a Cartago y muerto; que censuren gravemente la falta de verisimilitud en cualquier descuido de nuestros poetas y se califique de tan semejante a lo posible, después del peregrino milagro que hizo Palas en la fábrica de un caballo del tamaño de un monte, el acomodar dentro de él sin nuevo prodigio todo el crecido número de soldados que dice y corresponde a los ocho caudillos que nombra; y que, estando así atestado, resonase hueco el vientre al golpe de la lanza de Laocon; que una vez subiese aquella máquina sobre ruedas por la muralla y otra diga que entrase por la puerta, parándose en ella; y a esta manera otras circunstancias que, si bien se observan, se necesita para su credulidad toda la sencillez con que en aquellos tiempos disculpa Luzán el que también Homero ocupase un héroe en espetar en el asador una oveja.

Volviendo de esta digresión al objeto central de su disertación, se pregunta Pinedo que «si el mismo Luzán confiesa que el artificio poéti-

co es el ingenioso modo de decir las cosas y que el saber expresarlas es tan delicioso como inventarlas con perfección, ¿por qué este nuevo y erudito autor quiere que todas las reglas poéticas se apliquen principalmente a la invención que ha de hacer el ingenio y no a los que sólo llama esclavos versos que han de explicar sus conceptos?» Indudablemente, Pinedo no acepta las reglas como apropiadas a la fase de *inventio*, según la denominación retórica, ni puede aceptar que la composición de los versos quede en una situación secundaria.

Sin embargo, el escrito académico —tan ponderado y al mismo tiempo tan lleno de reservas frente a Luzán— termina con claridad meridiana y una disyuntiva impecable: «Concluyo este discurso —dice con afectada humildad— para que la brevedad le haga menos malo y para significar a V.E. que al tiempo que sus estatutos dispusieron formar la poética española no pudo tener presente se había de adelantar a escribirla don Ignacio de Luzán, cuya novedad ocasiona la de que si ha de practicarse el estatuto es menester copiar a Luzán o contradecirle». Imposible opción, que, aunque probablemente Pinedo se hubiera inclinado por lo segundo, determinó en el ánimo de sus oyentes la suspensión del proyecto. Ni se le contradijo ni se escribió otra.

Se habrá notado que en toda ocasión tanto la Academia como Pinedo no hablan de una poética en general, lo que sería natural dado que las ideas literarias parecen no tener patria y que son conceptos abstractos o universales; así llegaría a pensarlo el mismo Luzán más adelante al escribir en la edición de 1789 que «una es la poética y uno el arte de componer bien versos, común y general para todas las naciones y para todos los tiempos; así como es una la oratoria en todas partes; y por los mismos principios y medios por donde fueron tan elocuentes Demóstenes, Esquines y otros entre los griegos, io fueron también Cicerón, Antonio, Hortensio y otros entre los romanos, y lo han sido entre nosotros un maestro Oliva, un fray Luis de Granada, un fray Luis de León, un Mariana, un Solís...» Las diferencias nacionales son escasas: «en ciertas circunstancias accidentales puede hallarse, y se halla con efecto, alguna diferencia»²⁵. Pero en 1737 y años siguientes Luzán, como Pinedo, no estaba tan seguro de ello y sentía con claridad las diferencias nacionales, hablando así con un cierto afán patriótico en su capítulo I, que sirve de proemio al libro y que me parece pieza esencial para comprender su alcance y sentido: «En estos últimos siglos, espe-

²⁵ *Poética*, ed. cit., cap. IV de 1789, p. 147.

cialmente en Italia y Francia, se han escrito tan cabales tratados de poética, tantas y tan doctas críticas, tan ingeniosas apologías [...] que ya parece que estas naciones no pueden desear más luz ni mejores guías para caminar, sin tropiezo ni extravío, la vuelta del Parnaso. Sólo en España, por no se qué culpable descuido, muy pocos se han aplicado a dilucidar los preceptos poéticos...» Lamento que comparte el P. Navarro en su aprobación, al hablar del autor del libro: «Supone éste, al fin de la página 3, que Italia y Francia no tienen más que desear en el punto de entender la poética, y que sólo en España son pocos los que se han aplicado a elucidar los preceptos de ella. Cáusame dolor que padezca nuestra nación tal omisión»²⁶. En efecto, la existencia y mención de González de Salas o de Cascales, con exclusión expresa del *Arte nuevo* de Lope, no puede compararse con la variedad y cantidad de autores no sólo antiguos, sino franceses e italianos, aunque en la segunda edición tan parva nómina se viera aumentada. De franceses e italianos también había tomado buena nota el propio Pinedo en la cita ya copiada arriba (Malatesta, Monsigniani, etc.) antes de «consultar nuestros escritos españoles», marcando así los respectivos campos nacionales.

En este punto es obligado aludir a las fuentes de la poética de Luzán, tan discutidas por la crítica moderna y que con tanta precisión y exactitud ha probado Russell P. Sebold ser esencialmente de origen clásico, y a que *La Poética* es española por el uso que hace en sus juicios de un material literario básicamente español²⁷. Creo que ello podría matizarse además por el hecho de que *La Poética* es, según la presenta el proemio, un comentario de un español y escrito en la lengua española de la poética clásica, centrada en Aristóteles²⁸, y en el que los italianos y los franceses son simples medios bibliográficos auxiliares, sobre cuya preponderancia no es preciso discutir mucho. Tengo la impresión de que durante los años de su composición, los anteriores a 1737, Luzán sentía casi lo mismo que la Academia en su atareado trabajo filológico: la necesidad de una evaluación de la cultura nacional, tan decaída a principios de siglo. Me parece que el avance de las ideas neoclá-

²⁶ *Poética*, ed. cit., Cap. I de 1737, p. 124, y aprobación de Navarro, p. 104, respectivamente.

²⁷ «Análisis estadístico de las ideas de Luzán: sus orígenes y su naturaleza», en *El rapto de la mente*, Madrid, Prensa Española 1970, pp. 57-97.

²⁸ Cfr. «The Reintroduction of Aristotelian Rules of Criticism in Spain through Luzán's *Poética*», en *The Neoclassic Movement in Spain during the XVIII Century*, Stanford Univ. Press, 1918, págs. 23-48.

sicas llevó a los intelectuales, a los académicos y a Luzán mismo a pensar años después, a partir aproximadamente de 1750, que la nueva cultura clásica era una cultura internacional basada en unos ideales comunes y que el pasado español, ya que no podía ni debía ser aniquilado, sí habría de ser juzgado con severidad. En 1737, sin embargo, *La Poética* fue todavía, aunque con más rigor, como el diccionario y la previsible Gramática, una poética de *autoridades*; a ello probablemente se debe el sabor ecléctico que deja en algunos lectores. Bien es cierto que la literatura barroca no sale bien parada en todo, pero ni se la condena completamente, como algunos creen todavía, ni se deja de ponderar en ella a muchos ingenios del XVI y comienzos del XVII. La seria poética de Luzán, por mucho que tenga de nuevo, es todavía una poética ligada estrechamente a un pasado, ya cerrado y concluido, pero que de ninguna manera puede dejarse a un lado.

Quiero creer que, de alguna manera, esa obra de Luzán, que vino a interponerse en los deseos de la Academia, fue a su vez y en cierto modo la Poética académica: si Pinedo, desde fuera de la comisión oficial, puso respetuosamente objeciones a su autor, éste entró muy pronto en la docta casa: en 1741 era elegido miembro honorario y en 1742 supernumerario²⁹. Todo esto, que responde básicamente a hechos probados, explicita claramente no sólo el sentido de las primeras acciones de la Academia sino el lugar que la obra de Luzán tuvo en ellas. El propósito académico de componer una poética se convirtió en irrealizable, porque los académicos no quisieron copiarlo ni se atrevieron a contradecirlo. Optaron por otra cosa más sencilla: convertir a don Ignacio en académico.

²⁹ Por falta de asiento y por su ausencia en París, Luzán no fue académico de número hasta 1751.

Le succès d'édition de Benito Pérez Galdós essai de bibliométrie (II)

JEAN-FRANÇOIS BOTREL

Universidad de Rennes Haute-Bretagne

4. ÉLÉMENTS D'EXPLICATION.

Les facteurs d'explication du succès d'édition sont à chercher, en même temps, dans et à l'extérieur de l'oeuvre, car si la démarche d'acquisition est fondamentalement déterminée par l'envie de communiquer et par la recherche du plaisir à travers le texte, il est des facteurs totalement étrangers à celui-ci dont il est impossible de ne pas tenir compte. Examinons-en quelques uns.

4.1. L'augmentation de la demande potentielle et de la demande effective. Ainsi il est évident que, de 1873 à 1973, la diminution de l'analphabétisme, l'élévation, même limitée, du niveau d'éducation et de vie, la modification des habitudes culturelles¹, le développement de la lecture publique ou l'élargissement spatial du marché à l'Amérique latine, pour prendre quelques exemples, ont agi positivement sur l'augmenta-

¹ Sur ce point, voir par exemple, Tuñón de Lara, Manuel, *Medio siglo de cultura*, Madrid, Ed. Tecnos, 1970, p. 291.

tion de la demande en biens de lecture en général et ont pu avoir des conséquences sur le succès d'édition de l'oeuvre de Galdós.

On rappellera, par exemple, que pendant cette période, la population de plus de 6 ans sachant théoriquement lire et écrire est passée de moins de 25 % à près de 100 % ou que la population apte à lire est pratiquement quatre fois plus nombreuse en 1930 qu'en 1877. On imagine facilement les conséquences de cette évolution sur la demande potentielle, mais aussi sur sa diversification. Car, pendant ce temps, le livre est devenu proportionnellement moins cher: le salaire journalier quotidien moyen d'un ouvrier agricole permettait tout juste, vers 1885-1890, d'acquérir un volume d'*Episodios nacionales* à deux pesetas alors qu'en 1973 avec 250 pesetas de salaire quotidien moyen un ouvrier agricole permanent pouvait pratiquement acquérir 3 volumes de ces mêmes *Episodios*.

On peut aussi essayer d'estimer les conséquences de la politique en matière de lecture publique. On constatera ainsi que, s'il n'y a en 1898 aucune oeuvre de Galdós inscrite au catalogue de la *Biblioteca de Buenas Lecturas de la Parroquia mayor de Santa Ana* de Barcelone, pas plus qu'à celui de la *Biblioteca de Señoras católicas* de Madrid, en 1912, d'autres bibliothèques, comme la *Biblioteca pública Arús* de Barcelone, la *Biblioteca popular del distrito de la Inclusa* de Madrid ou la Bibliothèque du *Casino de Zaragoza* ont, entre 1895 et 1916, la totalité des titres de Galdós disponibles. On pourrait de la sorte faire l'inventaire des lieux publics où l'oeuvre de Galdós est ou devient accessible, avec l'élargissement du public et de la clientèle potentielle que cela suppose.

4.1.1. Le public. En effet, il n'est pas indifférent à l'évolution du succès de Galdós et de son oeuvre qu'en 1904, par exemple, Rafael Altamira, en proposant un programme de lectures aux ouvriers dans la *Revista socialista*, place immédiatement après l'édition pour les enfants du *Quijote* et de *Robinson Crusoe*, les *Episodios nacionales* et quelques romans de la première époque.

Cette invitation à lire Galdós, mise en relief par J. C. Mainer dans *La Edad de plata*², est-elle un simple conseil d'un esprit éclairé qui

² Barcelona, Ed. Asenet S. A. 1975 (Los libros de la frontera, 17) p. 94. À la page suivante, Mainer se demande: «¿Fueron realmente éstas las lecturas obreras de los treinta primeros años de nuestro siglo XX? et poursuit: «Éste fue evidentemente el camino cultural de las socialistas Casas del pueblo (bastante diferentes de los ácratas Ateneos Libertarios) o de los centros republicanos populares, y ese sentido reveren-

«veut le bien littéraire» de l'ouvrier ou bien au contraire est-elle le signe d'une évolution du public de Galdós, d'une demande d'un nouveau type? Depuis *La de San Quintín*, mais surtout depuis *Electra*, il est certain que le signe de Galdós est de plus en plus appréhendé comme progressiste... Mais ce rapprochement de Galdós avec une partie de la classe ouvrière, qui pourra éventuellement trouver ses oeuvres dans les bibliothèques des *Casas del pueblo* ou des *casinos*, ne traduit-il pas aussi une perte d'audience dans d'autres secteurs du public petit-bourgeois libéral? Contentons-nous, pour l'instant, de formuler cette hypothèse et constatons, par contre, que le choix opéré par Altamira au sein de l'oeuvre de Galdós est bien en consonnance avec une attirance pour les *Episodios* et les romans de la première époque déjà bien affirmée au niveau éditorial.

4.1.2. *Le public scolaire.* Vingt-cinq ans plus tard, en 1929, sous Primo de Rivera donc, on trouve à nouveau une partie de l'oeuvre de Galdós parmi les lectures conseillées, cette fois officiellement: dans le *Catálogo de una pequeña biblioteca de cultura para niños y maestros de las Escuelas nacionales* figure, au numéro 65, l'oeuvre de Galdós intitulée *La Guerra de independencia extractada para uso de los niños* par Galdós lui-même, au numéro 66, *La Fontana de Oro*, puis *Marianela* (n.º 67), *El audaz* (n.º 68) et enfin, au n.º 69, les *Episodios nacionales* (23 tomes est-il «précisé»...).

Plus importants peut-être que le marché représenté par les bibliothèques des écoles nationales sont la consécration de cette partie de l'oeuvre de Galdós comme étant propre à la lecture scolaire et l'élargissement potentiel de son public, dans l'immédiat et surtout pour l'avenir. Rappelons, pour confirmer cette tendance par les chiffres, que de 1914 à 1929 la première série des *Episodios* voit son rythme de vente fortement augmenter et qu'entre 1929 et 1932, la maison Hernando imprime, par exemple, 13.000 exemplaires de *Marianela* (cf. document 10).

L'élargissement du public à d'autres âges et à d'autres classes sociales que vaut à l'oeuvre de Galdós cette reconnaissance officielle, confirmée

cial de la cultura fue el que hizo de los *Episodios nacionales* galdosianos, al margen de la ideología liberal-burguesa (teñida de misticismo popular en las tres últimas series) una lectura auténticamente popular». Dans les archives de la Casa-Museo Pérez Galdós se trouve le prospectus d'une revue intitulée *Los Episodios. Revista defensora de las clases populares* publiée à Málaga par Francisco Martín Lerdo, en 1914.

sous la République, s'accompagne, par ailleurs, d'une ouverture accentuée sur la clientèle hispanophone non espagnole.

4.1.3. *Le public mexicain*. Il est difficile de dire avec précision, pour l'instant, le poids relatif de la demande extérieure dans l'accroissement ou non du succès de Galdós; on sait cependant, par exemple, grâce à Claude Fell³, que, après la Révolution mexicaine, José Vasconcelos, alors recteur de la Universidad Nacional de Méjico, s'est engagé dans une campagne contre l'analphabétisme et que dans la circulaire numéro 4 du 30 juillet 1920 où il dresse une liste d'auteurs et de livres appropriés aux bibliothèques populaires, on trouve particulièrement recommandés «trois visionnaires dont les doctrines doivent inonder l'âme mexicaine. A savoir: Benito Pérez Galdós, Romain Rolland et León Tolstoï». Et José Vasconcelos poursuit: «Est recommandée la lecture de tous les romans et de tous les drames de Galdós, parce que Galdós est le génie littéraire de notre race de ces derniers temps; parce que ses oeuvres s'inspirent d'une vaste et généreuse conception de la vie et parce qu'on y découvre un motif qui n'est pas dans la tragédie grecque, pas plus que dans d'autres littératures: la bonté du coeur comme une forme du sublime, comme un sacrifice où s'annéantit le sujet, mais en déversant sur le monde des torrents de grâce vivifiante et fortifiante»⁴. Cet enthousiasme de José Vasconcelos pour «la doctrine» de Galdós aura pour prosaïque conséquence l'achat de collections entières à Madrid, mission dont sont chargés Pedro Henríquez Ureña puis Alfonso Reyes, et en septembre 1920, les paquets sont arrivés au Mexique, à Mexico où quelques mois auparavant il avait été impossible, paraît-il, de réunir plus de cinq collections...

Toutes ces illustrations d'un même phénomène —l'élargissement et la diversification de la demande— permettent peut-être d'expliquer en partie l'évolution dans un sens positif ou à nouveau positif de certaines oeuvres de Galdós entre 1920 et 1939. Néanmoins, elles n'expliquent pas pourquoi ce sont précisément les *Episodios nacionales*, la première série surtout, et les romans de la première époque, d'où émerge *Marianela*, qui sont choisis ni pourquoi ce sont les oeuvres qui ont eu, à long terme, le plus de succès. On y reviendra.

3 *Ecrits oubliés / Correspondance José Vasconcelos / Alfonso Reyes*, México, Institut Français d'Amérique Latine, 1976.

4 *Op. cit.* p. 78.

4.2. *Le poids des facteurs matériels.* On peut se demander, dans une perspective socio et même bio-bibliologique, si la longueur des romans, estimée en signes typographiques, ainsi que d'autres facteurs matériels du livre ont pu ou peuvent avoir une incidence sur le succès.

4.2.1. *La longueur du texte et le succès.* La longueur du texte détermine, on le sait, dans une grande mesure, le coût de production et donc le prix de vente. Dans le cas de Galdós, on a déjà remarqué que les romans à 2 pesetas, même lorsqu'ils sont, comme *Gloria*, en deux tomes, ont connu plus de succès que ceux à 3 pesetas; le prix d'acquisition ne serait donc pas indifférent à l'élargissement du public; le grand essor, dans les années 1880, du roman à une peseta tendrait à le confirmer.

Par ailleurs, la faible extension du texte, 430.000 signes environ par volume dans le cas des E. N., avec une certaine tendance à l'allongement dans les trois dernières séries⁵, peut être mise en relation avec la capacité limitée à soutenir une lecture prolongée déjà remarquée chez les lecteurs de romans par livraisons⁶ dont Francisco Ynduráin a souligné l'influence sur les *Episodios*⁷.

Est-ce un hasard? *Doña Perfecta* et *Marianela* qui ont respectivement 408.000 et 313.000 signes environ, ont finalement été plus vendus, et à un rythme plus soutenu, que *Gloria* (770.000 signes) et *La Familia de León Roch* (874.000 signes), même divisés en deux tomes.

Les romans à trois pesetas qui sont naturellement plus longs⁸, ont aussi une typographie plus serrée⁹. Cependant *Nazarín* (387.000

⁵ Les volumes de la 1ère série ont 421.000 signes en moyenne; 401.000 ceux de la 2ème, ceux de la 3ème 446.000, ceux de la 4ème 457.000 et ceux de la 5ème 433.000. L'*Episodio* le plus court est *Trafalgar* (309.000 signes environ) et le plus long *La Batalla de los Arapiles* (570.000).

⁶ Cf. J. F. Botrel, «La novela por entregas: unidad de creación y de consumo». In: *Creación y público*, Madrid, Castalia, 1974, p. 123.

⁷ *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus, 1970.

⁸ *El Doctor Centeno*, par exemple, fait 683.000 signes environ; *Miau*, 574.000, *El Amigo Manso*, 548.000 et *Tormento*, 496.000.

⁹ La typographie, le corps employé en particulier, caractérise par exemple le roman par livraison en Espagne à l'époque (cf. J. F. Botrel, *La novela por entregas*, loc. cit., 119-121). Disons que le corps employé pour les *Episodios* est plus proche de celui des romans par livraisons que celui des *Novelas españolas contemporáneas*.

signes), *Tristana* (308.000) ou *La Loca de la casa* (265.000) ne semblent pas avoir bénéficié de cette relative brièveté, et si *Torquemada en la Hoguera*, qui est presque une nouvelle du point de vue de la longueur (130.000 signes), a davantage été vendu que les trois derniers volumes de la série des *Torquemadas* qui sont près de trois fois plus longs, il a cependant connu, au bout du compte, beaucoup moins de succès que *Fortunata y Jacinta* avec ses 2.320.000 signes (près de 600.000 signes par volume).

Il ne s'agit pas —on l'a compris— de vouloir expliquer le succès par le prix ou par le nombre de signes des volumes publiés. Simplement il faut sans doute aussi tenir compte de ces facteurs qui sont d'ailleurs bien connus des éditeurs.

Sur un point, cependant, Galdós leur donne apparemment tort: la moindre vente supposée des oeuvres en 2 tomes ou plus, signalée, le 5 mars 1909, à Unamuno par l'éditeur valencien F. Sempere¹⁰ n'affecte que très peu les romans de Galdós concernés.

4.2.2. *La fragmentation en plusieurs tomes.* S'agissant des *Episodios Nacionales*, nous avons vu que les écarts entre le rythme des premiers et des derniers volumes de chaque série étaient minimes. Il est vrai que les dix tomes étaient, au moins pour les deux premières séries, proposés à la vente par abonnement à des prix avantageux (15 pesetas les 10, au lieu de 20)¹¹ et il semble bien que parmi ceux qui les acquéraient tome par tome, il n'y en a pas eu à renoncer en cours de lecture et d'achat plus que pour les romans par livraison.

La longueur de la série ne semble donc guère avoir joué comme élément de dissuasion, pas plus que les quatre tomes de *Fortunata y Jacinta* ou les trois d'*Angel Guerra* qui ne se sont ni plus ni moins vendus que les autres *Novelas españolas contemporáneas*, même si l'on

¹⁰ «Se ha observado que las obras de 2 o más tomos se venden mucho menos» (Archives M. de Unamuno, Salamanque).

¹¹ Les abonnés à *La Guirnalda* pouvaient acquérir les *Episodios* au prix de 7 réaux pièce, et toute personne réglant le montant d'un an d'abonnement à l'édition de «modes et travaux» avec les albums, recevait automatiquement un tome d'*Episodios* (en 1875). Il est bien sûr impossible d'apprécier la part des *Episodios* donnés ainsi en prime; ce genre de détail est, néanmoins, à prendre en compte au moment de raisonner sur des statistiques qui sont censées rendre compte d'une initiative du public.

observe une légère diminution de la vente des derniers tomes. Cela peut être une indication sur le type de public des *Novelas Españolas Contemporáneas*, beaucoup plus limité, on le sait, que celui des *Episodios* et avec un niveau de revenus qui lui permet d'être moins regardant sur le prix des livres.

4.3. *La responsabilité de l'éditeur et l'incidence du système de distribution.* Il ne fait pas de doute, non plus, que la politique plus ou moins dynamique et efficace suivie par les éditeurs successifs de l'oeuvre de Galdós a pu avoir des répercussions sur les ventes.

Ainsi il semble bien que Miguel Honorio de Cámara ait été, malgré les accusations de Galdós, un éditeur et un distributeur plus efficace que Galdós lui-même. Si l'on compare les inventaires de 1897 et de 1904, on observe, par exemple, qu'au moment de la séparation des deux anciens associés il y a pour toutes les oeuvres de Galdós, sauf *Torquemada en la Hoguera*, des exemplaires en nombre suffisant pour approvisionner immédiatement les libraires. En 1904, par contre, alors que Galdós est éditeur de ses oeuvres, sont épuisés et non réimprimés *La Fontana de Oro*, *El Audaz*, *El Doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas*, *Lo prohibido*, *Miau* et *La Incógnita*.

Dans le même ordre d'idées, la lecture des lettres adressées par Cámara à Galdós¹², nous apprend, par exemple, que c'est celui-ci qui est à l'origine du fiasco éditorial des luxueux *Episodios nacionales ilustrados*, Cámara semblant avoir mieux saisi les caractéristiques socio-économiques de la clientèle et du public que l'auteur lui-même et, en tout cas, les inconvénients de l'édition par fascicules quand on est une petite maison d'édition, sans véritable réseau de correspondants.

Nous avons déjà vu, par ailleurs, que le changement d'éditeur, en 1904, s'accompagne d'une baisse des rythmes de vente pendant deux ans, qui n'est peut-être d'ailleurs que la poursuite de la confirmation d'une tendance déjà amorcée.

Il faudrait d'ailleurs pouvoir apprécier le poids de la conjoncture, économique en particulier, sur le mode de satisfaction de besoins qui, dans l'Espagne de 1870 à 1960/1970 sont encore plus tertiaires que secondaires. Ainsi la crise de fin de siècle qui coïncide avec la restructuration

¹² Casa Museo Pérez Galdós. Caja 7. Carp. 25. Leg. 5.

économique des années 1895-1905 et la transition au post-colonialisme, période troublée où se développe précisément l'expérience de la maison d'édition *Obras de Pérez Galdós* a-t-elle entraîné une baisse générale de la consommation de livres? Il le semblerait... Des questions du même ordre peuvent être posées à propos des années 1914-1918, par exemple.

Par ailleurs, l'absence de modernisation dans la présentation matérielle des oeuvres après 1939 pour des raisons économique-idéologiques, ou la non réédition pendant dix ans, entre 1940 et 1950, de la plupart des *Novelas españolas contemporáneas* ou la réédition, en 1948 seulement, de *Gloria* ont eu, bien évidemment, des conséquences négatives sur les rythmes de vente mais aussi sur le label Galdós, en général.

Inversement, la distribution des *Episodios* et des romans à deux pesetas dans le circuit des kiosques et des bibliothèques de gares après 1920, a influé très favorablement sur les ventes¹³.

Un autre facteur de relance du succès est la réactualisation de l'oeuvre de Galdós.

4.4. *La relance des ventes par la réactualisation de l'oeuvre.* On a déjà vu que le regain de succès connu par *Fortunata y Jacinta* en 1970 était étroitement lié à l'adaptation de ce roman au cinéma¹⁴, tout comme il est probable que la «résurrection» de *Nazarín* en 1968, après tant d'années d'oubli, n'est pas sans relation avec la projection en Espagne, à cette date, du film réalisé par Buñuel dix ans auparavant.

Mais déjà des romans de Galdós avaient tiré bénéfice de leur adaptation au théâtre: c'est le cas de *El Abuelo* qui, selon F. C. Sainz de Robles¹⁵, n'a pas plus vieilli que ne l'avait déjà vieilli Galdós, et dont l'adaptation de 1903 a connu un succès immense au point, selon la même source, que «rare est la saison théâtrale où elle n'est pas mise en scène». *El Abuelo* a d'ailleurs, entre 1922 et 1932, été porté au cinéma par le réalisateur José Buchs¹⁶ et, significativement, c'est de *El Abuelo*

¹³ Selon le témoignage de Francisco Ynduráin.

¹⁴ À cette occasion *Fortunata y Jacinta* est également été publié en feuilleton dans *La Semana* (dernier feuilleton, n.º 84, le 20-05-1972).

¹⁵ *Obras completas de Don Benito Pérez Galdós, I. Introducción...*, Madrid, Aguilar, 1941, p. 90.

¹⁶ *Apud* José Manuel Alonso Ibarrola, «Galdós y el cine». In: *Cuaderno Hispano-americanos*, spécial Galdós, n.º 250-252, oct. 1970-janv. 1971, pp. 650-655.

qu'on a lu des extraits au Premier congrès international d'études galdosiennes en 1973 à Las Palmas.

On remarquera, de même, que l'adaptation au théâtre de *Mari-nela* par les Frères Quintero a pour conséquence immédiate (à moins qu'il ne s'agisse d'une coïncidence) une nouvelle édition du roman en 1917 (5.000 exemplaires) et que, par la suite, l'adaptation cinématographique qu'en fait Benito Perojo, en 1940, coïncide avec la toute première édition faite d'une oeuvre de Galdós sous le régime alors récemment instauré (2.000 en décembre 1940 et 4.000 en février 1943).

Un dernier exemple: venant après *Viridiana*, l'adaptation au théâtre de *Misericordia*, par José Luis Alonso au début de l'année 1972, a pour immédiate conséquence une élévation du rythme de vente qui se traduit par une nouvelle édition de 8.000 exemplaires en mars.

On pourrait évoquer d'autres exemples, mais tous n'ont pas eu les mêmes effets: les adaptations à la scène de *El Audaz*, par Benavente, de *Casandra*, *Zaragoza*, *Gerona*, *El Amigo Manso*, *Realidad* ou *Tormento* n'ont pas suffi à donner un élan particulier à ces oeuvres (l'adaptation de *Zaragoza* ou *Gerona* sont plutôt le signe du succès des romans), pas plus que le film intitulé *La loca de la casa* n'a fait de ce roman un best-seller, loin de là¹⁷!

4.5. *Le signe idéologique de Galdós et de son oeuvre.* Il y a, en effet, d'autres facteurs plus subtils, disons, moins mécaniques, qui ont joué tout au long des cinquante ans de la vie productive de l'écrivain mais aussi de l'homme public.

On doit ainsi remarquer que grâce au succès dans la réception de ses premières oeuvres, de *La Fontana de Oro* à *La Familia de León Roch* (y compris les deux premières séries d'*Episodios*, bien sûr), Galdós accède rapidement à la catégorie d'homme public, comme écrivain —le label littéraire Galdós— mais aussi comme signe de reconnaissance idéologique de cette fraction de la bourgeoisie, de la *clase media* comme on disait

¹⁷ Ce film est de Luis R. Alonso. On ne peut apprécier les conséquences de l'adaptation cinématographique de *Tristana* par Buñuel sur la vente du roman, celui-ci n'étant pas édité par Hernando. José Manuel Alonso Ibarrola parle d'une éventuelle version mexicaine de *Realidad*.

alors¹⁸, libéral-progressiste, héritière de certaines valeurs de 1868. Significativement d'ailleurs, c'est le chef du Parti dit libéral, Sagasta, qui proposera à Galdós de devenir député, ce qu'il acceptera en 1886.

Au niveau littéraire puis au niveau politique, Galdós représente donc des situations et des aspirations (ses propres idées n'ont rien à voir à l'affaire): comme romancier des *Novelas Españolas Contemporáneas*, en particulier, il aide à une prise de conscience possible d'un groupe social qui se reconnaît dans l'homme.

Mais Galdós qui écrit, comme l'a dit Tuñón, «depuis la bourgeoisie»¹⁹, connaît les mêmes hésitations et évolutions que celle-ci devant la montée de la crise institutionnelle et de la classe ouvrière.

Le signe «historique» qui est alors attaché à Galdós et qui lui vaut depuis le début —rappelons-le— l'hostilité des secteurs catholiques et conservateurs, devient un enjeu, comme est un enjeu alors l'alliance ou non d'une partie des intellectuels et de la classe ouvrière, ainsi qu'on le voit dans le cas d'Unamuno ou de Clarín. Le message de l'écrivain importe peu désormais (il semble d'ailleurs passer de moins en moins bien ou de façon moins massive); Galdós, c'est beaucoup plus désormais le phénomène *Electra* que *Electra* elle-même ou les nouvelles séries d'*Episodios nacionales*, l'homme des prises de position en faveur de Francisco Ferrer, le président de la *Conjunción republicano-socialista*, une sorte de dichotomie se produisant entre l'homme public et l'écrivain dont le message littéraire n'est pas obligatoirement en phase avec l'idéologie proclamée. L'homme prend, semble-t-il, le pas sur l'écrivain, et ce qui avait pu, dans les années 1880, jouer un rôle de résonance, peut alors dérouter: Galdós ne semble plus disposer d'une base socio-littéraire ni large ni bien définie, puisque les forces sociales au pouvoir sont plutôt globalement contraires aux idées «historiques» de Galdós, que pour la classe ouvrière, peu préoccupée malgré tout de littérature, et méfiante sinon en partie hostile au bourgeois Galdós, c'est le ralliement de l'homme

¹⁸ Cf. J. F. Botrel et Jean Le Bouill, «Sur le concept de 'clase media' dans la pensée bourgeoise en Espagne au XIXe. siècle». In: *La question de la bourgeoisie dans le monde hispanique au XIXe. siècle*, Bordeaux, Ed. Bière, 1973, pp. 137-160.

¹⁹ *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1970, p. 23.

qui compte²⁰, tandis que son ancienne base sociale et lisante se désarticule, avec l'échec de ses aspirations à prendre le pouvoir.

Si l'on suit les effets de cette dichotomie entre l'homme et l'oeuvre, on voit se perpétuer les interférences de type idéologique en particulier. On en a de multiples témoignages dans la correspondance reçue par Galdós à propos d'*Electra* ou après ses prises de position sur l'affaire Ferrer et la guerre du Maroc, comme dans la lettre d'un espagnol de Buenos Aires qui, le 4 novembre 1911, lui reproche «son antipatriotisme et sa trahison [...] dans l'actuel conflit de l'Espagne avec le Maroc», comme les injures ou les invitations à abandonner son siège de député, ou cette menace de mort anonyme du 2 juin 1909: «Dernier abertissement [*sic*]. Galdós, tu es engagé pour persécuter le Pape et l'Eglise. Moi aussi je suis engagé pour te tuer. Tu devrais être fusillé avec Ferrer»²¹. L'échec de l'hommage de 1914 est, sans doute, la résultante de toutes les hostilités, tiédeurs ou opportunismes qui entourent la personne, beaucoup plus que l'oeuvre de l'écrivain²².

4.6. *Hypothèses pour une désaffection.* Dès lors le processus de désaffection à l'égard de l'oeuvre de Galdós, qui débouche sur la «dépression» des années 1904-1914, pourrait s'expliquer de la façon suivante: au phénomène d'usure qui affecte toute oeuvre littéraire dès sa première publication, s'ajoute une perte de validité du message galdosien d'avant 1880 et une limitation de sa base réceptrice après 1880. Ce processus connaît trois temps.

Le premier, qui va de 1870 à 1880, est celui de l'amalgame fondé sur le non-choix, pour des couches sociales relativement larges (mais non toute l'Espagne comme on a voulu parfois le suggérer) dont l'avancée «glorieuse» (elle prend son départ avec la révolution de 1868) va être stoppée avec la Restauration; son combat sera désormais un combat

²⁰ Sur ce point, voir, par exemple, l'article qu'Anselmo Lorenzo publie dans *El Liberal de Barcelona* du 15-04-1914 (cité par moi dans «Benito Pérez Galdós, ¿escritor nacional?. In: *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*, Ediciones del Excmo. Cabildo insular de Gran Canaria, 1977, p. 72.

²¹ Archives Galdós. Casa-Museo Pérez Galdós. Las Palmas de G. C.

²² Sur ce point, voir «Benito Pérez Galdós, ¿escritor nacional?», *loc. cit.*

d'arrière-garde pour essayer de sauver quelques unes des valeurs de 68 contre une Restauration beaucoup plus répressive qu'on ne l'a dit ²³.

Le deuxième temps est celui de l'exclusion: elle coïncide avec la consolidation de la Monarchie grâce à l'instauration du «tour pacifique», l'adhésion de nombreux intellectuels (Galdós parmi les premiers) au système en place et l'accession de la classe ouvrière au rang de protagoniste déclaré de l'histoire. C'est alors que se «madrilénise» la production galdosienne, que son environnement historique est plus clairement délimité, en même temps que se réduit le public concerné par ses oeuvres. C'est l'époque de l'anti-épopée bourgeoise, de la description de la dissolution de la bourgeoisie et de son échec ou suicide comme classe par un Galdós déçu par tout, par la bourgeoisie, par le public et même plus tard par son expérience d'éditeur. Il commence alors, comme bien d'autres, à se réfugier dans des mondes plus idéaux, en même temps qu'il se consacre au théâtre, en partie, sans doute, pour essayer de trouver un public plus présent.

Le troisième temps est celui du déphasage, par l'autoexclusion de Galdós (dans sa création) du monde qui l'environne; c'est une période de rêve, de symbolisme et d'utopie, comme le dit Mainer ²⁴, mais aussi de radicalisation du personnage public par son militantisme qui ne coïncide pas toujours avec sa propre philosophie. Ce sont des temps propices à toute sorte de récupérations, d'hésitations de la part de Galdós et de pénibles péripéties surtout dans les dernières années de sa vie ²⁵. La validité de son oeuvre est alors encore plus limitée, même pour les trois dernières séries d'*Episodios* qui, théoriquement, bénéficient de l'acquis des deux premières et du moule.

Après sa mort, le signe progressiste désormais attaché à l'homme et à l'oeuvre jouera de façon contradictoire, selon les conjonctures. Il joue favorablement, par exemple, sous la Révolution mexicaine où, nous l'avons vu, Galdós est le premier élément d'une trinité littéraire com-

²³ Comme le signale Antonio Elorza dans son article «Los *Preludios* de Clarín: el precio de la Restauración», *Triunfo*, n.º 75 du 6-10-1973, pp. 40-43.

²⁴ «El teatro de Galdós: símbolo y utopía». In: *La Crisis de fin de siglo: ideología y literatura*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 177-212.

²⁵ Je me borne à renvoyer à la seule biographie de Galdós abordant ces années, celle de Berkowitz, *Pérez Galdós. Spanish liberal crusader*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1948.

plétée par Tolstoï et Romain Rolland, et on peut aussi se demander si le relatif regain de succès rencontré par son oeuvre sous la Deuxième République n'a pas à voir avec l'avènement politique, dans une certaine mesure, des héritiers, au moins spirituels, de la bourgeoisie petite et moyenne que avait échoué dans ses visées progressistes²⁶.

Avec la victoire des forces dites nationalistes, c'est le porte-parole de l'anti-Espagne qui ressurgit avec la dénonciation par Luis Araujo Costa du «grand pécheur des idées», des «fausses idées venue d'ambiances étrangères et antagoniques de tout ce que constituait l'âme et la grandeur de l'Espagne dans les domaines social et politique», de cette façon qu'il a eue de «s'écarter du bon chemin dans quelques unes de ses productions», quand bien même Araujo Costa lui concède qu'on ne peut nier son «excellence dans le domaine littéraire» ni son «amour exalté de l'Espagne dans les *Episodios nacionales*»...²⁷. On verra, en effet, que tout le monde peut trouver son bien dans les *Episodios*, surtout dans la Première série; c'est la rançon de ce qu'Albert Dérozier appelle «le non-choix», «l'engagement dans le non engagement» dans une oeuvre placée sous le signe de l'histoire mais sans perspectives historiques²⁸.

De façon significative, dans le reste de l'oeuvre de Galdós, à l'exception de *Doña Perfecta*, seuls les romans les plus «neutres» (*Marianela*, *Misericordia*, *El Abuelo*) échappent à cette sorte de purgatoire où l'idéologie dominante et l'inertie calculée de l'éditeur Hernando enferment l'auteur des *Novelas españolas contemporáneas*.

4.7. *Hypothèses pour des permanences*. Cette partie de l'oeuvre de Galdós, moins marquée historiquement et idéologiquement, garde, de par sa thématique atemporelle et universelle et sa technique romanesque, la possibilité d'être lue et reçue par tous, de façon plurielle et large.

Prenons le cas de la Première série des *Episodios*. Son contenu de célébration de la résistance du peuple espagnol à l'envahisseur français et le protagonisme d'Araceli, de toute évidence, a suscité l'intérêt des adultes puis des enfants d'Espagne contemporains de Galdós. Mais la

²⁶ Il faudrait, en particulier, pouvoir délimiter ce qui est mouvement «naturel» du public vers l'oeuvre de Galdós de ce qui est commandé institutionnellement.

²⁷ Prologue à l'édition de 1941 de *Trafalgar*.

²⁸ *Loc. cit.*

situation décrite, celle d'un peuple héros collectif d'une lutte patriotique pour l'indépendance nationale, peut être reçue partout ailleurs, à n'importe quelle époque.

En revanche, le spectacle complexe qu'offrent les quatre dernières séries plus «politiques», d'un peuple scindé selon ses idées, divisé en fractions antagoniques par de «belliqueuses idéologies», pour reprendre les termes de Ricardo Gullón²⁹, ne peut facilement être regardé ni compris par des non-espagnols ou des espagnols d'autres générations, d'autant plus qu'il se produit une sorte de dissolution de la structure narrative dans les trois dernières séries avec le protagonisme plus diffus de Pepe García Fajardo, de Fernando Calpena ou de Tito³⁰.

De là sans doute que la 3ème série, celle qui couvre la période de guerre civile de 1834 à 1846, soit celle qui connaisse le moins de succès. Ce qui est sûr, c'est que l'Espagne de Galdós, mais surtout celle d'après Galdós, préfère l'image d'un peuple uni et héroïque à l'exposition objective de ses dissensions. C'est sans doute là qu'il faut chercher la profonde polysémie et partant l'universalité d'acceptation du message de la série d'*Episodios* dits de la Guerre d'indépendance. En voici trois preuves.

Dans les tranchées de Madrid assiégé, les combattants républicains à qui il était donné de lire les *Episodios* n'ont-ils pas procédé à une réactualisation consciente ou inconsciente de Gerona (Madrid) héroïquement défendue contre l'envahisseur français-franquiste parce que, comme le dit Alberti³¹, dans *Gerona*, Galdós avait fait l'histoire du futur? Il est symptomatique, en tout cas, que dans ces circonstances, la 3ème série, celle de la guerre civile 1834-1846, n'ait pas servi...

Quelque dix ans plus tard, alors que la nuit noire du Franquisme n'est pas encore finie, la lutte pour l'indépendance contre l'envahisseur est présentée aux enfants espagnols, dans *Los Episodios Nacionales... narrados a los niños*, comme une lecture où, «l'âme enfantine se sentira orgueilleuse de se savoir espagnole et aimera le souvenir des nobles

²⁹ Galdós, *novelista moderno*, Madrid, Ed. Gredos, 1973.

³⁰ C'est pourquoi sans doute on publie bien du vivant de Galdós les deux premières séries d'*Episodios* en Uruguay de 1891 à 1893, mais pas les autres, de même que seuls quelques titres de la Première série comme *Trafalgar*, *Zaragoza*, *El 19 de marzo y el Dos de Mayo*, etc. ont été traduits en d'autres langues.

³¹ *Loc. cit.*

patriotes qui firent le sacrifice de leur vie pour nous léguer une Espagne, libre, grande, et... digne»³². Le sens du message galdosien est ici récupéré pour d'autres finalités, les anciens assiégés étant devenus les envahisseurs (rouges) et les envahisseurs, les héros (nationaux) qui résistent, en plus, à leur isolement international.

Hors de l'Espagne, la dimension patriotique et l'esprit de sacrifice qu'ils célèbrent ont valu à *Zaragoza* (Stalingrad?) d'être traduit en Union Soviétique et en Hongrie et à *El 19 de marzo y el 2 de mayo* d'être publié, à 50.000 exemplaires, à Cuba, en 1962, sous le titre significativement abrégé de *El Dos de mayo*, le sursaut du peuple madrilène contre l'envahisseur-occupant étant alors d'une récente actualité pour le peuple cubain avec la révolution de 1959 et l'épisode dit de la Baie des Cochons. Cette lecture d'actualité, pourra d'ailleurs avoir été prolongée avec le sens désormais historique que contribue à lui donner l'enseignement donné dans les écoles, par exemple.

Il n'est pas besoin d'insister davantage pour comprendre comment les romans de la Première série des *Episodios nacionales* sont parmi les plus vendus et les plus traduits des romans de Galdós, *Trafalgar* étant, sans conteste, le best-seller absolu pour l'Espagne (cf. document 19), au moins jusqu'en 1940.

On trouve ensuite *Marianela*, le roman préféré du Galdós vieillissant, puis après 1940, *Misericordia*, les romans à thèse de la première époque, *Doña Perfecta* et *Gloria* essentiellement, avec leur arrière-fond de fanatisme, d'hypocrisie et d'intolérance institutionnelle ou familiale et une évidente dimension dramatique susceptibles de toucher bien des lecteurs de l'Espagne du XXe siècle, même finissant. Le fait qu'ils soient des «classiques» scolaires ne peut qu'accentuer leur succès, leur succès d'édition en tout cas.

5. SUCCÈS D'ÉDITION ET IMPORTANCE HISTORIQUE.

Le bilan du succès de l'oeuvre de Galdós, qui est aussi le verdict des ans, peut paraître décevant: le palmarès établi dans le document 19 montre que dès les années 1930-1940, le public a majoritairement retenu de l'immense production galdosienne, un prétexte à l'expression du sen-

³² P. 9.

timent national ou nationaliste (*Trafalgar* et la première série des *Episodios nacionales* et un roman sentimental (*Marianela*), les autres séries d'*Episodios* figurant, il est vrai, en bonne place ainsi que *Gloria* et *Doña Perfecta* ³³.

Ces choix coïncident, dit-on, avec les préférences d'un Galdós peu disert sur son propre succès non plus que sur les éventuelles influences du public sur sa création.

L'évolution ultérieure de la faveur du public n'a guère altéré la hiérarchie établie, sauf pour *Misericordia* et *Fortunata y Jacinta*, seuls «romans espagnols contemporains» à connaître un certain succès, grâce, semble-t-il, à l'appui conjoncturel du cinéma.

Dès lors peut-on suivre Galdós lorsqu'il se plaint, en 1904, de la «capricieuse demande du public»?

L'examen de cette demande, par la mesure du succès d'édition de l'oeuvre, semble bien montrer au contraire que, dans ses préférences, le public est plutôt constant et qu'il «choisit», finalement, les modèles narratifs et les thèmes romanesques les moins déroutants pour lui.

Mais l'importance historique de l'oeuvre de Galdós peut-elle être simplement mesurée à l'aune de ces choix majoritaires et avec des chiffres? Il est des oeuvres aujourd'hui caduques, ou bien oubliées, qui se pérennisent dans l'histoire qu'elles ont contribué à faire ou qui peu-

³³ Dans les lettres adressées à Galdós par certains lecteurs et conservées à la Casa-Museo de Las Palmas de G. C., on trouve la confirmation directe que leurs préférences vont aux *Episodios* et aux romans de la première époque. Ainsi un «galdosiste anonyme» le prie de ne pas se laisser distraire par la politique et le *Teatro Español* et de conclure les *Episodios nacionales* «monument que nous autres galdosistes apprécions comme un véritable joyau». Un autre, un médecin, conclut sa lettre, postérieure à 1879, par ces mots: «C'est d'autres *Episodios nacionales*, Très Cher Monsieur Galdós, d'autres *Episodios* et non pas d'autres choses qu'attendent de votre grand génie tous les espagnols qui vous admirent comme...». Quant à *Perico el de los Palotes* qui profère amour et vénération à la mémoire d'Espartero, a «cassé du carliste», adore Sagasta et vote toujours pour lui, et s'endort depuis longtemps avec les oeuvres de Galdós dans les mains, il lui demande, après 1890, de «cesser de publier des «tomes» comme *Torquemada en la Hoguera*, *Cellín* (sic), et *Sombra...*» et, après avoir reproché à Galdós l'excessive fréquence du thème de l'adultère dans ses romans «qui ne peuvent être lus par aucune mère de famille chrétienne», ni par des jeunes filles, il lui dit: «Continuez à nous donner d'autres *Glorias* et *Marianelas* puisque vous avez brisé la plume avec laquelle vous avez écrit vos immortels *Episodios nacionales*». Cette conclusion de *Perico el de los Palotes* résume certainement très bien l'opinion de la majorité des lecteurs contemporains de Galdós.

vent gagner la faveur d'un public qui dans sa majorité n'a pas été jusqu'ici en mesure de les recevoir.

Mettre en évidence, fût-ce rétrospectivement, le fossé qui existe souvent entre des modes de consommation littéraire majoritaires et l'importance historique que la critique universitaire attribue à des oeuvres peu consommées, c'est aussi s'interroger sur les moyens de combler ce fossé.

1. Inventaires de 1897, 1904 et 1906 (E. N.).

	Exemplaires en stock le		
	28-05-1897 ³⁴	15-01-1904 ³⁵	7-05-1906 ³⁶
01. Trafalgar	417	50	1.874
02. La corte de Carlos IV	1.973	2.515	1.259
03. El 19 de marzo y el 2 de mayo	875	728	1.112
04. Bailén	2.166	91	528
05. Napoleón en Chamartín	388	2.298	1.194
06. Zaragoza	824	440	766
07. Gerona	207	1.158	2.052
08. Cádiz	595	735	1.676
09. Juan Martín el Empecinado	627	885	1.885
10. La batalla de los Arapiles	395	2.542	1.424
11. El equipaje del rey José	1.015	2.457	1.590
12. Memorias de un cortesano de 1815	81	2.709	1.784
13. La segunda casaca	860	2.591	1.755
14. El Grande Oriente	770	2.460	1.635
15. Siete de julio	1.220	54	777
16. Los 100.000 hijos de San Luis	1.188	30	720
17. El terror de 1824	1.185	21	692
18. Un voluntario realista	1.266	129	765
19. Los apostólicos	1.053	23	765
20. Un faccioso más y algunos frailes menos	747 ³⁷	2.377	1.543
21. Zumalacárregui	—	—	2.033
22. Mendizábal	—	1.464	464
23. De Oñate a la Granja	—	1.949	1.043
24. Luchana	—	1.369	423
25. La campaña del Maestrazgo	—	1.616	700
26. La estafeta romántica	—	2.101	1.197
27. Vergara	—	—	144
28. Montes de Oca	—	278	917
29. Los Ayacuchos	—	116	764
30. Bodas Reales	—	2.387	1.436
31. Las tormentas del 48	—	2.683	1.503
32. Narváez	—	1.881	1.588
33. Los duendes de la camarilla	—	3.084 ³⁸	1.800
34. La revolución de julio	—	—	2.128
35. O'Donnell	—	—	2.426
36. Aita-Tettauen	—	—	4.725
37. Carlos VI en la Rápita	—	—	5.778
38. La vuelta al mundo en la Numancia	—	—	12.867

N. B. Les notes aux tableaux et graphiques se trouvent pages 65-66

2. Inventaires de 1897, 1904 et 1906 (Novelas...).

	Exemplaires en stock le		
	28-05-1897 ³⁴	15-01-1904 ³⁵	7-05-1906 ³⁶
01. La Fontana de Oro	1.910	—	—
02. La sombra	1.827	45	—
03. El audaz	1.984	—	—
04. Doña Perfecta	1.415	1.446	1.732
05. Gloria 1. ^a parte	1.870	19	1.759
2. ^a parte	1.775	18	1.763
06. Marianela	990	1.991	869
07. La familia de León Roch 1. ^a	793	1.253	707
2. ^a	923	1.261	684
3. ^a	954	—	—
08. La desheredada 1. ^a	1.816	114	—
2. ^a	1.828	108	—
09. El amigo Manso	2.334	132	—
10. Doctor Centeno 1. ^{er} tomo	819	—	4.049
2. ^o tomo	948	—	3.819
11. Tormento	941	—	—
12. La de Bringas	1.378	—	—
13. Lo prohibido 1. ^a	1.682	—	—
2. ^a	2.054	—	—
14. Fortunata y Jacinta 1. ^a	2.612	445	302
2. ^a	2.801	591	445
3. ^a	3.209	749	606
4. ^a	3.402	820	675
15. Míau	1.518	—	—
16. La incógnita	1.807	—	—
17. Torquemada en la hoguera	4	2.087	1.845
18. Realidad	3.257	665	472
19. Angel Guerra 1. ^a	3.091	920	3.817
2. ^a	3.417	981	874
3. ^a	3.907	1.289	1.184
20. Tristana	3.287	1.028	910
21. Torquemada en la Cruz	2.336	541	434
21a. La loca de la casa	2.025	547	389
22. Torquemada en el Purgatorio	2.849	787	671
23. Torquemada y San Pedro	2.121	959	861
24. Nazarín	1.802	54	—
25. Halma	2.121	274	134
26. Misericordia	—	2.329	2.106
27. El abuelo	—	2.707	1.498
28. Casandra	—	—	1.189

3. Inventaires de 1897 et 1906 (Théâtre).

Exemplaires en stock le

28-05-1897³⁴ 15-01-1904³⁵ 7-05-1906³⁶

01			
02. Realidad	642	85	24
03. La loca de la casa	432	—	845
04. Gerona	—	—	—
05. La de San Quintín	628	—	—
06. Los condenados	56	730	641
07. Voluntad	402	—	—
08. Doña Perfecta	483	—	—
09. La fiera	—	720	637
10. Electra	—	1.067*	631
11. Alma y vida	—	2.916	2.879
12. Mariucha	—	19	816
13. El abuelo	—	—	—
14. Bárbara	—	—	2.391
15. Amor y ciencia	—	—	2.113
16. Pedro Minio	—	—	—
17. Zaragoza	—	—	—
18. Casandra	—	—	—
19. Celia en los infiernos	—	—	—
20. Alceste	—	—	—
21. Sor Simona	—	—	—
22. El tacaño Salomón	—	—	—
23. Santa Juana de Castilla	—	—	—
24. Antón Caballero	—	—	—

*Más 1.500 faltos del pliego 1.º

4. Tirages d'Episodios Nacionales³⁹.

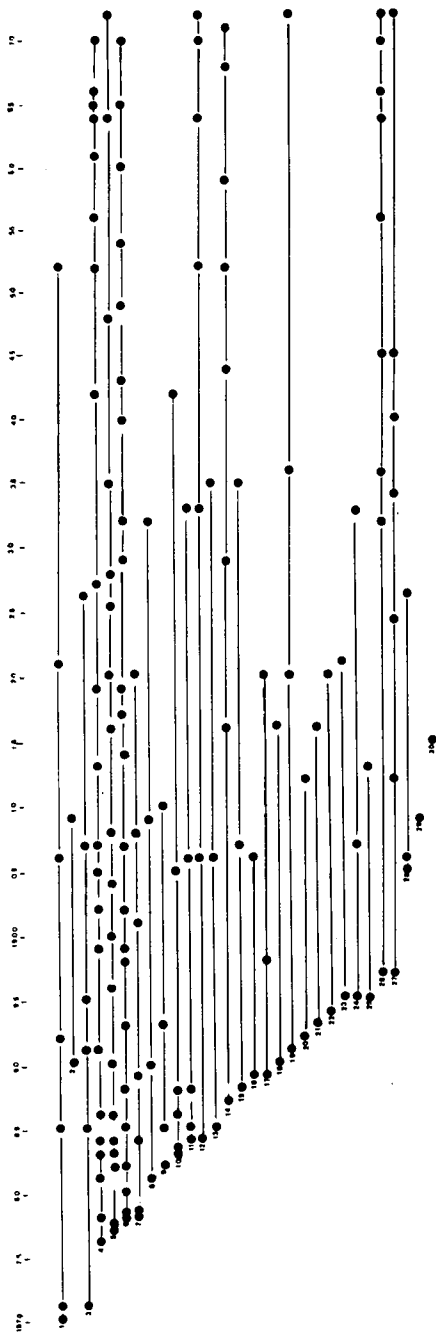
01. 10-07 :	6057	08-57 :	4000	10-54 :	4000	01-50 :	4000	10-41 :	2500	07-45 :	4000	06-47 :	2500
10-49 :	4000	11-57 :	4000	06-63 :	4000	09-67 :	3057	05-75 :	4004				
02. 09-07 :	4057	10-41 :	4000	12-44 :	3000	09-47 :	2500	09-51 :	4000	03-61 :	3000	12-70 :	3000
03. 08-07 :	4057	08-57 :	4000	10-41 :	2500	05-45 :	4000	02-48 :	3000	12-53 :	3000	07-61 :	3000
10-06 :	3000	01-71 :	5045										
04. 08-07 :	4057	10-55 :	4000	10-41 :	2500	05-45 :	4000	04-48 :	3000	12-55 :	3000	06-61 :	3000
11-06 :	3000	12-70 :	4000										
05. 10-07 :	4060	04-54 :	4000	10-41 :	2500	05-45 :	4000	01-49 :	3000	12-57 :	3000	07-65 :	3000
06. 06-54 :	4000	10-41 :	2500	05-45 :	4000	02-48 :	3000	07-53 :	3000	06-60 :	3000	04-65 :	3000
09-67 :	3095	10-70 :	4000										
07. 06-08 :	4054	10-55 :	4000	10-41 :	2500	06-45 :	4000	05-48 :	3000	12-55 :	3000	12-65 :	3000
7-69 :	3416	08-71 :	4055										
08. 12-08 :	4027	06-50 :	4000	10-41 :	2500	12-72 :	4000	02-49 :	4000	08-51 :	3000	08-67 :	3000
09. 11-08 :	4008	12-54 :	4000	10-41 :	2500	07-45 :	4000	05-50 :	4000	06-55 :	3000	01-71 :	2962
10. 09-34 :	4000	10-41 :	2500	06-41 :	3000	02-48 :	3000	10-55 :	3000	04-67 :	2942	11-71 :	3056
11. 11-08 :	4045	10-55 :	4000	10-41 :	2500	10-46 :	3000	08-55 :	3000	07-69 :	4118		
12. 11-08 :	4010	10-41 :	2500	03-45 :	3000	02-49 :	3000	01-64 :	3000				
13. 02-09 :	4040	10-41 :	2500	01-44 :	4000	04-52 :	3000	05-77 :	3058				
14. 11-08 :	4045	10-41 :	2500	12-45 :	4000	04-52 :	3000	10-70 :	3022				
15. 04-54 :	4000	10-41 :	2500	03-45 :	4000	01-52 :	4000						
16. 11-52 :	6000	10-41 :	2500	06-48 :	3000	03-48 :	3000	07-61 :	3000				
17. 10-41 :	2500	03-44 :	3000	12-48 :	3000	04-64 :	3000						
18. 110-81 :	2500	10-46 :	3000	10-59 :	3000								
19. 11-52 :	6000	10-41 :	2500	06-72 :	3000	02-49 :	3000	03-64 :	3000				
20. 11-08 :	4047	10-41 :	2500	12-44 :	3000	01-49 :	3000	07-65 :	3000				

21, 07-09 : 4038 ; 10-41 : 2000 ; 07-43 : 4000 ; 10-49 : 3000 ; 05-54 : 3000
 22, 06-34 : 6000 ; 10-41 : 2000 ; 07-43 : 4000 ; 04-52 : 3000 ; 04-73 : 2992
 23, 07-07 : 4059 ; 10-41 : 2000 ; 07-43 : 4000 ; 07-53 : 3000
 24, 10-41 : 2000 ; 07-43 : 4000 ; 04-52 : 3000
 25, 06-36 : 4000 ; 10-41 : 2000 ; 07-43 : 4000 ; 07-53 : 3000
 26, 10-41 : 2000 ; 07-43 : 4000 ; 07-53 : 3000
 27, 10-41 : 2000 ; 07-43 : 4000 ; 04-52 : 3000
 28, 07-07 : 4058 ; 10-41 : 2000 ; 07-43 : 4000 ; 07-53 : 3000
 29, 10-41 : 2000 ; 07-43 : 4000 ; 07-53 : 3000
 30, 11-08 : 4026 ; 10-41 : 2000 ; 12-43 : 4000 ; 04-52 : 3000
 31, 03-08 : 4052 ; 10-41 : 2000 ; 12-43 : 4000 ; 08-53 : 3000
 52, 10-41 : 2000 ; 01-44 : 4000 ; 08-53 : 3000
 53, 12-08 : 4043 ; 10-41 : 2000 ; 01-44 : 4000 ; 08-53 : 3000
 54, 02-09 : 4056 ; 11-31 : 6000 ; 10-41 : 2000 ; 01-44 : 4000 ; 08-53 : 3000
 55, 08-09 : 4038 ; 11-31 : 6000 ; 10-41 : 2000 ; 03-44 : 4000 ; 08-53 : 3000
 56, 10-41 : 2000 ; ?- ? : 4000 ; ?- ? : 3000
 57, 10-41 : 2000 ; 02-44 : 4000 ; 11-54 : 3000
 58, 11-31 : 6000 ; 10-41 : 2000 ; 05-44 : 4000 ; 12-53 : 3000
 59, 10-41 : 2000 ; 01-44 : 4000 ; 04-52 : 3000 ; 04-73 : 3010
 40, ?-34 : 6000 ; 10-41 : 2000 ; 12-43 : 4000 ; 08-53 : 3000
 41, 11-31 : 6000 ; 10-41 : 2000 ; 01-44 : 4000 ; 05-53 : 3000
 42, 11-34 : 6000 ; 10-41 : 2000 ; 12-43 : 4000 ; 07-53 : 3000
 43, 12-34 : 6000 ; 10-41 : 2000 ; 07-43 : 2000 ; 05-53 : 3000
 44, 04-35 : 6000 ; 10-41 : 2000 ; 05- ? : 4000 ; 12-53 : 3000
 45, 11-31 : 6000 ; 10-41 : 2000 ; 05-44 : 4000 ; 12-53 : 3000
 46, 06-35 : 6000 ; 10-41 : 2000 ; ?- ? : 4000 ; 05-53 : 3000 ; 04-73 : 3050

5. Tirages de *Novelas* ³⁹.

01,
 02, 04-09 : 4020
 03, 07-07 : 4055
 04, 02-08 : 4057 ; 05-42 : 4059 ; 03-53 : 4000 ; 11-56 : 3000 ; 05-61 : 3025 ; 03-64 : 3027 ; 03-65 : 4000 ; 06-05 : 500 (total : 11-66 : 5961 ; 70 ? : 9924
 05, /1, 04-08 : 4052 ; 06-35 : 4 000 ; 11-48 : 3700 ; 01-64 : 3 000
 /2, 04-08 : 4057 ; 05-35 : 4000 ; 11-48 : 3700 ; 01-64 : 3000 ; 04-72 : 3058 (1 + 2)
 06, 07-08 : 4059 ; 11-32 : 4000 ; 12-40 : 2000 ; 03-45 : 4000 ; 10-49 : 3000 ; 10-54 : 3000 ; 07-60 : 3000 ; 04-65 : 3000 ; 01-70 : 4688
 07, /1, 02-08 : 4054
 /2, 02-08 : 4053
 08, /1, 07-09 / 4037 ; 11-32 : 2000
 /2, 07-09 : 4044 ; 03-53 : 2000
 09,
 10, 12-42 : 1000 (1+2)
 11, 10-53 : 2000
 12, ?-33 : 2000 ; ?-52 : 3000 ; ?-64 : 2982 ; ?-70 : 4042 ; ?-72 : 5097
 13, /2, 08-35 : 2000
 /2, 11-35 : 2000
 14, /1, 05-44 : 3000 ; 08-52 : 3000 ; 03-59 : 3000
 /2, ?- ? : 3000 ; 08-52 : 3000 ; 03-59 : 3000
 /3, 12-44 : 3000 ; 09-52 : 3000 ; 03-59 : 3000
 /4, 11-32 : 2000 ; 12-44 : 3000 ; 09-52 : 3000 ; 12-68 : 6000 (1+2+3+4) ; 10-71 : 6344 (1+2+3+4)
 15, 06-35 : 2000
 16,
 17,
 18,
 19, /1,
 19, /2, 02-36 : 2000 ; 07-72 : 9168 (rústica - 1+2) + 2136 (cartona - 1+2)
 20,
 21,
 22,
 23,
 24, 08-53 : 2000 ; 12-69 : 5033
 25,
 26, 11-32 : 2000 ; 01-36 : 2000 ; 02-45 : 3000 ; ?- ? : 3000 ; 01-64 : 3000 ; 09-09 : 5000 ; 03-70 : 5020 ; 03-72 : 8009
 27, ?-40 : 2000 ; 04-45 : 3000 ; 04-72 : 3000
 28,
 29,
 30,
 07, 08-07 : 2028
 10, 03-33 : 4000

7. Chronologie des éditions de *Novelas* 40.



38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73
 41:94,5:98,5 47:10149:105 57:109 63:113 67:317 73:121
 39:74 41:79,5 44:82,5 47:85 51:89 61:92 70:95
 39:66 41:68,5:72,5 48:75,5 55:78,5 61:81,5 66:84,5 70:89,5
 39:70 41:72,5:76,5 48:79,5 55:82,5 61:85,5 66:88,5 70:92,5
 41:68,5:72,5 49:75,5 57:78,5 65:81,5
 39:70 41:72,5:76,5 48:79,5 53:82,5 60:85,5 65:88,5 :92,5 70:96,5
 39:67 41:69,5:73,5 48:76,5 55:79,5 63:82,5 69:86 71:90
 39:68 41:70,5:74,5 49:78,5 61:81,5 67:84,5
 39:65 41:67,5:71,5 50:75,5 63:78,5 71:81,5
 41:66,5 44:69,5 48:72,5 55:75,5 67:78,5 71:81,5
 41:60,5 46:63,5 53:66,5 69:70,5
 41:52,5 49:58,5 64:61,5
 41:58,5 52:66,5 61:67,5
 41:58,5
 41:56,5 49:62,5 64:65,5

38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73

52:43

41:36 43:40

52:43

41:36

41:29	43:33	53:36
41:32	44:36	53:39
41:30	44:34	53:37
41:32	44:36	53:38
41:33	44:37	53:40
41:28	? :32	? :36
41:33	44:37	53:40
41:35	44:39	52:42
41:36	43:40	53:45
41:32	44:36	53:39
41:32	44:36	53:39
41:32	44:36	53:39
41:32	44:36	53:39
41:33	44:37	53:40
41:32	? :36	53:39

37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72

42:57 52:61 56:64 61:67 64:70 70:90,5
 48:65,7 54:80 60:83 64:73 72:76
 49:77 65:88 70:92,7

40:70 43:74

52:21 64:24 70:28 72:33

44:23 52:25 59:28 68:34 71:40,3

45:19

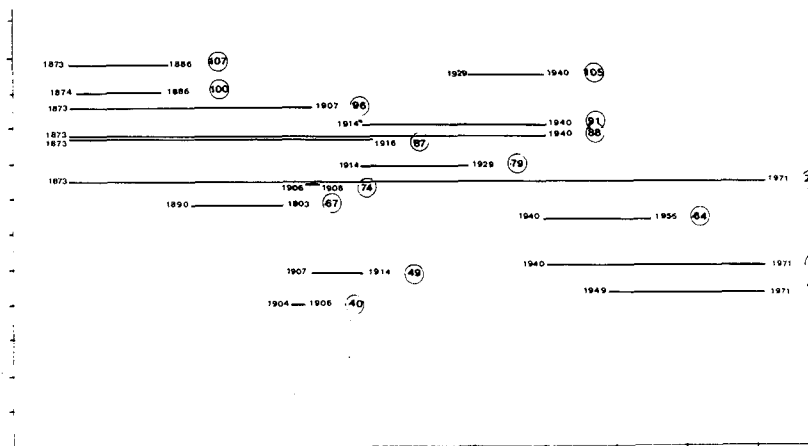
56:21

64,24 66,29

70:34 72:42

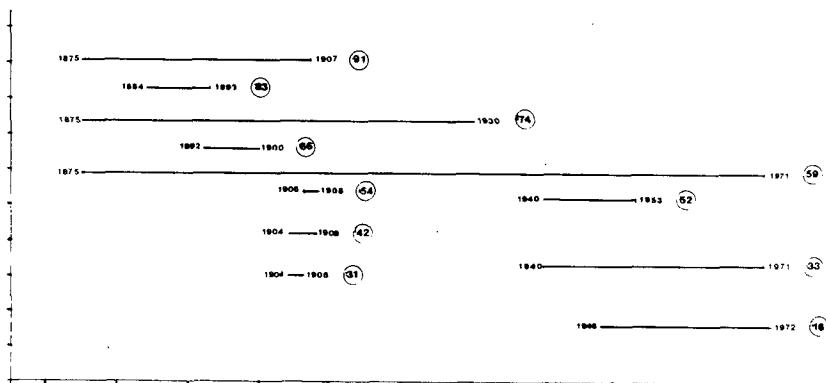
69:18

11. Episodios Nacionales (1ère série) vendus par mois (moyenne)



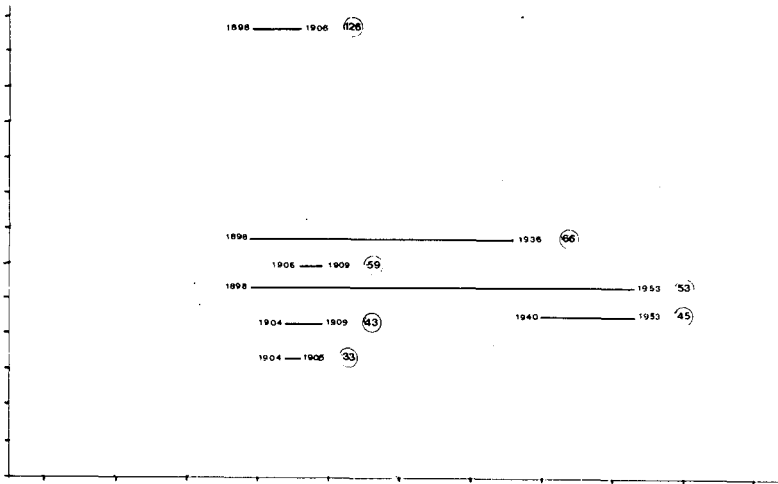
(59) nombre d'exemplaires de chaque titre vendu par mois (moyenne)

12. Episodios Nacionales (2ème série) vendus par mois (moyenne)



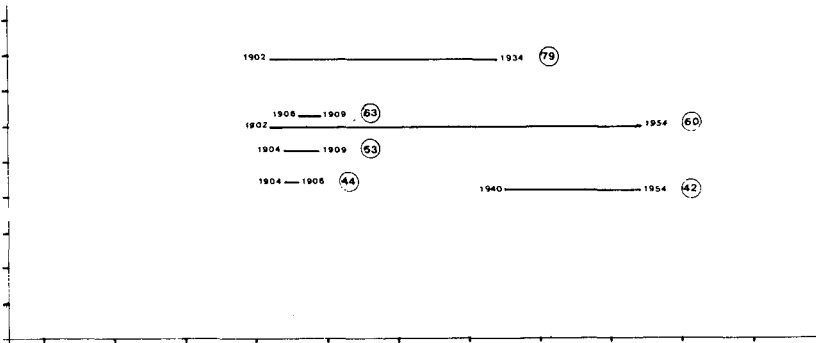
(75) nombre d'exemplaires de chaque titre vendu par mois (moyenne)

13. *Episodios Nacionales* (3ème série) vendus par mois (moyenne)



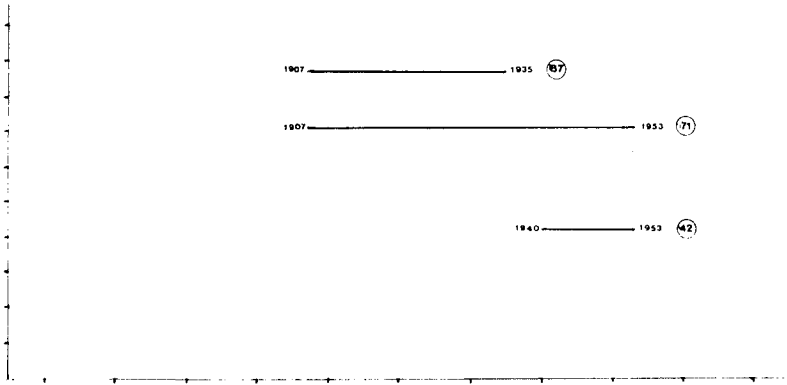
53 nombre d'exemplaires de chaque titre vendu par mois (moyenne)

14. *Episodios Nacionales* (4ème série) vendus par mois (moyenne)



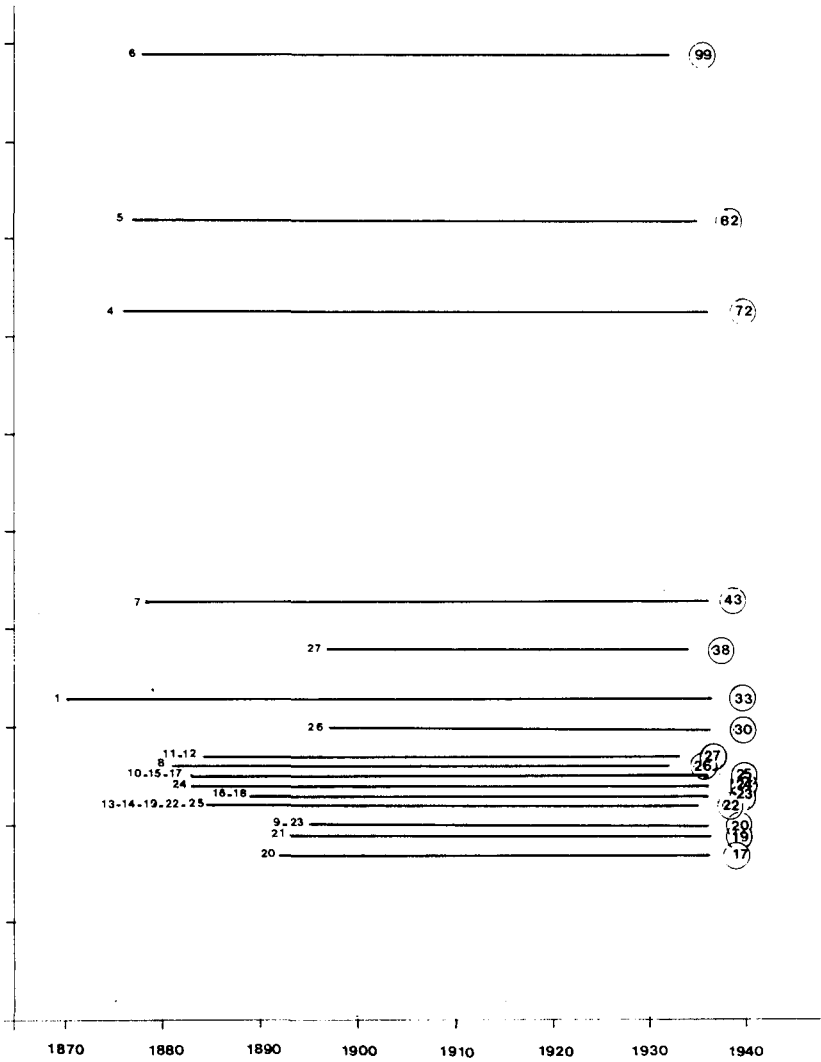
60 nombre d'exemplaires de chaque titre vendu par mois (moyenne)

15. *Episodios Nacionales* (5ème série) vendus par mois (moyenne)



⑦ nombre d'exemplaires de chaque titre vendu par mois (moyenne)

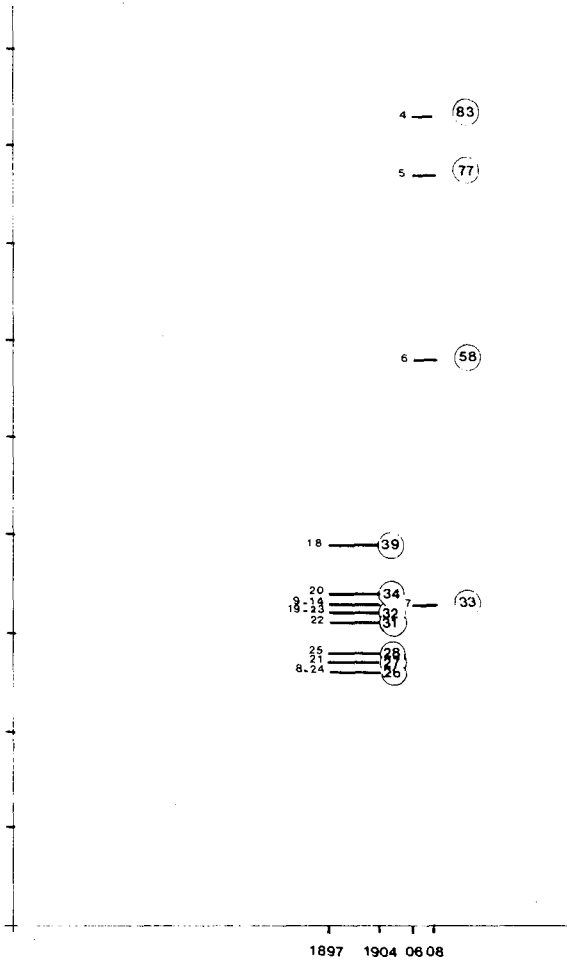
16. Exemplaies de novelas vendus par mois jusqu'en 1930-1940 (moyenne)



99

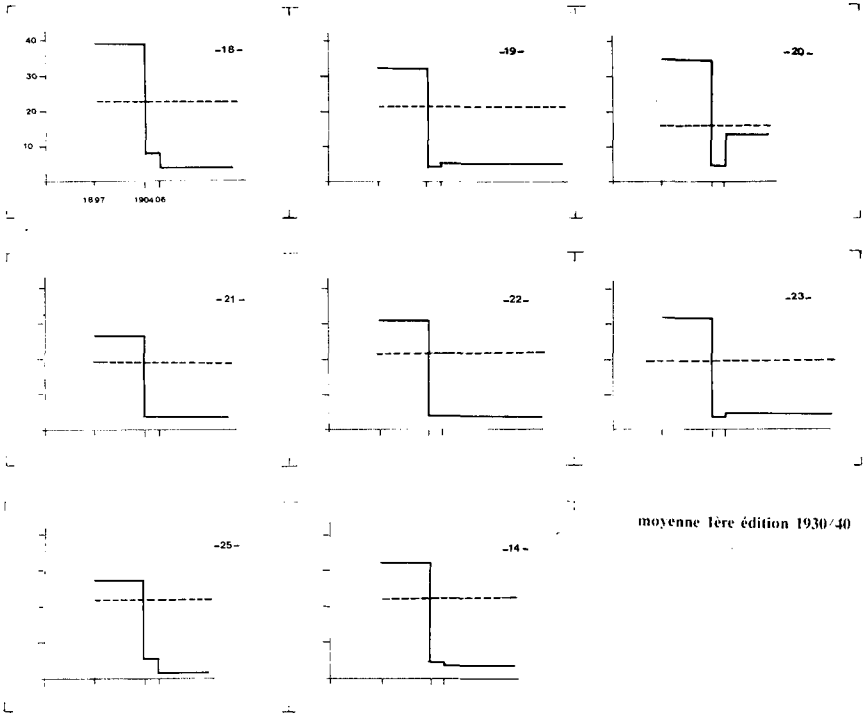
nombre d'exemplaies de chaque titre vendu par mois (moyenne)

17. Exemplaires de quelques novelas vendus par mois, 1897 à 1906 (moyenne)

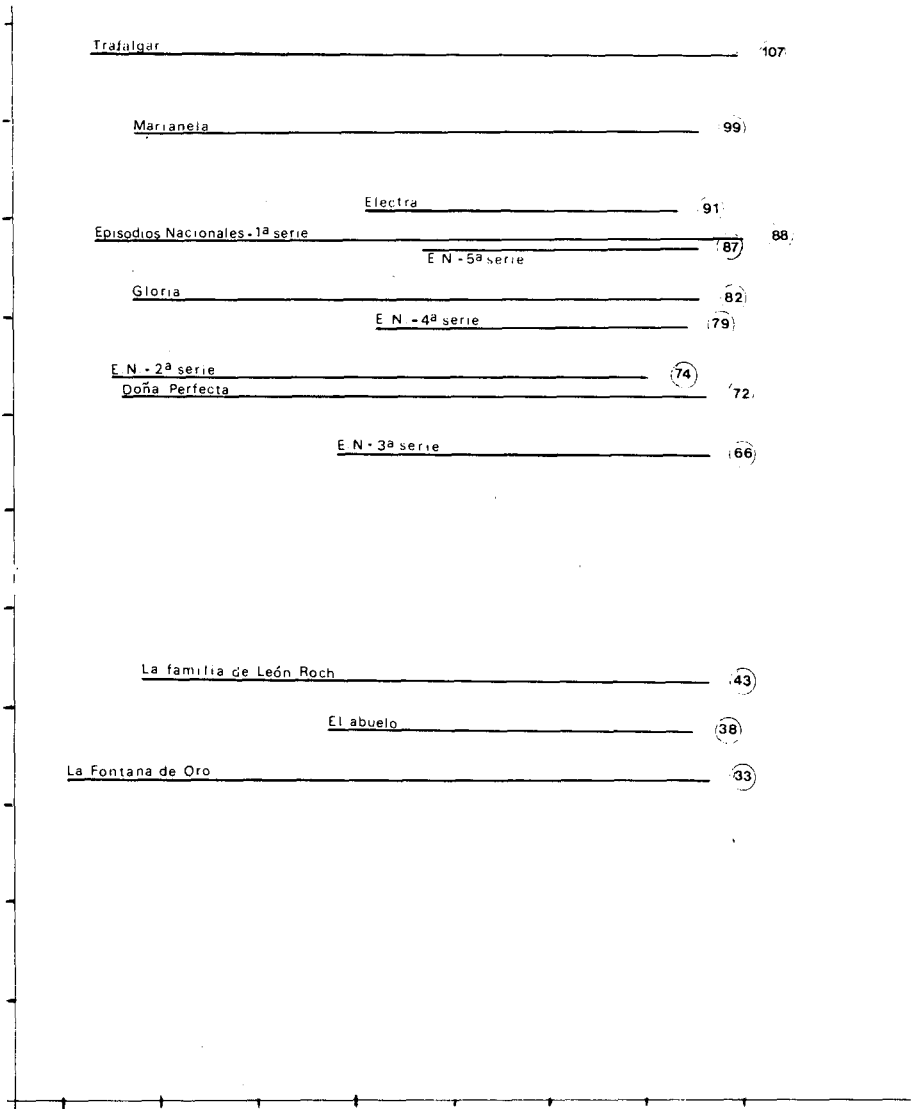


83 nombre d'exemplaires de chaque titre vendu par mois (moyenne)

18. Evolution des ventes de 8 novelas 1897 à 1920



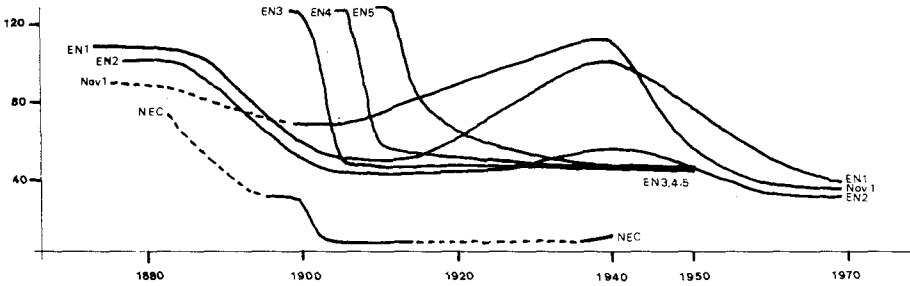
19. Les oeuvres à succès de Galdós (jusqu'en 1930-1940) 42.



(107) nombre d'exemplaires de chaque titre vendu par mois (moyenne)

20. Evolution rythme mensuel de vente des œuvres de B. P. Galdós.

EN1 2 3 4 5 : Episodios Nacionales 1^{re} 2^{de} 3^{de} 4^{de} 5^{de} series
 Nov1 : Novelas 1^{re} época
 NEC : Novelas Españolas Contemporáneas



Notas a los cuadros y/o gráficos

- 34 Selon l'Acta haciendo constar el laudo de amigables componedores otorgada ... en 31-05-1897 (apud Marcos Guimerá Peraza, Maura y Galdós, Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1967, pp. 153-155).
- 35 Nota detallada de las obras recibidas de D. Benito Pérez Galdós (15-01-1904), conservée dans les archives *Hernando*.
- 36 Inventario de las obras de D. Benito Pérez Galdós que para su venta tiene la Sociedad Perlado, Páez y Cía (artículo 3.º de la Escritura de cesión y venta de ejemplares de obras literarias otorgada por D. Benito Pérez Galdós a favor de D. Sandalio Perlado y Melero en nombre de la Sociedad Perlado, Páez y Cía en Madrid a 7 de mayo de 1906 ante Don José Criado y Fernández Pacheco, notario, conservé dans les archives *Hernando*).
- 37 Il n'est pas tenu compte des exemplaires de l'édition des *Episodios nacionales ilustrados* (1 676 collections complètes en feuilles) dont il y a un compte détaillé dans l'étude déjà citée de Marcos Guimerá Peraza (pp. 155-156).
- 38 Plus 422 exemplaires du tome 1 des *Episodios nacionales ilustrados*, 210 du t. 3, 241 du t. 4, 469 du t. 5 (plus 5 auxquels il manque les cahiers 1, 2, 3 et de couverture), 564 du t. 6, 733 du t. 7, 450 du t. 8, 821 du t. 9, 827 du t. 10, 42 tomes de *Episodios nacionales ilustrados* reliés en toile, 6 198 cahiers d'*Episodios nacionales ilustrados* (La collection complète comprenant apparemment 92 cahiers), 150 couvertures de chacun des cahiers 37 à 92 des *Episodios nacionales ilustrados* et environ 500 cahiers dépareillés de cette même édition.

- 39 Selon la *Liquidación del adelanto de 52.526 ptas. 80 cts. hecho a D. Benito Pérez Galdós en 22-06-1907 con arreglo a contrato (Madrid, 12-06-1909)*, l'*Extracto de la cuenta de D. Benito Pérez Galdós con los Sres. Perlado, Páez y Cía desde 12-06-1909 a 21-01-1910*, le *Registro de trabajos entregados a la imprenta. Libro II (1-09-1930 - 4-04-1939)* et d'autres documents conservés aux archives *Hernando*.
Je en répète pas les 46 titres d'Episodios nacionales qui sont remplacés par un numéro d'ordre de 1 à 46 selon l'ordre de leur publication. Le même système est adopté pour les romans de 01 à 30 et pour les œuvres de théâtre de 01 à 24. Après chaque numéro d'ordre sont indiqués, par ordre chronologique, le mois et l'année d'édition et ensuite le nombre d'exemplaires tirés (en caractères gras) et ainsi de suite.
- 40 Selon Manuel Hernández Suárez (*op. cit.*) et des informations personnelles. Chaque point représente, une édition, en espagnol, faite par M. H. de Cámara, Benito Pérez Galdós ou *Hernando*, à l'exception de toutes les autres.
- 41 Selon Manuel Hernández Suárez (*op. cit.*) et des données tirées des archives *Hernando*. Le premier chiffre correspond à l'année de l'édition, le second aux milliers d'exemplaires publiés jusqu'à la date indiquée (chiffre maximum mentionné sur les couvertures et les pages de titre selon les informations bibliographiques disponibles).
- 42 Le rythme de vente des différentes séries d'*Episodios nacionales* et des œuvres indiquées ne peut être calculé que jusqu'en 1939 en raison de la politique d'édition suivie ultérieurement par *Hernando* et qui consiste à céder les droits de reproduction à d'autres maisons d'édition. Comme indications sur les faibles variations dans la hiérarchie antérieure sont reproduits quelques rythmes calculés pour la période 1940-1970: *Trafalgar*: 97; *Marianela*: 78; *E. N. 1ère série*: 75; *E. N. 5ème série*: 71; *Doña Perfecta*: 71; *Gloria* : 64; *E. N. 2ème série*: 59; *E. N. 3ème série*: 53; *Misericordia*: 39; *Fortunata y Jacinta*: 34.

Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo

GUILLERMO CARNERO

Universidad de Alicante

La obra de Salvador Rueda constituye uno de los universos más extensos, variopintos y sorprendentes que pueda ofrecer la historia de las Letras españolas, y adentrarse en él es una aventura insólita y verdaderamente estimulante para todo aficionado a la literatura finisecular. Es una lástima que no esté todavía a nuestro alcance la edición que mi buen amigo el profesor Cristóbal Cuevas, catedrático de la Universidad de Málaga, ha preparado, y que será una verdadera revelación cuando aparezca(*). Aunque nada es comparable al placer de acariciar y oler las primeras ediciones amarillentas y recorrer sus páginas de tipografía arcaica, dejando a un lado la utilidad profesional —y nuestra actividad, más que profesión, es lujo del espíritu y manía de coleccionista.

(*) Este estudio se redactó en septiembre de 1985, con destino al *Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano* celebrado en Córdoba en el siguiente mes de octubre. En el momento de darlo a imprenta llega a mis manos la esperada edición de Cristóbal Cuevas: Salvador Rueda, *Canciones y poemas*, Madrid, Fundación R. Areces, 1986. En su extenso y documentado prólogo de 130 páginas Cristóbal Cuevas traza la biografía personal y literaria de Rueda y estudia su ecumenismo temático (multiformidad de la Naturaleza desde lo ciclópeo a lo diminuto, erotismo cósmico, conquistas de la ciencia y la técnica, españolismo y regionalismo andaluz), su estilo y teoría poética (sensorialismo, sinestesia, metaforismo, léxico y neologismo, adjetivación, ritmo, métrica, rima, estrofa), su relación con

Existen numerosos síntomas, desde fines del XIX, de interés y aprecio hacia la obra de Rueda. En 1891 ve la luz un librito de tono cordial y encomiástico: *Salvador Rueda y sus obras*, de Gabriel Ruiz de Almodóvar¹. El autor alaba la espontaneidad, la capacidad de captación del matiz, el «sentimiento innato de la forma»² y el rico y precioso vocabulario de Rueda; lo defiende de las acusaciones de amaneramiento y neogongorismo y pone en su haber la maestría en lo descriptivo, la emoción ante la Naturaleza y la recreación del ambiente espiritual de Andalucía. En 1894 aparece un libro de inmaduros poemas titulado *Tristes y alegres*³. Sus autores se llaman Manuel Machado y Enrique Paradas. Olvidemos a Paradas para fijarnos en este Machado de veinte años. Es aún un poeta de aluvión y sumamente mimético: traiciona lecturas no asimiladas de Espronceda, Quintana, Bécquer, Campoamor, Zorrilla y, naturalmente y sobre todo, Salvador Rueda. Escribe sonetos, romances, coplas y hasta tercetos encadenados⁴. Entre los ecos becquerianos⁵, campoamorianos⁶ y zorrillescos⁷ hallamos dos registros que sin duda proceden de Rueda: las coplas popularistas salpicadas de coloquialismo y vulgarismo, y los temas enlazados de la metrópolis moderna y el progreso científico⁸: todo ello ha podido aprenderlo en *Renglones cortos* (1880), *Noventa estrofas y Cuadros de Andalucía* (1883), *Estrellas errantes* (1889), *Cantos de la vendimia* (1891) y *En tropel* (1892), libros que además pudieron proporcionarle influencias de segunda ma-

Rubén y el Modernismo y su influencia (Villaespesa, Manuel Machado, Juan Ramón, Lorca, Alberti, Gabriel Miró, Dámaso Alonso). Sigue una selección poética de mil páginas. Gracias a esta edición ha dejado Salvador Rueda de ser un arcano para los estudiantes y lectores españoles, aunque el necesario proyecto de unas Obras Completas haya quedado una vez más aplazado, ante las dificultades que señala Cuevas y que todo estudioso de Rueda conoce.

- 1 Madrid, Tipografía M. G. Hernández, 1891, 48 pp.
- 2 *Op. cit.*, pág. 16.
- 3 *Tristes y alegres. Colección de poesías con una contera de Salvador Rueda*, Madrid, Impta. y Litografía La Catalana, 1894. Las composiciones de los dos autores van por separado.
- 4 Véase la «Epístola al eminente poeta el general don Vicente Riva Palacio».
- 5 «Reflejo», «¿No más?», «¡Ah!», «Fue», «El viento»...
- 6 «Realidad», «Así fue», «¿Por qué?»...
- 7 «Dormida», «El rescate»...
- 8 «Al día», «A mi querido hermano Pepe...»

no de Campoamor, Núñez de Arce y Zorrilla. Acaso leyera también el joven Machado el *Don Ramiro* de Rueda⁹, leyenda al modo romántico cuyas fuentes se confiesan en la estrofa X de su página 12:

De venganza en vil rencilla
y siempre en constante rueda,
era el Félix de Espronceda
y el Tenorio de Zorrilla.

Rueda puso al tomo de Machado y Paradas una *contera* o epílogo: la modestia del título no le impidió declarar que los dos jóvenes poetas lo consideraban su maestro, ni ver en su cultivo de la copla popular (al que Rueda se adhiere en lo que ello tiene de oposición a la poesía preciosista y pomposa) una prueba de ese magisterio, con el que cualquier lector de *Tristes y alegres* estará de acuerdo.

En 1900 aparece *Piedras preciosas* de Rueda¹⁰ con un prólogo de Gregorio Martínez Sierra, de cuyo entusiasmo dan fe los fragmentos siguientes:

Después de mi estática [sic] contemplación [de los versos de S. R.], al apartar los ojos del luminar radiante, toda la tierra me parecía muerta: no había ya colores.

¡Sus sonetos! Poemas tallados en un solo diamante y ceñidos por orla de claveles.

La grey poética de España, saturada de versos quintanescos, hastiada del artificio, al iniciar él la poesía de la vida, de la verdad, del alma, se lanzó arrebatada en seguimiento suyo como enjambre de mariposas que se precipita sobre la luz.

Poco después, en *Alma Española* de 7 de febrero de 1904 («De la juventud»), Martínez Sierra defenderá a Rueda y Rubén de los ataques de Emilio Bobadilla en la misma revista¹¹.

⁹ *Don Ramiro. Cuaderno tercero*. Madrid, Lib.^{as} M. Murillo & F. Fe, 1883.

¹⁰ Madrid, Impta. E. Rojas, 1900.

¹¹ G. Martínez Sierra, «De la juventud», *Alma Española* 7-2-1904, pp. 10 y 11. Véase E. Bobadilla, «Desde mi celda», *ibid.* 8-11-1903, pág. 10. Según Fray Candil, la crítica no sirve más que para lisiar de vez en cuando a un poeta ripioso como Rueda. Arremete asimismo contra Rubén y los modernistas en general, a los que llama «hijos degenerados de Góngora», oscuros, alambicados y laberínticos. Utilizo el fac-símil Madrid, Turner, 1978.

En 1906, en el prólogo a *Fuente de salud*¹², Unamuno destacará el vitalismo de Rueda. La aparición de *Trompetas de órgano*¹³ da lugar a sendas críticas en *La Lectura* y *Nuestro Tiempo*, debidas respectivamente a J. Martínez Albacete y E. Ramírez Angel¹⁴, en las que se destaca el panteísmo, vitalismo y luminosidad del malagueño, su independencia de «la moda parisiense» y su influencia en españoles y latinoamericanos. Martínez Albacete repara en algunos prosaísmos disculpables; volveremos sobre ello.

Trompetas de órgano se publicó con preliminar de Manuel Ugarte. El argentino, campeón de la unión de Hispanoamérica de acuerdo con el pensamiento de Bolívar y autor de *El porvenir de América Latina* y *El destino de un continente*, señala que asombrar al lector con rarezas rebuscadas es propio de poetas menores, mientras los grandes están arraigados en la Naturaleza y la humanidad, como Rueda, poeta sencillo y sincero, de emoción elemental y raíz popular. Ugarte denuncia la injusticia cometida con Rueda por quienes no quieren reconocerlo como renovador de la poesía española e hispanoamericana; y la acusación parece dirigida contra los Modernistas, ya que habla de una escuela que pretendió volver la espalda al público y refugiarse en la excentricidad:

Los que anclaron hace quince años en una modalidad artificial y creen poseer aún el secreto de la última moda podrán, cediendo a un sectarismo lamentable, reprochar a este poeta su emoción humana y su plena luz.

Ugarte insiste en estas ideas al publicar un año después, en 1908, *Las nuevas tendencias literarias*¹⁵. El prefacio repudia el decadentismo, la oscuridad y el culturalismo, reclamando el uso de materiales autóctonos y la exteriorización del alma nacional latinoamericana. El arte americano y americanista ha de ser sencillo y accesible, como corresponde a los jóvenes y aurorales pueblos latinoamericanos, que en su cultura poco refinada y nada aristocrática son todo lo contrario de un *fin de race*, leemos en el capítulo «La orientación actual». Y en el titulado «Una

¹² Madrid, Impta. J. Rueda, 1906.

¹³ Madrid, Impta. P. Fernández, 1907.

¹⁴ «*Trompetas de órgano*, colección de poesías de Salvador Rueda...», *La Lectura*, año VII, tomo II, 1907, pp. 192-195; «*Trompetas de órgano*, último libro de poesías de Salvador Rueda», *Nuestro Tiempo*, n.º 91, 10-1-1907, pp. 83-87.

¹⁵ Valencia, F. Sempere y Cía., s. a. (1908).

ojeada sobre la literatura hispanoamericana» se denuncia la «epidemia de parnasianismo» y se pide a la juventud literaria que olvide «el apego a los temas exóticos, la indiferencia ante la vida». El arte nacional exigido por Ugarte ha de basarse en la Naturaleza, los tipos humanos y los problemas de América Latina, sin caer en los tópicos gauchescos:

No hay razón para que la literatura siga siendo exótica cuando tenemos territorios, costumbres y pensamientos que nos pertenecen [...] Nuestro pequeño caudal de aguas tiene que buscar lecho propio, en vez de sacrificarse y fundirse en el de los grandes ríos; y las producciones nacidas dentro de las fronteras han de llevar un sello claro que las denuncie ¹⁶.

Años después, y en la pluma de Blanco-Fombona ¹⁷, esta reclamación de un arte nacional hispanoamericano va a traducirse en acusaciones explícitas contra Rubén Darío. En los textos de Ugarte que comentamos está claro que frente a un Modernismo acusado de afrancesado, alquitarado y extranjerizante, Salvador Rueda aparece como paradigma digno de ser imitado, *mutatis mutandis*, en la América hispana. Carece en cambio de tono polémico la semblanza de Rueda que hallamos en *Visiones de España* ¹⁸ del mismo Ugarte: un compendio de retratos de escritores del momento (Valera, Galdós, Blasco Ibáñez, Dicenta) y de impresiones sobre tierras, ciudades y cuestiones españolas.

Este año de 1908 es rico en trabajos dedicados a Rueda. Augusto Martínez Olmedilla publica un folleto de 15 páginas titulado *Salvador Rueda. Su significación, su vida, sus obras* ¹⁹. Rueda, a este lado del Atlántico, es también bandera de nacionalismo literario; para Olmedilla su mérito está en haber logrado atraer a los poetas hispanoamericanos que se descastellanizaban por influjo de Verlaine y Baudelaire. Define al poeta malagueño como un místico de tres grandes temas, Dios, el hombre y la Naturaleza, y recalca sus innovaciones métrico-estróficas y su espontaneidad:

Espíritu sencillo el suyo, sin reconditeces laberínticas, diáfano como si formado estuviera de gotas de rocío escanciadas en trasparente cristal de Bohemia, antes de cuajar su pensamiento en poesía penetra muy de mañana en el Jardín de las Musas, coge febrilmente grandes brazadas de flores, silves-

¹⁶ *Op. cit.*, p. 22.

¹⁷ Rufino Blanco-Fombona, *El Modernismo y los poetas modernistas*, Madrid, Mundo Latino, 1929.

¹⁸ Valencia, F. Sempere, s. a. (1904); «Salvador Rueda» en pp. 111-114.

¹⁹ Madrid, G. Pueyo, 1908.

tres las más de ellas, aún esmaltadas por el húmedo beso de la noche, y las arroja pródigo a la turba de sus admiradores, que, hechas versos, las absorben con delicia²⁰.

El año 1908 ve la luz un libro dedicado casi íntegramente a Rueda a pesar de su título: *Los grandes maestros. Salvador Rueda y Rubén Darío*, de Andrés González-Blanco²¹. Obra extensa y de subidas pretensiones estéticas y filosóficas, toda ella un canto al autor de *En tropel*. Según el autor, la poesía de Rueda es «poesía de sangre, poesía española, trágica, ardiente, más berebere que culta»²² —ya veremos cómo otros usarán el término *berebere* en muy distinto sentido—. Estamos ante «un poeta colorista, un poeta pintor, un poeta de lo externo» que al tiempo es «un lírico de los combates interiores, un cantor de las luchas del alma»²³, más parnasiano que simbolista: en lugar de lo impreciso y lo subconsciente «ama los trazos gráficos, los contornos netos, las construcciones amplias, las estrofas onduladas y magníficas, las rimas raras»²⁴. Un poeta de multitudes, no de torre ebúrnea.

Ha renovado la métrica española tras Espronceda y Zorrilla; en ello le corresponde el primer puesto, antes que a Rubén, por razones de cronología, aunque éste llegara más lejos en otros ámbitos:

Rueda fue en verdad el Mesías de la poesía española que surgió hacia el año 85 para salvarnos de las rutinarias odas quintanescas y de la zafia imitación de los campoamorianos [...] Después vino el otro maestro, el gran Rubén, elegido por Dios para recoger la herencia del primero y acrecentarla con su tesoro nuevo.²⁵

Rueda —y en menor medida Gil y Reina— llenan para González-Blanco la etapa poética española 1885-1900. El autor nos pide que la prioridad indiscutible de Rueda no se traduzca en menosprecio del *gran Rubén*, por medio de una imagen de tan exquisita cursilería que no me resisto a transcribirla:

²⁰ *Op. cit.*, pág. 4.

²¹ Madrid, Pueyo, 1908.

²² *Op. cit.*, pág. 5.

²³ *Ibíd.*, pág. 18.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 26.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 109.

Los nombres de los dos altísimos poetas pueden muy bien ir enlazados como iniciales de una sábana conyugal, donde se entrelazan a la vez las letras y los ensueños²⁶.

Y también en 1908 epiloga Curros Enríquez *Lenguas de fuego*²⁷ en unión de una de esas sartas de reseñas periodísticas y frases elogiosas con las que se complacía Rueda en cerrar sus libros, y afirma que Rubén, en detrimento de su originalidad, se benefició de la influencia de Rueda. Las *Completas* de Maucci aparecen con prólogos del mismo Enríquez (para quien Rueda es «el primero de nuestros poetas vivos») y del vicepresidente cubano Zayas, y con un sustancioso epílogo²⁸.

Resulta de todos estos testimonios que, a comienzos de este siglo, estaba ya firmemente arraigada, a ambos lados del océano, la tesis de la precedencia de Rueda sobre Rubén en materia de renovación de la poesía en lengua castellana; tesis a la que se incorporaron aquellos hombres de letras hispanoamericanos que veían en la actitud de Rueda un antídoto contra la falta de dimensión americana de la obra de Rubén. Son años de triunfo para Rueda. El hispanista Camille Pitollot le dedica un estudio en *Hispania*²⁹. Recibe los homenajes de Murcia, en 1902, y Albacete y Alicante en 1908, incluyendo el de esta última ciudad una lírica «Ofrenda» de Gabriel Miró aparecida en primera página del *Diario de Alicante* de 21 de mayo³⁰; y posteriormente los de La Habana (1910), Buenos Aires (1913) y Manila (1915). La otra cara de la moneda es la actitud antimodernista de Bobadilla, Clarín, Ferrari, Maeztu, Ortega, Unamuno o Valera, documentada extensamente por el profesor

²⁶ *Ibíd.*, pág. 297.

²⁷ Madrid, Impta. J. Rueda, 1908.

²⁸ *Poesías completas*, Barcelona, Maucci, s. a. (1910). «Prólogo» de M. Curros Enríquez, pp. V-VIII; «Discurso pronunciado por el Doctor Alfredo Zayas...», pp. 9-15; «Discurso leído por el doctor Fernando Sánchez de Fuentes...», pp. 519-526, etc.

²⁹ «En marge des *Poesías completas*», *Hispania*, 1911, pp. 217-260. No he podido verlo.

³⁰ V. Ramos, *Gabriel Miró*, Alicante, Instituto Estudios Alicantinos, 1979, pp. 131-142. Véanse: *El clavel murciano*, Murcia, Impta. J. Perelló, 1902, y *Salvador Rueda en Filipinas, Jornadas de poesía y patriotismo*, Manila, Casino Español, 1915. En el primero, tras una serie de poemas de Rueda, sonetos en su mayor parte, dedicados a la ciudad en agradecimiento al nombramiento de hijo adoptivo, viene una corona literaria de discursos y poemas. El segundo contiene una crónica de las actividades de Rueda y los agasajos que recibió, más un apéndice documental de discursos, poemas y crónicas periodísticas.

Martínez-Cachero³¹. El caso de Clarín es especialmente sintomático; de entre los escritos que dedicó a Rueda destacaré su artículo en dos partes aparecido en *Madrid Cómico* de 23 y 30 de diciembre de 1893. Para el zumbón y malévolo crítico, Rueda resulta amanerado; su andalucismo lo es «de exposición universal, de opereta», aunque «tiene el don precioso del ritmo» y acierta algunas veces, a pesar de su desbordante facilidad³².

En 1923 publica Enrique Díez-Canedo en *España* de 21 de julio su artículo «Los comienzos del Modernismo en España», estudio de gran importancia a pesar de su brevedad. Comienza declarando que no es justo hacer partir de la nada, en América y España, la obra de Rubén. En América hay que destacar a Martí y Gutiérrez Nájera. En España, a la hora de fijar una reacción contra los epígonos de Bécquer, Campoamor y Núñez de Arce, debe partirse de un tímido innovador, Eusebio Blasco, y de Rosalía de Castro, Ricardo Gil, Manuel Reina y Salvador Rueda. La significación de este último se debe a haber sido el único renovador, en sentido amplio y sistemático, de la métrica. El pensamiento de Canedo y González-Blanco se recoge en la tesis doctoral de José F. Montesinos, *Die moderne Spanische Dichtung*, de 1927³³.

Sin valor crítico y repleta de extravagancias, incluso ortográficas, la *Historia crítica del Modernismo* de R. D. Silva Uzcátegui³⁴, aparecida en 1925, se ocupa ocasionalmente de Rueda. El autor fue un adicto a las teorías de Lombroso y Nordau, y desde ellas nos ofrece una retrógrada psicopatología del Modernismo, asestada contra Baudelaire, Huysmans, Wilde, Whitman, Verlaine, Mallarmé, Moréas, Verhaeren, Rimbaud, Lorrain y, naturalmente, Rubén:

³¹ «Algunas referencias sobre el antimodernismo español», *Archivum* 1953 pp. 311-333; «El antimodernismo del poeta Emilio Ferrari», *ibíd.*, 1954, pp. 368-384; «Más referencias sobre el antimodernismo español», *ibíd.*, pp. 131-135; «La actitud antimodernista del crítico Clarín», *Anales de Literatura Española* Universidad de Alicante, 1983, pp. 383-398.

³² «Vivos y muertos. Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza», *Madrid Cómico* n.º 566, 23-12-1893, pp. 3-4, y n.º 567, 30-12-1893, pág. 3.

³³ Berlín & Leipzig, G. G. Teubner, 1927, cap. 2, pp. 24-28. Doy las gracias a mi buen amigo el profesor Klaus Pörtl, de la Universidad de Maguncia, por haberme conseguido una fotocopia de este raro impreso.

³⁴ *Historia crítica del Modernismo en la literatura castellana [...] Psicopatología de los corifeos del Modernismo, demostrada con los actos, las teorías, las innovaciones i las poesías de ellos mismos* [sic], Barcelona, Impta. Vda. L. Tasso, 1925.

Es lógico que un neurótico alcoholizado como Rubén Darío y con un carácter tan extravagante sintiese un raro placer en hacer toda clase de innovaciones poéticas ³⁵.

Descubierta tan luminosa clave para explicar las novedades literarias como aberraciones mentales, pasa el autor revista a los hallazgos modernistas (y también, en el capítulo 4, al Futurismo y Cubismo), que desprecia olímpicamente contrastándolos con el ejemplar magisterio de Gabriel y Galán; y absuelve a Rueda de extravío de menor cuantía por no haber éste caído en las experimentaciones de Rubén con la cesura ³⁶, justamente lo que después notará, con otra intención muy distinta, Cossío.

La muerte de Rueda en 1933 provoca una oleada de estudios y artículos que aún no ha sido exhaustivamente catalogada. Destacaré cuatro de ellos por ser sus autores Juan Ramón Jiménez, Juan José Domenchina, Enrique Díez-Canedo y Narciso Alonso Cortés.

En *El Sol* de 9 de abril de 1933, página 2, publica Juan Ramón un artículo afectuoso titulado «Colorista español». Confiesa la deuda hacia Rueda de sus primeros poemas, habla del colorismo premodernista del malagueño y de Reina, señala que el primero cultivó el andalucismo que luego haría suyo Lorca, y que «en todos sus cantos tenía estrofas, versos sueltos, de rica belleza intuitiva» (Observemos que, discretamente, Juan Ramón Jiménez habla de aciertos aislados). Canedo, el 30 del mismo mes, misma página, en «Muere un poeta español. Salvador Rueda», insiste en el andalucismo popularista de Rueda vinculándolo al de los Machado y el primer Lorca, y con sobriedad apunta también la irregularidad y verbosidad del poeta recién fallecido.

Está claro que con el paso del tiempo la admiración hacia Rueda se ha ido templando. Han aparecido en escena escritores de mayor exigencia literaria. Domenchina, en su «Salvador Rueda», *El Sol*, 16 de abril, página 2, formula el descenso de estimación hacia Rueda con cierta crudeza acaso poco oportuna:

Fue inicialmente —y auténticamente— Salvador Rueda un numen rústico, espontáneo, de entraña regional, extravasado o salido de madre por incontinencia retórica. El manadero humilde que pudo captar y fruir la belleza y la gracia del paisaje que le era propio osó precipitarse con hervor simulado de impetuoso caudal incoercible en el vacío seudosublime del énfasis, contra-

³⁵ *Op. cit.*, pág. 135.

³⁶ *Ibíd.*, pág. 269.

haciendo la espectacular garrulería de una catarata ecuménica. En la aventura se perdió el acento, esto es, la realidad íntima de un poeta que pudo ser siendo sencillo, y emergió a su vera o costado un juglar de fragores, una musa estentórea: el vampiro de la celebridad tribunicia sobre los zancos alcornoqueños del inadmisibile coturno [...] Hizo un cierto linaje de poesía al uso, de índole estrictamente prosaica [...] El brote poético surge y se consolida en él como a sus espaldas y dijérase que a su despecho [...] en cambio, al Salvador Rueda de la hipérbole se le encuentra en todas partes. Y es lástima, porque cuando Salvador Rueda, empinándose sobre sus zuecos infantiles (a los que él pretenciosamente da, como helénico, nombre de coturno) desemboca en la grandilocuencia tonitronante y vacua, su verbo gárrulo nos invade con el sopor y el agobio de una pesadilla diurna.

Ya en 1929, al reseñar E. Salazar Chapela la *Antología poética* de 1928 en *La Gaceta Literaria* (1 de marzo, página 3) hablaba de poesía fracasada y pomposa, aunque original en su momento y dotada de cualidades rítmicas. La admiración incondicional hacia Salvador Rueda había pasado a la Historia. Juan Ramón, Domenchina, Salazar Chapela o Canedo habían recibido el legado de una doble proclamación: la de la paternidad de Rueda con respecto al Modernismo, y la de su excelencia literaria; sin negar lo primero, fueron incapaces de asumir lo segundo. Este dilema explica aún hoy la singular actitud que ha de adoptar todo estudioso a la hora de valorar la obra de Rueda.

Seguimos en 1933. En *Anales de la Universidad de Madrid. Letras* va a aparecer el extenso estudio de Narciso Alonso Cortés «Salvador Rueda y la poesía de su tiempo»³⁷, recogido dos años más tarde por el autor en sus *Artículos histórico-literarios*³⁸. Según don Narciso, Rubén y otros hispanoamericanos continuaron la reforma poética que ya se había iniciado en España, adornándola con ingredientes exóticos y llevándola a sus últimas consecuencias; pero no fueron agentes exclusivos de la transformación de la lírica española. Dominaban entonces en España y América del Sur Campoamor, Núñez de Arce y Bécquer; en una y otra se produjo similar reacción por obra de Ferrán, Bartrina, Eusebio Blasco, Manuel Reina, Rosalía de Castro, Ricardo Gil, Salvador Rueda, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva, Rubén. Con *Sinfonía del año* (1888) de Rueda se produce la primera manifestación clara de cambio de rumbos poéticos, tarea en la que el poeta malagueño no supo evitar la exageración, la irregularidad y las caídas en lo vulgar.

³⁷ Vol. I pp. 71-92; II pp. 158-185

³⁸ Valladolid, Impta. Castellana, 1935.

Ya en la posguerra española, *Cuadernos de Literatura Contemporánea* dedica su n.º 7 (1943) a Rueda. Lo abre un soneto de Manuel Machado, «A Salvador Rueda, recordado en el albor de aquella nueva poesía española»; Juan Antonio Tamayo, en «Salvador Rueda o el ritmo», señala la abundancia del poeta de Benaque, conseguida en detrimento de la calidad³⁹. En 1944 aparece el volumen II de la *Galería* de El Caballero Audaz, en la que figura una entrevista al poeta malagueño y otra a Rubén⁴⁰. Dice el segundo:

He incorporado a la poesía española, que estaba detenida en Núñez de Arce, en Campoamor, en Rueda, una inquietud moderna... haciendo vivir al idioma dos fases que no conocía: el parnasianismo y el impresionismo simbolista...⁴¹.

Rueda, entre numerosas chuscadas (por ejemplo, que al volver a Málaga piensa dedicarse a vendimiar, empaquetar pasas y pisar uva), no da su brazo a torcer:

Aprovechando lo que había aprendido en la Naturaleza, de ella escribí las impresiones que fueron la base de la revolución de la lírica española⁴².

Carretero, por su parte, prefiere no entrar en la disputa:

Rueda, poeta grandilocuente, magnífico, era el heredero directo del glorioso autor de *Las Orientales*. Su poesía estaba empapada de luz, tenía centelleos de piedras preciosas, recamada [sic] de aljófares árabes, fuego de vino andaluz, y delicadezas de rosas de té⁴³.

Guillermo Díaz-Plaja se ocupa de Rueda y otros artífices españoles del Modernismo en *Modernismo frente a noventa y ocho* (1951)⁴⁴. Para Max Henríquez Ureña, según su *Breve historia del Modernismo*

³⁹ Incluye también los artículos de N. Alonso Cortés «Armonía y emoción en Salvador Rueda», de Gerardo Diego «Salvador Rueda», de Juan Guerrero «Salvador Rueda en Tabarca» y de J. L. Cano «Recuerdo malagueño de Salvador Rueda», más una bibliografía preparada por J. Romo Arregui y una antología a cargo de Gerardo Diego. Véanse también los capítulos dedicados a Rueda en *Poesía española del siglo XX* de Cano.

⁴⁰ *Galería. Más de cien vidas extraordinarias contadas por sus protagonistas...*, Madrid, Eds. Caballero Audaz, 1944, pp. 323-329 y 27-31. Agradezco a mi querido amigo Andrés Amorós el haberme proporcionado este libro.

⁴¹ *Op. cit.*, pág. 30.

⁴² *Ibid.*, pág. 325.

⁴³ *Ibid.*, pág. 328.

⁴⁴ Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 276-295.

(1954)⁴⁵, no cabe atribuir a Rueda ningún protagonismo en la génesis del movimiento. Radicalmente distinta es la opinión de Cernuda en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957)⁴⁶: la obra de Reina, Gil y Rueda estaba ya cuajada cuando empezaron a leer a Rubén, y ha de hablarse de una doble génesis, española y americana, del Modernismo; aunque la obra de los españoles deje mucho que desear, escribe Cernuda, estamos ante «un modernismo español anterior e independiente del americano». En «Mementos de actualidad. Salvador Rueda» (*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1957, pp. 188-207), Enrique Sánchez Reyes publicó seis cartas de Pereda a Rueda y siete de éste a Menéndez Pelayo. La revista malagueña *Caracola* dedicó a Rueda su n.º 62-63 (diciembre 1957-enero 1958) incluyendo artículos de José Luis Cano, Melchor Fernández Almagro, Vicente Núñez y Antonio Oliver. El último discute las conclusiones de Henríquez Ureña; Fernández Almagro y Núñez apuntan la influencia del poeta de Benaque en Lorca, Aleixandre y Cernuda; Cano trata de las relaciones entre Rueda y Juan Ramón. De las que unieron a Rueda y Rubén, y de la desviación antimodernista del primero se ocupa José M.^a Martínez Cacho en «Salvador Rueda y el Modernismo» (*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1958, pp. 41-61).

De 1960 son las páginas dedicadas a Rueda en el tomo II de *Cincuenta años de poesía española*⁴⁷ de Cossío, donde se ponen en pie los pilares maestros del enjuiciamiento crítico de Rueda: herencia de Campoamor, andalucismo, naturalismo, innovaciones métricas:

Estas innovaciones métricas tuvieron precedentes notorios y Salvador Rueda puede justamente atribuirse el mérito de haber tenido conciencia de lo que significaban en la evolución retórica del verso. Pero esto no era lo central, ni aun en la métrica del modernismo que Rubén Darío fomentara. El verso de Rueda seguía teniendo la contundencia, el golpear seguro, el ritmo cuadrado del verso tal como entre los españoles se había cultivado siempre. En este sentido tiene razón Rubén Darío para atribuirse la iniciación de la verdadera revolución modernista. La influencia francesa hizo que Rubén tratara y lograra en cierto modo deshuesar el verso castellano, eliminar de él lo encorsetado y rígido, provocar la vacilación de su acento...⁴⁸

⁴⁵ México, F. C. E., 1962, pp. 35-42 y 510.

⁴⁶ Madrid, Guadarrama, 1957, cap. «El Modernismo y la generación de 1898»; véanse pp. 73-78.

⁴⁷ Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 2 vols.; vol. II pp. 1330-1342.

⁴⁸ *Op. cit.*, pp. 1337-1338.

Rueda resulta por ello ser para Cossío un innovador que precedió a Rubén, pero «un iniciador superado»⁴⁹.

Rafael Ferreres dedicó a Rueda un breve artículo, «Diferencias y coincidencias entre Salvador Rueda y Rubén Darío» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, enero 1964, pp. 39-44), reconociendo en Rubén mejor gusto literario y un helenismo más profundo. Carlos Edmundo de Ory («Salvador Rueda y García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo 1971, pp. 417-444) investiga la deuda hacia Rueda de la obra de Lorca hasta 1928, y la sistematiza (temática andaluza, microzoología antropomórfica, orientalismo de estirpe zorrillesca). En *La Sinfonía del año de Salvador Rueda*, folleto de Miguel d'Ors publicado en 1973⁵⁰ tenemos un estudio de la cosmovisión de Rueda, de su estilo y su métrica. Bienvenido de la Fuente dedica en 1976 su tesis doctoral a Salvador Rueda, con el título de *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*⁵¹, el más extenso y sistemático estudio hasta ahora emprendido sobre el tema. De ningún valor crítico son los libros de M. Prados López *El poeta de la raza Salvador Rueda, renovador de la métrica*⁵² y D. Vázquez Otero *Salvador Rueda*⁵³. Sin olvidar la *Métrica española* de Navarro Tomás⁵⁴, quisiera terminar este repaso bibliográfico citando tres trabajos del profesor Richard Cardwell. Unas páginas de *Juan Ramon Jiménez: The Modernist apprenticeship, 1895-1900*⁵⁵ señalan que falta en Rueda la desazón y el pesimismo propios del talante espiritual finisecular, y sobra el «costumbrismo colorista». En «Rubén Darío y Salvador Rueda: dos versiones del Modernismo» (*Revista de Literatura* 89, 1983, pp. 55-72), el profesor Cardwell afirma que la religiosidad tradicional y conservadora de Rueda no encaja en el espíritu Modernista. Si bien ello es cierto estadísticamente, yo señalaría a mi admirado amigo que tres poemas de Rueda dan fe de una cierta inquietud religiosa con ribetes de heterodoxia: «La risa de Grecia» y «La fiesta

49 *Ibid.*, pág. 1342.

50 Pamplona, EUNSA, 1973.

51 Berna & Frankfurt, Lang, 1976.

52 Málaga, Diputación, 1967; con una primera edición en 1941 que no he visto.

53 Málaga, autor, 1960.

54 Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 399 y ss.

55 Berlín, Colloquium, 1977, pp. 187-199.

de las Palmas» en *Fuente de salud*, y «El triunfo de la flauta» en *Trompetas* de órgano. En el primero reivindica Rueda la alegría vital de la civilización griega, arrumbada por el Cristianismo; en el segundo reclama un Cristo de amor y bondad frente al sombrío Cristo del pecado y la penitencia; en el tercero anhela el retorno de la «interceptada vida» obstaculizada por las creencias religiosas. Hay pues en Rueda una veta ocasional de religiosidad más evangélica que eclesiástica, más vitalista que dogmática. En último lugar, citemos «Los albores del Modernismo...» del mismo Cardwell (*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1985, pp. 315-330) (**).

Salvador Rueda tuvo en su tiempo admiradores incondicionales y ha seguido teniendo turiferarios tras su muerte. En general se trata de un fenómeno de patriotismo local. Si atendemos a los testimonios responsables hemos de deducir que el poeta de Benaque fue una gran esperanza de la poesía española que se desvaneció en los últimos años del XIX y primeros del XX. Es de sobra conocido el artículo de Rubén Darío «Los poetas», aparecido en *La nación* de 1899 y luego en *España contemporánea*⁵⁶. Es fácil interpretarlo como resultado de la envidia, el afán de protagonismo o lo que Cernuda llamaba «supervivencias tribales». Yo creo que Rubén tuvo toda la razón al declarar su decepción a propósito de la trayectoria literaria de Rueda. Y no fue el único. En su libro sobre Herrera y Reissig⁵⁷ Villaespesa se refería despectivamente a «las sonoridades ensordecedoras y gárrulas a que tan aficionados son los oídos plebeyos y bereberes de Salvador Rueda»; Manuel Machado, en *La guerra literaria*, habla de fantasía exuberante, poderosamente instintiva pero a veces descarriada⁵⁸. En la famosa «Enquête sobre el Modernismo» que va publicando *El Nuevo Mercurio* a lo largo de 1907⁵⁹, Rueda es el gran ausente: sólo una referencia insustancial de

(**) Ya redactado este trabajo llega a mis manos la antología de Rueda preparada por R. Pérez Estrada con el título de *Friso poético*, Sevilla, Eds. Andaluzas Unidas, 1985.

⁵⁶ *España contemporánea*, Madrid, Biblioteca Rubén Darío, OO.CC. vol. XXI, s. a., pp. 229-239; ver pág. 237.

⁵⁷ *Julio Herrera Reissig*, Madrid, Impta. Helénica, 1911, pág. 18.

⁵⁸ Ed. M. P. Celma & F. J. Blasco, Madrid, Narcea, 1981, pág. 108.

⁵⁹ Marzo, pp. 335-342; Abril, pp. 398-407; Mayo, pp. 504-521; Junio, pp. 635-672;

Manuel Machado ⁶⁰, un recuerdo de Manuel Ugarte ⁶¹ y una censura de R. Brenes a sus ideas sobre el ritmo ⁶². Mi propósito en esta segunda parte de mi exposición será intentar explicar tales esperanzas y desencantos, con lo que podremos llegar a calibrar qué hay efectivamente de Modernismo en Salvador Rueda.

Modernismo es culto a la belleza y a la precisión en el uso de la palabra, reivindicación de la autonomía del lenguaje en su función estética, renuncia al utilitarismo docente, al realismo y al filosofismo prosaico en busca de un universo simbólico. Ello puede deducirse no sólo de la práctica literaria de los poetas indiscutibles del movimiento, sino de numerosas declaraciones teóricas: «El carácter de la *Revista Venezolana*» y «Óscar Wilde» de Martí ⁶³, «Parnasianos y decadentes» de Rubén ⁶⁴ o «El arte de trabajar la prosa artística» de Gómez Carrillo en su libro *El Modernismo* ⁶⁵.

La práctica literaria de Salvador Rueda resultaba extraña a ese credo en numerosos puntos, y coincidía con él en algo que, aun siendo necesario, no pudo entonces ni puede ahora considerarse suficiente: el culto a la palabra. El lenguaje de Rueda es rico, brillante, sonoro, multiforme. Pero cinco limitaciones iban a deslucirlo, en lo que concierne al primer bloque de creencias modernistas que hace un momento ha quedado expuesto: la índole de su popularismo, un filosofismo prosaico y explícito, la persistencia de una superficial mitología rural, cierta sensibilidad no contenida y reiterados disparates y muestras de mal gusto.

No pretendo decir que el mundo rural fuera un ámbito prohibido para los Modernistas: el caso de Juan Ramón lo negaría. Pero ese mundo aparece en Rueda como un popularismo costumbrista trasnochado y caduco. Veamos algunos ejemplos.

Julio, pp. 793-806; Agosto, pp. 886-894; Septiembre, pp. 1022-1025; Octubre, pp. 1137-1139; Noviembre, pp. 1248-1252; Diciembre, pp. 1423-1430.

⁶⁰ *Op. cit.* pág. 339.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 342.

⁶² *Ibid.*, pág. 667.

⁶³ Véase J. O. Jiménez (ed.), *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*, N. York, Eliseo Torres, 1976, pp. 45-46, y del mismo, J. Martí, *Prosa escogida*, Madrid, EMESA, 1975, pp. 59-70.

⁶⁴ J. O. Jiménez (ed.), *Antología crítica...* pp. 52-53.

⁶⁵ Madrid, Lib^a Española y Extranjera F. Beltrán, 1914.

El poema «Una juerga» de *Cuadros de Andalucía*⁶⁶ relata los amores de una manola y un chulapón, en un ambiente de bailongo y vinazo, con incrustación de diálogos de personajes del poema y de cantares populares; el tono costumbrista se persigue mediante descripciones de lo superficial y externo y recreación de la jerga coloquialista y avulgarada que supuestamente hablan las clases populares. Ello está a cien leguas de *Baladas de primavera* o de *Platero y yo*. En *Estrellas errantes*⁶⁷ hallamos una colección de coplas populares del siguiente corte:

La Giralda de Sevilla
del sol poniente alumbrada
no despide tanta sombra
como tú de las pestañas.

El costumbrismo de *Cuadros de Andalucía* se encuentra asimismo en *Poema nacional*⁶⁸, *Cantos de la vendimia*⁶⁹ («En los olivares», «La caja de pasas», «La sequía»), *En tropel*⁷⁰ («La gaita asturiana», «La herrada», «Los boquerones vitorianos», «El mantón de Manila»), *Fuente de salud* («La parranda triste», «La diligencia», «La pisa», «El pregón del pescado», «La danza del mosto»), *Lenguas de fuego* («La mujer andaluza», «El alma de Córdoba», «El molino»), *Bajo la parra*⁷¹, *El país del Sol*⁷² («El café de Zaragoza», «La romería de S. Isidro», «La fiesta de S. Antón»). Lo hallamos igualmente representado en la obra no poética de Rueda: *El patio andaluz*⁷³ («El bautizo», «La parranda», «El lañador»), *El cielo alegre*⁷⁴ («El baño de los chiquillos», «El sacorio», «Cuadro campestre», «El Doctor Centurias»), *El gusano de*

⁶⁶ *Cuadros de Andalucía. Cuaderno segundo*, Madrid, Lib^a M. Murillo & F. Fe, 1883.

⁶⁷ Madrid, Tipogr. de El Crédito Público, 1889.

⁶⁸ *Poema nacional. I. Costumbres populares*, Madrid, Tipogr. R. Fe. 1885.

⁶⁹ Valencia, P. Aguilar, s. a. Primera edición en 1891, Madrid, Gran Centro Editorial.

⁷⁰ 2.^a edición, Madrid, Tipogr. M. G. Hernández, 1893.

⁷¹ Madrid, Impta. de La Gaceta Universal, s. a. (1897). Incluye prosas.

⁷² *El país del Sol (España)*, Madrid, V. Díaz, s. a. (1901).

⁷³ *El patio andaluz. Cuadros de costumbres*, Madrid, M. Rosado, 1886.

⁷⁴ *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces*, 2.^a ed., Madrid, Administración de la Academia, 1887.

luz⁷⁵, *La corrida de toros*⁷⁶, *La reja*⁷⁷, *Tanda de valeses*⁷⁸ («El castillo de Santiago», «De tejas arriba», «La fuga del nido», «El baile de las nueces»), *La vocación*⁷⁹, *Donde Cristo dió las tres voces*⁸⁰ o *La musa*⁸¹. Un fragmento de *El gusano de luz* y la acotación inicial de *La musa* permitirán calibrar el populismo costumbrista de Rueda:

Zeñó, no me deje su merzé manca las parejas de bueyes, que con una ruela no anda un carro, y pa dos carros, dos parejas. Que no diga la moza que su merzé regatea lo que le da tanto del aquél y señorío por cima del que ella tiene, y se mira en la cifra cuando sólo debía mirarse en sus faicione. Parejas más desacordes que la de su merzé y la moza ha reunío Dios, y les ha echao las bendiciones. El hombre ha de tener años, porque con ellos viene la experiencia, y la mujé, que to es espuma y cosas delicás, nejecita de una mano que la guie⁸².

[...] En la explanada rústica, en el suelo, se ven cajas de pasas vacías, cuarterones, formales, fruteros colmados de pasas, un carro sin bestias, aperos de labranza contra la pared, dos jaulas con perdices, capachos, arados, viergas de trilla, todo lo cual compone un magnífico cuadro campestre [...] Al alzarse el telón viene de derecha a izquierda la cuadrilla de vendimiadores uno detrás de otro, con los fruteros a la cabeza llenos de uvas en forma de pirámides...

Rueda estaba orgulloso de su popularismo andalucista; basta leer, para comprobarlo, el artículo «Drama en coplas», *Madrid Cómico* n.º 558, de 28 de octubre de 1893. Se propone nuestro poeta demostrar «que en cualquier puñado de coplas elegido al azar hay encerrado un drama», y lo consigue ensartando buen número de ellas.

No significa esto que sólo haya popularismo en los libros mencionados. Citaremos los poéticos en otros contextos; en cuanto a los narrativos, téngase en cuenta el tono fantástico y sobrenatural de relatos como «La boda de espectros», «El entierro del rayo de sol» o «El alma en pena» de *Tanda de valeses*.

⁷⁵ Madrid, Impta. de El Crédito Público, 1889.

⁷⁶ *La corrida de toros descrita por Salvador Rueda*, Madrid, E. Gutiérrez y Cía., 1889.

⁷⁷ Madrid, Tipogr. M. G. Hernández, 1890.

⁷⁸ Madrid, Gran Centro Editorial, 1891.

⁷⁹ Madrid, *La Novela Corta*, año VI, n.º 280, 1921.

⁸⁰ Id., año IV, n.º 174, 1919.

⁸¹ Madrid, Soc. Autores Españoles, 1903. Cito por *Los Contemporáneos*, año XIV, n.º 682, 1922.

⁸² *Op. cit.*, pp. 197-198.

El filosofismo prosaico de Rueda, más propio de un seguidor de Núñez de Arce y Campoamor que de un modernista, es otra constante digna de atención. El poema «Arcanos» de *Noventa estrofas*, dedicado a Núñez de Arce y escrito en tercetos encadenados, evoca la pérdida de la paz e inocencia de la niñez, las miserias y mezquindades de la vida, las pretensiones de sabiduría y el desencanto final del hombre.

En tropel contiene abundantes poemas de este tipo. Por el «Aquelarre histórico» desfilan Mitrídates, Safo, Cleopatra, Helēna de Troya, Mesalina, Isabel la Católica, Dante, Julieta, Rossini, Felipe II, Napoleón, María de Ágreda y Baco, en una especie de estrafalario *Drama universal* en dodecasílabos monorrimos, que tiene su eco en «La orgía de esqueletos» del mismo libro. *Fornos*⁸³ relata la triste historia de un andaluz licenciado en Derecho que va a Madrid a doctorarse. Junto al coloquialismo vulgarista, la ramplonería es omnipresente, y evidéntisima la influencia de Campoamor. El poema comienza así:

Metido entre las sábanas del lecho,
no presa del ensueño o del marasmo
sino mirando pensativo el techo
y latiendo de vida y de entusiasmo
.....

La sorpresa del mozo aldeano ante la gran ciudad merece los siguientes versos:

Viendo un altar al lujo en cada tienda,
en cada coche a la molicie un trono,
hecha rica mansión cada vivienda
y cada sociedad centro de encono
en que se deja a las pasiones rienda,
entregado al doncel a su abandono
recorriendo Madrid siguió su senda.

Finalmente, el pobre doctorando cae en el vicio y llega al encanallamiento sumo y muere, consumido por el alcohol y las mujeres; la moraleja es que Madrid se ha vuelto «la cloaca mayor que hay en el mundo».

*El bloque*⁸⁴ parece el equivalente en verso de la base de algún monumento a un prohombre como Castelar o Cánovas. Desfilan en él las razas humanas desde la Torre de Babel y el arca de Noé, y los grandes

⁸³ *Fornos. Poema en seis cantos*, Madrid, Tipogr. M. G. Hernández, 1896.

⁸⁴ *El bloque. Poema*, Madrid, Impta. Hijos M. G. Hernández, 1896.

Imperios de la Antigüedad (Egipto, Babilonia, Persia, Roma). El Cristianismo es cantado como culminación de la Historia en manos de la raza latina, cuyas glorias ensalza un desfile de profesiones de toda laya (políticos, periodistas, comerciantes, militares, banqueros, labriegos, poetas). Completa el cuadro un panegírico del progreso, del teléfono y el telescopio.

*Flora*⁸⁵ es otro ejemplo de disparate, prosaísmo y vulgaridad. Historia de la mujer que da título al libro, «mitad valenciana, mitad mora», que se dedica a la prostitución. En una de sus orgías logra introducirse su padre, un mendigo a quien ella ha abandonado y que le inculcó en la infancia las ideas religiosas que al fin acabarán triunfando en el corazón de la pecadora. Flora es internada en la casa de arrepentidas de las *micaelas*; al entrar en la iglesia de la institución y ver a sus antiguas cofrades cantando la Salve, Flora renuncia a su vida pasada y aprende el oficio de bordadora. Ofrece a la Virgen una casulla cortada en su mantón de meretriz y sale del convento en busca de su padre; tras recorrer los peores tugurios de Madrid lo encuentra moribundo, se abraza a él,

... y se pensaba viendo aquel abrazo
¡¡que aún hay cosas sublimes en la tierra!!

Paso por alto los frecuentes deliquios religiosos y la insistencia en la tecla costumbrista en los parlamentos de presos y hampones.

Tropezamos con el filosofismo que reprochaba Rubén a Rueda en 1899 en varios poemas de *Camafeos*⁸⁶ («El yunque cerebral», «Al Nazareno», «Los alambres eléctricos», «La fotografía» —estos dos últimos, pedestres glorificaciones de la técnica), de *Fuente de salud* («La ciudad de hierro», visión de la metrópolis futura de la segunda revolución industrial, «Los pavos reales», «La granada»). En «El puente colgante» de *Trompetas de órgano*, en alejandrinos, el puente, símbolo de la servidumbre y grandeza de la civilización moderna, se derrumba al ser cruzado por un ejército de profanadores, saqueadores y violadores; Rueda entona como responso un canto al pacifismo. «El hombre químico» de *Lenguas de fuego* es una epopeya titánica del funcionamiento

⁸⁵ *Flora. Poema religioso en seis cantos*, Madrid, Impta. Hijos M. G. Hernández, 1897.

⁸⁶ Sevilla, Impta. de La Andalucía Moderna, 1897.

de la máquina biológica humana. *El César*⁸⁷ —el título designa paradigmáticamente a los políticos corrompidos— ataca la hipocresía y falta de valores cívicos y morales de la sociedad contemporánea y saca a escena las elecciones amañadas, la represión de las manifestaciones obreras, el caciquismo y el fraude electoral. El poema termina con la muerte del mal político a manos de la muchedumbre y la incitación declamatoria a la regeneración española. A pesar de su título, *La procesión de la Naturaleza*⁸⁸ es un alegato contra la corrupción y vicio de la cultura urbana (simbolizada en este caso por París), a la que se contraponen un desfile igualmente simbólico de animales (tigres, ovejas, peces, abejas, camellos, insectos, avestruces, cóndores, pavos, leones, caballos, elefantes y serpientes) que representan la esperanza de un retorno purificador a lo natural y vital.

No quiero dejar de señalar que el filosofismo obsesivo de Rueda deturpa muchos textos que una referencia o lectura superficial podría hacer suponer de militancia modernista. En «Los pavos reales» de *Fuente de salud* se nos ofrece una lograda descripción preciosista («revestida de arrebol/ como de oro la corola/ de un redondo girasol/ parece su inmensa cola/ una pantalla del sol») que, sin embargo, viene lastrada por un fondo de fábula campoamoriana: un pavo real hembra cree que otro semejante pintado es su «amante esposo». La desesperación de la hembra cuando sus arrumacos no obtienen respuesta sirve para disparar la moraleja final:

El ave, igual que la mente,
viven [sic] de ilusión en suma.

He mencionado en tercer lugar entre los deslices de Rueda su mitología rural, porque se reduce a la descripción de flores, frutas, insectos o animales, en un clima de exaltación rústica de la vitalidad elemental. A este respecto se podrían citar numerosos poemas de *Cantos de la vendimia*, «A dormir» de *Camafeos*, el conjunto de cuatro sonetos (al melocotón, las uvas, los higos chumbos y la sandía) titulado «Frutas de España» o los romances de la sección «Vidas con alas» (a la abeja, el abejorro, el escarabajo, la libélula, la cigarra) de *Fuente de salud*, «Los claveles reventones» de *Trompetas de órgano* o la ya citada *Procesión de la Naturaleza*.

⁸⁷ Madrid, Impta. Hijos de M. G. Hernández, 1898.

⁸⁸ Madrid, Impta. J. Rueda, 1908.

Las sensiblerías alcanzan su cota máxima en *Flora*, pero no faltan en otros libros del autor como *Camafeos* (los tres sonetos de «Despedida a mi madre», «Beso eterno», «A mi hermana en la muerte de su hijo») o *Trompetas de órgano* («Viejecita mía», «La tísica»).

Los disparates y chuscadas son innumerables en *Rueda*, y no puede evitarse la sonrisa y en ocasiones la carcajada al verlo dar tan a menudo de bruces en ellos, con la contumacia propia de su irremediable aldeanismo. No encuentra, en el «Aquelarre histórico» de *En tropel*, mejor compañero de baile para «La Reina Católica, solemne y augusta» que «un gitano de faz patilluda»; y en este mismo libro dedica un poema grotesco nada menos que a «Los pájaros fritos»:

Ya en la cocina puesta la caza brilla
en pirámide inmensa junto a la hornilla,
despójanse las aves de sus primores,
sus túnicas brillantes de mil colores

.....
El otoño, amor mío, llegó corriendo
y los pájaros fritos lo están diciendo;
son una golosina que me enamora
y que gusta comerla con quien se adora

.....
y en el plato, que sirvan a mis amores,
para ti iré buscando los ruseñores.

Cuando Rubén Darío quiso evocar parecida situación escribió aquello de «tus dedos divinos/ me dieron las fresas y los langostinos». El contraste con un lebrillo de ruseñores (!) fritos no puede ser más radical.

Fornos, *El bloque*, *El César*, son en su totalidad monumentos a la vulgaridad y la ramplonería. Lo es llamar «ave selecta y elegante» al pavo real en «Los pájaros» de *Piedras preciosas*, y decir, en «A media noche» del mismo libro:

los sauces melancólicos se inclinan
dando extrañas y lentas cabezadas.

Lo es, en «Las alas», imaginarse el poeta dotado de tales apéndices, haciendo la rueda como un pavo y diciendo a su amada:

... como velo de tus gracias sumas
en tu balcón abriéranse sus plumas
brillando al sol como gentil persiana.

Y lo es, en «Mi ideal», ofrecer el poeta a una mujer «mi lecho en que la gloria se divisa», sin duda por obra y gracia de sus poderosos atributos masculinos.

Pasemos por alto *El clavel murciano*. Me parece impropio, en *Trompetas de órgano*, poema «A mi madre», tanto el dodecasílabo de seguidilla como expansiones como ésta:

Tu lírico sepulcro de verso y lloro
sostendré en diez columnas que hará mi estilo
con diamante, ónix, pórvido, turquesa y oro,
carbuncló, ágate, jaspe, sardíó y berilo.

¿Y qué juicio ha de merecernos el comparar Rueda a Sarah Bernhardt con una locomotora, en el poema que lleva por título el nombre de la actriz en *Fuente de salud*? ¿O estas palabras puestas en boca de Venus en su «Discurso» del mismo libro:

Si Venus Afrodita hablase un día
dijera así: Sed, pechos maternales,
sagrados y serenos manantiales
de paz, de amor, de leche y de poesía?

No creo que se hermanen bien la paz, la poesía y la leche. No terminan aquí las sorpresas deparadas por *Fuente de salud*; contiene un poema dedicado a «La musa de la cerveza», otro a «Cartagena» y un tercero a «La paella».

La cerveza, en opinión de Rueda, «va uniendo corazones por todo el mundo». Ello ocurre «en Nueva York grandioso como en Atenas/ en París esplendente como en la Nubia». No falta en el poema un exótico toque oriental:

Quizás también en suelos alcatifados
y encima de almohadones de sedas vanas
tiene un sultán los ojos encandilados
en un baile de hebreas y circasianas.

Y cuando «la sed de sangre quema su boca», el sultán, en vez de ordenar una degollina de esclavas gordezuelas, como hubiera deseado todo lector, se bebe una cerveza.

No tengo nada contra Murcia, al contrario, pero me parece algo excesivo y subido de tono este elogio de Cartagena:

Te traigan por presentes ricos y varios
Arabia sus inciensos y dromedarios,
Venecia venga en góndolas a ver tu edén,
te dé un mantón de flecos Andalucía,
rosas de cien mil hojas Alejandría
y ardorosos rosarios Jerusalén.

Venga para admirarte Rusia nevada
 en pieles de osos blancos arrebujada,
 traiga Manila conchas de su confín,
 el Sur sus pavos reales de manto bello,
 y el Norte un blanco cisne de largo cuello
 donde forrado en plata venga Loengrín.
 Te mande Persia un velo como un tesoro,
 te brinde Egipto un ánfora con asas de oro,
 un peplo hecho de encajes traiga Alençon,
 y un biombo con aves y quitasoles
 ardiendo en policromías y tornasoles
 a tus ojos de alondra mande Japón.

El gárrulo soneto a la paella pondera las cualidades alimenticias de este plato regional valenciano y se hace eco del entusiasmo con que lo engulle el hambriento:

y mientras traga el rico condimento,
 ¡Salve, rey de los platos!, vocifera.

He dejado intencionadamente para el final, en este breve repaso de los disparates y bizarrías de Salvador Rueda, el poema «Hora de fiebre» de *Lenguas de fuego*. En una horchatería valenciana el poeta entabla conversación con una opulenta camarera y la invita a sentarse a su mesa. Oigamos la historia en sus mismas palabras:

Miro alzarse regia en el ambiente
 y a mí venir mujer esplendorosa
 nacida en la Albufera valenciana.
 Parece una canéfora

.....
 de dalias blancas y claveles blancos,
 de arroz con palidez interesante,
 de nardos aromosos y de espléndidas
 magnolias señoriales se creyese
 estar formada la mujer magnífica
 que pone el vaso en la marmórea piedra.
 La invito a que se siente, fascinado,
 y frente a mí colócase la diosa
 de cuya bata, entre las rojas cintas
 mal enlazadas, turbador blanquea
 el nidal de los cisnes soberanos
 de sus senos triunfales y redondos.
 Digo una andaluzada porque ría

.....
 su cuerpo de incensario, que derrama
 vaho a naranja y a clavel y a fresa
 palpita estremecido por la risa.

.....
 y los dos senos de enfloradas cumbres

saltan por fin del ceñidor de blonda.

.....
Veloz quiero ayudar a la hermosura
a recoger las trémulas palomas
poniendo mano en sus sedeñas alas,
pero una bofetada resonante,
rotunda como un golpe de marfiles
en el tapete del billar, estampa
la valenciana insigne en mi mejilla.

En venganza, y para aplacar sus ardores, el poeta propina a la canéfora-horchatófora un enorme bocado en un brazo.

La experimentación con el verso y la estrofa es otro de los rasgos distintivos del Modernismo, declarado por Herrera y Reissig («Conceptos de crítica»⁸⁹), Rubén («Ricardo Palma»⁹⁰, prólogos a *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*) o Manuel Machado («Los poetas de hoy», en *La guerra literaria*⁹¹). La crítica lo ha puesto repetidas veces de manifiesto⁹². Rueda usa el dodecasílabo de seguidilla desde *Renglones cortos* y comienza a experimentar con versos superiores al alejandrino desde *Noventa estrofas*. *Sinfonía del año* es un sistemático esquema de variaciones métricas y estróficas que, por la singularidad que posee en imagen y rima, hubo de servir de inspiración tanto a Valle-Inclán como al primer Lorca. La experimentación prosigue en *Cantos de la vendimia*, *Camafeos*, *La procesión de la Naturaleza*, *La Escala*⁹³..., Rueda se propuso conscientemente renovar de raíz el verso español, y lo consiguió plenamente (empleo del eneasílabo, del dodecasílabo simétrico y de seguidilla, del hexa, hepta y octodecasílabo, de series polimétricas, de series de verso blanco, del soneto con metros insólitos...) y manifestó además poseer al respecto un pensamiento teórico que veremos más abajo. La limitación que puede encontrarse en cuanto a pausa y acento se puede ver en la primera parte de este trabajo, en su enunciado por Cossío.

⁸⁹ *Poesías completas y páginas en prosa*, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 645-677.

⁹⁰ J. O. Jiménez (ed.), *Antología crítica*..., p. 55.

⁹¹ Ed. cit. pp. 97-117.

⁹² T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 399, y ss.; del mismo, *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 199-231; E. Díez Echarri, «Métrica modernista», *Revista de Literatura*, 1957, pp. 102-120.

⁹³ *La Escala. A la República Argentina*, Barcelona & Buenos Aires, Maucci, s. a. (1913).

El Modernismo literario, como el Prerrafaelismo, gustó de refugiarse en un mundo imaginario de halagos exóticos, preciosistas y eróticos, condensados con precisión de catálogo en «Divagación» de Rubén Darío, y de cuyo talante espiritual informa certeramente «La última ilusión» de Julián del Casal en su soñada visión de París⁹⁴. El erotismo y los temas grecolatinos aparecen en Salvador Rueda, junto a otros elementos propios de la aristocracia mental modernista (prescindiendo de los temas orientales por ser de filiación y raigambre menos decisorias).

Habría que citar los sonetos de la serie *La bacanal*⁹⁵, trasplantados posteriormente a *Camafeos y Lenguas de fuego*, de ambientación romana y báquica; los veintiún sonetos de la serie «Mármoles» de *Piedras preciosas* (típicos en su recreación de obras de arte como el Moisés de Miguel Ángel, la Venus de Médicis, la Victoria de Samotracia, el Laocoonte, la Venus de Milo, el Torso de Belvedere...), algunos poemas de *Fuente de salud* («La risa de Grecia», «Las metopas griegas», «El cisne») o *Trompetas de órgano* («El discurso del dios Pan», «El friso del Partenón»), y los dedicados a animales exóticos en *La procesión de la Naturaleza*. En todo caso, la superficialidad del descriptivismo de Rueda suele resultar decepcionante. Y sorprende encontrar, junto a los cisnes y pavos reales, un poema a los patos y otro al faisán (un faisán guisado en la cena del día de Reyes) en *Fuente de salud*. Por su parte, el erotismo de Rueda suele ser elemental y desprovisto de connotaciones culturalistas; léanse «Seno de mujer» de *Lenguas de fuego* o «Trompetas de órgano» del libro del mismo título. Destaca la obsesión de Rueda por el

doble glóbulo de fresa
coronando los dos melocotones

que, bajo diversos disfraces retórico-frutales, aparece tan a menudo en sus páginas. Ya dimos antes alguna muestra de la garrulería que acecha al Rueda erótico; y es de justicia poner de manifiesto que *La cópula*⁹⁶, salvo en algún detalle sin importancia, es un hermoso cuento oriental de elegante y rica factura, en mi opinión el mejor libro de Rueda en todos los géneros que cultivó.

⁹⁴ J. O. Jiménez (ed.), *Antología crítica...* pp. 230-234.

⁹⁵ Madrid, Tipogr. Hijos M. G. Hernández, 1893.

⁹⁶ Madrid, Impta. J. Rueda, 1906.

Finalmente, habría que atribuir al Modernismo el rechazo de la sociedad contemporánea y de sus valores científicos, financieros y fabriles, pero no en forma de protestas explícitas de carácter ideológico sino mediante la construcción evasiva de un mundo fuera del tiempo y el espacio real, que alcanza su culminación en el símbolo de símbolos, el color azul⁹⁷. Recordemos la condena de la ideología modernista por Marinello y Françoise Pérus, entre otros⁹⁸, y su reivindicación por Octavio Paz⁹⁹.

A este respecto, Rueda oscila entre la admiración propia de un cateto hacia los avances de la ciencia y la técnica y la condena explícita, en tonos tribunicios de protesta social, de la civilización urbana. Ni una cosa ni la otra corresponden a la actitud modernista. De la primera tenemos ejemplos en «Los alambres eléctricos» o «La fotografía» de *Camafeos*, «El tren» de *Trompetas de órgano*, *El bloque*, «El Viaducto de Alcoy» y «Visiones nuevas» de las citadas *Compleatas*¹⁰⁰. De la segunda, en «Arcanos» de *Noventa estrofas*, «Lo que no muere» de *Estrellas errantes*, «El guardavía» de *En tropel*, «El puente colgante» de *Trompetas de órgano*, *Fornos*, *Flora* o *El César*. Lo mejor que escribió Rueda en este registro temático es *La procesión de la Naturaleza* (salvo el «Preludio»). Alguna vez empleó el azul simbólico, como en «El lago ideal» de *Fuente de salud*:

Hay dentro de mi ser un terso lago
todo luz, todo amor, todo pureza;
de entre sus ondas saco la belleza
y la armonía de su ritmo vago.

Veamos, para terminar, las ideas teóricas de Rueda. En ocasiones se expresan no en prosa ensayística sino en forma de poema. Así ocurre

⁹⁷ Véase G. Allegra, *Il regno interiore*, Milán, Jaca Book, 1982; H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980; L. Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980; I. Schulman, «Génesis del azul modernista», en H. Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 324-357. Véase también «El lago de Pátzcuaro» de Gutiérrez Nájera en J. O. Jiménez (ed.), *Antología crítica...*, pp. 132-136.

⁹⁸ J. Marinello, *Sobre el Modernismo. Polémica y definición*, México, UNAM, 1959; F. Pérus, *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

⁹⁹ «El caracol y la sirena», en *Los signos en rotación*, Madrid, Alianza, 1971, pp. 88-102.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, pp. 133-135 y 264-267.

en «Lo que no muere» de *Estrellas errantes*, «El acento en la poesía» de *Trompetas de órgano*, y «Lenguas de fuego», «El verbo-órgano» y «Auto-bio-crítica» de *Lenguas de fuego*.

En el primero de estos poemas lamenta Rueda la degradación de la poesía, que ha perdido el espíritu propio de la Antigüedad clásica; pero aunque la época moderna suponga la muerte del ritmo, el color y la música, el espectáculo de la Naturaleza y los sentimientos elementales del ser humano los mantendrán vivos. El segundo expone las cualidades de la estrofa bien compuesta, que ha de ser equilibrada como el conjunto de pétalos de una flor:

Un clavel de llamas es una poesía,
una unión de pétalos, un ritmo acordado;
ni un acento rompe su gran melodía,
¡pues son los acentos de origen sagrado!

En el tercero pondera Rueda la sinceridad vital y el impacto sensorial de sus versos; lo mismo en el cuarto. El quinto reitera las ideas ya expuestas de Ugarte acerca de las características de una literatura legítimamente hispanoamericana:

¡Patria América!
.....
Que te canten, mas no con el verso
enfermizo de andrógino raro
sino con las grandes barajas de plumas
de tus ricos tropes de pájaros.

En *Madrid cómico* de 11 de julio de 1891 publicó Salvador Rueda «Gatos y liebres», breve texto en prosa sin más sustancia que lamentar la testarudez y miopía de los poetas y críticos que siguen aferrados a la poesía posromántica, heroico-cívica y de circunstancias. La *Revista Nueva* de 1899 incluye «Dos palabras sobre la técnica literaria»¹⁰¹ dedicadas a Unamuno, de parecido propósito:

Nuestros literatos, por lo general, toman el idioma por una serie de planicies petrificadas y escriben al modo retrógrado, es decir, volviendo a remedar tal o cual momento por el que pasó nuestra lengua, y así vera usted que en vez de labrar el idioma por el momento en que va haciéndose, cometen la cobardía de abandonar el tajo de labor e irse a tiempos pasados de las letras [...] La labor general consiste [...] en formar un anillo más de esa culebra viva y ondeante, cuerpo vivo como el nuestro, que se llama idioma de una raza.

¹⁰¹ Vol. I (15 de febrero a 5 de agosto 1899), pp. 729-734.

En tropel lleva un epílogo en prosa, «Color y música», en el que Rueda pone de manifiesto la relevancia de esos dos ingredientes del lenguaje poético. Pero sus ideas fundamentales se encuentran en *El ritmo*¹⁰². Octosílabo y endecasílabo son las dos lacras de la poesía tradicional; existe una acuciante necesidad de renovación de metros y estrofas. Rueda se propone demostrar que, a diferencia del petrificado lenguaje poético convencional, el habla común utiliza infinitas combinaciones métrico-accentuales susceptibles de ser poetizadas. Para demostrarlo escoge un párrafo del editorial de *El Liberal* de 2 de septiembre de 1893, lo fracciona en segmentos y escribe un poema sobre la métrica y el ritmo impuestos por cada uno de esos segmentos. En consecuencia, todos los metros son igualmente dignos y poéticos; no existe limitación en cuanto al número de sílabas del verso más allá del alejandrino; y cada metro puede a su vez modularse variando el esquema acentual. Rueda es tajante en sus condenas y remedios:

¿No cree usted que se haya dado al traste con nuestro tímpano y que el oído esté reclamando con gran urgencia metros distintos, ritmos nuevos, estrofas [...] Se me puede objetar también que muchos de los metros de que está compuesto cuanto se habla y se escribe no son dignos, no son bellos: error; todos son igualmente dignos y bellos, pero es cuando los trate un poeta de inspiración, de gusto, de genio...¹⁰³

Lleva *El ritmo* un epílogo de *críticas*; la más interesante es sin duda la dedicada a *Efímeras* de Francisco de Icaza, en su elogio de la paciente y concienzuda labor de orfebrería a que debe entregarse el poeta, de acuerdo —dice Rueda— con la enseñanza de los Parnasianos. Carecen de interés teórico el soneto que prologa *Luchas* de Villaespesa¹⁰⁴, el preliminar a *Canciones rebeldes* de Linares Becerra¹⁰⁵, el *atrio* a la sección «La hoja de hierro» de *Trébol* de Alcaide de Zafra¹⁰⁶ y el prólogo a *Diálogos fantásticos* de Martínez Sierra¹⁰⁷. El artículo «Los melódicos y los instrumentales», en *El Nuevo Mercurio* de febrero 1907, pp. 161-170, expone ideas similares a las de Manuel Ugarte. En los últi-

¹⁰² Madrid, Tipogr. Hijos M. G. Hernández, 1894.

¹⁰³ *Op. cit.*, pp. 15 y 52.

¹⁰⁴ Madrid, Impta. C. Apaolaza, 1899.

¹⁰⁵ L. Linares Becerra, *Canciones rebeldes*, Madrid, Impta. R. Velasco, 1908.

¹⁰⁶ J. Alcaide de Zafra, *Trébol*, Madrid, Tipogrs. J. Palacios & R. Hernández, col. Iris, 1899.

¹⁰⁷ Madrid, Tipogr. A. Pérez & P. García, 1899.

mos años de su vida, en carta de 27 de marzo de 1925 a Narciso Alonso Cortés, recapituló Rueda su aventura creativa y sus resentimientos de olvidado. Se jacta en ella de haber enriquecido la lengua poética con innovaciones métricas y léxicas (términos tomados de las ciencias y el habla coloquial y rústica), de haber adaptado en castellano el hexámetro y de su amor al mundo griego. En esto último resulta patético, tanto como al escribir *Verlén* o *Bodeler*:

Vienen estas devociones mías al alma griega de mis muchos años transcurridos como archivero, bibliotecario y arqueólogo del Estado español en el Museo de Reproducciones Artísticas de la Corte...

¡Pobre Salvador Rueda en su Grecia de escayola! Nunca le perdonó a Rubén ni el éxito ni el desdén:

Y después de mi entrada desde los campos a las ciudades, simbolizadas en Madrid, después de infiltrado por la poesía y por la literatura el espíritu de la vida, fue cuando primero Asunción Silva de Colombia, Julián Casal de Cuba, Gutiérrez Nájera de Méjico y, por último, Rubén Darío de Nicaragua trajeron, más éste que los anteriores, otro tren cargado con la decadencia [...] Todo ese bagaje libresco, todo ese vicio de cultura, detritus decadentes, cayó sobre la salud de mi invasión de Naturaleza [...] Darío, mi camarada en el vivir literario de la Corte, lo traía todo empaquetado y listo de Francia, como las corbatas, y no se desprendió jamás ni para dormir de su *Diccionario de la rima* [...] No se asomó jamás con el cerebro ni a la ciencia ni a la Vida, y carece de contenido cerebral, de contenido emocional y de contenido moral [...] Darío era un hombre que ni en su conversación, completamente mate y vulgar, ni en hecho ninguno de su vida revelaba el menor asomo de poeta...¹⁰⁸.

Un año antes de morir estampó Rueda *El poema del beso*¹⁰⁹; como en un testamento, condensan algunos poemas («Pregones al viento», «El fuego de las piedras», «Las metamorfosis») su vitalismo cósmico, elemental y erótico; aún es capaz de escribir excelentes sonetos como «El fumadero de opio»:

Verdosos tornasoles boreales
alza el mar de Ceylán, y anestesiada
Colombo sueña, sueña rodeada
de ondas como fosfóricos cristales.
Carga pipas de tóxicos fatales
la Cocó, bailadora engalanada
con sus trajes simbólicos, y armada
de pupilas cual pérfidos puñales.

¹⁰⁸ Art. cit., II. pp. 159 y ss.

¹⁰⁹ Madrid, autor, 1932.

Ritmos dorados danza peregrina
de éter y pantopón, de opio y morfina,
que en giros atrayentes encadena.
Al que miran sus ojos languidece;
al que estrechan sus brazos lo envilece;
al que besa su boca lo gangrena ¹¹⁰.

Poco dejó de valor a su muerte, a tenor de los inéditos publicados en 1957 ¹¹¹.

Como resumen de este largo viaje por la obra casi completa de Rueda, yo diría que lo vinculan al Modernismo el preciosismo de su lenguaje, sus experimentos con el metro y la estrofa y el uso de algunos ingredientes exóticos. Lo alejan de él la falta de cultura, el mal gusto, la vulgaridad, la superficialidad y el filosofismo prosaico. Se trata de una contradicción insoluble.

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 85.

¹¹¹ *Claves y símbolos*, Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 1957.

Dante Gabriel Rossetti: El poeta de l'ànima

MARÍA ÀNGELA CERDÀ I SURROCA

Universidad de Barcelona

Be it remembered that long before this time there had been in the heart of Chelsea a kind of cult of Beauty. Certain artists had settled there, deliberately refusing to work in the ordinary official way, and *wrought*, as they were wont to put it, *for the pleasure and sake of all that is fair*. Swinburne, Morris, Rossetti, Whistler, Burne-Jones, were of this little community —all of them men of great industry and caring for little but their craft. Quietly and unknown they produced their poems or their pictures or their essays, read them or showed them to another and worked on. In fact, Beauty had existed long before 1880.¹

Aquest paràgraf inicial és, tan sols, un brevíssim context de la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, d'aquell exquisit, complex i revulsiu Moviment d'ard-total que sorgí a Lonfres, precisament entremig d'una època de revolucions, el 1848, com a alternativa a la industrialització i a l'academicisme vigents, realçant les arts visuals sobre un background eminentment literari d'inspiració en llegendes de fe, d'armes i amor, idealitzant un passat medieval, gòtic, i l'art dels mestres *quattrocentisti*, amb la revalorització ensems de l'artesanía, el qual tingué com a líder l'artista-poeta, Dante Gabriel Rossetti, que fundà l'espíritual Confraria junta-

¹ Beerbom, Mas, «1880», *The Yellow Book*, London, Jan. 1985, vol. IV, pp. 278-279, p. 278.

ment amb els seus col·legues, els joves pintors, J. E. Millais i W. H. Hunt. Si ja el pintor i amic, J. Whistler, exclamà espontàniament «Rossetti, take down the picture and frame the sonnet»², el seu mateix germà, William Michael, reporta que «I have not unfrequently heard my brother say that he considered himself more essentially a poet than a painter.»³ Hom reconeix, per tant, a Dante Gabriel, una prepotència en ambdues arts germanes, Pintura i Poesia, les dues muses bessones d'aquest pre-rafaelita prototípic dins un Cenacle, medieval i victorià en-semble, consagrat a l'art pur, total, i al culte a la Bellesa, per a qui l'únic heroi vàlid i artista paradigmàtic és, doncs, el complex o ambivalent *pintor-poeta* que pot crear, amb els *painted poems* un superunivers on connecten el món *visible* i l'*invisible*, allà on ens transporta la sola evocació del nom de Dante Gabriel Rossetti. Aquesta personalitat, genial i eclèctica, ha estat qualificada, no pas sense fonament, de trobador fora de temps, romàntic victorià, neoplàtonic, rei i esteta màgic; tanmateix i, a desgrat del rebuig implícit en semblants figures d'etiquetes de cap mena, hom pot apropar-s'hi i emmarcar-la amb força exactitud si, considerant la seva trajectòria vital i literària, uns termes gairebé equivalents per a Rossetti, és enfocat com un poeta del culte narcisista a la personalitat, de la introspecció i l'*inner background*, del paisatge psíquic, estètic o eròtic, del misteri de les imatges oníriques inconscients i, àdhuc, de les lúgubres subconscients, amb què és creat un context imaginari "in which the visible world is no longer a reality, and the unseen world no longer a dream"⁴, en situar el panorama dins d'unes coordenades simbolistes.

Pintura i Poesia representen, per a Rossetti, no tan sols un univers artístic-literari, presidit per un *Dante's Dream*, sinó també una alternativa a l'amenaça de la seva època, la industrialització o el progrés mecànic, merament tecnificat, deshumanitzat, essencialment materialista i, per tant, gens adequat als enlairats anhels de l'esperit: un *món rebutjat*, per tant, que l'actitud poètica vol refer al seu antull i substituir,

2 Doughty, Oswald, «Rossetti's Conception of the Poetic», a: SAMBROOK, J., *Pre-Raphaelitism*, Chicago-London, Oxford University Press, 1968, pp. 153-165, p. 157.

3 Rossetti, William M., «Preface» a: *The Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti*, London, Ellis and Elvey, 1891, pp. XV-XXXI, p. XXX.

4 Symons, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, London, Constable and C. Ltd., 1911, p. 4.

mitjaçant la Bellesa i la recuperació dels símbols transcendents, per un arquetípic *món desitjat*, sense més realitat que la imaginativa impulsada, també, per una constant nostàlgia de paradís i freqüentant regions oníriques.

Poeta de la mística de l'aïllament i de l'abstracció de mirar endins, d'estats anímics intermedis o bé crítics, vinculats a universos invisibles, quelcom clandestins o esotèrics, Rossetti tractà, doncs, de comunicar-se amb l'exterior mitjançant un llenguatge simbòlic i, també, intermedi entre essències ocultes i aparences, o bé cercant una expressió suprema de la Bellesa «in the beauty of women, and chiefly in the mysterious beauty of faces»⁵, potenciant molt més *la contemplació* que no pas l'acció, tal com correspon a aquest personatge narcisista que s'interessà, no pas pels viatges en sentit geogràfic, ja que ni tan sols no visità la seva pàtria d'origen, Itàlia⁶, sinó per l'experiència interna, pel romiatge a l'interior de si mateix o bé, semblantment al seu mestre, Dante, amb incursions al més enllà. Certament i com ho afirmà Pater «although each art has thus its own specific order of impressions, [...] each art may be observed to pass into the condition of some other art [...] not indeed to supply the part of each other, but reciprocally to lend each other new forces»⁷, en Rossetti, Poesia i Pintura presenten, a voltes, una complementarietat i, a voltes, una divergència. El nou Dante-artista cerca afanyosament la Bellesa, però la recerca en la seva ànima-bessona o visió ultraterrenal, aureolada d'una simbologia melangiosa i sensual alhora i que reflecteixen, tot idealitzant-la, els seus quadres d'icones ambivalents, com ho és gairebé tot allò que fa referència a la personalitat, també ambivalent, d'aquesta personalitat artístic-literària, que formen la mitologia de la seva peculiar religió de l'art.

Rossetti apareix no tan sols com un capdavanter del futur Simbolisme europeu, d'innegable procedència pre-rafaelita, sinó també com un precursor fins i tot del mateix freudianisme —salvant les degudes distàncies entre ciència i poesia—, també perquè la seva vida fou una

⁵ Symons, Arthur, *Studies in Strange Souls*, London, Ch. J. Sawyer, 1929, p. 47.

⁶ Gallego, Julián, «P. R. B. (Los pre-rafaelistas)», *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, 1959, pp. 309-327, p. 313.

⁷ Pater, Walter, *The Renaissance*, London, MacMillan and Co.Ltd., 1917, pp. 133-134.

crisi constant, a causa de sentiments i d'experiències contradictoris⁸ que el torturaren fins a la mort, que li sobrevingué el mes d'abril de 1882, després d'una existència vacil·lant entre *sleeping life* o vida imaginativa i veritable i *waking life* o vida real i fictícia o frustratòria per a ell. Per tant, Rossetti ignora el món real i es llença al món imaginatiu on «The love of beauty, the love of love, because love is the supreme energy of beauty, suffices for an existence in which every moment is a crisis»⁹ i s'endinsa en la pròpia *vida interior*, que comunica mitjançant els símbols com a formes intermèdies entre univers-visible i univers-invisible. En tractar de Rossetti, és gairebé obligar de recórrer al lúcid assaig que li dedicà Walter Pater, on sintetitza la personalitat del Dante del segle dinovè afirmant que «Like Dante, he knows no region of spirit which shall not be sensuous also, or material [...] of those bodily powers and aspects which counted for so large a part of the soul, here».¹⁰

Per tant, abans de penetrar dins els dominis estrictament poètics de l'autor, cal fer una breu referència a la seva narració o, més exactament, prosa-lírica o poema en prosa —que esdevindrà un gènere distintiu dels simbolistes—, publicada el 1850, quan Dante Gabriel tenia 22 anys, a la revista que fou òrgan efímer de la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, també fundada i impulsada per ell, *The Germ*, amb el títol de *Hand and Soul*, on revela ja el seu credo estètic referit a l'experiència interna, oculta i, per tant, al tema de l'enfrontament artista amb societat-naturalisme-historicisme. A *Hand and Soul*¹¹ i amb un background de retaule del quattrociento, Rossetti gairebé s'hi autoretrata prematurament com un pintor italià, Chiaro dell'Erma, d'Arezzo, un jove que, fidel als seus ideals i cercant la fama que creu que es mereix, es troba en un dilema constant entre la Fe i l'adoració de la Bellesa i, efectivament, la vida de Rossetti fou «a crisis at every moment»¹². Així, després que uns murals pintats per Chiaro, a l'atri d'una església, són ma-

⁸ vid. Cerdà i Surroca, Maria Àngela, *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial, 1981, pp. 58-95.

⁹ Symons, Arthur, «Dante Gabriel Rossetti», a Warner, E. and Hough, G., *Strangeness and Beauty*, I, Cambridge University Press, 1983, pp. 218-220, p. 219.

¹⁰ Pater, Walter, *Appreciations*, London, MacMillan and Co. Ltd., 1918, p. 213.

¹¹ Rossetti, Dante Gabriel, «Hand and Soul», a *Pre-Raphaelitism*, pp. 45-56.

¹² Pater, Walter, *op. cit.*, p. 211.

culats amb la sang d'una contesa entre dos bàndols poderosos i enemics, el jove artista, enfonsat en el dubte i atordit per la brutalitat humana, s'agita entre cogitacions inquietants. És llavors quan, d'una manera sobrenatural, rep Chiaro la visió d'una dona bella i beatífica, que se li manifesta com la imatge «of thine own soul within thee»¹³. Tot seguit l'ànima o, també, la musa poètica, s'adreça al pintor, que és la mà i clou la revelació tot dient el que, en resum, equival a la mateixa essència del nou missatge pre-rafaelita:

Chiaro, servant of God, take now thine Art unto thee, and paint me thus, as I am, to know me: weak, as I am, and in the weeds of this time; only with eyes which seek out labour, and with a faith, not learned, yet jealous of prayer. Do this; so shall thy soul stand before thee always, and perplex thee no more.¹⁴

Consegüentment i tributant culte a la bellesa anímica i al subjectivisme personal, Rossetti-pintor representarà sempre, als seus quadres d'arquetipus femenins on triomfa la dona-ídol, no pas la mateixa model sinó la visió momentània però eternitzada del seu estat psíquic, íntim, del seu somieig com a centre d'interès i, a voltes, també amb el sonet-ànima de la pintura col.locat en un angle del *painted-poem*. Aquesta ambivalència de la model-total pictòrica fou admirablement expressada en un sonet de la germana —i model, al començament— de l'artista, la notable poetessa, Christina Rossetti, que és escaient de reproduir:

One face looks out from all his canvases,
one selfsame figure sits or walks or leans:
we found her hidden just behind those screens,
that mirror gave back all her liveliness;
a Queen in opal or in ruby dress,
a nameless girl in freshest summer greens,
a saint, an angel —every canvas means
that one same meaning, neither more nor less.
He feeds upon her face by day and night,
and she with true, kind eyes looks back on him,
fair as the moon and joyful as the light:
not wan with wanting, not with sorrow dim;
not as she is, but was when hope shone bright;
not as she is, but as she fills his dream.¹⁵

¹³ Rossetti, Dante Gabriel, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴ Rossetti, Dante Gabriel, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵ Waugh, Evelyn, *Rossetti. His Life and Works*, London, G. Duckworth and Co., 1975, p. 188.

Certament, la galeria d'aquestes belles enigmàtiques o augustes afligides respon a una sola imatge i visió única, la de l'ànima de llur autor, una imatge que reproduïx el moment ideal o crític, segons el somni o malson, i que malda per manifestar-se per mitjà del quadre-símbol com a resposta al missatge esotèric, remot, de *Hand and Soul*, que aboleix les frustracions historicistes i temporals amb l'esperit-poètic: «and paint me thus, as I am, to know me».

Thou fill'st from the winged chalice of the soul
thy lamp, o Memory, fire-winged to its goal.

(D. G. Rossetti, «Mnemosyne»)

La poesia més característica de Dante Gabriel Rossetti, amb elements estilnovistes i d'inspiració dantesca, amb al·legories i peculiars antropomorfismes, de fet no és gaire divulgada, primerament perquè poca cosa n'ha estat traduïda i, a més, perquè és una expressió especialment complexa d'una experiència interior poètico-màgica. Uns conflictes psíquics essencials entre els opòsits *libido* i *destrudo* o Eros i Thànos solen apareixer en l'antítesi ben freqüent de *llum* i *tenebres* dins aquest univers poètic creat per aquest Dante del segle dinovè que lluita contra un món quotidià hostil i buit de símbols, desproveït de Bellesa: «And Love, our light at night and shade at noon, /lulls us to rest wiht songs» (THL, XXII)¹⁶. D'altra banda, la poesia de Rossetti és molt més contemplativa que no pas activa i conté la revelació de l'Amor, al costat de la Bellesa, de la qual «He has stimulated a new sense, by which a new mood of beauty can be apprehended»¹⁷. Tanmateix, quin és aquest estil de projectar la Bellesa?

En conjunt, la crisi o tragèdia vital d'aquest pintor-poeta preraphaelita, igual com també la d'alguns deixebles, es dispara de la polarització entre dos extrems oposats, que la llengua anglesa pot expressar amb uns mots tan apropiats com difícilment traduïbles, és a dir, *soul-full* (ple d'ànima) i *soulless* (sense ànima). No és pas estrany, per això, que Rossetti sigui no tan sols el líder de la interessant i apassionada *Pre-Raphaelite Brotherhood*, la Confraria que representa el darrer moviment espiritual d'Occident, sinó que, a més, en sigui la personalitat paradigmàtica i, alhora, la més fascinant i atractiva en conjunt. Ni tam-

¹⁶ Per no recarregar les citacions, els sonets de *The House of Life*, de D. G. Rossetti, seran citats amb les inicials THL, seguides de la xifra romana del sonet corresponent.

¹⁷ Symons, Arthur, *op. cit.*, p. 218.

poc no ho és que aquest moviment, en retre un culte ideal a la Bellesa i a l'Esperit constituís l'alternativa de la industrialització i del tecnicisme sense ànima que, igualment, des de la nació britànica acabarien imposant al món llurs postulats materialistes.

Rossetti, que traduí magistralment en anglès tota *La vita nuova*, en els sagrats fulls de la qual Dante segellà la seva joventesa, genera dins el Moviment Pre-Rafaelita la inspiració en l'obra del geni florentí, amb què tant l'esperit de l'etern i altíssim poeta com la figura de Beatrice s'incorporen, per mitjà d'aquesta escola poètico-pictòrica, a la literatura i a l'art anglès. Al costat d'això un nou estil sensible-ultrasensible, que pot ésser qualificat de *rossettisme* i també de *paradisisme* comença ja a definir-se, com a la poesia germinal, titulada *The Blessed Damozel* adreçada, segons els postulats estilnovistes, a aquell *unfulfilled love* ideal envers la *donna angelicata*, l'esposa-mística celestial i gran-absent per la mort i en la qual conflueixen, per tant, el que és humà i el que és diví; semblantment a la seva antecessora, Beatrice, la *Damozel* vol ésser un símbol eròtic de categoria mística, que duu tres assutzenes a la mà i, a la testa, una aurèola de set estels; i és, clarament, una anticipació de la superfemina que serà una constant dins la literatura i les arts visuals del vinent Modernisme simbolista. Respon, igualment, a la temàtica, suggeridora per a Rossetti i que després patí en carn pròpia, de la mort de la dona-estimada, com en dues pintures famoses, simbòlicament dantesques, és a dir, *Dante's Dream* (1856) i *Beata Beatrix* (1863), on l'ànima bessona es manifesta en la bella-morta.

Fou *The Blessed Damozel* la primera poesia publicada a la revista *The Germ*, l'any 1850, pel jove poeta, Dante Gabriel Rossetti, i ja amb la intuïció de l'ànima en exili, però identificada amb la imatge d'una donzella paradisiàca, parenta espiritual de l'aparició de la narració ja esmentada, *Hand and Soul*:

She had three lilies in her hand
and the stars in her hair were seven.¹⁸

Però hi ha dues línies-clau sobre la relació amorosa, més enllà de la mort i en un superunivers amb «The soul whose likeness with thy soul/
was but his love for thee», entre ànimes geminades que, tanmateix, són

¹⁸ Rossetti, Dante Gabriel, *Poems and Translations 1850-1870*, London, Oxford University Press, 1968, p. 1.

oposades en llur essència: terrenal i celestial, moviment i fixació, temporal i eternal.¹⁹

La poesia conté una gamma de motius religiosos i, en germen, pròpiament pre-rafaelites, des de les assutzenes i roses fins a les aurèoles o ales angèliques, amb un sentit revelador de l'anhel místic de paradís, fora de contingències espacials o temporals i on ressona la música celestial:

And the angels meeting us shall sing
to their citerns and citoles²⁰.

Fins a cert punt *The Blessed Damozel* és una fita iniciàtica de la insòlita aventura i tragèdia vuitcentista de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* la qual, enmig de la complexitat i disparitat intrínseques que cohesionen els parentius espirituals entre les personalitats que la integren, troba la seva mateixa essència i síntesi en el protagonisme anímic dins la gran empresa mortal-immortal. Perquè la mateixa psique de poeta, Rossetti, igual com una flama trèmula i agitada, es revela poèticament i pictòrica per mitjà de símbols ignis perdurables, d'estàtics centelleigs de gemmes i alerta als moviments de l'ànima²¹, com una flama somoguda per les sensacions més subtils i que l'envolta d'un perpetu estat de mort-en-vida i en cerca, també perpètuament i com si d'un Graal redemptor i esotèric es tractés, de la Bellesa. La claror d'aquesta flamarada manifesta la riquesa interior i els matisos sorprenents de l'ànima de Dante Gabriel Rossetti.

Ben significativament, *The Blessed Damozel* té el seu opòsit en una altra poesia coetània, amb el títol trivial de *Jenny*, on es perfila la *damisela maleïda*, perdedora en comptes de salvadora i que, gradualment, s'anirà imposant en l'obra del pintor-poeta i s'apoderarà del seu esperit turmentat. Representa Jenny —Ginebra— la bellesa prostituïda, que a la seva cambra sòrdida o *soulless* omple de perplexitats el jove poeta. En aquest context, antagònic de *The Blessed Damozel*, hi ha metafòriques espines, en comptes d'assutzenes i de roses, diners en comptes d'aurí-

¹⁹ Johnson, Wendell Stacey, «Rossetti as Painter and Poet», a *Pre-Raphaelitism*, pp. 220-229, pp. 225-227.

²⁰ Rossetti, Dante Gabriel, *op. cit.*, pp. 3-4.

²¹ vid. Hunt, John Dixon, «A Moment's Monument», a *Pre-Raphaelitism*, pp. 243-264, p. 254.

fiques aurèoles i, en comptes de músiques angèliques, els sorolls londinencs i del mercat de la *ciutat dels homes*, mercantilitzada, on pertany la dona-venuda i perduda, i oposada, per tant, a la *ciutat de Déu*, subtil i salvífica:

Jenny, you know the city now.
A child can tell the tale there, how
some things which are not yet enroll'd
in market-lists are bought and sold [...]
when Saturday night is market-night.²²

Resumint, Jenny, una anti-Beatrice, es contraposa, doncs, al reialme de Beatrice o de la Damozel dins la Jerusalem celestial i s'associa, per tant, a la *città-dolente*. La tensió entre ambdós pols dispara la tasca pre-rafaelita essencial, teòrica i pràctica alhora, de construir, mitjançant l'art, la pre-industrialitzada i paradisiàca *ciutat de Déu* dins la profanada i semiinfernal *ciutat dels homes* —i que, de fet, és la base de les doctrines tant de Ruskin com de Morris— en llur aspiració, lliure de contingències, a la reialesa originària perduda: implantar, mitjançant la pràctica de la Religió de l'Art, contra la del Comerç, l'espai sagrat en comptes de l'espai profanat.

Però si *The Blessed Damozel* o *Hand and Soul* pertanyen al reialme de la innocència, Jenny pertany a l'analogia de l'experiència que, finalment, Rossetti al·legoritzarà en una altra narració-poema, ja més tardana i del mateix títol que una poesia, *The Orchard Pit* (1969), escrita quan l'autor, ja vidu de la seva muller i model medievalitzant, Elizabeth Siddal, pateix els malèfics efectes de l'alcohol i la droga, a què s'avesà per combatre els efectes anihiladors de l'insomni. *The Orchard Pit* és un títol ben al·lusiú de la feminitat com a agent del mal i de la perdició, amb ressonàncies de Circes i Venusbergs, encarnats en una extraordinària fèmina destructiva:

Her song spreads golden wings upon the air,
life's eyes are gleaming from her forehead fair,
and from her breasts the ravishing eyes of Death.²³

Aquesta rotunda imatge de *libido/destrudo*, prototípica bellesa-maleïda, revela el pathos obsessiu i progressiu del poeta que l'empeny,

²² Rossetti, Dante Gabriel, *op. cit.*, p. 66.

²³ Rossetti, Dante Gabriel, *The Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti*, London, Ellis and Elvey, 1891, p. 378.

en l'art i la vida, cap a l'extrem oposat del misticisme iniciàtic, cap al paganisme i, consegüentment, cap a un postpre-rafaelisme, fatalment, si «Yet I knew never but this dream alone»; a més, «I saw a white hand holding forth an apple, and heard the first notes of the Siren's song [...] and her words were, «Come to Death»; and Death's name in her mouth was the very swoon of all sweetest things that be»²⁴. En síntesi, Rossetti transmet el seu missatge inicial, a *Hand and Soul*, mitjançant la *visió* aurífica, i el seu missatge final, a *The Orchard Pit*, mitjançant el *malson*, Thànatos, simbolitzat en una sirena, la *dona-animat* i oposada, com la dona-venuda, a la *dona-àngel*.

Convé, tot seguit, endinsar-se dins l'obra, singular i complexa, *The House of Life —A Sonnet Sequence*, títol d'ascendència astrològico-esotèrica, que totalitza 102 sonets, ja que Rossetti ressuscità aquesta forma preciosista emprada per Milton, Shakespeare, Donne, a Anglaterra, on el poeta abocà les seves vivències internes, el seu intrincat i dramàtic itinerari espiritual i sentimental, que comprèn al voltant de trenta anys, gairebé fins a la seva mort. Durant aquesta via difícil d'un inadaptat, amb lluites i crisis sovintejades, agitacions febrils, on no manquen deserts desoladors ni nits obscures, transfigurades a voltes en l'alliberador somni-visió, totes les imatges o al·legories, així com els característics antropomorfismes rossettians d'idees abstractes, adquireixen una significació plena, numènica. Nogensmenys, «He calls what is really the House of Love *The House of Life*, and this is because the house of love was literary to him the house of life. There is no mystic to whom love has not seemed to be the essence or ultimate expression of the soul.»²⁵ En efecte, en aquesta casa encantada, galeria d'espills màgics, hi apareixen múltiples facetes de l'introspectiu poeta de la psique, en definitiva de l'*ànima*, paraula recursiva dins aquest cosmos poètic ja que hi té un capteniment humà, gairebé com fan les persones dins les cases paradises, moblades, adornades, amb racons secrets o bé enjardinats, amb estances per a menjar-hi, dormir-hi, escoltar-hi música, etc. Emmarcada pel binomi que l'estructura, amb els subtítols de *Youth and Change* i *Change and Fate*, l'obra té, a la primera part, un domini més intens d'*Eros* i, a la segona, respectivament, de *Psique*, ambdós en una conflictivitat constant durant aquest romiatge vital i poètic rossetià. El di-

²⁴ Rossetti, Dante Gabriel, «The Orchard Pit», a *Strangeness and Beauty*, pp. 133-134.

²⁵ Symons, Arthur, *op. cit.*, p. 219.

ficil maridatge *Eros-Psique* descriu la línia rellevant d'aquesta *opus magna*, simfonia anímica envoltada de misteri i semiil·luminada amb *fuoco sacro*. Ja, al mateix atri del santuari hi ha, com monument d'imponent majestat, un Sonet, sense títol i definint què és, per a Rossetti, el sonet:

A Sonnet is a moment's monument,
memorial from the Soul's eternity
to one dead deathless hour. Look that it be,
whether for lustral rite or dire portent,
of its own arduous fulness reverent:
carve it in ivory or in ebony,
as Day or Night may rule; and let Time see
its flowering crest imperleed and orient.²⁶

Aquestes ratlles contenen el programa rossettià dins la seva fantàstica mansió i realcen, alhora, les polaritzacions essencials de Trànsit/Permanència, Temporalitat/Eternitat, Mort/Immortalitat. Sonet monumental i distribuït a la manera anglesa, les dues ratlles del sextet de la segona part diuen:

A Sonnet is a coin: its face reveals
the soul, —its converse, to what Power', tis due:—

Artístic monument i utilitària moneda, on la cara o l'anvers duu gravada l'efígie de la mateixa *ànima* i que, amb la seva ambivalència intrínseca, expressa no tan sols la constant dicotomia rossettiana sinó que conté la clau d'or per a poder obrir els tresors —o el *poder*, que figura al revers— guardats dins la *casa*; per tant, a quina Potència és deguda aquesta moneda? Ho aclareixen les línies següents: a la Vida, a l'Amor però, ensems, com a inexorable *toll to Death* en arribar, finalment, *mid the dark wharf's cavernous breath*, fins a Caront, el qual transporta les ànimes a l'altra riba. Ja que aquest innominat sonet-preludi es tanca amb la mateixa paraula *Death*, base del monument i motor invisible de l'univers pre-rafaelita, la Mort, com a única certesa, tanmateix, enmig de la incertesa terrenal i, si al *moment* li dreça un *monument*, grava l'*esperit* en una *moneda*. En conjunt, *The House of Life*, escola d'*art* i de *vida*, autobiografia psíquica, segueix un itinerari espiritual i tortuós, entremig de zones oníriques, moments entre somni-vetlla, estats psíquics intermedis i revelats per la simbologia poètica... Els cinquanta-cinc sonets de la primera part del recull tenen, com en una *House of Love* i com ho proven igualment llurs mateixos títols, un cai-

²⁶ Rossetti, Dante Gabriel, *The Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti*, p. 176.

re d'experiència eròtica²⁷: en efecte, l'himeneu místic, l'amor ideal entre ànimes bessones o el genuí *unfulfilled love* pre-rafaelita hi són expressats amb metàfores i antropomorfismes referits, constantment, a l'ànima feta tangible:

Can rob this body of honour, or denude
this soul of wedding-vestment worn to-day? (THL, VI)
And my soul only sees thy soul thy own! (THL, IV)
Thy soul I know not from thy body, nor
thee from myself, neither our love from God. (THL, V)

El sonet titulat *The Portrait* retrata la bellesa-anímica, manifestada exteriorment però enigmàtica, com una icona d'aquest temple de la bellesa-còsmica:

That he who seeks her beauty's furthest goal,
beyond the light that the sweet glances throw
and refluent wave of the sweet smile, may know
the very sky and sea-line of her soul. (THL, X)

És un retrat que evoca la pintura, reputada com una de les millors de Rossetti, *Water-Willow*, on la dona-ídol entre les branques de salze, de qui «The shadowed eyes remember and foresee» (THL, X), recorda la mateixa Gioconda.

Tanmateix, entre tensions i lluites, s'intensifica progressivament una musicalitat poemàtica, un lirisme, referits a una interiorització, ja que Dante Gabriel que, paradoxalment, no fou pas un filharmònic, sap crear no tan sols una melodia misteriosa i silenciosa sinó que també afirma rotundament «The music lives upon my brain»²⁸. Així tant els afectes avortats com els «inner dreams» o la gamma d'estats psíquics, intensificats amb imatges extretes de la natura i del drama còsmic, són també subratllats amb inefables metàfores del món sonor, intrínsecament incorporat a aquesta suite en versos:

Sweet fluttering sheet, even of her breath aware,
oh let thy silent song disclose to me
thy soul wherewith her lips and eyes agree
like married music in Love's answering air. (THL, XI)
What while Love breathed in sighs and silences
through two blent souls one rapturous undersong. (THL, XIII)

²⁷ vid. Swinburne, Algernon Charles, «The Poems of Rossetti», a *Strangeness and Beauty*, pp. 249-255, pp. 250-251.

²⁸ Rossetti, Dante Gabriel, *op. cit.*, p. 253.

Mentrestant, amb aquest flirteig psíquico-eròtic, l'ànima es va manifestant com si eixís d'una naixença mística vers una Vita Nuova:

Say, Master, shall not Death make manifest (...)
The love-moon that must light my soul to Love? (THL, XXXVII)
And, as she kissed, her mouth became her soul. (THL, XLV)
O soul-sequestered face, thy form and hue! (THL, XLVIII)

Consegüentment, en molts sonets de la cinquantena que formen la segona part, l'ànima, tot i trobar-se presonera d'enigmes metafísics, ja predomina rotundament, amb claroscurs poètics més accentuats i subratllats *musicalment*, patèticament, per damunt del mateix Amor, com a *The Song-Throe*: «The Song-god —He the Sun-god— is no slave/of thine: thy Hunter he, who for thy soul/ fledges his shaft» (THL, LXI). L'esperit, doncs, entre *Change and Fate* s'encara no pas amb l'ànimabessona ni amb la bella inspiradora, sinó amb el més-enllà dominat pe *Death*, la Mort. Els estats intermedis de la natura, llum-fosc, en revelen uns altres de psíquics però *crítics, canviants, trements*, de *death-in-life*, com entre «some prisoned moon, some dying sun» (THL, LXII), ja que els insomnis i malsons torturen el poeta i «who, sleepless, hath not anguished to appease/ Tragical shadow's realm of sound and sight/ Conjectured in the lamentable night?...» (THL, LXII). D'aquesta segona part, el primer dels sonets es titula *Transfigured Life*, on la pluja purificadora té un carisma de bateig:

And from that song-cloud shaped as a man's hand
there comes the sound as of abundant rain. (THL, LX)

Amb títols com *The Heart of the Night, A Dark Day, Barren Spring, Death Songsters, Lost on Both Sides, etc.*, ofereixen un contrast marcat amb els anteriors, paneròtics en conjunt, de la primera part i, àdhuc, finalment un divorci i una desintegració progressiva:

So separate hopes, which in a soul had wooed
The one same Peace, strove with each other long (THL, XCI),

que subratllen els opòsits sensorials —com de claror-tenebres, de silenci-sonoritat— o estacionals vistos, però, com a patològics: «With the dead boughs that Winter still must bind, / and whom to-day the Spring no more concerns» (THL, LXXXIII), fins a arribar a unes torturadores nits fosques de l'ànima.

Dins aquesta sensitiva i espiritual alhora *House of Life*, palau màgic i temple conjuntament, on es desenvolupa el drama cos-ànima i, semblantment a un cicle vital, amb actes de naixença, mort, casament, se-

paració, de dormir, menjar o vestir-se, estimar, plorar, escoltar música, callar, esperar, desesperar, somniar, patir i, en fi, *viure-hi* com en «a soul's board set daily with new food» (THL, LXIII), hi ha també, en una mena de museu, «A certain section of Mr. Rossetti's work as poet and as painter may be classed under the head of sacred art; and this section comprises much of his most exquisite and especial work.»²⁹. Es refereix Swinburne a uns sonets de la segona part, ben característics de l'autor, dedicats a quadres, tant del mateix Rossetti com d'altres mestres cèlebres, especialment del Quattrocento i del *natzarenisme* o *purisme*, presents als primers quadres de Rossetti, que era deieble de Mados Brown, com a *Ecce Ancilla Domini* (1850). Aquest *Art nou*, simbolista i revulsiu, es troba reflectit al sonet *St. Luke the Painter*, del tríptic *Old and New Art* (THL, LXXIV, LXXV, LXXVI) on propugna una pintura *amb ànima*, genuïnament pre-rafaelita i oposada, per tant, a la *grandeur* academicista «soulless self reflections of man's skill» (THL, LXXIV) i que s'imposà pertot arreu després del gran pintor renaixentista, Raffaello Sanzio, ofegant l'esperit amb la tècnica; alhora hi defensa, és clar, el medievalisme per damunt del renaixentisme.

Contra el triomfalisme industrial i tècnic es disparà la rebel·lió artística dels prohoms del pre-rafaelisme per tal de recuperar, amb llur predicació i simbolització, la llibertat i puresa artística i anímica: per tant, l'*ànima* en exili ha d'ésser rescatada, amb què ressorgeixen uns nous Perseus, Sants Jordis o Sígfrids, entre els escassos mites masculins de llur context imaginari.

Una altra parella de sonets, com les dues cares d'una moneda, ostenten i sintetitzen la característica i constant dicotomia rossettiana i en descriuen l'*inner landscape* conflictiu³⁰; són inspirats, respectivament, en dos quadres seus, mitològics i antitètics de l'etern-femení —un tema fascinant per a l'autor—, *Lilith* i *Sybilla Plamifera* i, certament, revelen que «In all the glorious poem built up of all these poems there is no great quality more notable than the sweet and sovereign unity of perfect spirit and sense, of fleshly form and intellectual fire»³¹. De *Lilith* o *Body's Beauty*, la bellesa perdedora i sense-ànima, en diu *The rose*

²⁹ Swinburne, Algernon Charles, *op. cit.*, p. 252.

³⁰ Doughty, Oswald, *op. cit.*, p. 158.

³¹ Swinburne, Algernon Charles, *op. cit.*, p. 251.

and the poppy are her flowers (THL, LXXVIII), on rose significa la sensualitat i *poppy* la droga que injecta letargia i mort:

And still she sits, young while the earth is old,
and, subtly of herself contemplative,
draws men to watch the bright web she can weave,
till heart and body and life are in its hold.

(THL, LXXVIII)

Sybilla Palmifera o *Soul's Beauty*, consagrat a la Bellesa-ideal de l'ànima-bessona, allunyada i anhelada, difícil d'assolir, s'adreça a l'enigmàtica sacerdotessa-vident, lligam entre el món humà i el diví i ritualitzada com a superfèmina «Under the arch of Life, where love and death, / terror and mystery, guard her shrine» (THL, LXXVII) i objecte d'eleuada adoració:

Following her daily of thy heart and feet,
how passionately and irrevocably,
in what fond flight, how many ways and days!

(THL, LXXVII).

Ambdós sonets replantegen, doncs, l'etern dilema de Rossetti, la polarització de la bellesa anímica i corporal que, a la seva obra literària i artística equivalen a una Beatrice i a una Anti-Beatrice respectivament; d'una manera semblant, podrien evocar les seves dues tendències i muses-bessones, Poesia-Pintura, l'una íntimament desitjada i l'altra més sensorialment atractiva. I, en aquest context, cal no oblidar l'exhumació feta fer, per l'autor mateix, del seu llibre de poemes que havia dipositat dins el taüt de la seva esposa difunta, Elisabeth, l'any 1869³², quan volgué recuperar i cultivar intensament els seus dots poètics.

Ambdues muses rossettianes representen, igualment, els dos pols d'una cosmicitat, d'una totalitat estructurada, doncs, «in the pursuit of beauty [...] from the most sensuous to the most intellectual and the most spiritual»³³. Dos hemisferis que ostenten, a més, una altra oposició conflictiva entre *dia* o *realitat* o *frustració* i *nit* o *somni* o *misteri* que equivalen, dins aquest cosmos literari de Rossetti, els primers a un Món Rebutjat i els darrers a un Món Desitjat, que és *l'imaginari* i, tanmateix, de fet *el veritable* per al poeta, el que constitueixen uns

³² Heath-Stubbs, John, «Pre-Raphaelitism and the Aesthetic Withdrawal», a *Pre-Raphaelitism*, pp. 166-185, p. 171.

³³ Eliot, Thomas Starns, *The Sacred Wood. Essays*, London, University Paperbacks, Methuen and Co. Ltd., 1960, p. 169.

elements primordials com foc, aigua, minerals, flors, o els seus característics i al·legòrics antropomorfismes del mateix univers invisible i ocult... «And Song, whose hair / blew like a flame and blossomed like a wreath; / and Art, whose eyes were worlds by God found fair» (THL, C).

Nogensmenys, dins aquestes estances d'estructures imaginàries, amb un tancament i una comunicació progressives, hi ressonen «the desultory feet of Death» (THL, LXV) revelant la gran presència de Thànatos, el personatge invisible, l'espectre amenaçador que, malgrat amulets, talismans i oracles, té sota el seu fatal encís ambdós compartiments de la rossettiana mansió o *inner dream* i que ostenta, ensems, uns trets de la monstruosa Esfinx, l'ésser que li inspirarà, significativament, els darrers dibuixos i poemes de la seva existència.

Per tant, la galeria transcendental de la iconografia rossettiana dins el poema *The House of Life* sembla estremir-se amb un únic anhel: el d'ésser estimat com s'estima tan sols la Bellesa Absoluta, la plenitud d'una aspiració visionària i alliberadora de presons obscures. I responen a aquestes ànsies uns talismans de pedres i metalls preciosos o joiells, com l'or i la *perla* —la il·luminació i l'ànima, respectivament—, uns tresors servats, tanmateix, per imponents i enigmàtiques esfinxs.

Perquè el poeta de l'ànima, avançant-se intuïtivament a la ciència, intentava amb l'autointrospecció un retorn als orígens i al super-jo, cercant la solució del conflicte íntim i universal alhora entre *libido-destrudo* o Eros-Thànatos. Per tant la seva poesia, ressò d'uns mons remots i ancorada en la quotidianèitat de l'existència, presenta també una interrogació constant: un qüestionari o un test precursor de la mateixa psicoanàlisi, una poètica-enquesta a la qual Rossetti sotmet la pròpia *ànima*, l'anvers de la simbòlica moneda, davant el revers dels *poders* que la dominen, com Vida, Art, Bellesa, Somieig, Caducitat, Eternitat, Amor, Mort... els grans decrets, doncs,

Of some inexorable supremacy [...]
Sphinx-faced with unabashed augury? (THL, LXXXIX)

I, també significativament, *The House of Life* es tanca amb el sonet final *The One Hope* perquè, si en aquest món visible i real tot s'ha perdut, pot haver-hi finalment, *una sola* esperança per a l'*ànima*, la gran protagonista de tota l'aventura vital i que, com a cosa divina, s'oculta amb els vels de l'enigma i les vestidures de la poesia?

Or may soul at once in a green plain
stoop through the spray of some sweet life-fountain
and cull the dew-drenched flowering amulet? (THL, CI).

Heus ací la qüestió suprema d'una altra-vida, que planteja l'esfinx monstruosa i alada, la Mort.

Però si, com enmig de l'obscura tempesta de la mort hi apareix, claror de far, l'arc iris de l'ànima, semblantment irromp al bell mig del «Tragical shadow's realm of sound and sight / Conjectured in the lamentable nigt / [...] the soul's sphere of infinite images!» (THL, LXII) de múltiples facetes irisades i reveladores de pureses ideals i originàries, «visions of golden futures» insòlites, incomptables: llum suprema contra un món de tenebres, *The Soul's Sphere*. Aquest sonet, com la lluna plena sorgint de la nit ennuvolada, és el somni-visió d'una ànima. Ànima i somni universals que s'expressen per mitjà del superllenguatge poètic epifanitzat, plàsticament, per la particular mitologia i simbologia rituals creades per la religió del paradigmàtic pre-rafaelita.

Dante Gabriel Rossetti, revolucionari espiritual del segle dinovè, gosà connectar amb les perplexitats i els misteris del laberint interior projectant-los en l'anhel constant d'una *ànima-bessona*, com a centre de la seva obra creadora i reveladora suprema de l'esperit alat i inflammat del singular home-artista-poeta que, amb una reialesa genial traçà, enmig de la seva època innovadora i revolucionària, uns nous camins vers l'Ideal.

Un arte de memoria rimado en el *Epítome de la Elocuencia Española*, de Francisco Antonio de Artiga

FERNANDO R. DE LA FLOR

I. B. «Fray Luis de León». Salamanca.

Cien años después de ser emitidos, los juicios de Menéndez Pelayo sobre el tratado de retórica de Francisco Antonio de Artiga, publicado por vez primera en las postrimerías del siglo XVII (Huesca 1692), parecen todavía difícilmente revocables. En efecto, la importancia de la obra toda del polifacético escritor oscense ha caído en un generalizado olvido, del que parecerá una extravagancia pretender sacarla. Su libro más editado, este *Epítome de la eloquencia española. Arte de discurrir y hablar con agudeza y elegancia en todo género de assumptos...*, «absurdo y chistoso [...] degeneración pedestre de la escuela conceptista»¹, representa, sin duda, el punto extremo de una decadencia gestada a todo lo largo del siglo XVII.

Situada al final de una larga tradición, que en la época de su aparición ofrece claros signos de agotamiento y repetición, la *retórica* de F. A. Artiga se constituye antes como un pequeño prontuario que repertoriza *lo retórico*, que como una obra que prolongue el esfuerzo de for-

¹ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, vol. 2, Madrid, A. Pérez Dubrull, 1883-1923, n. 536.

malización que, teóricamente, preside la historia misma de la técnica a la que se dice servir con su publicación.

Sin embargo, pese a estas evidencias, puede resultar pertinente revisar la ubicación de esta obra, que actúa como un verdadero revulsivo para los intentos más modernos de construir una verdadera ciencia literaria. Moderna retórica esta última, que se proyecta como secularizada, *belletrística*, manifestando su distanciamiento de la Oratoria sagrada y del modelo rígido ciceroniano. Retórica *novatora* que, como ha visto D. Abbot², es impulsada, ya en la época ilustrada, por teóricos como Mayans, Capmany o Jovellanos.

Desde otra perspectiva más, que es la que ahora nos va a interesar, esta retórica de Artiga es destacable, en cuanto que mantiene una estructura heredada, alguna de cuyas partes estaba a punto de caer en el total desuso; convirtiéndose así el libro en un depósito arqueológico y en el vehículo, como veremos, de unos saberes amenazados por la nueva época y por el pensamiento teórico que la formaliza.

Si fue su propio crédito —extendido entre un cierto tipo de público necesitado de una formación oratoria— el que hizo posible que el *Epítome...* fuera de los textos de retórica que mayor difusión alcanzaran a lo largo del siglo XVIII (con ediciones en 1692, J. Lorenzo de Larumbe, Huesca; 1725, s.i., Madrid; 1726, A. Burguete, Pamplona; s.a., F. Rodríguez, Madrid; 1737, F. Rodríguez, Madrid; s.a. (pero 1747), s.i., Madrid; 1750, M. Martí, Barcelona; 1760, M. Martí, Barcelona; 1770, Vda. de Martí, Barcelona; 1771, A. Mayoral, Madrid; 1792, s.i., Huesca)³, se debió fundamentalmente a dos aspectos que le confieren

2 «Retórica y Elocuencia: The Evolution of Rhetorical Thought in Eighteenth Century Spain», *The Quarterly Journal of Speech*, 64, 1978, 295-303. También: M. Baquero Goyanes, «Prerromanticismo y Retórica: Antonio de Capmany», en *Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, I, Madrid, Gredos, 1960, 171-89; y, más allá del marco temporal que nos hemos impuesto: A. Soria, «Notas sobre Hugo Blair y la retórica española en el siglo XIX», en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, III, Granada, Universidad de Granada, 1979, 363-88.

3 Para las ediciones del *Epítome*, cf. Latassa, *Biblioteca Antigua y Nueva de escritores aragoneses*, Zaragoza, Calisto Ariño, 1884, págs. 150-1; J. Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, VI², Madrid, C. S. I. C., n.º 916-29 y F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de Autores españoles del siglo XVIII*, I, Madrid, C. S. I. C., 1981.

Para mayores detalles sobre las vicisitudes sufridas por alguna de estas ediciones, véase la Memoria de licenciatura de J. Castán Lanaspá, *El Epítome de la elocuencia, de F. A. de Artiga*, ejemplar mecanografiado en la Biblioteca de Letras de la Universidad de Salamanca (sig: T/663).

un valor peculiar desde la perspectiva de nuestro tiempo⁴. Por un lado, su formulación atrevida, extravagante, que tiende a convertir el dispositivo académico de la retórica en un recetario novedoso en su factura; de otro, el hecho de que en sus páginas se conserva la reliquia de un saber apenas modificado desde los tiempos de Cicerón: la mnemotecnica. Esta alianza contradictoria de innovación y tradicionalismo convierte el *Epítome* de Artiga en un discurso situado al límite mismo de las tensiones que difícilmente puede sostener un texto dedicado a la pedagogía, siendo por ello mismo atractivo para un gran número de sus contemporáneos, que todavía buscaban en la originalidad la razón de ser de la lectura⁵.

El proyecto mnemotécnico en el *Epítome de la elocuencia española*

Todo el *Epítome* se encuentra inscrito en un proyecto mnemotécnico: «Mas sírvame de disculpa/ —escribe Artiga— mi fin que ha sido abreviar/ en la mía a todas juntas/ y en nuestra lengua española/ y en verso; porque ésta ayuda/ la memoria...»⁶. Se trata, pues, de una obra para su memorización en una suerte de vademécum, con aplicaciones a un variado repertorio de situaciones que provienen del mundo de la conversación, del trabajo epistolar, del *ars praedicandi*... De esta inscripción suya en la psicología pedagógica provienen las dos marcas fundamentales que estructuran el libro todo: su disposición dialógica, en la línea de algún otro tratado español de mnemotecnica⁷, y su carácter rimado⁸.

4 Esta valoración que proponemos se encuentra muy lejos de la descalificación absoluta y poco científica con que trata el *Epítome*, entre otros, A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972 págs. 306-8, cuando escribe: «Se trata de una obra flojísima con unas ideas extrañas y tan raras que nos maravilla cómo pudieran ocurrírsele al autor tales cosas. Es el último grito de un siglo en el terreno de la retórica: ¡bien lamentable por cierto!».

5 Para este tema en la cultura barroca, cf. J. A. Maravall, «Novedad, invención, artificio», en *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980, págs. 453-99.

6 Cito en adelante por la edición de Barcelona, M. de Marti, 1770.

7 Recientemente, V. G. de la Concha ha dado a conocer lo que constituye el más antiguo *arte de memoria* conocido en castellano: *Dichos y hechos de los filósofos antiguos, de Alexandro Magno, en un Arte de memoria* (h. principios del XV). La obra se estructura en buena parte en torno al debate de las tres potencias, memoria, entendimiento y voluntad (cf. V. G. de la Concha, «Un arte memorativa castellana», en *Serta Philologica ad Honorem F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, 187-97).

8 Aquí el precedente es Arias Montano, quien en su tratado en verso *Rhetoricorum*

Retórica para ser memorizada fácilmente, en el *Epítome* no pueden dejar de conservarse aquellas cinco operaciones principales que definían la *tecné* retórica, desde sus primeras formulaciones debidas a Cicerón, a Quintiliano, al anónimo redactor del *Ad Herenium* y, atrás en el tiempo, al mismo Aristóteles: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y, las más inestables desde el punto de vista de su conservación en el dispositivo retórico, *memoria* y *pronuntiatio*. Todas ellas se hallan vulgarizadas, pero sustancialmente fieles a una determinada tradición expositiva, en el texto de Artiga.

Es precisamente esta fidelidad con que Artiga mantiene una visión de la retórica ya por entonces gravemente cuarteada, la que llena su libro de unas extrañas resonancias que enseguida vamos a tratar de elucidar.

P. Kuentz ha escrito recientemente que «la imagen que nos propone la historia de la retórica es la de su deterioro»⁹. Desmantelamiento, en efecto, de la retórica clásica, que se ha operado, primero, sobre los elementos más materiales del sistema: la *pronuntiatio* y la *memoria*, desplazadas ambas por la reconversión del *ars dicendi* en *ars scribendi*, por la proliferación del libro y el paralelo debilitamiento de la palabra, de la prédica. Estas dos partes de la elocuencia a las que antaño les estaba confiada la salvaguardia memorística de las figuras del discurso¹⁰ y la puesta en escena —*actio*— del mismo, respectivamente, se encuentran ya completamente atrofiadas en el siglo XVII¹¹, quedando relega-

libri IIII, Antuerpiae, Christoph. Plantinus, 1569, inserta un pequeño tratado de mnemónica (cap. XXI-LIII).

⁹ P. Kuentz, «La retórica o la puesta al margen», en AAVV, *Investigaciones retóricas*, II, Barcelona. Tiempo Contemporáneo, 1970, pág. 186. También Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972, 22, ha visto en esta simplificación de toda la retórica a la *elocutio* una característica de la época clásica. Jakobson, en este sentido, todavía restringe más el campo hasta reducir toda tropología al par metáfora/metonimia.

¹⁰ Función esta de la *memoria* que aparece sobrevalorada en el texto de Artiga: «Y todos [invención, disposición, elocución] como cristales/ (según me decís) se quiebran/ si no les da la Memoria/ ser, duración y firmeza» (pág. 393).

¹¹ La reducción drástica de toda la retórica a la *elocutio* tiene, en la tradición española, el antecedente del Vives de *De ratione dicendi* (1536). La *Agudeza* de Gracián, como ha visto B. Pelegrín, «La retórica ampliada al placer», *Diwan*, 8-9, 1980, págs. 40-2, representa la culminación de este proceso depurativo. No entendemos, desde este punto de vista, la apreciación de Correa de que el *Epítome* de Artiga se encuentre influido por la *Agudeza y Arte de ingenio* (cf. «prólogo a las *Obras Completas de B. Gracián*, Madrid, Aguilar, 1944, CXXXIV).

da su aparición dentro del *ars praedicandi*, que las mantendrá obstinadamente en nombre de la finalidad que persigue: el *movere, commover las almas*.

La retórica de Artiga es la última en su tiempo en mantener la estructura intacta del viejo sistema caído en el descrédito. La inclusión en ella de un *Arte de la memoria*, sujeto a toda la tópica que sobre este saber se había ido generando desde las secciones correspondientes del *De oratore* ciceroniano¹², las *Institutio* de Quintiliano o en las referencias incluidas en las obras de Tomás de Aquino (*Summa Theologiae* II, 2, 49; *Comentario* al *De memoria et reminiscentia* de Aristóteles)¹³, Iacopo Ragone da Vicenza (*Artificialis memoriae regulae*) y del San Agustín de *Las Confesiones* (lib. X)¹⁴, supone un afán vulgarizador en un área marginal y marginada¹⁵.

Voluntad de perseguir el asombro, la curiosidad, cierta heterodoxia, que ha acompañado siempre toda formalización de una mnemotecnía, hasta el punto de convertir el tratado de Artiga en una operación de rescate de una técnica intelectual casi secreta¹⁶. Lo que se ma-

¹² Sobre la mnemotecnía en Cicerón, cf. F. A. Yates, «The Ciceronian Art of Memory», en *Medioevo e Rinascimento, studi in onore di B. Nardi*, Firenze, Sansoni, 1956, 878-881.

¹³ Cf. un estudio de estas obras desde el punto de vista mnemotécnico en F. A. Yates, *El arte de la Memoria*, Madrid, Taurus, 1974, págs. 43-69.

¹⁴ Una versión «filosófica» del *Ars Mnemónica* puede encontrarse, además de en Aristóteles (*De memoria...*), en Platón (*Timeo*, IV, 26b), Séneca (*De beneficiis*, III, 2-5) y Alberto Magno (*De bono*, IV, 2). El «Scio plerosque Graecos, qui de memoria scripserunt», con que se abre la sección dedicada a la memoria artificial en la *Rhetorica ad Herennium* (III, 23), evidencia la presencia de esta técnica en la cultura griega, tema que ha sido tratado por: L. A. Post, «Ancient Memory Systems», *Classical Weekly*, 15, 1932, 32-65; P. Laurad, «La mnémo-technie des anciens», en *Manuel des études grecques et latines*, París, Les Humanités, 1933 y J. P. Vernant, «Aspects mythiques de la mémoire et du temps», en *Mythe et pensée chez les Grecs*, París, Maspero, 1965.

¹⁵ Vindicación de la *memoria* que Artiga emprende no de modo solitario en el ámbito europeo, ya que los textos de J. Brancaccio, *Ars Memoriae Vindicata*, Palermo, Heredi di Perin Libraro, 1702; las *Disertaciones Históricas* de J. Custures, Mallorca, Miguel Capó, 1700; M. D'Assigny, *The Art of Memory*, T. Vautrollier, London, 1697; C. Knitte, *Via regia ad omnes scientias et artes...*, Pragae, J. C. Laurer, 1687, y J. B. Ptholomeo, *Philosophia mentis et sensum...*, s.l. [¿Roma?], s.i., 1696, van a asegurar la pervivencia de esta vieja técnica en el mundo cartesiano.

¹⁶ Con el *Epítome de la elocuencia*, Artiga se propone hacer una exposición «llana» de un artificio intelectual hasta entonces de uso muy restringido. Necesidad de acla-

nifiesta en el libro es un esfuerzo repertorizador de datos dispersos, de conocimientos que la práctica estaba comenzando a desechar, y es así como el *Epítome* de Artiga juega un papel fundamental, traspasando de un siglo al otro, del XVII al XVIII, y entre una extensa capa de lectores de su obra, un tipo de disciplina intelectual que sin su concurso y el de otros (Ortiz, *Memoria, entendimiento, voluntad*, Sevilla 1677; Ximenez Patón, *Mercurius Trimegistus*, Madrid 1621), hubiera terminado, sin duda, por desaparecer.

Si queremos atender a una versión peyorativa de esta función de puente hacia otra época que el *Epítome* ejemplarmente cumple, las palabras de Ferrer del Río en su *Discurso sobre la Oratoría española en el siglo XVIII*: «El siglo XVII no transmitía al XVIII más que escoria»¹⁷, pueden parecer particularmente apropiadas referidas al objeto de nuestro estudio. Pero desde el punto de vista de la aparición y desaparición de unos saberes que han incidido en la evolución compleja de una cultura, el *Epítome de la elocuencia* de Artiga ocupa una posición clave.

Es de este modo, paradójico si se quiere, como el mantenimiento en una retórica de finales del XVII de un tratado de mnemotecnía evidencia, por un lado, una vocación anticuada y retardataria en la concepción de esa disciplina, pero por otro constituye un magnífico ejemplo de la vitalidad que mantienen ciertos paradigmas, contrarios ya en todo a la nueva situación de la ciencia y del mundo secularizado, en medio del cual son convocados. Presencia amortiguada, si se quiere, con la que la mnemotecnía figura junto a otros *corpus* doctrinales, teñidos en general de heterodoxia —como la astrología judiciaria, la cábala...—, que harán una de sus últimas apariciones en la escena cultural en el primero de sus *revival* desde el Renacimiento: el que tiene su lugar en los primeros decenios del siglo XVIII¹⁸.

rar, hacer saber, difundir, que va a presidir un siglo —el XVIII- en cuyos umbrales se sitúa esta obra: «Cuyo artificio verás/ explicado, no en aquella/ manera, que Lulio, Alstedio, / Bauxio, y Eschenkilio enseñan / de tanto enigma, anagrama, / línea, triángulo, y rueda / que no son proporcionadas / para todas las cabezas» (pág. 400).

¹⁷ En *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la R. A. E.*, I, Madrid, Imprenta Nacional, 1860, pág. 375.

¹⁸ Sobre el pensamiento mágico y heterodoxo en los comienzos de la Ilustración, puede verse el libro de I. M. Zavala, *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores*

En esta posición charnela de 1692 es inevitable que el *Epítome* contenga una mirada retrospectiva a los cerca de trescientos años de mnemotecnia española, que se abren con los *Dichos y hechos de los filósofos antiguos de A. Magno, con un Arte de Memoria*¹⁹. De este modo, en su sección dedicada a la mnemónica, el *Epítome* cumple el cometido de vulgarizar los ciertamente más complejos tratados de Sánchez Ciriuelo (*De arte memorandi*, Alcalá, 1528); Aguilera (*Ars memorativa*, Salamanca 1536); Velázquez de Acevedo, (*Fénix de Minerva y Arte de Memoria*, Madrid, 1626) o Gutiérrez Godoy (*Disputationes philosophicae ac Medicae super libros Aristotelis de memoria et reminiscentia*, Jaén, 1629)²⁰, de todos los cuales vendrá a realizar una síntesis, en la que se ha eliminado la inmensa casuística que presenta el *sistema mnemonicum*, sustituido por un breve manual de consejos para afianzar una cierta memoria artificial:

Para mi estudio lo hice
recogiendo los selectos
preceptos de grandes libros
en éste que es tan pequeño (pág. 10).

La publicación de este tratado de mnemónica y su reedición sistemática a lo largo del siglo XVIII avanza en perspectiva una serie de fenómenos en torno a los cuales se va a ir solidificando, a veces por reacción, el pensamiento ilustrado. Cierta renacer del lulismo en los primeros años del siglo XVIII²¹, la polémica contra Feijoo en la cuestión del

del siglo XVIII, Barcelona, Ariel, 1978 y mi artículo: «Mnemotecnia y hermetismo luliano en el primer XVIII español», *El Crotalón*, 2 (en prensa). Para otro punto de vista más amplio sobre el tema, cf. G. Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación March, 1983.

¹⁹ Vid. supra, n. 7.

²⁰ Véanse referencias a estas obras, y, en particular, a la de Velázquez de Acevedo, en mi artículo «Mnemotecnia y Barroco: el *Fénix de Minerva*, de Juan Velázquez de Acevedo», *Anales Salmantinos de Filosofía*, XII (1985), 183-203.

²¹ Originado en parte por la edición Mainz de la *Opera Omnia* de Lull (1721-1742), el lulismo español del XVIII es avivado desde Mallorca (con el centro lulista del Colegio de N.^a S.^a de la Sapiencia, donde se hace, en 1744, una edición de la *Opera parva*) y mantenido por la existencia de cátedras lulistas en Salamanca y Valencia. La bibliografía sobre el tema en general es muy amplia, pero, en concreto, las relaciones entre mnemotecnia y lulismo en los comienzos del siglo XVIII han sido revisadas por J. Carreras y Artau, *De Ramón Lull a los modernos ensayos de formación de una lengua universal*, Barcelona, Ivern, 1946.

*Ars Combinatoria*²² y la aparición en 1735 del texto con que, eventualmente, se cierra la proyección histórica del *Ars* en España: la obra de Nolegar Giatamor (Girolamo Argenti) el *Assombro elucidado de las ideas o Arte de Memoria*; todos estos fenómenos se encuentran vinculados al breve tratadito de Artiga, y con él expresan la imposible pervivencia de una técnica intelectual cuya dudosa evolución (de una operación retórica a una *magia*, pasando por una instrumentación piadosa) aparece ya como sentenciada, desde el punto de vista de la razón y de la historia: «Dudo —escribe Feijoo— de lo que se puede conseguir con el Arte de la Memoria [...] De la Arte Magna de Lulio, sin perplexidad alguna, pronuncio que es enteramente vana, y de ninguna conducencia para el fin que su Autor propone»²³.

Memoria artificial y oratoria sagrada

La inclusión de un *Arte de la Memoria*, casi autónomo del contexto general en que se presenta, en una retórica de finales del siglo XVII como es el *Epítome de la elocuencia*, proviene de la compleja evolución que la llamada *memoria artificial* corre en el seno de dos sistemas diferentes, pero que cierta práctica tenderá a reunir: en primer lugar, la mnemotecnia, como hemos visto, se presenta como parte integrante del dispositivo retórico, preservándolo en cierta manera, y contribuyendo así a su eficacia indiscutible. Por otro lado, y esto ya desde el tiempo en que los retóricos escolásticos, siguiendo al Aristóteles de *De memoria et reminiscentia...* y a sus comentaristas Alberto Magno (*De bono*) y Tomás de Aquino (*In Aristotelis. De sensu et sensato*)²⁴, comenzaron

²² Los textos de Feijoo —*Cartas XX, XXI y XXII de las Eruditas*— sobre el *Ars Magna* luliana, desencadenan, en 1742, una polémica, en la que intervienen seguidores de Lulio, y entre ellos: B. Fornés (*Liber apologeticus Artis Magnae B. Raymundi Lulli*, Salamanca, Eugenio García Honorato, 1746); F. de Soto y Marne (*Reflexiones crítico-apologéticas sobre las obras de Feijoo*, Salamanca, Eugenio García Honorato, 1748-1749) y A. R. Pascual (*Examen de la Crisis de el Rmo. Padre Maestro D. B. Gerónimo Feijoo*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1749).

²³ Carta XXII «Sobre el Arte de Raymundo Lulio», en *Cartas Eruditas*.

²⁴ Una síntesis de todos estos textos, en sus aspectos mnemotécnicos, la realiza tempranamente Paep en su *Artificiosae memoriae fundamenta ex Aristotele, Cicero-ne, Thoma Aquinate aliisque praestantissimis doctoribus*, Lyon, Bartholomeum Vincetium, 1619.

a adaptar la retórica a un uso piadoso²⁵. La Memoria aparece como memoria de *imágenes y loci* —*vistas* persuasivas del cielo y del infierno—²⁶. Esta versión virtuosa hace que, junto a la Prudencia y la Voluntad, la Memoria aparezca convocada a la hora de construir el lenguaje de lo sagrado. Todo el dispositivo retórico se ajusta minuciosamente para construir y avalar el sermón, la *oratio* cristiana, pero será precisamente en su parte IV o *Memoria* donde muchas de las retóricas al uso a lo largo del siglo XVII se conviertan en *retóricas cristianas*. Y ello principalmente por el uso de una imaginería que proviene del repertorio iconográfico fundado en la tradición cristiana²⁷.

En el uso que la primitiva escolástica hacía de los procedimientos mnemotécnicos, repertorizados en la anónima retórica *Ad Herennium*, podemos comprobar cómo las intenciones espirituales se *visten* con similitudes corporales, facilitando así el paso a la existencia independiente de una *memoria artificial*, que se sitúa a caballo entre la propia retórica de signo clásico, a la que sin duda pertenece, y la ética, en cuyo ámbito pretende radicar el sentido de su actuar sobre el mundo psicológico²⁸.

- 25 En este sentido, la *Ecclesiasticae Rhetoricae*, Olyssipone, A. Riberius, 1575, de Luis de Granada es el primer paso hacia la construcción de un corpus retórico dirigido al orador sagrado. Hay que recordar la definición que, pocos años después de la aparición de la obra de Luis de Granada, da B. Jiménez Patón: «La Rhetorica es un arte que enseña a adornar la oración» (*Elocuencia española en arte*) Toledo, Thoms [sic] de Guzmán, 1604, pág. 148.
- 26 Se trata en realidad, como escribe Boncompagno de Signa en su *Rhetorica Novissima*, de «recordar con asiduidad los gozos invisibles del Paraíso y los tormentos eternos del Infierno» (cit por F. A. Yates, *El Arte...*, 77), y según Ortiz: «La memoria del Infierno es tan provechosa que la mayor recomendación della es el darla a conocer. *Descienden los vivos al Infierno* dize por boca de David el Espíritu Santo, con que sólo el descender allá con la Memoria es tan eficaz y tan provechoso remedio que, según la sentencia del Santo, es bastante para librarnos de él» (*Memoria, Entendimiento y Voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1677, pág. 20. Villava, en el prólogo al lector de sus *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz, 1613, defiende la eficacia de estas imágenes mnemotécnicas: «Fundado un pensamiento en una similitud cobra fuerza de alentar y recrear el entendimiento, y bien se ve lo que un símil vivo recrea y adorna una oración, y cuán bien se persuade lo que al vivo se representa (fol. 3 r.).
- 27 Como es evidente en el tratado de F. Panigarola, *L'art de prescher et bien faire un sermon avec la mémoire locale et artificielle, ensemble L'Art de mémoire* de H. Marafiotte, París, G. Chappis, 1604.
- 28 Es curioso constatar el esfuerzo realizado por los oradores sagrados en separar la mnemotecnica del mundo de la retórica e integrarla en la órbita de las virtudes mora-

Ha sido V. G. de la Concha²⁹ quien ha señalado en el primer tratado de mnemotecnica conocido en España —*Dichos y hechos...*— esa *gravitación hacia la conversión del lector*, que guía el *Arte* y su conexión, fuertemente afianzada, con los planteamientos del *ars praedican-di*. A lo largo de los siglos XVI y XVII se va construyendo el edificio de una retórica vertida a *lo divino*. Y dentro de ella la memoria, la *memoria artificial*, tiene un papel decisivo a la hora de estructurar los procesos de oración.

La vinculación existente entre mnemotecnica y el procedimiento, específico dentro de la ascética jesuística, de la *compositio loci*, es una constante en la literatura espiritual del Siglo de Oro³⁰, y ello ha sido analizado recientemente en los casos particulares de Teresa de Jesús³¹ y de Gracián³².

En torno a esta práctica de la *vista del lugar* ignaciana, cristalizan, como he demostrado en otra parte³³, las diferentes operaciones de re-

les, como parte de la Prudencia: «No faltó quien quiso al juicio hacerlo sesta parte de la Retoría [sic] con hallarse tan junto con las demás, que casi ninguna es sin él por ser para todos necesario, y con este poco fundamento también hacían la memoria parte de la Retórica, lo qual es falso como emos probado, y porque es potencia del alma mediante la qual todas las facultades se desprenden, y no parte dellas...» (B. Jiménez Patón, *Mercurius Trimegistus*, Madrid, Petro de la Cuesta Gallo, 1621, cap. XXIV, de la Memoria, pág. 146).

²⁹ «Un arte memorativa castellana...», pág. 190.

³⁰ Sobre el tema de la articulación de «la vista» o «composición viendo el lugar» de los *Ejercicios* ignacianos y su conexión con la memoria artificial, cf. R. Barthes, *Sade, Loyola, Fourier*, Caracas, Monte Ávila, 1977, págs. 58-62 y mi trabajo: «La Compañía de Jesús: imágenes y memoria», *Hiperión* 3, 1979, 62-72. El tema, en sus implicaciones con las artes plásticas —imagería, pintura...— ha sido tratado por S. Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981, págs. 62 y ss. En un sentido más general cf. J. R. Spencer, «Ut Rhetorica Pictura», *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, 20, 1957, 26-44.

³¹ Véanse los estudios de A. Egido, «La configuración alegórica de *El castillo interior*», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 10, 1982, 69-94, y J. F. Chorpenning, «The Literary and Theological Method of the *Castillo interior*», *Journal of Hispanic Philology*, III, 2, 1979, 121-34.

³² cf.: F. R. de la Flor, «*El Comulgatorio* de Baltasar Gracián y la tradición jesuítica de la *compositio loci*», *Revista de Literatura*, 85, 1981, 5-18 y «*El Comulgatorio* de Baltasar Gracián: una retórica de la piedad», *Studia Philologica Salmanticensia*, 7-8; 1984, 269-302.

³³ «La literatura espiritual del Siglo de Oro y la organización retórica de la Memoria», *Revista de Literatura*, 90, 1983, 39-85.

ferencia mnemotécnica. La meditación por imágenes —formadas bajo los preceptos de las secciones de mnemónica que en las retóricas del momento siguen fielmente los preceptos de Quintiliano, Cicerón y el anónimo redactor del *Ad Herennium*— alcanza una máxima difusión en el seno de obras como las *Evangelicae Historiae Imagines* de J. Nadal, el *Epistolario* del beato Juan de Avila o *La conquista del espiritual y secreto reino de Dios* de fray Juan de los Ángeles.

Los elementos dispersos de toda esta tradición los encontramos reunidos en el *Epítome de la elocuencia* de Artiga, pero, de un modo mucho más concreto, el tratado IV de la obra nos remite a todas las retóricas que, bajo el signo de una utilización piadosa, fueron apareciendo a lo largo del siglo XVII³⁴. Es en obras como las del cercano a Artiga, Francisco Ameyugo (*Retórica sagrada y evangélica ilustrada con la práctica de diversos artificios retóricos para proponer la palabra divina*, Zaragoza, 1667) donde la memoria artificial se propone como un recurso para dotar a la palabra sagrada de toda su impresividad y eficacia: «Dispuesto el sermón con el orden, hermosura y sal que hemos notado hasta aquí, resta el sacarlo a la luz representándole bien. Para este fin, la primera diligencia es tomarlo bien de memoria...» (pág. 69).

Estas obras teóricas de la pedagogía cercana al espíritu de la *Ratio studiorum*³⁵ retoman las normas mnemotécnicas clásicas e infunden a su lenguaje una dirección que afecta a la vida moral, objetivo último

³⁴ Para Artiga, desde una perspectiva amplia, es toda la elocuencia la que se encuentra incluida en un proyecto piadoso:

La eloquencia es un concepto
de la Unitrina Assonancia,
que en tres partes igual forma
la causa de tantas causas (pág. 426).

³⁵ Como las obras de Castro, *De Arte Rhetorica*, Córdoba, Francisco de Cea, 1611, que trata de la memoria artificial en su «Dialogus quartus», págs. 104-42; Escardo, *Rhetorica Chistiana*, Mallorca, Gabriel Guasp, 1647, cap. 98, págs. 487-99 o Terrores Aguilar del Caño, *Arte o instrucción... Partes que ha de tener el predicador evangélico*, Granada, B. de Lorenzana, 1617, cap. 6, págs. 157 ss. Para el estudio del lugar que ocupa la retórica, que a partir de 1586 vertebraba el modelo pedagógico de la *Ratio*, cf. A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 234 y ss.; Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1973, págs. 57-64 y M. Matilla, «La *Ratio Studiorum* de los jesuitas», *Durius, Boletín de Estudios Clásicos*, 3, 1975, 247-55.

de la potenciación de los recursos psicológicos en la esfera de lo individual³⁶.

Es desde esta perspectiva desde donde mejor podemos entender la orientación religiosa que todo el *Epítome* conserva, y en especial su tratado IV, del que venimos hablando. Dirigido, como ha visto J. Castán³⁷, a un público mayoritariamente formado por sacerdotes, su utilidad se revela vinculada a la construcción del sermón, y, dentro de él, a la atención particular por los *loci e imagines* relacionados con la Historia Sagrada:

Y así el Arte de Memoria,
cuyo ejercicio se emplea
en acordar lo que hizo
la Divina Providencia,
también se funda en imágenes (pág. 432).

La referencia hermética

La dirección piadosa que hemos examinado, y que se sitúa en la línea de otras retóricas jesuíticas, no agota en modo alguno el haz de direcciones diversas que el tratado de la memoria artificial de Artiga viene a repertorizar. A la impostación de signo cristiano que sobre el primitivo saber retórico imprime Artiga se añaden multitud de referencias que construyen otra nueva imagen de lo que la mnemotecnia representa al final de una tradición que la ha desgastado. Sobrevive en la superficie del tratado, pese a su propósito desmitificador, una referencia hermética. Es, por otra parte, la obra toda de Artiga la que está sumida en un proyecto de construcción o, al menos, de conservación de unos saberes marginales: de un lado, los relacionados con la astrología judiciaria (*Discurso de la naturaleza, propiedades, causas y efectos de los planetas*, Huesca, 1681; *Espejo astronómico*, Huesca, 1684; *Labyrintho intelectual astronómico y elemental*; *Breve apología de los astró-*

³⁶ Ésta es la versión que de la utilidad de la memoria artificial hace Sebastián Izquierdo: «Usar de nuestras potencias naturales en las materias pertenecientes a nuestra salvación, a saber, de la memoria, poniendo delante el negocio de que avemos de tratar...» (*Práctica de los Ejercicios Espirituales de Nuestro Padre San Ignacio*, Roma, Tipographia Varesiana, 1675, pág. 8).

³⁷ «El escritor oscense don Francisco Antonio de Artiga y su *Epítome de la Elocuencia Española*», *Cuadernos de Aragón*, 10-11, 1978, pág. 220.

logos que yerran algunas predicciones; Libro del Austrico Júpiter)³⁸; por otro, su libro dedicado a los lenguajes ideográficos como revelación y sello de las verdades ocultas: *Cartilla geroglífica de sabios*.

El saber mnemotécnico mismo, como se han encargado de revelar Yates³⁹, Rossi⁴⁰ o Fagiolo Dell'Arco⁴¹, independizado ya en el siglo XVI de la específica técnica literaria que le vio nacer de espaldas a la práctica piadosa que el jesuitismo sancionaba, ostentará también, y simultáneamente, una marcada conexión con el pensamiento mágico. Al perder su contacto con la primitiva formulación de una técnica retórica, reaparece la mnemotecnia en la escena de la cultura humanística como instrumento de un saber total, de una pansofía. Esta nueva dirección es la que produce en España un texto como el *Fénix de Minerva* y *Arte de Memoria* de Velázquez de Acevedo⁴², que, alabado por Lope, adquirirá, sesenta años después de su publicación, una gran resonancia en las páginas del *Epítome*.

Como *teatro del mundo*, como *aula* para los arcanos, los *sefirotas* brunianos, las empresas y emblemas de filiación hermética, como escritura interior, la mnemotecnia vertebró gran parte del discurso del saber heterodoxo, que se constituía enfrentado a la ortodoxia cristiana y, finalmente también, en contra de la evidencia que suministraban la ciencia y la razón⁴³.

³⁸ Textos todos ellos, junto a la *Cartilla geroglífica de sabios*, citados por Latassa, sin constancia alguna de ser manuscritos o impresos. Tampoco se encuentran relacionados en la *Bibliografía* de J. Simón.

³⁹ *El Arte de...; Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983 y *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

⁴⁰ *Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il Mulino, 1983.

⁴¹ «Il giardino come teatro del mondo e della memoria», en *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Roma, Officina Ed., 1980, 125-41.

⁴² Sobre el *Fénix de Minerva* y todo el ambiente cultural que determina, en los albores del siglo XVII, un «renacimiento» de la mnemotecnia, véase mi artículo: «Mnemotecnia y Barroco...»

⁴³ Pese a ello, la mnemotecnia figura en las especulaciones de Descartes —*Regulae...*—, Bacon —*De argumentis scientiarum*— y Leibniz —*Nova methodus discendae...*— que inauguraron el método científico. En el caso español en concreto, la mnemónica es considerada dentro del armazón epistemológico de la «nueva ciencia» en la obra de Sebastián Izquierdo, *Pharus Scientiarum*, Lugduni, C. Bourget et M. Liétard, 1659 y, sobre todo, en la de Pedro Bermundo, *Arithmeticus Nomenclator omnes nationes ad linguarum...*, Roma, Antonius Bretamus, 1653.

Esta última —la razón, el impulso clarificador— continuamente invocada por Artiga, se abre paso trabajosamente en el seno mismo de los materiales de tradición hermetista que sucesivamente van haciendo su aparición, convocados en el capítulo IV del *Epítome*. Disección la que allí se realiza entre principios psicológicos, *influencias*, *misterios*, resonancias religiosas y de otros tipos, que no terminan nunca de asentar esta mnemotecnia del lado de una mera técnica pedagógica. Así, el «juizo/ que algún gran secreto encierra [el *ars mnemónica*]», con que se abre el *Epítome*, lo clausura también a la exposición, pese a ser su declarado fin el de venir a introducir *las luces* en un arte pretendidamente misterioso porque «la ocultan y la pertrechan/ con tanto escuadrón de enigmas/ que es imposible emprenderla» (pág. 379).

La antigua pretensión luliana de configurar un sistema —la Combinatoria— capaz de estructurar —de conferir un lugar, un *locus*— a toda la diversidad de los entes, dotados de sus *imagenes* correspondientes, percusivas para la memoria⁴⁴, reaparece aquí, en el *Epítome*, sometida a una simplificación que casi constituye una parodia. El *ars rotunda*, las ruedas lulianas que presentan conexiones astrológicas, son evocadas en el texto de Artiga desprovistas por completo de la densidad simbólica que da sentido al *Ars magna* de Lulio. Zodiaco y mnemotecnia aparecen, de nuevo, así vinculados en un único proyecto, que pondrá al hombre en conexión con el universo y, a través de él, con la Idea última que es su causa:

Porque dentro la Memoria
todos los cielos rodean,
todos los astros relucen,
brillan todos los Planetas (pág. 395).

Es la tradición hermética, dentro de la cual se encuentra incluido el *artificio luliano*, la que presta un cercano sentido a muchas páginas del *Epítome de la elocuencia*. Lulio mismo, a quien en todo siglo, como confiesa Artiga⁴⁵, es situado junto a *Egipcios, Aritméticos y sabios clásicos*, en una misma secuencia que sirve para evidenciar que las verdades instituidas por *revelación* permanecen secretas para el vulgo. Ins-

⁴⁴ Sobre los procesos de construcción de imágenes mnemotécnicas, tal y como se formulan en el neoplatonismo renacentista, cf.: P. Rossi, «La costruzione delle immagini nei tratti di memoria artificiale del Rinascimento», en *Umanismo e Simbolismo. Atti del IV convegno internazionale di studi umanistici*, Padova, E. Castelli, 1958.

⁴⁵ *Epítome...*, pág. 415.

talando así al *Epítome* en una falla de la historia, en el paso mismo para la diafanía universal de unos saberes, por fin al alcance de todos. Ya no se trata para Artiga de una técnica al servicio de los *sabios*, sino que la mnemotecnia del *Epítome* se constituye como divulgadora de unos principios que puedan convertir al hombre sin estudios, al ignorante incluso —y con poco esfuerzo— en el poseedor de *la eterna memoria de todas las cosas*.

Por todas partes, diseminadas en este tratado de mnemotecnia insertado en el *Epítome*, se encuentran las ruinas y supervivencias de la gran tradición hermética renacentista: el cabalismo cristiano⁴⁶, el *Ars notoria*, cierta simbología de matiz alquímico... Junto a todo ello, los restos también de un *sistema mnemonicum*; fragmentos de teorías en gran medida desechadas, que aparecen situadas, como en una correa de transmisión, entre los dos *corpus* de mayor solidez conceptual dedicados al arte en España: el *Fénix de Minerva* de Velázquez de Acevedo, publicado en 1626, y el *Assombro elucidado de las ideas* de Girolamo Argenti, en 1735.

Cuando Feijoo, en 1742 y en sus *Cartas eruditas* XXI («Del Arte de Memoria») y XXII («Sobre el Arte de Raymundo Lulio»), instrumente el golpe definitivo a los restos del pensamiento mágico, desterrando a la mnemotecnia del lugar desorbitado en que la habían situado sus cultivadores en España, no recordará siquiera a este Francisco Antonio Artiga. Texto que, sin embargo, seguirá testimoniando obstinadamente, a través de sus múltiples reediciones en el siglo XVIII, la credibilidad firme en una técnica hacía ya mucho tiempo expulsada del *corpus* modélico de la retórica.

⁴⁶ Como tributo a la combinatoria alfabética, escribe Artiga:

Sólo digo que si atiendes,
toda la universal ciencia
divina, y humana, se escribe
sólo con veinte y dos letras. (pág. 412).

Paciencia y barajar: **Cervantes, los naipes y la burla ***

JEAN-PIERRE ETIENVRE

Universidad de Caen

Y pues el vicio del juego se ha vuelto en ejercicio común [...]

Don Quijote, II, 49

A Cervantes le gustaba jugar, no cabe ninguna duda. Jugar con la pluma, se entiende. Jugar con los tópicos, las comparaciones, las metáforas, las antítesis, la sinonimia, la repetición deliberada, la elipsis, los distintos niveles de lengua, procedimientos todos que corresponden a los apartados a través de los cuales Angel Rosenblat analiza ese juego de pluma¹. Juegos de palabras, en fin, propios de un *tahúr de vocablos*, título peregrino que Remiro de Navarra, por cierto, no dudó en conferirse a sí mismo².

Es evidente la propensión lúdica del discurso cervantino y, si no es privativa del autor del *Quijote*, en él sin embargo resulta tan fuerte,

* Este trabajo es versión ampliada (con notas y apéndices) de la ponencia leída en el Coloquio Internacional Cervantino celebrado en la Universidad de Würzburg (junio, 1983).

¹ Angel Rosenblat, «La lengua de Cervantes», en *Suma cervantina* (ed. por J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley), Londres, Tamesis Books Limited, 1973, págs. 323-355. Del mismo autor, véase también *La lengua del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1971.

² Baptista Remiro de Navarra, *Los peligros de Madrid* [1646], en la ed. de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2.^a época, XXX, 1956, pág. 28.

por lo menos, como en Quevedo o en Góngora, cuyo conceptismo define a la vez la función y los límites del juego verbal. Lo lúdico, en Cervantes, no reside sólo en el enunciado o en la enunciación, estriba en una concepción global de la ficción literaria. Gonzalo Torrente Ballester ha propuesto, hace ya algunos años, una lectura del *Quijote* como sistema lúdico, en un ensayo que ha pasado casi inadvertido³. Lástima grande, porque este ensayo es muy sugestivo, y me extraña que no lo haya aprovechado la crítica al uso⁴. Pero hay tiempo para todo. Y cuando la semiótica descubra los *ludemas* (concepto que parece hoy inevitable, si tenemos en cuenta el interés creciente de los *filósofos doctos* por el juego), rienda suelta podrá darles en la obra de Cervantes.

Prescindiré por ahora de los *ludemas*, y sólo observaré al *tahúr de vocablos* en su juego ... con los juegos. No se trata pues aquí de un análisis semiológico, estructural o conceptual⁵, sino de un análisis documental, una modesta y cansada labor filológica⁶, una cala en un léxi-

- 3 Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, col. Punto Omega, 1975. A los cinco años de su publicación, este libro de un profesional de la ficción creadora ha sido —por fin— motivo de un interesantísimo artículo debido, por cierto, a un médico psiquiatra: Carlos Castilla del Pino, «Don Quijote: la lógica del personaje», *Revista de Occidente*, 1980, núm. 3. págs. 23-36.
- 4 Deliberadamente distinto es el enfoque de Félix Martínez-Bonati cuando considera la misma lectura de la novela como juego («juego lectivo»), en la primera parte de un trabajo que, desde luego, no resulta siempre convincente: «El *Quijote*: juego y significación», *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, III, núm. 9, 1978, págs. 316-325.
- 5 Para un examen razonablemente polémico de estos métodos, léase el saludable libro —publicado ya en 1974— de Jean-Claude Gardin, *Les analyses du discours*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, Collection Zêthos (Actualités de la Recherche Scientifique).
- 6 *Crítica eruditesca*, según Unamuno, pero sin embargo útil e incluso necesaria mientras no estén rigurosamente fijados los textos cervantinos. Fernando Lázaro Carreter llamó ya la atención, en uno de los primeros números de los *Anales Cervantinos* (III, 1953, pág. 340), sobre «la defectuosa transmisión textual de las obras cervantinas y, al par, la superficialidad de sus editores»; y, casi treinta años después, Manuel Alvar advierte la misma carencia, en un caso muy concreto: «Ensayo y no ensayo. Nota al *Pedro de Urdemalas* cervantino», *Anuario de Letras*, XIX, 1981, págs. 293-297. Entre las contribuciones recientes a la lexicografía y fraseología cervantinas, resultan también particularmente valiosas las de Louis Combet (en *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon*, París, Fondation Singer-Polignac, 1979, págs. 681-688) y de José Manuel González Calvo (en *Anales Cervantinos*, XIX, 1981, págs. 163-183; trabajo también publicado en *Cervantes, su obra y su mundo*, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 103-123).

co algo particular: el de los naipes. Vocablos de tahúr, por tanto. *Flores* de Rinconete, *quínola* de Carriazo transformado en Lope asturiano o *triumfo envidado* de Sancho viéndose ya gobernador, esos vocablos forman parte de una larga serie que constituye uno de los campos semánticos a los cuales acude naturalmente Cervantes. No sé si dichos vocablos me autorizan para tomar cartas en el asunto académico que nos reúne. Por eso me limitaré a unos cuantos apuntes de erudición naipesca, partiendo de la entrañable respuesta del lastimado Durandarte a Montesinos, al anunciarle éste que ha llegado don Quijote, después de quinientos años, para desencantarlos a todos: «Y cuando así no sea, [...] cuando así no sea, ¡Oh primo!, digo, paciencia y barajar» (II, 23).

Cervantes, ¿tahúr?

Y, para empezar, una pregunta. ¿Era el *tahúr de vocablos* tahúr a secas? «La palabra tahúr —según Zabaleta— dice jugador de naipes continuo y desenfrenado»⁷. ¿Era pues Cervantes, como Pedro del Rincón, *maestro en la ciencia vilhanesca*⁸, uno de aquellos ciertos *peritos en el arte*⁹, a los cuales él mismo alude al principio de *El celoso extremeño*? A esta pregunta, imposible de soslayar, es difícil contestar, porque carecemos de pruebas documentales, como las tenemos —por ejemplo— para Villamediana¹⁰, o de alusiones tan explícitas como son las sátiras contra Góngora atribuidas a Quevedo:

⁷ Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana* [1654], cap. X, «El tahúr», en la ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983 [Clásicos Castalia, núm. 130], pág. 168. Podrá igualmente consultarse mi artículo «Tahúr: vida y milagros de un concepto lúdico», *Miscelánea-Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez* (en prensa).

⁸ *Novelas ejemplares*, ed. de J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982 [Clás. Castalia, núms. 120-122], tomo I, pág. 223.

⁹ *Ibid.*, ed. citada, tomo II, pág. 176.

¹⁰ Don Juan de Tassis, conde de Villamediana, fue desterrado de Madrid, en enero de 1608, por *grande exceso en el juego*, según consta en las *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614* de Luis Cabrera de Córdoba (ed. de Madrid, Martín Alegría, 1857, pág. 324); y por los años 1617-1618 seguía jugando tales cantidades de dinero, que fue privado de la administración de sus bienes (Narciso Alonso Cortés, *La muerte del conde de Villamediana*, Valladolid, Colegio de Santiago, 1928, pág. 63). Véase, además, la nota 63 del presente trabajo. Juan Rufo también fue gran jugador, como se trasluce en varios de sus apotegmas: casi un diez por ciento de ellos tiene por tema el juego, según nos dice su editor, Alberto Blecua (en *Clásicos Castellanos*, núm. 170, pág. XXXV de la introd.); y

Yace aquí el capellán del Rey de bastos,
que en Córdoba nació, murió en Barajas,
y en las Pintas le dieron sepultura.

Ordenado de quínoles estaba,
pues desde prima a nona las rezaba.
Sacerdote de Venus y de Baco,
caca en los versos y en Garito Caco.
La sotana traía
por sota, más que no por clerecía.

[...]

Clérigo, en fin, de devoción tan brava,
que en lugar de rezar brujuleaba;
tan hecho a tablero el mentecato
que hasta su salvación metió a barato;
vivió en la ley del juego,
y murió en la del naípe loco y ciego,
y porque su talento conociesen,
en lugar de mandar que se dijese
por él misas rezadas,
mandó que le dijese las trocadas.¹¹

No tenemos ningún testimonio de este tipo —incluso menos malévolo— para acreditar la afición de Cervantes al juego.

Astrana Marín consideraba como prueba fidedigna de tal afición la siguiente anécdota, referida por Pinheiro da Veiga, en su *Fastiginia*:

Conocéis a Lope García de la Torre, que deja a su mujer, muy dama y hermosa, jugando los 200 y 300 cruzados hasta la mañana, y él se va a acostar, y cuando la llama, responde: *Lope García, callad y dejadme. ¿No queréis, Lope García? Cervantes, dadme aquella palmatoria; veremos si le hago callar. Como jugare lo vuestro, reñid; mientras juego lo mío, callad.*

La anécdota tiene gracia. Bien puede ser que Miguel de Cervantes Saavedra fuera familiarmente admitido en casa de un banquero y hombre de negocios vallisoletano; pero hasta tener indicios más vehementes, me parece que conviene acoger con la mayor prudencia la afirmación según la cual no puede ser otro el Cervantes mencionado por Pin-

muchas de las deudas que están consignadas en su testamento serían deudas de juego (en Rafael Ramírez de Arellano, *Juan Rufo, jurado de Córdoba. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Hijos de Reus, 1912, págs. 238-241; véase también págs. 39-40, 42 y 121-122).

¹¹ Poesías satíricas publicadas por Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925, págs. 377-378. Para la afición de Góngora al juego, véase *ibid.*, págs. 40-43, así como Eunice Joiner Gates, *The Metaphors of Luis de Góngora*, Filadelfia, Univ. of Pennsylvania, 1933, págs. 62-63, y Robert Jammes, *Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Institut d'Etudes Ibériques, 1967, págs. 24-25.

heiro¹². Por poco corriente que fuera el antropónimo, la mención no deja de ser problemática.

Lo que sí, en cambio, es cierto es que Francisco de Robles —el librero que compró y mandó imprimir a su costa el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*— tenía en su casa de Madrid, en la Puerta de Guadalajara, un *juego de naipes público*, según consta en un auto de la Sala de Gobierno de los Alcaldes de Casa y Corte, fechado en 14 de noviembre de 1617. A González de Amezúa (a quien debemos esta noticia) le repe-
lía la idea de que «la historia de *El Ingenioso Hidalgo* y el diálogo de los canes de Mahudes se publicaran gracias a un garitero que cobraba el barato como el último de los truhanes»¹³. Pero fue así. Y, si bien ignoramos del todo si Cervantes acudía o no a una casa de juego propiedad del impresor de las más famosas entre sus obras (casa que, por cierto, no se mandó cerrar hasta un año después de su propia muerte), no podemos menos que admirar el destino que, como entes de papel, tuvieron desde un principio esas obras que no rechazan —ni muchísimo menos— el elemento naipesco: *Habent sua fata libelli*¹⁴.

- 12 Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Ed. Reus, 1956, tomo VI, vol. I, págs. 59-60. El texto de Tomé Pinheiro da Veiga está en la trad. española de Narciso Alonso Cortés, *Fastiginia o Fastos geniales*, Valladolid, Colegio de Santiago, 1916, pág. 113.
- 13 Documento del Archivo Histórico Nacional (*Sala de Alcaldes*, libro VIII, fols. 209v° y 213), encontrado por Pérez Pastor y reproducido por Agustín González de Amezúa en la introd. a su edición de *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*, Madrid, Bailly-Baillière, 1912, págs. 70-71. El mismo González de Amezúa volvió a comentar esta *extraña paradoja* en sus *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, I, pág. 347, y en *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1956-1958, tomo I, págs. 533-534. En este último trabajo (tomo I, págs. 55, nota 2), no disimula sin embargo el crítico su perplejidad ante cierta cantidad de dinero que tuvo Cervantes en determinada ocasión. Para Astrana Marín (op. cit., tomo IV, pág. 375), no cabía ninguna duda: este dinero lo había ganado jugando a los naipes, pero sin que fuera *en desdoro suyo*. Conviene efectivamente eximirle de cualquier afición viciosa: «Libreme Dios de suponer a Cervantes jugador de ventaja, ni por asomo», decía atemorizado Cotarelo Valledor, al apuntar que «muy versado aparece nuestro autor en los juegos de naipes y en los usos y artimañas de tahúres y coimeros» (*Cervantes lector*, Madrid, Instituto de España, 1943, pág. 30). El autor del *Quijote* «supo manejar los naipes», pero resulta imposible imaginar que fuera tahúr: los hombres ilustres no tienen vicios...
- 14 Conexión curiosa, y por cierto muy laxa, que no sólo existió originariamente entre las novelas de Cervantes y el mundo de los naipes, sino también entre éste y —a los dos años de publicarse la primera parte del *Quijote*— los mismos personajes de dicha novela: efectivamente, en una fiesta de sortija celebrada en Pausa (Perú), aparecieron don Quijote, Sancho, el cura y el barbero junto a unos jugado-

Porque, en realidad, donde encontramos la mejor prueba de que Cervantes era, si no tahúr, por lo menos jugador, es precisamente en sus obras. La complicidad con el lector o con el público —que consigue inmediatamente, entre otras muchas causas, por las repetidas alusiones al juego— tiene indudablemente su origen primero en una experiencia común. Y si observamos cómo utiliza en sus ficciones ese material humilde, nos damos cuenta de que el juego era parte integrante de su cultura. Comprobamos efectivamente que en esas ficciones menudean las alusiones a los naipes, el juego por antonomasia en los siglos XVI y XVII. A los dados, cuyo léxico resulta muy pobre, y al ajedrez, percibido como elitista, apenas se refiere Cervantes¹⁵. Los naipes, en cambio, están presentes tanto en el *Quijote* como en las *Novelas ejemplares*, en las *Comedias y entremeses*, e incluso en el *Viaje del Parnaso* y en el *Persiles* (aunque a nivel estrictamente metafórico, en estas dos últimas obras). Sólo notamos su ausencia en las dos comedias sueltas y en la *Galatea*. El léxico naipesco utilizado por Cervantes se extiende a un centenar de palabras y expresiones, de las cuales he hecho un recuento, obra por obra, que pretende ser exhaustivo. Este recuento viene como apéndice al presente trabajo.

Las flores de Rinconete

Hecho este recuento, convendría examinar qué clase de palabras están ahí reunidas y cuál es su distribución semántica. Este examen sistemático, que ha de hacerse palabra por palabra, lo dejo para otra ocasión y otro lugar¹⁶. Aquí sólo quisiera, con el análisis de un par de ejemplos, dar una idea de cómo Cervantes se vale de este léxico.

res de primera, con un «tahúr todo bestido de naypes». Véase la relación de esta fiesta en ed. de Rodríguez Marín, «Don Quijote en América en 1607», en sus *Estudios cervantinos*, Madrid, Atlas, 1947, págs. 123-137, o (texto idéntico, precedido del facsímil de la relación manuscrita) págs. 573-596.

¹⁵ En el *Quijote*, los dados sólo aparecen en dos frases metafóricas que, además, se repiten (*correr el dado*: I, 20 y 25; *echar dado falso*: I, 47 y II, 33). Las menciones del ajedrez son menos frecuentes aún: una, como juego admitido en las «repúblicas bien concertadas» (I, 32) y otra, en una comparación de tipo moral (II, 12). Fuera del *Quijote*, los dados no están aludidos sino una vez en el *Persiles*, y el ajedrez, lo mismo, en *El Gallardo español*.

¹⁶ En mi *Léxico del naipe (siglos XV a XVIII)*, en preparación.

Este léxico se nos aparece, de entrada, como propio de la germanía; por eso suele asignarse al marginalismo que hoy día se estudia con tanto afán. Y desde luego, en la obra de Cervantes, lo primero que al respecto nos llama la atención, o se nos viene a la memoria, es la serie de fullerías que va ensartando Rinconete, cuando le pregunta Monipodio lo que sabe hacer:

Yo —respondió Rinconete— sé un poquito de floreo de Vilhán; entiéndeseme el retén; tengo una buena vista para el humillo; juego bien de la sola, de las cuatro y de las ocho; no se me va por pies el raspadillo, verrugueta y el colmillo; éntrome por la boca de lobo como por mi casa, y atreveríame a hacer un tercio de chanza mejor que un tercio de Nápoles, y a dar un astillazo al más pintado mejor que dos reales prestados.¹⁷

Resulta impresionante esta retahíla, y los editores se han esforzado por explicar cada una de estas flores, repitiendo las más veces lo que acerca de ellas puntualizó Rodríguez Marín¹⁸, el cual por cierto sacaba la mayor y mejor parte de sus informaciones del *Fiel desengaño* de Luque Fajardo, inagotable cantera de material naipesco.

Pero lo que no se ha advertido, me parece, es que esta serie es mucho más breve en la primera versión de la novela. Efectivamente, en el manuscrito Porras, Rinconete sólo cita cinco flores: el *retén*, el *humillo*, el *lápiz* (que en la versión impresa desaparece), las *cuatro* y las *ocho*²⁰. Así que, de una versión a otra, enriquece notablemente su floreo, puesto que son nada menos que seis las flores que añade. Y tampoco se ha comparado la retahíla de la versión impresa con otra que encontramos en la primera jornada de *Pedro de Urdemalas* (comedia an-

¹⁷ *Novelas ejemplares*, ed. citada, tomo I, págs. 243-244.

¹⁸ «Las flores de Rinconete», artículo publicado en *Los Lunes de El Imparcial* (4-II-1905) y reproducido en *Ensaladilla. Menudencias de varia, leve y entretenida erudición*, segunda serie de *Burla burlando*, Madrid, 1923, cap. VI, págs. 68-78. Véase también su ed. crítica de *Rinconete y Cortadillo*, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1905, págs. 404-408 (hubo segunda ed., muy aumentada, en Madrid, Revista de Archivos, 1920).

¹⁹ Francisco de Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, Madrid, Serrano de Vargas, 1603. Texto reeditado modernamente por Martín de Riquer, Real Academia Española, 1955 (*Biblioteca selecta de clásicos españoles*, XVI y XVII). No fue Rodríguez Marín el único en valerse de este tratado para comentar las obras de Cervantes: también lo aprovechó —y mucho más abiertamente— Joaquín Hazañas y la Rúa, *Los rufianes de Cervantes*, Sevilla, Izquierdo y C.ª, 1906, cap. IV, págs. 36-51.

²⁰ *Novelas ejemplares*, ed. citada, tomo I, pág. 293.

terior a la edición de las *Novelas ejemplares*, pero posterior al manuscrito Porras), cuando Pedro pasa revista a los amos a quienes sirvió. Veamos cómo evoca al último de ellos:

Luego fui mozo de mulas,
y aun de un fullero lo fui,
que con la boca de lobo
se tragara a San Quintín.
Gran jugador de las cuatro,
y con la sola le vi
dar tan mortales heridas,
que no se pueden decir.
Verrugueta y ballestilla,
el raspadillo y hollín
jugaba por excelencia,
y el Mase Juan hi de ruin.
Gran sage del espejuelo,
y del retén tan sutil,
que no se le viera un lince
con los antojos del Cid.²¹

Puede observarse que la serie de la comedia es también mucho más larga que la de la versión manuscrita: consta de diez flores, en vez de cinco, y sólo hay una flor común —el *retén*— que, encabezando la serie de la versión manuscrita, cierra la de la comedia. Si cotejamos detenidamente la serie de la versión definitiva de la novela con las dos series precedentes, nos damos cuenta de que no integra todas las flores anteriormente citadas: se olvidan cuatro de las que se citan en la comedia (la *ballestilla*, el *hollín*, el *Mafejse Juan*, el *espejuelo*) así como la tercera de la serie manuscrita (el *lápiz*), sustituida precisamente por la que ocupa el mismo lugar en la lista de la comedia (la *sola*). Y, además, aparecen tres (el *colmillo*, el *tercio de chanza*, el *astillazo*) que Cervantes no había mencionado aún. De manera que esta *primavera de flores naipes*²² ofrece —en tres macetas distintas— unas dieciséis especies, todas muy raras.

²¹ *Comedias y entremeses*, ed. Schevill-Bonilla, tomo III, pág. 143 (véase una larga nota, págs. 251-253).

²² La expresión es de Matías de los Reyes, en *El Menandro* (c. 1623-1636), consultado en la *Colección selecta de antiguas novelas*, Madrid, E. Maestre, 1909, tomo X, pág. 20. Se encuentran series de *flores naipes* en los textos siguientes: —Vicente Espinel, *Sátira contra las damas de Sevilla* (1578), vv. 142-150 (en la ed. de José Lara Garrido, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXII, núm. 4, 1979, pág. 791).

¿Qué conclusión podemos sacar de este fastidioso cotejo? Ésta, muy sencilla: las flores de Rinconete no están al servicio de un supuesto realismo que reforzara Cervantes de una versión a otra; esas flores no le sirven para pintar un cuadro de costumbres: a los dos pícaros apenas se les ve jugar, todo es alusión. Y dicha retahíla (que Rodríguez Marín comentó a lo tahúr, aunque confesando que nunca jugaba a los naipes, ni siquiera al tresillo), no participa tanto del costumbrismo como de una retórica. Retórica de la acumulación (*enumeratio*), procedimiento elemental (en el sentido estricto del adjetivo), juego fácil con los juegos, parecido (sin ser tan extremado) a la acumulación rabelaisiana de los juegos de Gargantúa²³. Juego que Cervantes repite, pero con variantes, como para convencernos de que la fullería es letra viva y mundo abierto, lo cual confirma a su manera Monipodio, cuando dice que sólo son *principios* y que *todas ésas son flores de cantueso viejas*.

No se le escapa a nadie que esas flores de cantueso también son un juego de palabras. Es que al *tahúr de vocablos* le encanta jugar con los vocablos de tahúr. Otros se dedicaron, con más o menos gracia, a ese juego verbal con los juegos, que viene a ser un juego a la segunda potencia. En el teatro es donde más abiertamente se desenvuelve este juego. Pero, fuera del escenario, los mejores escritores no dejaron de jugar con el léxico naipesco. Así, por ejemplo, Quevedo y Góngora, ya aludidos. Y también Gracián, aunque de manera más solapada²⁴.

—Romance de *Perotudo* (1609), vv. 29-36 y 63-68 (en *Poesías germanescas*, ed. de John M. Hill, Bloomington, Indiana University, 1945, pág. 55).

—Antonio Mira de Amescua, *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* (1628), acto segundo, vv. 1261-1266 (en la ed. de Vern G. Williamsen, Columbia, University of Missouri Press, 1970, pág. 72).

- ²³ Son exactamente doscientos dieciséis los juegos de Gargantúa (Lib. I, cap. 22). No todos, por supuesto, son juegos de naipes. Hubiera sido interesante ver qué equivalencias hubiera propuesto para dichos juegos un traductor español del siglo XVI o XVII. Pero se sabe que no hubo versión castellana de Rabelais antes de principios del siglo XX (trad. del *Gargantúa* por E. Barriobero y Herrán, en 1905). Para la lista de juegos de naipes españoles propuesta por Suárez de Figueroa (1615), véase el apéndice del presente trabajo.
- ²⁴ Numerosos ejemplos y análisis muy agudo en un artículo de Daniel Devoto, «Gracián y el naípe criollo», recogido en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 312-324. Para la literatura dramática, pueden consultarse unas notas de Louis C. Pérez: «Con relación a los naipes en el teatro del XVII», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 33, 1981, núm. 2, págs. 139-147 (buenos ejemplos, pero comentario a veces erróneo).

Cervantes no jugaba como Gracián. Su juego, como dice Angel Rosenblat con la ineludible metáfora, es «juego a cartas descubiertas», juego que «para el lector contemporáneo era diáfano, cristalino, a veces muy sutil, pero nunca jeroglífico»²⁵. Y bien es así. Las alusiones al mundo de los naipes tenían que ser explícitas cuando las hacía Cervantes, y no les pasaría a sus lectores lo que les pasaba a los de Góngora cuyas metáforas naipescas resultaban problemáticas para el mismo Salcedo Coronel, cuando se empeñaba en comentar el soneto *Sentéme a las riberas de un bufete*, construido sobre metáforas del juego de la primera. Se las arreglaba para explicar los cuartetos; pero, al llegar al primer verso de los tercetos, tenía que confesar su incapacidad: «En esto harán mejor juicio los aficionados a semejantes entretenimiento, que yo soy poco tahúr»²⁶.

Cervantes no escribía para los tahúres, aunque enumeraba las flores de los fulleros con harta complacencia, hasta el punto de darle al mismo compañero de Rinconete el nombre de una de ellas: *Cortadillo*; según el *Vocabulario* de Juan Hidalgo (a 1602), es «una flor que usan los fulleros con el naípe». Y, si nos encontramos con algún que otro hápax bajo su pluma juguetona (es el caso del *repárola*²⁷, mencionado en *El licenciado Vidriera*), hápax viene a ser para nosotros, pero sería para los contemporáneos un juego conocido. Pasaría lo mismo en cuanto a expresiones. Así, por ejemplo, con ese *caballo de Ginebra* que el sacristán de *La guarda cuidadosa* le echa en cara al soldado:

<i>Soldado</i>	Pues ven acá, sotasacristán de Satanás.
<i>Sacristán</i>	Pues voy allá, caballo de Ginebra.
<i>Soldado</i>	Bueno: sota y caballo, no falta sino el rey para tomar las manos. ²⁸

²⁵ Angel Rosenblat, *La lengua del «Quijote»*, op. cit., pág. 347.

²⁶ *Segundo tomo de las obras de Don Luis de Góngora comentadas por Don García de Salzedo Coronel. Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644, págs. 522-524.

²⁷ *Novelas ejemplares*, ed. citada, tomo II, pág. 142, donde no hay nota. Schevill y Bonilla (tomo II, pág. 378) confesaron, por lo menos, su ignorancia; y Rodríguez Marín (*Clásicos Castellanos*, núm. 36, pág. 78) tenía dudas acerca de su acentuación (por ser variedad muy probable del *parar* —«el más usado juego», según Luque Fajardo, op. cit., ed. Martín de Riquer, tomo II, pág. 24—, me parece que será *repárola*).

²⁸ *Comedias y entremeses*, ed. citada, tomo IV, pág. 59. Véase la nota correspondiente, pág. 206, así como, en el apéndice del tomo VI, pág. 103, la mención de una advertencia hecha por J. Gómez Ocerín en su reseña de esta edición (*Revista de Fi-*

Tenemos aquí un juego de palabras desencadenado por el prefijo *sota*, de *sotasacristán*, palabra forjada por Cervantes, como el *sotaermitaño* del *Quijote* (II, 24: justamente poco después de evocar la invención de los naipes), sobre el paradigma *sotaministro* (que, por razones que no son del caso, se ha convertido luego en *sotoministro*). Este prefijo se confunde con el sustantivo *sota*, nombre de una de las tres figuras de la baraja. El rey aquí no importa. Pero el caballo, sí. Y no sólo para completar la serie: en realidad, este caballo no remite únicamente a la figura del naipe, porque según nos dice Luque Fajardo, «llaman *caballos* a una suerte de tahúres que juegan como bestias, sin atención ni acuerdo de hombres»²⁹. Y, por el mismo Luque Fajardo, también nos enteramos de que las «casas de tablaje por otro nombre se llaman *de Ginebra*»³⁰. De modo que la expresión *caballo de Ginebra* tiene un sentido muy preciso, que hoy no percibimos, pero que resultaría evidente para el público del entremés cervantino. Sentido preciso que, desde luego, no impide la alusión a Ginebra, capital de la herejía (como apuntaron Schevill y Bonilla), alusión que hace juego, a otro nivel, con el Satanás pegado en paranomasia al sotasacristán. Pero téngase en cuenta que se entremezclan los niveles de interpretación de forma irremediable, ya que, si acudimos otra vez a Luque Fajardo, vemos que las pérdidas en el juego solían achacarse a un *pelotero de Satanás*³¹.

Así es como funciona en Cervantes el juego con los juegos. Podrían darse, si hubiera más tiempo y más espacio, más ejemplos, y no sacados todos de la germanía. Pero, en la mayoría de los casos que he registrado, se manifiesta el mismo ingenio que rechaza el retruécano facilón y trillado (como *tahúr/hurtar*), el juego pesado y molizador con la polisemia de *baraja* (conjunto de naipes/ contienda, riña) o, al contrario, la alusión erótica³². No, el ingenio de Cervantes, sin ser en ab-

lología Española, V, 1918, pág. 302, nota 4). Consúltese también Georges Tyler Northup, «Caballo de Ginebra», *Modern Philology*, XVIII, 1920, págs. 37-41.

²⁹ *Fiel desengaño*, ed citada, tomo II, pág. 170.

³⁰ *Op. cit.*, tomo I, pág. 229.

³¹ *Op. cit.*, tomo I, pág. 222. Tenía yo preparado este comentario para mi *Léxico del naipe* (que supone evidentemente una lectura asidua del *Fiel desengaño*) cuando descubrí la interpretación muy ingeniosa y bien documentada de José Manuel González Calvo, en su artículo citado en la nota 6 del presente trabajo.

³² Como primeros elementos de una (in)esperada *Erótica literaria del naipe*, véanse algunos ejemplos en mi artículo «El juego como lenguaje en la poesía de la Edad de Oro», en *Edad de Oro* (Univ. Autónoma de Madrid), IV, 1985, págs. 59-62.

soluto conceptista, exige más. Y su juego con los juegos es tan personal que incluso se lo aplica a sí mismo. Todos recordamos que en el prólogo de las *Novelas ejemplares* no sólo compara su libro con una mesa de trucos (juego de billar) donde cada uno pueda llegar a entretenerse sin daño de barras (alusión al juego de la argolla), sino que dice, de manera menos acuciada que en el prólogo del *Persiles*:

Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano.

Hoy necesitamos una nota (que, por cierto, no siempre ponen los editores) para comprender que Cervantes confiesa su edad mediante una imagen naipesca sacada del juego de la primera. Pero a los lectores de 1613 esta imagen no les parecería menos explícito y familiar que la metáfora del pie en el estribo. Original y explícito a la vez, el juego cervantino se vale de los juegos —y particularmente del más vulgar entre ellos, los naipes— como de un lenguaje común que se vuelve, bajo su pluma, lenguaje de creación. Y ese lenguaje, como cualquier otro lenguaje o, mejor dicho, el lenguaje en general³³, no sirve a Cervantes para representar la realidad, sino para trastrocarla: con naipes del montón, baraja tópicos.

Eutrapelia y *fiel desengaño*

Tópico, por ejemplo, el razonamiento del escribano que acompaña a Sancho en su ronda por la Ínsula Barataria y que interviene a raíz del primer juicio que durante dicha ronda formula Sancho, precisamente sobre una cuestión de barato (es decir de propina que los ganadores, en los juegos de naipes, solían dar a los mirones). Conviene observar de antemano que de esa ínsula nos dice Cervantes en un capítulo anterior que los mismos vecinos le dieron a entender a Sancho «que se llamaba la Ínsula Barataria, o ya porque el lugar se llamaba Baratario, o ya por el barato con que se le había dado el gobierno»³⁴. Dice Cer-

³³ Consúltese, además del trabajo fundamental de Leo Spitzer, «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*» (recogido en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 135-187), el artículo muy sugestivo de Monique Joly, «Cervantes et le langage dans *Rinconete y Cortadillo*», *Les Langues Néo-Latines*, núm. 191, 1969, IV, págs. 20-31.

³⁴ *Don Quijote de la Mancha*, II, 45 (en la ed. de Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 1947-1949, tomo VII, pág. 9).

vantes *el barato*, y no *lo barato*, de manera que todo el episodio ha de colocarse muy concretamente bajo el signo del juego: Sancho se nos aparece como mirón del juego de los duques, y como tal recompensado, antes de ser a su vez víctima de ese juego.

Pero volvamos al tópic. Sancho acaba de decir que va a quitar todas las casas de juego, porque *se [le] trasluce que son muy perjudiciales*. Entonces comenta el escribano:

Ésta, a lo menos, no la podrá vuesa merced quitar, porque la tiene un gran personaje, y más es, sin comparación, lo que él pierde al año que lo que saca de los naipes. Contra otros garitos de menor cuantía podrá vuestra merced mostrar su poder, que son los que más daño hacen y más insolencias encubren; que en las casas de los caballeros principales y de los señores no se atreven los famosos fulleros a usar de sus tretas; y pues el vicio del juego se ha vuelto en ejercicio común, mejor es que se juegue en casas principales que no en la de algún oficial, donde cogen a un desdichado de media noche abajo y le desuellan vivo³⁵.

Este comentario, como sagazmente advirtió Rodríguez Marín, está inspirado en un capítulo de la *Política para corregidores* de Castillo de Bobadilla, publicada en Madrid en 1597:

El rigor que habemos dicho en el visitar y castigar los jugadores y casas de juego, no se entiende con algunas casas de caballeros o personas ciudadanas principales, donde suelen juntarse a jugar, más por vía de entretenimiento y conversación que a juegos recios, pues allí ni se sacan baratos para velas, ni hay otros desórdenes que en las tablajerías cosarias, y donde se juegan juegos prohibidos; y en todas las cosas hay consideración y epiqueya. Y cuando el juego es para tomar un poco de solaz y descanso, no sólo no será vicio, teniendo las debidas circunstancias, pero aún será virtud, según Aristóteles y Santo Tomás³⁶.

Esta doctrina, fundada en la eutrapelia aristotélica, Cervantes no la impugna en absoluto. Cuando el escribano la expone ante Sancho, éste se contenta con la siguiente apostilla, que sólo resulta algo enigmática: «Agora, escribano, yo sé que hay mucho que decir en eso». Pero de ese *mucho*, algo nos había dicho ya Cervantes en *El licenciado Vidriera*, dejando bien claro, en un largo párrafo, que no todos los gariteros tienen que considerarse como *públicos prevaricadores*. No creo que sea irónica la alabanza de *las conciencias de algunos honrados ga-*

³⁵ *Op. cit.*, II, 49 (en la ed. citada, tomo VII, págs. 104-105).

³⁶ Jerónimo Castillo de Bobadilla, *Política para Corregidores y Señores de vassallos [...]*, Madrid, Luis Sánchez, 1597, Lib. II, cap. 13, 21 (consultado en la ed. de Amberes, 1704, tomo I, pág. 377).

riteros, puesto que dicha alabanza se ejemplifica con juegos permitidos (*polla y cientos*), denunciándose a continuación los prohibidos, los llamados *de estocada*³⁷. Es más bien adhesión implícita a la eutrapelia, o virtud del *honesto entretenimiento*, eutrapelia que por cierto pondera expresamente fray Juan Bautista Capataz en su aprobación de las *Novelas ejemplares*³⁸. Eutrapelia cervantina, epiqueya práctica que autoriza los juegos, no sólo en casas principales (como lo quiere el escribano), sino en garitos de confianza (como lo admite Tomás Rodaja). Eso, en cuanto al enunciado. Pero, por otra parte, en cuanto a la enunciación, todos los juegos son de tahúres, no hay entretenimiento sin fullería.

Tal ambigüedad, muy propia de Cervantes, es finalmente juego con la doctrina oficial de los legistas y casuistas. Doctrina tópica que Rinconete, con sus flores, desbarata alegremente y a la cual parece ser que Sancho no se adhiere del todo. Pero Castillo de Bobadilla, inspirador patente del discurso del escribano, sólo dedicó un capítulo a los juegos. Otros escribieron libros enteros sobre este asunto, que se había convertido en problema político-social. Así, por ejemplo, Luque Fajardo, clérigo sevillano, autor del *Fiel desengaño* tantas veces citado. Este tratado, que se publicó en 1603, está muy probablemente aludido en el episodio de la Cueva de Montesinos, a través del Primo humanista y, más concretamente, a partir del tópico más naipesco de la lengua castellana: *Paciencia y barajar*.

Refrán común debidamente registrado por Correas³⁹, *vulgar proposición y sentencia de tahúres*, según Luque Fajardo que la cita dos

³⁷ *Novelas ejemplares*, ed. citada, tomo II, pág. 142.

³⁸ *Op. cit.*, ed. citada, tomo I, pág. 55. En la aprobación de Capataz, leemos *eutropelia* y no *eutrapelia*; las dos formas coexistían a principios del siglo XVII, como lo atestigua Covarrubias en su *Tesoro* («Eutropelia seu eutrapelia»). Véanse Bruce W. Wardropper, «La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, agosto de 1980), Roma, Bulzoni, 1982, págs. 153-169, y (para la relación semántica *eutrapelia/eutropelia/tropelia*) Monique Joly, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVI^e-XVII^e siècles)*, Univ. de Lille, 1982, págs. 190-191.

³⁹ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. de Louis Combet (Univ. de Burdeos, 1967), pág. 462a: «Paziencia i baraxar. Salió del xuego de los naipes». El llamado *Diccionario de Autoridades*, tomo I (1726), s.v. *barajar*, propone la explicación siguiente: «Phrase proverbial para dar a entender, que assi como el que juega, y no le va bien, el remedio que tiene es tener paciencia y tomar tiempo, barajando las suertes o naipes: del mismo modo al que no le sucede lo que

veces⁴⁰, esta expresión tiene un primer efecto, a nivel estilístico: romper la isotopía del sueño quijotesco, como el *cepos quedos* (expresión más ambigua, porque procede a la vez de la germanía y de los juegos de niños) con que el hidalgo manchego para los pies a Montesinos, cuando éste se atreve a comparar la hermosura de Belerma con la de Dulcinea⁴¹. Efecto burlesco, por tanto. Pero esta frase hecha, que expresa figuradamente la resignación, introduce por su sentido literal el tema de los naipes; y éste es el segundo efecto, porque de esta frase pronunciada por Durandarte saca el Primo motivo de satisfacción y argumento autorizado para completar sobre este tema el *De rerum inventoribus* de Polidoro Virgilio:

Yo, señor don Quijote de la Mancha, doy por bien empleadísima la jornada que con vuestra merced he hecho, porque en ella he granjeado cuatro cosas. La primera, haber conocido a vuestra merced, que lo tengo a gran felicidad. La segunda, haber sabido lo que se encierra en esta cueva de Montesinos, con las mutaciones de Guadiana y de las lagunas de Ruidera, que me servirán para el *Ovidio español* que traigo entre manos. La tercera, entender la antigüedad de los naipes, que, por lo menos, ya se usaban en tiempo del emperador Carlomagno, según puede colegirse de las palabras que vuesa merced dice que dijo Durandarte, cuando al cabo de aquel grande espacio que estuvo hablando con él Montesinos, él despertó diciendo: «Paciencia y barajar». Y esta razón y modo de hablar no la pudo aprender encantado, sino cuando no lo estaba, en Francia y en tiempo del referido emperador Carlomagno. Y esta averiguación me viene pintiparada para el otro libro que voy componiendo, que es *Suplemento de Virgilio Polidoro, en la invención de las antigüedades*; y creo que en el suyo no se acordó de poner la de los naipes, como la pondré yo ahora, que será de mucha importancia, y más alegando autor tan grave y tan verdadero como es el señor Durandarte. La cuarta es haber sabido con certidumbre el nacimiento del río Guadiana, hasta ahora ignorado de las gentes⁴².

En su extenso comentario del episodio de la cueva de Montesinos, Helena Percas considera que la expresión *Paciencia y barajar* es alusión disimulada a Felipe III, gran jugador de naipes y tan apático en

desea en sus negocios, no tiene otro remedio que tenerla, y ver si puede mudar de medios para conseguirlo». Cervantes no sólo usó de esta frase en el *Quijote* (único ejemplo que cita el *Dicc. de Autoridades*), sino también en la última escena de *El laberinto de amor* (ed. Schevill-Bonilla, tomo II, pág. 332). También se encuentra en una comedia de Lope de Vega, *La victoria de la honra* (c. 1609-1612; en la nueva ed. de la Real Academia Española, tomo X, pág. 442).

⁴⁰ *Fiel desengaño*, ed. citada, tomo I, pág. 97, y tomo II, pág. 140.

⁴¹ *Don Quijote de la Mancha*, II, 23 (ed. citada, tomo V, pág. 177).

⁴² *Op. cit.*, II, 24 (ed. citada, tomo V, págs. 193-194).

la vida cotidiana como el lastimado Durandarte cuando, al despertar, pronuncia resignado esta frase⁴³. Frase que a ella también le hace pensar en la paciencia ejemplar del mismo Cervantes en la adversidad y, más particularmente, en su estancia en la Cárcel Real de Sevilla donde, desde luego, se jugaba desenfrenadamente⁴⁴. Además, esta misma frase la analiza en relación con el uso que los místicos hacían del lenguaje de los juegos (uso que, en realidad, no es tan generalizado como ella dice)⁴⁵. La interpretación global del episodio, que integra varios niveles de lectura, no deja de ser muy ingeniosa. Pero creo que frente a esta expresión (detalle *peregrino*, según ella) yerra bastante en su paráfrasis.

Mucho más acertada me parece una sugerencia hecha por Martín de Riquer, hace ya tiempo, en el prólogo a su edición del tratado de Luque Fajardo. La disparatada argumentación del seudoerudito le había conducido a «la sospecha de que Cervantes, en la persona del primo, está satirizando la erudición anticuaria de Luque Fajardo»⁴⁶. Sospecha que, mirándolo bien, tiene muy buenos fundamentos, porque el clérigo sevillano no sólo se demora, a lo largo de dos capítulos, en el origen de los naipes, sino que cita efectivamente dos veces (aunque en otros capítulos) a Polidoro Virgilio. Es más: la primera de las dos menciones de la frase *Paciencia y barajar* que se encuentran en el *Fiel desengaño* está en uno de los capítulos dedicados a Vilhán, supuesto inventor de los naipes.

Cervantes bien conoce a Vilhán por su floreo, e incluso es el primero (que yo sepa) en haber creado un adjetivo —la ciencia *vilhanesca*⁴⁷— a partir de ese nombre. Pero aquí no menciona a Vilhán, figu-

⁴³ Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 1975, tomo II, pág. 551.

⁴⁴ *Ibid.*, págs. 449 y 510.

⁴⁵ *Ibid.*, págs. 501-502. Víctor García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona, Ariel, 1978, págs. 253-254, reúne y analiza las pocas imágenes sacadas del léxico de los juegos que se encuentran bajo la pluma de Teresa de Jesús.

⁴⁶ *Fiel desengaño*, ed. citada, tomo I, prólogo, págs. 16-18. Al comentar la frase *Paciencia y barajar* en las notas de su edición del *Quijote* (Madrid, Gabriel de Sancha, 1798, parte segunda, tomo I, págs. 264-265 y 277-278), Juan Antonio Pellicer acude al *Fiel desengaño*; pero, si bien apunta la ironía de Cervantes, no parece haber sospechado que Luque Fajardo pudiera ser víctima de ella.

⁴⁷ *Rinconete y Cortadillo*, ed. citada de las *Novelas ejemplares*, tomo I, págs. 223. *Vilhanesca* y no *villanesca*, como imprime la BAE (*Obras* de Miguel de Cervantes, tomo I, pág. 135a).

ra popular, junto a Polidoro Virgilio, docta autoridad que ni siquiera resulta menguada por la incongruencia de la averiguación del Primo⁴⁸. Lo que hace Cervantes, al poner en boca de Durandarte esta frase proverbial, es, como otras tantas veces, un *écart* paródico⁴⁹. Y este procedimiento, que estriba principalmente en la ironía, le permite burlarse —sin nombrar a nadie, pero con alusiones textuales— de la erudición pedestre y miope de un determinado autor. *Paciencia y barajar* es una frase clave que contribuye de manera muy eficaz a la degradación burlesca del ideal caballeresco y que, a pesar de ser una frase hecha, sirve al mismo tiempo de indicio para descubrir a uno de cuantos están aludidos en esta inolvidable advertencia: «Hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que, después de sabidas y averiguadas, no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria»⁵⁰. Afirmación perentoria (hecha ante Sancho, precisamente cuando se encontraron por primera vez con el Primo) que da mucho que pensar, no dejando de aplicarse —a veces con harta crueldad— al quehacer de nuestro gremio.

Corto de vista y de alcances sería sin duda Luque Fajardo. Pero, ¡qué curioso destino el de su libro! Porque del *Fiel desengaño*, tratado contemporáneo de la primera parte del *Quijote* y víctima más que probable de la burla cervantina en uno de los episodios más famosos de la segunda parte de la genial novela, echamos nosotros mano para comprender hoy día muchas expresiones tahurescas de las que Cervantes hacía naturalmente uso. Desquite del clérigo sevillano. Pero desquite tardío, y muy dudoso, porque fundado en nuestra ignorancia. *Paciencia y barajar* contra *Fiel desengaño*: me parece ser la burla perfecta y el triunfo de un tópico redivivo sobre un tomazo de erudición naipesca⁵¹.

⁴⁸ Sobre la averiguación del Primo escribe Marcel Bataillon: «Hay en esto una divertida parodia de la erudición que escruta los orígenes de las cosas. Pero el ridículo, aquí, recae sobre el erudito provinciano orgulloso de añadir al *Libro de la invención de las cosas* una disertación sobre el origen de los naipes, no sobre este libro en sí, que ilustra acerca de temas menos fútiles [...]» (en *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pág. 786).

⁴⁹ Buen análisis de este procedimiento en André Labertit, «Estilística del testimonio apócrifo en el *Quijote*», *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*, Università degli studi de Pisa, 1973, págs. 137-161.

⁵⁰ *Don Quijote de la Mancha*, II, 22 (ed. citada, tomo V, pág. 154).

⁵¹ El *Fiel desengaño* no aparece entre los libros de don Quijote; pero no por eso deja Cervantes de jugar con este tratado a lo que Joaquín Casaldueiro (*Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid, Ediciones Insula, 1949, pág. 377) llama su juego favorito:

Epílogo: Pierres Papín, Señor de las Baronías de Utrique

Quisiera, para concluir, evocar a un personaje cervantino que, como francés y naípero, me resulta particularmente simpático: Pierres Papín. Personaje que califico de *cervantino*, aunque también está aludido en *La Pícara Justina*, en un capítulo titulado *Del fullero burlado*: «[...] como esos fulleros lo viven todo de noche como predicadores de sectas falsas y como nunca salen de la emprenta de Pierrepapín [...]»⁵². Metáfora preciosa para designar el garito, y que atestigua la función evocadora del antropónimo. Pierres Papín —con la ese que solían añadirle al nombre galo⁵³— aparece en el *Quijote* cuando los rebaños se vuelven ejércitos. Entonces está efectivamente mencionado «un caballero novel, de nación francés, llamado Pierres Papín, señor de las baronías de Utrique»⁵⁴.

el escrutinio de la biblioteca. En su citado discurso, *Cervantes lector*, pág. 30, Cotarelo Valledor considera como *muy verosímil* la lectura, no sólo del *Fiel desengaño*, sino también del *Remedio de jugadores* de Pedro de Covarrubias (Burgos, 1519; Salamanca, 1543) y del *Tratado del juego* de Francisco de Alcocer (Salamanca, 1559). Puede ser. Aunque estas obras de casuística (aparte de que no son las únicas que se publicaron sobre —o, mejor dicho, contra— el juego en el siglo XVI) no reúnen en absoluto ese *buen caudal de refranes y modismos referentes a los naipes* que, de todas formas, conocería Cervantes, sin tener necesidad de acudir al *Fiel desengaño*.

⁵² Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, Lib. II, 2.^a parte, cap. II, núm. 2 (en la ed. de Julio Puyol, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1912, tomo II, pág. 50).

⁵³ Valdría la pena emprender un trabajo sobre el valor plurifuncional que cobró este nombre en la literatura y en el folklore de España en los siglos XVI y XVII. En el mismo *Quijote* (I, 49 y II, 40) encontramos referencia a la *Historia de Pierres y la linda Magalona* (se trata del hijo del conde de Provenza; véase, en la ed. de Martín de Riquer, Col. *Hispánicos Planeta*, 1975, las notas de las págs. 535 y 879). Las más veces, aparece Pierres en un contexto de burlas, como en el romance gongorino *Desde Sansueña a París* [1588] (en *Obras Completas* de Góngora, ed. Millé, Aguilar, 1961, pág. 94) o como supuesto autor (Mosén Doctor Guillen Pierres, *catedrático insigne*) de *El amor más verdadero. Durandarte y Belerma*, comedia calificada de *burlesca* por La Barrera, que la registra en su *Catálogo del Teatro Antiguo Español*, pág. 303b. Adviértase también que Miser Pierres de Tal sale como autor ficticio de *Los anteojos de mejor vista* (c 1625) de Rodrigo Fernández de Ribera (ed. de Víctor Infantes, Madrid, Legasa Literaria, 1979, págs. 29-30) y que Pierres llegó a ser sinónimo de *borracho*, según Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, pág. 406 (con referencia a *La hija de Celestina* [1612] de Salas Barbadillo).

⁵⁴ *Don Quijote de la Mancha*, I, 18 (ed. cit., II, pág. 38; véase la nota de Rodríguez Marín).

En un trabajo reciente sobre la onomástica cervantina, trabajo realizado además por una compatriota, se nos dice que ese caballero novel no es sino la metamorfosis de un inocente carnero, puesto que Pierres Papín era el nombre de un cardador de lanas⁵⁵. Lectura un tanto rápida, no ya de este episodio, sino del índice de Predmore, en el cual Pierres Papín está identificado —y es lógico— como propietario de una *card shop*⁵⁶. Tienda de naipes que nada tiene que ver, evidentemente, con las lanas y su cardado. *Dov'è piana la lettera, non fare oscura glossa*, decía Il Giacomone⁵⁷. La letra, en este caso, es la del mismo Cervantes, en *El rufián dichoso*. En la primera jornada de esta comedia, nos encontramos con «aquel Pierres Papín, el de los naipes», «aquel francés giboso [...] que en la cal de la Sierpe tiene tienda»⁵⁸. Tienda que Rodríguez Marín, empeñado a veces en mostrar que sabía más que Cervantes, llegó a situar con mucha exactitud en esta misma calle, entre la de la Campana y la del Azofaifo, por constar en un padrón de la moneda de 1572 que ahí residía un tal Maese PieRe[sic]⁵⁹.

¿Por qué no? Pero la identificación de este naipero me parece lo de menos. Resulta triste el positivismo, en este caso como en el de todos aquellos nombres levantados de ese polvo que para Pedro Salinas era paraninfo de significación poética⁶⁰. En otra ocasión, estudiando

⁵⁵ Dominique Reyre, *Dictionnaire des noms des personnages du «Don Quichotte» de Cervantes (suivi d'une analyse structurale et linguistique)*, Paris, Editions Hispaniques, 1980, pág. 114. Después de apuntar «le renversement carnavalesque des vertus aristocratiques dans le monde de la roture la plus inférieure, celui de la pègre», la autora escribe lo siguiente: «Mais le nom reste une définition stricte du personnage qui le porte: un innocent mouton métamorphosé par Don Quichotte en chevalier. Le nom *Pierre Papin* restitue le chevalier à son état premier d'animal. Il n'y a qu'un troupeau laineux et rien d'autre, puisque Pierres Papin est le nom d'un cardeur de laine».

⁵⁶ Richard L. Predmore, *An index to «Don Quijote», including proper names, and notable matters*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1938, pág. 66 (citado por Dominique Reyre, *loc. cit.*).

⁵⁷ Olvidado consejo, recordado por Fernando Lázaro Carreter en sus «Notas sobre el texto de los entremeses cervantinos», art. citado en la nota 6 del presente trabajo.

⁵⁸ *Comedias y entremeses*, ed. citada, tomo II, pág. 27 (texto aludido, sin embargo, por Dominique Reyre, *loc. cit.*).

⁵⁹ Ed. citada del *Quijote*, tomo II, pág. 38 (nota procedente del estudio preliminar de su ed. crítica de *Rinconete y Cortadillo*, *op. cit.*, pág. 122).

⁶⁰ Pedro Salinas, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1967 («El polvo y los nombres», págs. 132-148).

los orígenes legendarios de los naipes en España ⁶¹, me he atrevido a formular la siguiente hipótesis: al atribuir preferentemente a los franceses la invención de un juego tan diabólico, entre otras razones porque la mayoría de los naipes procedían entonces de Francia, los contemporáneos de Cervantes dieron vida, no sólo a Vilhán (barcelonés o flamenco, según las versiones de su leyenda), sino a otras dos figuras emblemáticas relacionadas con la tierra del auténtico naipero Jehan Volay ⁶². Una es el Nicolao Pepín evocado por Covarrubias en su inagotable *Tesoro*, s. v. *naipes*:

Dixéronse naipes de la cifra primera que tuvieron, en la qual se encerrava el nombre del inventor. Eran una N y P, y de allí les pareció llamarlos naipes; pero las dichas letras dezían Nicolao Pepín.

La otra es nuestro Pierres Papín, que bien podría ser primo hermano de Nicolao, en un parentesco evidentemente folklórico. *Pepín/Papín*: los antropónimos apenas difieren. El folklore no compite con el registro civil.

Para poner punto final a este deslinde cervantino excesivamente largo y marginal, quisiera llamar la atención sobre una deseada y necesaria nota al *Quijote*. ¿Qué serán aquellas *baronías de Utrique*, señorío de Pierres Papín? Fernández Guerra aseveró que era alusión a Utrecht, *robusto baluarte de luteranos y calvinistas*, y al conde de Villamediana, aseveración que Cotarelo y Mori no rechazó del todo al evocar las «debilitadas creencias» de aquel «mozo sacudido, tahúr, poeta y maldicien-

61 «Vilhán et Nicolas Pépin. Les origines légendaires de la carte à jouer en Espagne», *Mélanges de la Casa de Velazquez*, XVI, 1980, págs. 203-235. Conviene subrayar que dice el Primo, acerca de la frase *Paciencia y barajar*: «Y esta razón y modo de hablar no la pudo aprender encantado, sino cuando no lo estaba, en Francia, y en tiempo del referido emperador Carlomagno». Su averiguación no le lleva sino a dar una justificación inútilmente erudita a una creencia popular: el origen francés de los naipes.

62 Jehan Volay, instalado en Thiers, fue uno de los naiperos franceses que fabricaron y exportaron mayores cantidades de barajas españolas; éstas llevaban —generalmente en la sota de espadas— el nombre del naipero, por lo cual (y esto sólo era una modalidad de la metáfora usual baraja/libro) llegó a llamarse la baraja *el libro de Juan Bolay* (así, por ejemplo, en Castillo Solórzano, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, 1637, cap. 1 y 3; en la ed. de Agustín del Campo, Madrid, Castilla, 1949, págs. 45 y 71).

te»⁶³. Pero, si bien no faltan pruebas para afirmar que el conde de Villamediana «se dedicó con más que regular afición a los naipes», no vemos el menor indicio que permita ni siquiera suponer que fuera él precisamente —y no otro caballero— el aludido a través de Pierres Papín. Julio Puyol, sin hacer caso de la opinión de Fernández Guerra (¿o sin conocerla?) dio para esta frase el siguiente comentario: «señor de los bienes o de las haciendas de uno y otro»⁶⁴. Tampoco me convence esta interpretación, aunque me parece más prudente. Me pregunto si el latinismo, parodia evidente del grado de Doctor *in utroque jure*, no remite más bien a las dos patrias de aquel francés giboso instalado a la sombra de la Giralda. Eso, desde luego, no pasa de mera hipótesis, que no sé si (ni cómo) podrá comprobarse.

Recuerdo que el maestro Bataillon soñaba con una asociación de los amigos de Pedro de Urdemalas. Más modestamente, estoy soñando yo con una sociedad de los amigos de Pierres Papín, para ver si entre algunos salimos al encuentro de ese novel caballero y le preguntamos sobre sus baronías. Pero, mientras tanto... *paciencia y barajar*.

⁶³ Aureliano Fernández Guerra, «Algunos datos nuevos para ilustrar el Quijote», apéndice al tomo I del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Gallardo (Madrid, 1863), cols. 1305-1306. Emilio Cotarelo y Mori, *El conde de Villamediana*, Madrid, V. Suárez, 1886, págs. 30-32. Véase también la nota 10 del presente trabajo. Otro de los caballeros que vienen encabezando esos ejércitos lanares tiene asimismo relación con el mundo del juego: «el nunca medroso Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias». En efecto *Boliche*, según el *Dicc. de Autoridades*, «en Alemania significa la Casa de Juego»; y, además, el señorío de dicho caballero remite probablemente a los naipes, cuyo origen oriental también solía evocarse, por lo menos a nivel lingüístico («Tamarid piensa ser arábigo, y lo mismo el Brocense», dice Covarrubias, s.v. *naipes*).

⁶⁴ *La pícaro Justina*, ed. citada, tomo III, págs. 299-300, nota 65.

Apéndice

—Léxico de los naipes en las obras de Cervantes—

Sólo se trata de dar aquí un recuento —lo más completo posible— con las referencias exactas. Me ha sido muy útil el *Vocabulario de Cervantes*, de Carlos Fernández Gómez (Madrid, Real Academia Española, 1962) que, en no pocos casos, es rigurosamente exhaustivo.

La explicación e ilustración de todos estos términos se encontrará en mi *Léxico del naipe*, con la indicación precisa del uso (literal o metafórico). El autor del *Quijote* emplea casi siempre la palabra *naipe*, reservando la palabra *carta* para determinados casos: valor lúdico de la cartulina o frase hecha (véase, al respecto, mi artículo «Pour une sémantique du jeu de cartes en Espagne: analyse de la parasyonymie *naipe/carta*», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XV, 1979, págs. 295-326).

Conviene advertir que Cervantes no menciona todos los juegos de naipes que solían practicarse en su época. Así, por ejemplo, de entre los 21 que registra Suárez de Figueroa, en su adaptación de la *Piazza Universale* de Garzoni (*Plaza universal de todas ciencias y artes* [...], Madrid, Luis Sánchez, 1615, Discurso LXVI, fol. 255 v^o), son 12 los que no se encuentran en las obras cervantinas: el *quince*, el *treinta*, la *flor* (juego, y no fullería), el *capadillo*, el *tenderete*, las *bazas* (juego, o clase de juegos, y no acción de cualquier juego de naipes), los *vuelos*, la *báciga*, la *carteta*, el *hombre*, el *cuco* y el *matacán*. Pero, en cambio, aparecen otros 5 que no figuran en la lista de Suárez de Figueroa: la *dobladilla*, el *siete y llevar*, la *veintiuna*, el *andaboba* y el *repárola* (no siendo estos dos últimos documentados en ningún otro texto). De manera que no son finalmente nada menos que 14 los juegos de naipes mencionados por Cervantes.

ALZAR *Rinconete*, NE, I, 223.

ANDABOBA *Ibid.*.

ANDRADILLA DQ, II, 49 (VII, 102).

AS *Rinconete*, NE, I, 223.

ASTILLAZO *Rinconete*, NE, I, 244.

ATRAVESAR *Coloquio*, NE, III, 258.

AZAR *Rufián dichoso*, CE, II, 43.

BALLESTILLA *Pedro Urd.*, CE, III, 143.

BARAJA *Rinconete*, NE, I, 269. *Rufián dichoso*, CE, II, 12, 43.

BARAJAR *Casamiento*, NE, III, 233. Véase *Paciencia* y --- *Quien destaja no ---*

BARATO DQ, II, 45 (VII, 9). DQ, II, 49 (VII, 101, 103). *Lic. Vidr.*, NE, II, 141, 142. *Gitanilla*, NE, I, 85. *Rufián dichoso*, CE, II, 46. *Juez divorcios*, CE, IV, 12.

BAZA (hacer ---) DQ, II, 46 (VII, 36). *Ilustre freg.*, NE, III, 111. *Rufián dichoso*, CE, II, 42. *Entretenida*, CE, III, 106.

BERRUGUETA véase *Verrugueta*.

BLANCO DQ, I, 32 (III, 16). *Rinconete*, NE, I, 244. *Rufián dichoso*, CE, II, 12, 58.

BOCA DE LOBO *Rinconete*, NE, I, 243. *Pedro Urd.*, CE, III, 143.

BOLICHE DQ, I, 18 (II, 36).

BRUÑIDA (baraja ---) *Rufián dichoso*, CE, II, 12.
 BRÚJULA (por ---) *Juez divorcios*, CE, IV, 10. *VP*, cap. II, 33. *PS*, lib. II, cap. V, I, 187.
 CABALLO DE GINEBRA *Guarda cuidadosa*, CE, IV, 59.
 CARTA *Rinconete*, NE, I, 223. Por carta de más o de menos. *DQ*, II, 17 (V, 55). *DQ*, II, 71 (VIII, 217).
 CASA DE JUEGO *DQ*, II, 49 (VII, 100, 104). *Juez divorcios*, CE, IV, 12.
 CASICA DE NAIPES *Entretenida*, CE, III, 21.
 CIENTOS *DQ*, II, 57 (VII, 258). *Lic. Vidr.*, NE, II, 142.
 CIERTO *Celoso*, NE, II, 176.
 CINCO véase Meter dos y sacar ---
 COLMILLO *Rinconete*, NE, I, 243.
 CORTADILLO *Ibid.*, *passim*
 CUATRO *Rinconete*, NE, I, 243. *Pedro Urd.*, CE, III, 143.
 CHACHO *VP*, cap. II, 25.
 CHANZA Véase Tercio de ---
 DECIR (=envidar) *Juez divorcios*, CE, IV, 9.
 DESCARTAR *Española inglesa*, NE, II, 92.
 DESCORNAR *Entretenida*, CE, III, 52.
 DESTAJAR Véase Quien --- no baraja.
 DOBLADILLA *Lic. Vidr.*, NE, II, 133.
 DOS *Ilustre freg.*, NE, III, 98. Véase Meter --- y sacar cinco.
 ECHAR EL RESTO Véase Resto.
 ENCUENTRO *Entretenida*, CE, III, 29.
 ENVIDADA Véase Veintiuna ---
 ENVIDADO Véase Triunfo ---
 ENVIDAR *DQ*, Preliminares (I, 48). *DQ*, I, 4 (I, 170).
 ENVITE *Lic. Vidr.*, NE, II, 107. *Ilustre freg.*, NE, III, 96. *VP*, cap. II, 25. Querer el envite *DQ*, II, 66 (VIII, 150). Tener el envite *DQ*, II, 3 (IV, 103).
 ESPEJUELO *Pedro Urd.*, CE, III, 143.
 ESTOCADA (juegos de ---) *Lic. Vidr.*, NE, II, 142.
 FIGURA *DQ*, Preliminares (I, 48). *DQ*, II, 25 (V, 228) *Lic. Vidr.*, NE, II, 137. *Coloquio*, NE, III, 275.
 FLOR *DQ*, Preliminares (I, 52). *Rinconete*, ms. *Porras*, NE, I, 280. *Rinconete*, NE, I, 244, 269. *Entretenida*, CE, III, 52.
 FLOREO *Rinconete*, NE, I, 243, 269.
 FULLERO *DQ*, II, 49 (VII, 102, 103, 105). *Coloquio*, NE, III, 280. *Rufián dichoso*, CE, II, 58. *Pedro Urd.*, CE, III, 143.
 GALLEGA Véase Mesa---

GARITERO *Lic. Vidr., NE*, II, 141. *Rufián dichoso, CE*, II, 58. *Juez divorcios, CE*, IV, 12.

GARITO *DQ*, II, 49 (VII, 105).

GINEBRA Véase Caballo de ---

HACER (= envidar) *Juez divorcios, CE*, IV, 9.

HECHA (baraja---) *Rufián dichoso, CE*, II, 43.

HOLLÍN *Pedro Urd., CE*, III, 143.

HUMILLO *Rinconete, NE*, I, 243.

JUAN Véase Ma[e]se Juan.

JUGADOR *Celoso, NE*, II, 176. *Entretenida, CE*, III, 29. *Pedro Urd. CE*, III, 143. Jugador de ventaja *Rufián dichoso, CE*, II, 12.

LEVA *DQ*, Preliminares (I, 52).

LOBO Véase Boca de ---

LLEVAR Véase Siete y ---

MA[E]SE JUAN *Pedro Urd., CE*, III, 143.

MANO *Ilustre freg., NE*, III, 96. Ganar por la --- *NE*, Prólogo, I, 64. *Entretenida, CE*, III, 105. *Pedro Urd., CE*, III, 146. Tomar las manos *Guarda cuidadosa, CE*, IV, 59. Tocar la mano *Entretenida, CE*, III, 113.

MESA GALLEGA *Ilustre freg., NE*, III, 96.

METER DOS Y SACAR CINCO *Rinconete, NE*, I, 244.

MIRÓN *DQ*, II, 49 (VII, 103). *Juez divorcios, CE*, IV, 12.

NAIPE *DQ*, II, 25 (V, 228). *DQ*, II, 49 (VII, 104). *Rinconete, NE*, I, 220, 223, 225, 226, 269. *Lic. Vidr., NE*, II, 141. *Ilustre freg., NE*, III, 49. *Rufián dichoso, CE*, II, 46. *Entretenida, CE*, III, 21.

NI ME TIRO NI ME PAGO *DQ*, II, 3 (IV, 90).

NUEVE *NE*, Prólogo, I, 64.

OCHO *Rinconete, NE*, I, 243.

ONCE *Ibíd., NE*, I, 223.

PACIENCIA Y BARAJAR *DQ*, II, 23, 24 (V, 174, 193). *Laberinto de amor, CE*, II, 332.

PAGAR Véase Ni me tiro ni me pago.

PAPÍN (Pierres ---) *DQ*, I, 18 (II, 38). *Rufián dichoso, CE*, II, 27.

PARAR (juego del ---) *Rinconete, NE*, I, 223.

PASANTE *Ilustre freg., NE*, III, 98.

PATA ES LA TRAVIESA *Ilustre freg., NE*, III, 61. *Casamiento, NE*, III, 233.

PICADO *DQ*, I, 4 (I, 170).

PIERRES PAPÍN Véase Papín.

PINTA *Lic. Vidr., NE*, II, 137, 142. *Coloquio, NE*, III, 275. Véase Presa y ---

PINTAS *Juez divorcios, CE*, IV, 9.

POLLA *Lic. Vidr., NE*, II, 142.

POR BRÚJULA Véase Brújula.

POR CARTA DE MAS O DE MENOS Véase Carta.

PRESA Y PINTA *Ilustre freg.*, NE, III, 46.

PRIMERA DQ, II, 57 (VII, 258). *Ilustre freg.*, NE, III, 95.

PUNTO *Rinconete*, NE, I, 223. *Lic. Vidr.*, NE, II, 142.

QUERER Véase Envite.

QUIEN DESTAJA NO BARAJA DQ, II, 7(IV, 160).

QUÍNOLA DQ, II, 31 (VI, 13). *Rinconete*, NE, I, 223. *Ilustre freg.*, NE, III, 98. *Baños de Argel*, CE, I, 283. *Juez divorcios*, CE, IV, 10.

RASPADILLO *Rinconete*, NE, I, 243. *Pedro Urd.*, CE, III, 143.

REINADO DQ, II, 57 (VII, 258).

RENTOY *Ilustre freg.*, NE, III, 46.

REPÁROLO *Lic. Vidr.*, NE, II, 142.

RESTO DQ, I, 4 (I, 170). DQ, II, 66 (VIII, 150). *Española inglesa*, NE, II, 92. *Ilustre freg.*, NE, III, 96. *Pedro Urd.*, CE, III, 187. (acotación) PS, lib. III, cap. V, II, 57.

RETÉN *Rinconete*, NE, I, 243. *Pedro Urd.*, CE, III, 143.

REY *Guarda cuidadosa*, CE, IV, 59.

REYES DQ, II, 57 (VII, 258).

SAGE *Pedro Urd.*, CE, III, 143.

SIETE Y LLEVAR *Lic. Vidr.*, NE, II, 142.

SIETES DQ, II, 57 (VII, 258).

SOLA *Rinconete*, NE, I, 243. *Pedro de Urd.*, CE, III, 143.

SOTA DQ, II, 25 (V, 228). *Guarda cuidadosa*, CE, IV, 59.

SUERTE *Lic. Vidr.*, NE, II, 141 *Ilustre freg.*, NE, III 49.

TABANCO *Rufián dichoso*, CE, II, 58. VP, cap. IV, 56.

TAHÚR *Lic. Vidr.*, NE, II, 141. *Rufián dichoso*, CE, II, 46.

TENER Véase Envite.

TERCIO (jugar en ---) *Ilustre freg.* NE, III, 96. Tercio de chanza *Rinconete*, NE, I, 243.

TIRAR Véase Ni me tiro ni me pago.

TOMAR LA MANO Véase Pata es la traviesa.

TRETA DQ, II, 49 (VII, 105). *Rinconete*, NE, I, 223.

TRIUNFO DQ, II, 34 (VI, 98). *Coloquio*, NE, III, 258.

VEINTIUNA *Rinconete*, NE, I, 223, 225.

VENTAJA Véase Jugador de ---

VERRUGUETA *Rinconete*, NE, I, 243. *Pedro Urd.*, CE, III, 143.

VILHÁN *Rinconete*, NE, I, 243.

VILHANESCA (ciencia ---) *Rinconete*, NE, I, 223.

Abreviaturas utilizadas en este Apéndice:

- DQ *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 1947-1949, 10 vols. (la referencia al tomo y a la pág. viene entre paréntesis).
- NE *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982, 3 vols. (indicación de la obra —con título abreviado— y referencia al tomo y a la pág.)
- CE *Comedias y entremeses*, ed. de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Impr. B. Rodríguez, 1915-1922, 6 vols. (cf. *supra*)
- VP *Viaje del Parnaso*, ed. de F. Rodríguez Marín, Madrid, Impr. C. Bermejo, 1935. (indicación del cap. y referencia a la pág.)
- PS *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de R. Schevill y A. Bonilla, Madrid, Impr. B. Rodríguez, 1914, 2 vols. (indicación del lib. y cap., con referencia al tomo y la pág.)

El motín de Madrid de 1766 en los Archivos Diplomáticos de París

JOSÉ A. FERRER BENIMELI

Universidad de Zaragoza

Las nuevas tendencias historiográficas, más preocupadas por cuestiones socio-agrarias y de subsistencia, han hecho que los motines contra Esquilache hayan cobrado nueva actualidad y que la bibliografía empiece a ser abundante y mejor documentada¹. Sin embargo todavía si-

¹ Anes G., «Antecedentes próximos del motín contra Esquilache», *Moneda y Crédito*, 128 (1974) 219-224; Cadenas y Vicent, Vicente de, «Concesión de veintiuna hidalguías a otros tantos sujetos que se distinguieron en la represión del tumulto acaecido en Zaragoza en 1766», *Hidalguía*, n.º 15 (1956) 156-164; Corona, C., «El motín de Zaragoza del 6 de abril de 1766», *Zaragoza*, 14 (1961) 197-228; Corona, C., «Los premios de Carlos III a los Broqueleros de Zaragoza por su actuación en los sucesos de abril de 1766. Los alcaldes perpetuos del Arrabal», en *Miscelánea ofrecida al Ilmo. Sr. Dr. José M.ª Lacarra y de Miguel*, Zaragoza, Universidad, 1968, págs. 153-173.; Corona, C., «El poder real y los motines de 1766», en *Homenaje al Dr. Canellas*, Zaragoza, Universidad, 1969, págs. 259-274; Corona, C., «Los sucesos ocurridos desde marzo a mayo de 1766 en Tobarra, Oviedo, Totana, Quesada y Liétor», *Cuadernos de Investigación [Logroño]* III (1977) 99-120, Corona, C., *Los motines de 1766 en las provincias vascas. La Machinada*, Zaragoza, Universidad, 1985; Corona, C., «Los motines en la Gobernación de Alicante en abril de 1766», *Anales de Literatura Española [Alicante]*, 2 (1983) 103-132; Corona, C., «Los sucesos de Palencia en abril de 1766», *Cuadernos de Investigación Histórica [Madrid]*, 3 (1979) 35-54; Corona, C., «Los sucesos en Badajoz, el 7 de abril, y en Baza, el 25 de mayo de 1766», en *Homenaje al Dr. D. Eugenio Frutos*, Zaragoza, Universidad, 1977, págs 93-107; Corona, C., «Los sucesos de Sevilla y Jaén en Abril de 1766»,

guen siendo infrautilizados los fondos diplomáticos procedentes de las cancillerías que tenían embajador en España en la primavera de 1766.

Precisamente en uno de éstos, el correspondiente al Quai d'Orsay o Archivos Diplomáticos de París, se encuentra una nueva versión de lo sucedido en Madrid el 23 de marzo de 1766, escrita al calor de los acontecimientos por el embajador francés en España, marqués d'Os-

Hispania, n.º 137 (1977) 541-568; Corona Marzal, Carmen, *Documentos del reinado de Carlos III relativos a los sucesos de Lorca de 1766*, Tesis de Licenciatura inédita (Mayo 1974) 275 fols.; Egado, T., «Oposición radical a Carlos III y expulsión de los jesuitas», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV (III, 1977) 529-545; Egado, T., «Motines de España y proceso contra los jesuitas. La pesquisa reservada de 1766», *Estudio Agustiniano XI* (II 1976) 219-228; Egado, T., «Madrid 1766: «Motines de Corte» y oposición al Gobierno», *Cuadernos de Investigación Histórica* [Madrid] 3 (1979) 125-153; Eguía, C., «Un supuesto cómplice del motín de Esquilache. El abate montañés Gándara», *Boletín Biblioteca Menéndez y Pelayo* (julio-sep. 1934); Eguía, C., *Los jesuitas y el motín de Esquilache*, Madrid, C. S. I. C., 1947; Ferrer Benimeli, J. A., «El motín de Esquilache y sus consecuencias según la correspondencia diplomática francesa», *Archivum Historicum Societatis Iesu* [Roma], LIII, 105 (Jan.-Jun. 1984) 193-219; Ferrer Benimeli, J. A., «D. Ramón Pignatelli y el motín de Esquilache. Una nueva versión del motín de Zaragoza», en *Actas del I Coloquio sobre la Ilustración Aragonesa*, Zaragoza, D. G. A., 1986, (en prensa); Frias, L., «Los jesuitas y el motín de Esquilache en la *Historia de España* por Rafael Altamira», *Razón y Fe*, XXIX (1911) 161-178, 277-287; Gurruchaga, I., «La machinada del año 1766 en Azepeitia. Sus causas y desarrollo», *Yakintza* (San Sebastián) 5º go zenbakia 1933'ko. Agor-Urila; Jiménez Montesperin, M., «Los motines de subsistencias de la primavera de 1766 y sus repercusiones en la ciudad de Cuenca», *Cuenca*, n.º 11 y 12 (1.º y 2.º semestre 1977); Jiménez Soler, «El motín de los broqueleros», *Aragón* [Zaragoza] X, n.º 106 (jul. 1934) 123-126; Latre, Tomás Sebastián de, *Relación Individual y verídica del suceso acontecido en la Ciudad de Zaragoza el día 6 de abril de 1766 ...*, Zaragoza, 1766, Impta. del Rey N. S. Facs., Zaragoza, Librería General, 1986; Melón Ruiz de Gordejuela, A., «El motín de Esquilache en Zaragoza (1766)», *Atheneum*, IV (primer trim. 1924), 17-34; Navarro, J., *Hace doscientos años. Estado actual de los problemas históricos del «motín de Esquilache»*, Madrid, Inst. Estudios Madrileños, 1966; Nipho, F. M., *Relación verdadera y circunstanciada de todo lo acaecido en la Ciudad de Zaragoza desde 1.º de abril de este año de 1766 hasta el 15 del mismo*, Madrid, Miguel Escrivano, 1766; Olaechea, R., «Contribución al estudio del motín contra Esquilache, 1766» en *Estudios en Homenaje al Dr. Frutos*, Zaragoza, Universidad, 1977, págs. 213-374; Olaechea, R., «Resonancias del motín contra Esquilache en Córdoba (1766)», *Cuadernos de Investigación* [Logroño], IV (1978) 75-124; *Idem* en *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, 1978, vol. IV, págs. 81-112; Otazu, A. de, «La represión de la matxinada de 1766», en *La Burguesía revolucionaria vasca a fines del siglo XVIII*, San Sebastián, Ed. Txertoa, 1982, págs. 17-103; Palop, J. M., *Hambre y luchas antifeudales: las crisis de subsistencias en Valencia (s. XVIII)*, Madrid, 1977; Peiró Arroyo, A., «La crisis de 1763-66 en Zaragoza y el Motín del pan», *Cuadernos Aragoneses de Economía* [Zaragoza], n.º 6 (1981-82) 239-250; Rodríguez, L., «El motín de Esquilache y las crisis del Antiguo Régimen», *Revista de Occidente* [Madrid], 107 (1972) 200-247; Rodríguez, L., «Los motines del 1776 en pro-

sun, y que fue remitida al duque de Choiseul² desde Aranjuez, el 27 de marzo, en una amplia relación de trece folios que lleva por título *Detalle de la Revuelta Acaecida en Madrid el 23 [marzo 1766]*, y que dice así:

Un suceso bien extraordinario da lugar a la expedición que tengo el honor de hacer hoy. Hubo, señor, una revuelta en Madrid comenzada el 23 hacia la tarde por el pueblo más bajo, pero verosíblemente fomentada y sostenida por los sacerdotes, por los monjes y por gentes de una especie más considerable que el bajo pueblo o de simples artesanos. Esta revuelta pareció tener por motivo lo que sigue.

Los españoles tenían la costumbre de usar sus sombreros con las alas caídas, y capas muy amplias y largas de un paño negruzco; de ir por las calles, paseos y a los espectáculos públicos de día y de noche, ocultos o mejor dicho enmascarados por esta forma de vestir, de forma que no podían ser reconocidos y distinguidos unos de otros. Es fácil de comprender los abusos y la impunidad que esta mascarada continuaba favoreciendo. Su Majestad Católica ordenó en consecuencia que nadie pudiera aparecer en público sin el sombrero compuesto, que todos los oficiales, las personas de la judicatura, todos los plumistas y aduaneros así como las gentes de su casa ya no llevasen capas negruzcas, y que los demás las llevasen recortadas hasta el punto de dejar ver la mitad de la pierna. Por otro lado el Marqués de Grimaldi había iluminado la Villa de Madrid, mejor que cualquier otra capital de Europa, por medio de cerca de cinco mil faroles, y había gastado para ello más de doscientos cincuenta mil francos. Sucedió, señor, que el 23, a las cuatro de la tarde, algunos españoles se mostraron en las calles de Madrid con los sombreros bajos y las capas prohibidas, y resistieron a la guardia que les quiso detener.

El número de infractores aumentó poco a poco. Hacia las seis fueron a insultar la casa del Gobernador de la Corte y la del marqués de Esquilache; rompieron los cristales de una y otra. Finalmente a las siete todos los barrios de la villa fueron inundados por treinta, cuarenta y hasta cien bribones que gritaban *Viva el Rey Carlos III y Muera Esquilache*. Rompieron todos los faroles y obligaron a los que se encontraban a bajar las alas de sus sombreros. Detenían las carrozas y forzaban a los dueños y domésticos a la misma formalidad. Decían y hacían mil insolencias. Una cuadrilla de más de mil

vincias», *Revista de Occidente*, 122 (1973) 183-207; Rodríguez, L., «The Spanish Riots of 1766», *Past and Present*, 59 (mayo 1973) 117-143; Ruiz, P., «Los motines de 1766 y los inicios de la crisis del Antiguo Régimen», en *Estudios sobre la revolución burguesa en España*, Madrid, 1979, págs. 29-112; Soubeyroux, J., «Le motin de Esquilache et le peuple de Madrid», *Cahiers du monde Hispanique et lusobrésilien*, Caravelle, 31 (1978) 59-79; Vilar, P., «El motín de Esquilache y las crisis del antiguo régimen», *Revista de Occidente*, 36 (1972) 233-246. A estas obras habría que añadir otros trabajos más generales en los que, tratando otras cuestiones especialmente económicas y sociales, se aborda de forma indirecta el tema de los motines contra Esquilache.

- 2 Choiseul (Etienne-François, duque de), [1719-1785], ministro de Asuntos Exteriores bajo Luis XV, de 1758 a 1770.
- 3 Archives Diplomatiques de Paris, *Correspondance Politique, Espagne*, vol. 545 (1766), fols. 227-240. Aranjuez, 27 de marzo de 1766 (Détail de revolte arrivée à Madrid le 23). En lo sucesivo A. D. P. 545.

rodearon constantemente la casa del marqués de Esquilache, que fue destrozada a pedradas. El Ministro, felizmente para él, se encontraba en Palacio. Su mujer se refugió a tiempo en casa del Embajador de Holanda, y llegaron tropas para custodiar su casa. Hubo tiros y un español fue muerto delante de la puerta.

La guarnición de Madrid, que consistía en dos batallones, uno de Guardias Españoles y otro de Guardias Walonas, y mil Inválidos y seiscientos Guardias de Corps, tomó también pronto las armas. Los Inválidos ocuparon según costumbre varios cuerpos de guardia en las Plazas y calles principales; pero estos diferentes puestos en su mayoría tomaron el partido de encerrarse en los cuerpos de guardia sin ofrecer ninguna resistencia; y los que no lo hicieron fueron forzados, desarmados y obligados a retirarse después de haber disparado algunos tiros de fusil. En total murieron una docena de sublevados. Estos últimos incluso osaron insultar el cuartel de los Inválidos, y faltó poco para que se hicieran dueños por sorpresa. Los batallones de Guardias y los Guardias de Corps volvieron inmediatamente al Palacio real y detuvieron al pueblo que se dirigía a él en masa gritando sin cesar *¡Viva el Rey, Viva España, muera Esquilache, muera los italianos!* Hacia las nueve y media se destacaron del Palacio algunas patrullas de Infantería y Caballería que recorrieron plazas y calles. Con esta maniobra se dispó poco a poco la multitud, de forma que a las once solamente quedaban pequeños grupos por aquí y por allá, y a medianoche la tranquilidad estaba ya restablecida en toda la ciudad. No obstante las tropas pasaron la noche en armas en la Plaza del Palacio del Rey, y Su Majestad Católica encargó al Sr. Orelly mandarles y vigilar el día siguiente por la seguridad pública. Se dieron órdenes a las tropas que se encontraban más próximas para que entraran urgentemente en Madrid. Pero el número de estas tropas se reduce a quinientos hombres de infantería que estaban en Segovia, ciudad distante diez y seis leguas de la Capital, y seiscientos carabineros que están un poco más alejados, a un regimiento de Caballería todavía más alejado, y a doscientos cincuenta voluntarios de a pie, situados a cuatro leguas de la capital.

El 24, a las siete de la mañana, se sublevó de nuevo un mayor número que a la víspera, y más de treinta mil entre hombres y mujeres marcharon a Palacio gritando *¡Viva el Rey, muera Esquilache, que se baje el precio del pan y del aceite, que se quite la Junta de Abastos; que se revoque la prohibición de las capas largas y de los sombreros gachos!* Entonces el Sr. Orelly, que había protegido las avenidas del Palacio con piquetes de Infantería y Guardias de Corps, dijo al Rey de España en una conferencia secreta que tenía dos partidos que tomar: el de rigor o el de la clemencia; que si su Majestad Católica optaba por el primero, él respondía de disolver al pueblo. Pero con mucha efusión de sangre. Que si el Rey de España prefería la clemencia, él podía asegurarle que los sediciosos no iban contra su persona.

Su majestad Católica le respondió en primer lugar que tomara el partido que creyera más sensato y conveniente. Pero S. M. testimonió enseguida su repugnancia a derramar la sangre de sus súbditos. En consecuencia el Sr. Orelly solamente intentó contener a los amotinados con buenas palabras, y supo ganarse su confianza hasta el punto de poder mezclarse con ellos, ir y venir a través de este populacho inmenso sin encontrar la menor ofensa.

Las cosas se mantuvieron así en los puestos en los que había Guardias Españoles y Guardias de Corps. Pero los que ocupaban los Guardias Walones fueron atacados a pedradas y hostigados de tal forma que un piquete se vio obligado a disparar y mató a tres mujeres y dos hombres. Este accidente animó de tal forma al pueblo que se abalanzó sobre las bayonetas de los Walones. Las mujeres con más intrepidez y furor que los hombres. Esto ocurrió en uno de los puestos de la Corte del Palacio, y poco tiempo después un piquete del mismo cuerpo que estaba más adelante, en la entrada de la Plaza Mayor de Madrid fue obligado a retirarse, y se tomó el partido de hacer entrar a

todos los Walones en la Corte del Palacio y de sacar las tropas españolas a la calle, para quitar a los sediciosos el motivo de furor que les daba la presencia de los Walones y de los demás extranjeros.

La situación se mantuvo así hasta las once, repitiendo el pueblo sin cesar las mismas peticiones a las que añadió la de que el Rey sacara los Walones de Madrid. Entonces Su Majestad Católica hizo publicar y fijar por medio de carteles que si el pueblo entraba en su deber concedería una disminución sobre el pan y el aceite, y que conociendo los deseos de su pueblo sobre los otros temas, tomaría a este respecto las medidas que su bondad y prudencia le sugeriría. Los amotinados, en lugar de calmarse, arrancaron los carteles y redoblaron sus gritos. Entre el mediodía y la una el Rey de España envió al duque de Medinaceli, su escudero mayor, y al duque de Arcos, su capitán de Guardias para toda la nación, para exhortar al pueblo a retirarse y prometerle de parte de Su Majestad Católica una disminución más considerable sobre el precio del pan y del aceite, y que se quitaría la Junta de Abastos.

Estos señores no tuvieron más éxito que los bandos y regresaron hacia las dos. El Rey de España les envió una segunda vez para anunciar al pueblo que si no entraba en su deber Su Majestad Católica elegiría otra capital. Esta segunda diligencia fue tan inútil como la primera. El pueblo, por el contrario, todavía se hizo más insolente. Poco después, es decir, a las tres de la tarde, el Rey de España hizo salir cuatro religiosos franciscanos, llamados por su confesor, que es de esta orden. Un gran crucifijo iba delante de ellos, y fueron a exhortar al pueblo a entrar en su deber y anunciarle que el Rey dimitía de las finanzas al marqués de Esquilache, y que en su lugar había nombrado a Don Miguel Muzquiz (es el primer conocido de las finanzas y secretario del Consejo de Guerra; un hombre de mérito y capacidad); que Su Majestad Católica suprimía la Junta de Abastos; que concedía la disminución pedida sobre el pan y el aceite; que revocaba la prohibición de las capas y sombreros. Finalmente, que ya no habría más Walones en Madrid.

El Rey de España, señor, se determinó a ceder sobre todos estos puntos porque carecía de tropa y su palacio podía ser forzado sobre todo durante la noche; y porque los amotinados hablaban abiertamente de saquear y de quemar la ciudad. Finalmente porque había razones para temer que este pueblo feroz, cegado y furioso, llegara a los mayores excesos. No obstante, los sediciosos no se contentaron con la palabra de los monjes. Se obstinaron en querer ver a su Rey, de suerte que hacia las cinco, después de haber protegido el interior del palacio con tropas y haber hecho retirar la Infantería que guardaba el principal patio, el Rey de España apareció en un gran balcón que existe en el centro del palacio. El pueblo entró en tropel hasta debajo del balcón (los monjes y el crucifijo a la cabeza) gritando ¡*Viva el Rey!*!, arrojando sus sombreros al aire y haciendo un alboroto increíble en señal de obediencia y de alegría. Entonces uno de los monjes impuso silencio con el sonido de una campanilla, y leyó en voz alta las condiciones que Su Majestad Católica concedía a los sediciosos. Fue interrumpido a menudo por aclamaciones y por gritos de ¡*Viva el Rey!*!. Una vez concluida la lectura, el monarca hizo señal de que ratificaba lo que el monje acababa de publicar, y el pueblo comenzó a retirarse.

Hay que destacar, señor, que sólo la canalla entró en el patio del palacio, y que los sacerdotes, monjes y gentes distinguidas entre la burguesía que había sostenido la sedición no se hicieron visibles. Finalmente, habiendo comenzado a restablecerse la calma, apareció una procesión o rosario conducido por dominicos con un total de más de cuatro mil personas. Llevaban una gran estatua de la Virgen. Este rosario se colocó bajo las ventanas del palacio, se cantaron oraciones y se gritaron vivas al Rey alternativamente. Esto duró hasta la entrada de la noche. El pueblo se retiró poco a poco y a las diez de la noche todo estaba tranquilo.

Volví al palacio por la mañana hacia las nueve y media pasando, no obstante, por fuera de la ciudad. Ni mi hotel, ni mi persona, ni mi carroza han experimentado ningún insulto en estas dos primeras jornadas. Al contrario he oído muchos ¡*Viva España y Francia!* Por otra parte personalmente soy amado del pueblo y de la nación.

Estando ya todo pacificado, señor, el Rey de España ha juzgado oportuno partir a las dos de la madrugada hacia Aranjuez en la noche del 24 al 25 con la Reina su madre y toda la familia real. Las disposiciones de esta marcha se tuvieron tan secretas que yo no fui informado de ellas hasta el 25 a las siete de la mañana. A las ocho salí con un secretario y tres domésticos. He dado orden a toda mi casa de seguirme tan pronto como les sea posible. Pero hasta ahora no han llegado ni domésticos, ni bagaje porque el pueblo, después de la marcha nocturna del Rey de España para Aranjuez, se ha amotinado de nuevo con el pretexto de que el soberano dudaba de su fidelidad, y para comprometerle a regresar a Madrid—decían ellos—los sediciosos se han apoderado de casi todas las armas de los Invalidos y de algunas otras que han encontrado en la ciudad. Se han hecho también dueños de un almacén de pólvora y han ocupado todas las puertas de la ciudad, el puente de Toledo y el vado que conduce al camino de Aranjuez, y no han permitido a ningún coche ni a nadie tomar esta ruta. Ni siquiera han respetado la comitiva de Su Majestad Católica. Además han molestado a varias personas en las calles y hecho mucho ruido toda la jornada.

Al llegar a Aranjuez he encontrado al Rey de España y a toda su familia real en buena salud, y a este monarca ocupado en dictar disposiciones para impedir que los sediciosos vengan a él, si contra toda apariencia se atrevían a hacerlo. Los Guardias de Corps y el batallón de Guardias Walonas que estaban en Madrid han llegado aquí; los carabineros también han venido. Pero estas precauciones serán seguramente excesivas porque según las noticias de ayer 26 los tribunales de Madrid comenzaban a recuperar la autoridad, y los sediciosos les habían entregado en parte las armas de las que se habían apoderado. También comenzaban a permitir a los que querían acudir a Aranjuez el poder hacerlo.

Creo, señor, que se podrían atribuir estos pasos de sumisión al efecto del consejo que me tomó la libertad de dar a Su Majestad Católica, y que ha aprobado. Este consejo fue hacer insinuar al Monseñor arzobispo de Toledo que llamara al clero de Madrid; a los superiores de órdenes que obraran de la misma forma respecto a los monjes; a los cinco cuerpos de comerciantes llamados Gremios de reunirse con todos los que dependen de ellos; a todos los Tribunales, Juntas, Contadurías de reunirse igualmente, a fin de que los jefes de estos diferentes cuerpos les exhortasen de parte del Rey de España no solamente a no mezclarse en la revuelta, sino, al contrario, a tomar medidas vigorosas y eficaces para detener la insolencia del pueblo, y prevenir los excesos y desórdenes que de ello pudieran resultar; y para hacerles volver enteramente a la obediencia.

Esta manera de proceder, señor, me ha parecido conveniente, primero, porque con ella se proporciona a los individuos de estos diferentes cuerpos que hubieran podido estar mezclados en la sedición un medio honesto de apartarse, y la facilidad de ocultar su falta. Segundo, porque todas las veces que la parte más sana de los habitantes de Madrid pueda presentarse a los ojos del Rey de España como inocente, y pedirle en consecuencia gracia para el bajo pueblo, este Príncipe se encontrará en situación de perdonar, o al menos de restringir el castigo a un muy pequeño número de individuos, sin comprometerse su dignidad y su poder, y es lo que yo creo que Su Majestad Católica podría desear más después de la escandalosa revolución que acaba de experimentar.

El Marqués de Esquilache, su mujer, uno de sus hijos y uno de sus primos que habían acompañado al Rey a Aranjuez salieron la noche del 25 al 26 para llegar lo más rápida y secretamente posible a Cartagena, de donde pasarán inmediatamente a Nápoles en un barco del Rey de España. Este ex-ministro sacrificado a las circunstancias,

y principalmente al odio del clero, ha sido el primero en solicitar su partida, sea con la esperanza de que esta circunstancia traería la tranquilidad pública, sea por el temor demasiado bien fundado de que su vida no estaría ya en seguridad en este reino.

Os parecerá, señor, que quizás he diferido un poco en expediros un correo, sobre todo no habiéndoo escrito por el ordinario del 23. No tenía a nadie que poder enviaros y el señor Marqués de Grimaldi ha estado hasta el presente en la misma situación. Por otra parte he querido ver el giro que tomaban las cosas. He preguntado a Su Majestad Católica si quería escribir al Rey o encargarme sus órdenes cerca de Su Majestad. El Rey de España me ha respondido que no tenía nada que mandar al Rey su primo de momento, que contaba esencialmente con su amistad y sus fuerzas, y que recurriría con confianza si el caso lo exigía. Pero que esto sólo sería en caso extremo.

No debo omitir, señor, informaros que el Rey de España hace venir algunos regimientos de Infantería y Caballería hacia la Capital a fin de estar dentro de quince días como máximo en estado de someter esta ciudad por la fuerza si ella no implora su clemencia como todo parece anunciarlo desde hace veinticuatro horas.

Tengo el honor de quedar con tanta adhesión como respeto,
Señor, Vuestro humilde y muy obediente servidor

OSSUN

P. S. Su Majestad Católica, señor, recibió el 25 a las siete de la tarde una carta abierta del Gobernador del Consejo de Castilla que había sido leída al pueblo, y que los sediciosos hicieron llegar a Aranjuez por uno de ellos. Esta carta decía en substancia que el pueblo de Madrid estaba fiel y respetuosamente unido al Rey. Pero que no abandonaría las armas si Su Majestad Católica no les daba una prueba de su confianza volviendo lo antes posible a Madrid. El Rey de España les respondió por uno de sus secretarios de Estado que él amaba a su pueblo y que no dudaba de su fidelidad; que su intención no era cambiar su capital, pero que no volvería hasta que todo hubiera entrado en orden y en la tranquilidad ordinarias. La respuesta del Rey fue leída al pueblo el 26 por la mañana por medio del Secretario del Consejo de Castilla y en presencia de todo el Consejo reunido. El pueblo satisfecho remitió al instante sus armas, y antes de concluir el día el orden había sido restablecido y todo pacificado.

Añado aquí, señor, una carta de la Señora Princesa de Asturias para Su Majestad.

Complot clerical-burgués

De la versión que el embajador francés hace de la *revuelta* de Madrid, a la que llega a calificar de *escandalosa revolución*⁴, se podrían sacar varias conclusiones. La primera y más llamativa es el protagonismo del clero, en contra de otras opiniones recogidas en su día por auto-

4 Los diversos calificativos usados por Ossun son de revuelta, motín, sedición y revolución.

res como Von Pastor, Danvila o Rousseau⁵. Pues ya desde las primeras líneas hay una alusión directa a los presuntos autores del que la historiografía tradicional viene en llamar *motín de Esquilache*, y que el profesor Olaechea prefiera denominar *motines contra Esquilache*⁶: «Hubo, señor, una revuelta en Madrid comenzada el 23 hacia la tarde por el pueblo más bajo, pero verosímilmente fomentada y sostenida por los sacerdotes, por los frailes y por gentes de una especie más considerable que el bajo pueblo o simples artesanos»⁷.

Y más adelante, cuando relata la participación de franciscanos y dominicos en un intento por calmar al pueblo que quiso ver al rey en el balcón de palacio, vuelve a insistir en la misma idea: «Hay que destacar, señor, que sólo la canalla entró en el patio del palacio, y que los sacerdotes, frailes y gentes distinguidas entre la burguesía que habían sostenido la sedición no se hicieron visibles»⁸.

Todavía volverá en dos ocasiones sobre la misma cuestión. La primera cuando sugiere que el arzobispo de Toledo llame al clero de Madrid, y los superiores de órdenes a sus súbditos, para exhortarles a que no se mezclaran en la revuelta, ya que así se proporcionaba a aquellos que hubieran podido estar involucrados en la sedición un medio honesto de apartarse. La otra es cuando se refiere al exilio de Esquilache y habla del «ex-ministro sacrificado a las circunstancias, y principalmente al odio del clero»⁹.

La actuación del clero no es considerada exclusiva ya que va unida a la de «gentes de una especie más considerable que el bajo pueblo o de simples artesanos». Es decir que desde el primer momento, al menos

⁵ Pastor, L. Von, *Historia de los Papas en la época de la monarquía absoluta*, Barcelona, Ed. G. Gili, 1937, vol. XXXVI, págs. 354-355; Danvila, M., *Reinado de Carlos III*, Madrid, 1891; Rousseau, F., «Expulsión des Jésuites en Espagne. Démarches de Charles III pour leur sécularisation», *Revue des Questions Historiques*, 75 (1904) 113-179. Aquí Ossun se adelantó a cualquier otro político, pues Du Tillot, Tanucci..., no llegan a la misma conclusión hasta fines de abril, es decir, un mes más tarde.

⁶ Olaechea (vid. nota 1).

⁷ Vid. nota 3.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*. Sobre este particular vid. Ferrer Benimeli, J. ., «El motín de Esquilache y sus consecuencias según la correspondencia diplomática francesa», *Archivum Historicum S. I.* [Roma], LIII, fasc. 105 (Jan.-Jun. 1984) 193—219.

para el embajador francés, hay una utilización del *bajo pueblo* por gente de una *especie más considerable*, que había *fomentado y sostenido* la revuelta. Idea sobre la que vuelve d'Ossun al destacar que «sólo la canalla entró en el patio del palacio, y que los sacerdotes, monjes y gentes distinguidas entre la burguesía, que habían sostenido la sedición, no se hicieron visibles». Es decir, que la idea de *complot* subyace a lo largo de todo el informe.

Si de los protagonistas pasamos a las causas, queda patente ya desde el primer momento, tanto por las peticiones del pueblo como por las concesiones de Carlos III, que estamos en presencia de cuestiones políticas y socio-económicas íntimamente ligadas, en las que es difícil deslindar importancias o categorías, y que van desde el ¡*Viva el rey, muera Esquilache, muera los italianos!*, hasta la petición de que se baje el precio del pan y del aceite, y que se quite la Junta de Abastos¹⁰, pasando por la exigencia de expulsión de los Guardias Walonas y la revocación de la prohibición de las capas largas y los sombreros gachos.

Como nota típicamente chauvinista no deja de ser significativo ese presunto protagonismo que se autoadjudica el embajador francés, *amado del pueblo y de la nación*, que no sólo no recibe insulto alguno, sino que a su paso por las calles escucha de los amotinados muchos ¡*Viva España y Francia!*, y que poco menos se atribuye la pacificación de Madrid con la puesta en práctica de los consejos que se tomó la libertad de dar a Su Majestad Católica.

Rebelión popular o fidelidad al rey

El caso es que el tema de la revuelta de Madrid va a seguir ocupando el interés del embajador francés durante bastante tiempo¹¹. Así en su despacho a Choiseul del 31 de marzo, escrito también desde Aranjuez, añadía al final el siguiente comentario: «Por lo demás, señor, aun-

¹⁰ Sobre este tema vid. García Monerris, M.^a del Carmen y Peset, José Luis, «Los gremios menores y el abastecimiento de Madrid durante la Ilustración», *Moneda y Crédito*, 140 (Marzo 1977) 67-97.

¹¹ A título de ejemplo de lo que este tipo de fuentes pueden aportar incluyo a continuación una selección de los despachos remitidos por el embajador en las primeras semanas que siguieron a los sucesos de Madrid.

que aparentemente el buen orden y la tranquilidad se hayan totalmente restablecidos en Madrid, que la Corte sea numerosa aquí, y que el Rey de España y su ministro no dejan apercibir ninguna alteración, sin embargo están muy ocupados con las medidas a tomar a raíz del singular y peligroso acontecimiento que acaban de experimentar, para poder todavía tratar otros asuntos en estas circunstancias». Y todavía añadiría: «La ciudad de Toledo, señor, ha ofrecido al rey de España por sus diputados la vida y los bienes de sus habitantes y presentado una suma de 300.000 reales; el capítulo ha hecho lo mismo y presentando una suma de 360.000 reales. Parece que este ejemplo será seguido por todas las ciudades de España; varias han escrito ya sobre el mismo tema y enviado sus diputados»¹².

Una semana más tarde —el 7 de abril— volvía el embajador francés a ocuparse del tema con una visión excesivamente optimista que los acontecimientos de provincias muy pronto le harían rectificar:

Reina en Madrid, señor, una gran tranquilidad, y el fuego de la sedición no se ha comunicado a ninguna otra ciudad del reino; al contrario, algunas de las principales han asegurado a Su Majestad Católica su fidelidad y su entera entrega a su servicio. La oposición era contra el marqués de Esquilache, y su salida ha calmado los espíritus. Las tropas que marchaban hacia la capital han recibido la orden de detenerse; y parece que hasta el presente el rey de España prefiere el partido de la clemencia. Sin embargo no dudo, señor, que este monarca ordenará hacer secretamente la investigación de los autores de un atentado que ha dañado tan escandalosamente la autoridad real, y que castigará a los que descubra. Queda por saber si Su Majestad Católica volverá a Madrid, y cuándo regresará. Es cierto que se van a tomar medidas eficaces para ponerse al abrigo de un segundo suceso semejante. El primero no habría llegado si hubiera habido en Madrid un buen sistema de policía, porque el Gobierno, advertido a tiempo de la fermentación del pueblo, habría prevenido fácilmente los efectos. La advertencia ha sido demasiado fuerte. Pero hay motivos para creer que de un gran mal resultará un bien. Quizás pensáis, señor, que el objetivo más importante en las circunstancias presentes sería vengar la injuria hecha al soberano. Pero es preciso saber antes de decidir cuál es la disposición general de la nación, y si el rey de España podría contar con la fidelidad de sus tropas nacionales. Presumo que este Príncipe y sus ministros estarán informados sobre el particular. Sin embargo, señor, oigo de personas de todos los rangos y estado decir unánimemente que el Rey de España es amado y respetado por sus súbditos y que le han dado una prueba de fidelidad obligándole a despedir a un Ministro que destruía y arruinaba su reino; que la forma de hacerlo quizá sea criticable, pero que desgraciadamente ninguna otra lo habría conseguido. Finalmente, les oigo decir que en esta ocasión el pueblo se rebeló por un exceso de amor y fide-

¹² A. D. P. 545, fols, 240-244. Aranjuez, 31 marzo 1766. Ossun a Choiseul.

dad. Creeréis fácilmente, señor, que es imposible que un francés sea persuadido de la solidez de este razonamiento. Pero debo callarme tanto más que no se me ha pedido mi opinión¹³.

No cabe duda de que las reflexiones del embajador francés son interesantes y aportan puntos de vista y matizaciones que nos permiten acercarnos a la complejidad de una situación en la que se intentaba transformar la rebelión popular en acto de fidelidad y amor al rey.

Grimaldi y el Consejo de Estado

Pero apenas tres días más tarde, el 10 de abril, y en carta cifrada, expedía Ossun un largo despacho en el que se captan nuevos aspectos del problema, sobre todo por las críticas a Grimaldi y en especial ante la noticia de los graves sucesos ocurridos en Zaragoza:

Todo está físicamente tranquilo y dentro del orden normal en Madrid, pero queda inquietud en los espíritus, quizás por el temor de un castigo, quizás también por los puntos de vista personales de algunos particulares. Aquí llueven cartas anónimas al rey y a sus ministros. Unas son insolentes o llenas de una crítica amarga sobre la mala administración. Otras no tienen sentido común; otras, en fin, están bien razonadas. El marqués de Grimaldi es personalmente atacado y maltratado por esta vía despreciable, y se le ha llegado a escribir que, si no dejaba el ministerio, el fusil que debía matarle estaba ya cargado, y esto por la única razón de que es extranjero, pues no hay, por lo demás, nada que imputarle, y es, en general, bastante amado y estimado. Le creo afectado por estas amenazas, pero espero que acabará por asegurarse, y lo juzgo por el partido que ha tomado de persuadir al rey de España a tener un Consejo de Estado, compuesto de los Secretarios de Estado, del duque de Alba, del Sr. de Fuentes, del duque de Soto Mayor y del Sr. Massones, su hermano. El motivo ha sido la revuelta que ha tenido lugar en Zaragoza el 6 de este mes, en la que el bajo pueblo ha atacado la casa del Intendente y la de tres o cuatro particulares con el pretexto que hacían juntos monopolios con el artículo de granos y pan. La canalla ha saqueado estas cuatro o cinco casas, e incluso las ha incendiado. Los propietarios han tenido la dicha de salvarse. En estas circunstancias la nobleza, el capítulo y los burgueses han tomado las armas y han rogado al marqués de Castelar¹⁴, que había reunido la guarnición, que no se mezclara en este asunto; ellos han caído sobre los amotinados y han matado un número considerable, y finalmente les

¹³ A. D. P. 545, fols. 257-9. Aranjuez, 7 de abril 1766. Ossun a Choiseul. Todavía añade el despacho una noticia relativa al nombramiento como Secretario de Estado para la Guerra a D. Juan Gregorio de Muniain, Teniente General de sus ejércitos que mandaba en Extremadura, y que es calificado así: «Pasa por un hombre instruido en su oficio, activo y capaz; se le espera de aquí a pocos días».

¹⁴ Capitán General de Aragón.

han expulsado a todos de la ciudad ¹⁵. Es así, señor, como naturalmente habría tenido que comportarse Madrid, donde la seguridad que la parte sana de los habitantes ha mostrado durante el tumulto prueba bastante claramente que allí había un complot unánimemente formado para expulsar al marqués de Esquilache. Sea lo que sea, señor, el Consejo de Estado se ha reunido muy secretamente a las nueve de la tarde del día ocho. El rey de España ha hecho decir a estos señores que él no asistiría esta vez, pero que esperaría sin acostarse hasta ser informado del resultado de sus deliberaciones. Sé positivamente que las revueltas de Madrid y Zaragoza han sido los únicos temas que se han tratado en esta asamblea. También sé que el rey de España ha aprobado totalmente lo que el Consejo ha propuesto a este respecto. Pero ignoro lo que ha sido resuelto. Tengo motivos de presumir que han sido preferidos los medios suaves. Por lo demás, señor, es fácil constatar que el marqués de Grimaldi ha intentado callarse adulando el amor propio de los Consejeros de Estado, y particularmente del duque de Alba. Este ministro, sin duda, había considerado primero que los cuatro colegas, siendo españoles, se unirían y tomarían una influencia preponderante en los asuntos. Segundo, que si los asuntos continuaban discutiéndose en un Consejo, los consejeros de Estado se pondrían de su lado por reconocimiento y para jugar un papel más adulator. Tercero, finalmente, que no sería responsable ante el público del partido que Su Majestad Católica tomara definitivamente en las circunstancias presentes, de suerte que, aunque sea contrario a los principios ordinarios de los ministros españoles que haya un Consejo de Estado, me parece que el marqués de Grimaldi ha pensado acertadamente y en esta ocasión se ha conducido muy diestramente. Queda por saber si este Consejo continuará reuniéndose y cuánto durará este nuevo arreglo. Os suplico, señor, no comunicéis mis reflexiones al Sr. de Magallón ¹⁶, pues informaría con toda seguridad a su superior, lo que podría causarme problemas. Por otra parte, las personas que han tenido la amistad y confianza de informarme podrían encontrarse comprometidas ¹⁷.

- ¹⁵ El abate Beliardí informaba al duque de Praslin, el 14 de abril de 1766, diciendo que «el bajo pueblo de Zaragoza, habiéndose amotinado, ha cometido desórdenes escandalosos, poniendo fuego a la casa del Intendente y a las de tres o cuatro personas empleadas en la finanza. Pero el clero, la nobleza y las gentes sensatas de la ciudad, habiendo tomado las armas han batido a la canalla, la han expulsado y puesto fuera de la ciudad. Estos detalles han agradado mucho a S. M. C., que ha podido reconocer en esta ocasión la fidelidad de su pueblo y el carácter que siempre le ha distinguido por su adhesión al soberano y a la seguridad legítima». A. D. P. 545, fols. 285-286. Sobre esta cuestión vid. Ferrer Benimeli, J. A., «D. Ramón Pignatelli y el motín de Esquilache. Una nueva versión del motín de Zaragoza», en *Actas del I Symposium sobre la Ilustración Aragonesa*, Zaragoza, D. G. A., 1986, donde se reproduce la amplia y detallada Relación de lo ocurrido en Zaragoza escrita por el hermano del conde de Fuentes, el canónigo Ramón Pignatelli, y que fue enviada a París por el embajador francés.
- ¹⁶ Secretario de la embajada española en París, cuyo superior y embajador era precisamente el conde de Fuentes que se encontraba esos días en Madrid.
- ¹⁷ A. D. P. 545, fols. 264-271. Aranjuez, 10 de abril 1766. Ossun a Choiseul [en cifra].

Protagonismo francés

Como se puede apreciar, la situación política de Grimaldi ocupa el centro del largo informe del embajador, quien admite, tras la revuelta de Zaragoza, la gravedad de la situación en España y la existencia de un complot formado para expulsar al marqués de Esquilache. Al menos, de momento, no insiste demasiado en otras connotaciones sociales que de hecho existían. También resulta interesante la interpretación que el francés hace de la utilización coyuntural de un Consejo de Estado¹⁸ dentro de un velado enfrentamiento del duque de Alba ante la política de Grimaldi.

Pero todavía tiene el despacho una parte final en la que el protagonismo francés se pone nuevamente de manifiesto ante un rumor al que la historiografía posterior no ha prestado mayor atención, y que hay que enmarcar en el contexto de xenofobia manifestada en Madrid, especialmente contra italianos y walones:

He observado, señor, con mucha satisfacción, en este tiempo de disturbios y licencia, que los españoles no sólo no guardaban rencor a los franceses, sino que incluso los miraban como sus hermanos naturales y necesarios. Y se ha extendido en el público que somos el abate Beliardí¹⁹ y yo quienes hemos trabajado secretamente de acuerdo con el marqués de Grimaldi para hacer expulsar al marqués de Esquilache. Esta opinión absurda —prosigue el embajador— ha tomado mucho crédito, pero, como ya se le he dicho al abate, los que la han imaginado y verosímelmente divulgado con mala intención han fallado su objetivo, puesto que de un lado el rey de España está perfectamente informado de lo contrario, y de otro es hacernos un mérito ante los ojos de la nación española²⁰.

El siguiente despacho está dedicado al conde de Aranda y su nombramiento como Presidente del Consejo de Castilla, y lleva la fecha del 14 de abril:

El rey de España, señor, ha juzgado conveniente nombrar al conde de Aranda Presidente del Consejo de Castilla, y darle al mismo tiempo el mando general de las tropas de Madrid y Castilla la Nueva, sin exceptuar las de su casa. El público ha aprobado mucho esta elección, y piensa que el conde

¹⁸ Que tal vez podría considerarse como un antecedente o germen de los futuros Consejos de Ministros.

¹⁹ Hombre clave de la diplomacia francesa en Madrid.

²⁰ Vid. nota 17.

de Aranda es capaz de llevar bien las importantes funciones de este eminente empleo que le hace jefe de todos los tribunales. Hay motivos para esperar, señor, que este señor restablecerá pronto el espíritu de tranquilidad y de sumisión en la capital, tanto más que vienen tropas para sostener sus operaciones, si las circunstancias lo exigen. El obispo de Cartagena, señor, que ha sido agradecido [por sus servicios], sólo tenía el título de Gobernador, y era amovible según la voluntad de la Corte. La situación de un Presidente es diferente puesto que para destituirle es preciso hacer su proceso y que sea juzgado digno de muerte. Aparentemente por esta consideración, y a causa de que el Presidente de Castilla tiene el honor de conferenciar una vez a la semana privadamente con el rey su dueño, es por lo que hacía mucho tiempo que se tenía cuidado en no nombrar un gran señor. Al mismo tiempo era casi de regla nombrar para ese cargo a un obispo, y esta circunstancia era consoladora para el clero de España y para la Corte de Roma²¹. También presumo que la idea de contener la ambición de los Grandes entraba en gran medida en el antiguo arreglo. Sea de ello lo que sea, señor, el rey de España y su ministerio han sido, sin duda, llevados por las circunstancias a pensar de forma diferente²².

Tras estas reflexiones, todavía añade el embajador francés una información relativa a la actitud de los reyes de Portugal ante los amotinados españoles:

Hace tres días llegó, señor, un expreso de Lisboa que ha traído a Su Majestad Católica cartas del rey y la reina de Portugal, en las que estos príncipes testimonian el desagrado que les ha causado lo ocurrido en Madrid, y aseguran que si alguno de los culpables buscara asilo en sus estados no sería recibido. Estas cartas contienen también los ofrecimientos más amables. Me ha parecido, señor, que Su Majestad Católica estaba extremadamente sensible a esta atención, y me ha hecho el honor de decirme que había insertado en la respuesta que había hecho personalmente a la reina su hermana, que el rey de Portugal podía contar con su reconocimiento y con una perfecta reciprocidad de buenos procedimientos por su parte, a pesar de los rumores que se habían difundido sobre un objeto en el cual no había ciertamente pensado nunca, es decir de atacar a Portugal²³.

Por su parte, el número dos de la diplomacia francesa en España, el abate Beliardí, escribía por esas mismas fechas al duque de Praslin²⁴, desde Aranjuez, la noticia de la llegada del conde de Aranda desde su

²¹ Obsérvese la matización diplomática que no habla de la Santa Sede sino de la Corte de Roma, haciendo la distinción tradicional en la época de los dos poderes, el espiritual y el temporal.

²² A. D. P. 545, fols. 281-284. Aranjuez, 14 de abril 1766. Ossun a Choiseul.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Praslin (Gabriel de Choiseul, duque de), oficial y diplomático francés, ministro de la marina de 1766 a 1770, nacido en París (1712-1785). Preparó la revancha marítima contra Inglaterra.

gobierno de Valencia, y de la reunión de los Secretarios y Consejeros de Estado a la que había asistido el conde de Aranda, y en la que habían tratado «los medios de encaminar al pueblo de Madrid a su deber de evitar que su ejemplo incitara a hacer otro tanto a las grandes ciudades de España». Nada más concluir la reunión que había tenido lugar «el último viernes», el conde de Aranda partió de Aranjuez «a media noche para dirigirse a Madrid». Y añade:

Llevaba consigo una *lettre de cachet* para el obispo de Cartagena, Gobernador del Consejo de Castilla, por la cual Su Majestad Católica le hacía saber que, las circunstancias actuales habiéndole hecho juzgar oportuno nombrar al conde de Aranda Presidente del Consejo de Castilla, podía retirarse sin tardanza de Madrid y volver a su diócesis. Esta carta le fue entregada ayer a las seis de la mañana y a las siete este primer Magistrado del Reino estaba ya fuera de Madrid. El conde de Aranda tomó posesión de la Presidencia del Consejo a las ocho. Su Majestad Católica le ha concedido al mismo tiempo el mando militar de toda la Castilla la Nueva, lo que lo convierte en un cargo del que no ha habido jamás ejemplo. Parece que este arreglo ha sido bien recibido en la capital, donde se han dado toda clase de aclamaciones²⁵.

Pasquines contra Grimaldi

La impresión de aceptación y buen recibimiento del conde de Aranda es compartida también por el embajador d'Ossun apenas tres días después, en su despacho habitual con el jefe de la diplomacia francesa, Choiseul:

Parece que el nombramiento del conde de Aranda como Presidente del Consejo de Castilla es muy agradable a toda la nación española. Su presencia, sus talentos y sus cuidados no dejarán de restablecer en poco tiempo la tranquilidad en Madrid, fortaleciendo allí el respeto y la observancia debidos al soberano; y de poner en vigor un sistema de policía capaz de prevenir desórdenes semejantes al que acaba de experimentarse. Parece finalmente, señor, que se puede presumir que de un gran mal nacerá un gran bien. No obstante, como los carteles, pasquinadas y cartas anónimas no han cesado todavía totalmente por parte de los habitantes de Madrid, y que aquí es natural deducir de ello que personas por encima de la hez del pueblo han fomentado y quizás todavía fomentan el espíritu de sedición, se ha juzgado a propósito hacer acercar tropas. Varios regimientos están en marcha hacia la capital de suerte que hasta su llegada no se podrá ver claro²⁶.

²⁵ A. D. P. 545, fols. 285-286. Aranjuez, 14 de abril 1766. Beliardí a Praslin.

²⁶ A. D. P. 545, fols. 296-299. Aranjuez, 17 de abril 1766. Ossun a Choiseul.

Tras esta nueva alusión al complot poco menos que nobiliario, y en todo caso fomentado por *personas por encima de la hez del pueblo*, el embajador se ocupa otra vez de Grimaldi:

El marqués de Grimaldi, señor, ha sido maltratado en cartas anónimas, sin otro motivo que el que los españoles no quieren un extranjero en el ministerio. En efecto, ¿qué puede reprocharse a este ministro cuyos puntos de vista y operaciones tienden únicamente al bien público, y que no ha cesado de manifestar los sentimientos naturales de un hombre de su nacimiento y de su probidad? No obstante, sea que esto venga del público, sea que alguna cábala particular quiera aprovechar la circunstancia²⁷, es cierto que se busca disgustarle e incluso alarmarle. Ignoro, señor, el efecto que las contradicciones tan poco merecidas han podido hacer en el espíritu y opiniones del marqués de Grimaldi, porque no es en modo alguno abierto conmigo, ni con nadie que yo sepa; pero observaría que si llegara a hastiarse de su cargo, sería muy importante para el mantenimiento de la unión formada entre las dos coronas que su sucesor tuviera principios favorables a este sistema²⁸.

Portugal y los artesanos de Barcelona

De los elogios de Aranda y de la preocupación por una posible sustitución de Grimaldi que pondría en peligro su política franco-española, el embajador pasa a ocuparse nuevamente de la actitud del rey de Portugal ante lo que sucedía en España:

El rey de Portugal, señor, ha hecho hacer nuevas protestas de amistad y de servicio a Su Majestad Católica por medio de su embajador, y ha asegurado bajo su palabra de honor que si el rey de España juzgaba a propósito llamar cerca de él a las tropas empleadas en guardar las fronteras respectivas, que Su Majestad Fidelísima haría detener a todos los que entraran en sus Estados sin pasaportes de la Corte de España²⁹.

Finalmente concluye este largo despacho con una referencia a Zaragoza:

La sedición, señor, que hubo en Zaragoza ha terminado con el castigo de los principales jefes de la revuelta. Ocho han sido ahorcados; algunos otros azotados públicamente y otros enviados a galeras; y el resto de España está sometida y tranquila³⁰.

27 Obsérvese la insistencia o creencia complotista de Ossun.

28 A. D. P. 545, fols. 296-299. Aranjuez, 17 de abril 1766. Ossun a Choiseul.

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*.

Los archivos del Quai d'Orsay conservan, siguiendo un orden cronológico, el Bando impreso de los gremios de artesanos y menestrales de Barcelona, del 20 de abril de 1766, que lógicamente no pudo ser enviado en el despacho que desde Aranjuez remitió Ossun el día siguiente. Pero en cualquier caso es una pieza más dentro de la campaña general de pacificación. Dicho Bando decía así:

Los Colegios y los Gremios de Artesanos y Menestrales de la presente Ciudad, con permiso del Excelentísimo Señor Marqués de la Miña, Capitán General del Ejército y Principado de Cataluña, etc.

Deseando continuar las pruebas de amor y fidelidad que justamente mantienen al Rey Nuestro Señor, y a fin de que no se turbe la Quietud Pública, ni se malquiste su honrado proceder por algunas precauciones precisas a que han obligado, sin duda, pocos naturales o forasteros mal entretenidos y de perniciosas intenciones, que de algunos días a esta parte han fijado clandestinamente Pasquines sediciosos con injuria de muchas Personas autorizadas, hacen saber que darán mil pesos de gratificación a qualquiera que descubriere el Autor o Autores de semejantes Papeles o de parte de ellos con prueba legítima y suficiente, en la inteligencia de que jamás se descubrirá su nombre, ni se darán señas por donde pueda inferirse, y que si fuese cómplice se le perdonará su delito.

El dinero se depositará en los doce Diputados que últimamente han nombrado, para entender en las presentes ocurrencias, los Colegios y Gremios de la presente Ciudad. Barcelona, 20 de abril de 1766.

Certifico, como Secretario de la Capitanía General de este Ejército y Principado, que los Gremios tienen facultad y licencia de su Excelencia para la publicación de este Papel y de lo ofrecido en él —Don Manuel de Vadillo»³¹.

De nuevo el conde de Aranda

En el despacho fechado un día después de este Bando, el embajador vuelve a ocuparse del conde de Aranda y de sus primeras medidas:

El conde de Aranda, señor, se conduce lo mejor posible en el importante empleo que le ha sido confiado, y presumo que antes de un mes todas las cosas habrán sido puestas en orden. El marqués de la Ensenada, señor, ha dejado la capital el 18 del corriente³², con orden de retirarse a una ciudad de Castilla la Vieja, que se llama Medina del Campo. Se me ha asegurado que se le permitirá fijar su residencia en Valladolid. Ignoro el verdadero motivo de su exilio³³, pero sea el que fuere, en las circunstancias presentes ha contribuido mucho a aumentar el malestar³⁴.

³¹ A. D. P. 545, fol. 309.

³² Es decir, a los cuatro días del nombramiento del conde de Aranda.

³³ Vid. nota 9.

³⁴ A. D. P. 545, fol. 313. Aranjuez 21 de abril 1766. Ossun a Choiseul.

Y como contrapunto de lo anterior, y en ese afán un tanto contradictorio por dar la sensación de paz y tranquilidad, añade el embajador:

Todo está en Madrid, señor, tranquilo, y en obediencia, y Su Majestad Católica ha tenido la satisfacción de recibir nuevos testimonios de sumisión, fidelidad y adhesión de todas las otras ciudades del Reino³⁵, excepto de la de Zaragoza, si bien se puede decir que la sedición que tuvo sirvió para conocer mejor la fidelidad de sus principales habitantes³⁶.

Sobre estos dos mismos puntos, el conde de Aranda y la presunta tranquilidad general, se ocupa también el encargado de la embajada española en París, Magallón, quien al remitir a Choiseul dos cartas recibidas por el correo ordinario, de la Princesa de Asturias, dirigidas al rey y la reina franceses, comenta lo siguiente:

Las cartas de Madrid mandan el nombramiento del señor de Aranda para el empleo de Presidente del Consejo. Esta plaza, que no ha sido cubierta desde el siglo pasado, es la de mayor autoridad en todo el reino. La justicia, la policía, y todo el gobierno interior depende de ella. A lo que se añade en el caso del señor de Aranda el gobierno militar de Madrid y el mando de las tropas de Castilla, por medio de lo cual tendrá la autoridad y la fuerza³⁷.

Respecto al estado general de la nación añadía, un tanto escéptico:

Madrid parece completamente tranquilo; la tormenta de Zaragoza parece también calmada, pero no sé si estas apariencias deben poner el abrigo de toda inquietud³⁸.

La tranquilidad de Madrid

En esta misma línea y como si se tratara de un *leit-motiv*, el 28 de abril volvía el embajador francés en Madrid sobre la misma cuestión:

Reina, señor, la mayor tranquilidad en Madrid y en toda España. Pero queda todavía por vengar la injuria hecha a la autoridad real, y me parece que se camina muy lentamente. No obstante, Su Majestad Católica parece

³⁵ Seguramente y como pueba de lo dicho, el embajador incorporó el Bando de Barcelona inserto más arriba.

³⁶ *Ibidem*. El despacho concluye con la noticia de la incorporación del rey a su ocupación favorita, la caza; para lo que se había ausentado del miércoles al viernes a catorce leguas de Aranjuez.

³⁷ A. D. P. 545, fol. 325. París, 26 abril 1766. Magallón a Choiseul.

³⁸ *Ibidem*.

ser consciente de las consecuencias que de ello se puedan derivar tanto en el interior como en el exterior³⁹.

Efectivamente, en el exterior, y Choiseul el primero de ellos, dudaban bastante de esa aparente tranquilidad. En este sentido la correspondencia diplomática mantenida durante el mes de mayo entre Aranjuez y París resulta especialmente interesante. Ya el 9 de mayo escribía así el embajador francés:

No estoy sorprendido, señor, de que cartas particualres hayan anunciado que la fermentación no estaba todavía tan adormecida en Madrid como yo os lo había indicado. Los particulares se explican siguiendo prevenciones o puntos de vista que les son personales, o bien fundan su juicio sobre apariencias que no deciden en modo alguno de la disposición general de los espíritus. Por lo demás, señor, podéis considerar como cierto que la ciudad de Madrid está totalmente tranquila, y que incluso reina en ella al presente una policía muy exacta; por otra parte se han tomado medidas suficientes a fin de que ya jamás pueda suceder un acontecimiento tan indecente como el que se ha experimentado, y que sin duda exigirá el castigo más ejemplar, pero que no sé mucho en qué consistirá⁴⁰.

El Consejo de Estado y las Malvinas

A continuación se ocupa de los nuevos ministros de Guerra y Marina⁴¹:

Los dos nuevos ministros, señor, son capaces de hacerlo bien y parecen tener un gran deseo. El de la guerra conoce el mal estado en el que está el ejército de España; razona muy justamente sobre este objeto y asegura que va a trabajar eficazmente en ponerlo en regla. Respecto al de Marina, estoy inquieto creyendo que el magistrado Arriaga juzgue conveniente no cambiar nada respecto a su conducta y sistema ordinario. No obstante, puede suceder que este ministro se vea forzado por una serie de resoluciones del comité que se ha establecido para examinar los asuntos que afectan al Estado, sea en el interior, sea en el exterior. Este comité, señor, está compuesto de los cuatro secretarios de Estado que están en la Corte, a saber, el duque de Alba, el Sr. Massones y el duque que de Sotomayor su hermano, el conde de Fuentes y el Sr. Wall⁴².

³⁹ A. D. P. 545, fol. 337. Aranjuez, 28 de abril 1766. Ossun a Choiseul.

⁴⁰ A. D. P. 545, fols, 353-357. Aranjuez, 9 de mayo 1766. Ossun a Choiseul.

⁴¹ Sobre el nombramiento de Juan Gregorio de Muniain como Secretario de Estado para la Guerra, vid. nota 13.

⁴² Vid. nota 40. Como se aprecia, en lugar de cuatro Secretarios cita cinco, al incluir entre ellos al Consejero de Estado y embajador en París, conde de Fuentes, que en esas fechas se encontraba en Madrid.

Tras esta alusión a la nueva forma de gobierno adoptada por la Corte española y que, como hemos visto más arriba⁴³, prefigura en cierto sentido lo que más tarde serían los Consejos de Ministros, informa Ossun de la primera iniciativa de dicho *comité*, referente precisamente a las islas Malvinas:

Este comité, señor, es el que acaba de decidir que el Sr. de Bougainville abandone el establecimiento que había formado en las islas Malvinas, y que España ocupe inmediatamente ese Puesto importante para la comodidad y la seguridad de la navegación en el mar del sur. Al mismo tiempo se ha decidido que la Corte de Madrid reembolse los gastos legítimamente hechos en esta ocasión por el Sr. de Bougainville; y el marqués de Grimaldi me ha dicho que el Sr. de Magallón sería encargado de arreglar este tema con los ministros del rey; de suerte que el Sr. de Bougainville se propone quitarnos de aquí a cinco o diez días⁴⁴.

Como corolario final, el embajador vuelve a analizar el cambio de la forma de gobierno experimentada a raíz de los motines de Madrid y Zaragoza:

Podéis inferir, señor, dos cosas de lo que acabo de exponer. La primera es que el método de tratar los asuntos en esta Corte ha cambiado, y consiste en que al presente son examinados, sean de la materia que sean, por un comité cuya opinión es elevada a Su Majestad Católica por el secretario del Departamento del que depende el asunto tratado. La segunda es que la pluralidad de votos influirá verosímilmente en el futuro sobre las decisiones, en lugar de que hasta ahora era de gran peso el parecer del Secretario de Estado que trabajaba con el rey, su dueño. Por lo demás, parece que el marqués de Grimaldi ha alcanzado una estima y confianza muy particulares por parte del duque de Alba y de los Srs. Massones y Sotomayor, quienes se manifiestan abierta y muy favorablemente sobre la necesidad de mantener el sistema establecido por el Pacto de Familia⁴⁵.

Los motines y la pobreza de España

La misiva anterior se cruzó con la que el propio Choiseul enviaba a Ossun desde Versailles, y que lleva la fecha del 6 de mayo, en la que volvía a poner en duda la pacificación del reino español y en la que abogaba por medidas de rigor más severo:

⁴³ Vid. nota 18.

⁴⁴ Vid. nota 40.

⁴⁵ *Ibidem*.

Tengo la impresión de que en Aranjuez cuentan quizás demasiado los testimonios de sumisión y de fidelidad que Su Majestad Católica recibe de la mayor parte de las ciudades de su reino. Sin embargo, nosotros tenemos motivos para creer que el fuego todavía no se ha apagado en todas las provincias de España, y sabemos muy positivamente que recientemente ha habido revueltas populares en la frontera, cerca de Bayona, y especialmente en Fuenterrabía⁴⁶. Ciertamente sólo las medidas del rigor más severo pueden sujetar al populacho y hacerlo entrar en los deberes de la obediencia más total a la autoridad del Gobierno. Pues algunos castigos pasajeros sólo encubrirán el mal, y no se puede reparar sólidamente mientras no se llegue a descubrir los instigadores y ejecutores de las revueltas de Madrid y Zaragoza⁴⁷.

Como se observará, Choiseul, desde París, daba la impresión de estar, en cierto sentido, mejor informado que su embajador, recluido en Aranjuez y sometido a una información quizá excesivamente preocupada por quitar todo alarmismo. Y para paliar esta impresión y justificar sus anteriores informes, se vio obligado Ossun a enviarle el 12 de mayo un largo despacho cifrado en el que se encuentran las claves, por así decir, de los motines contra Esquilache, y que esta vez se entroncan ya, al menos en provincias, con los motines de subsistencias:

Podéis, señor, dar crédito a la relación que he tenido el honor de enviaros sobre la revuelta de Zaragoza⁴⁸, y creer que la fidelidad y rigor con los que se ha comportado la parte más sana de los habitantes de la ciudad han establecido allí sólidamente el espíritu de sumisión y de tranquilidad. Ha habido algunos movimientos en otras cuatro o cinco ciudades o aldeas de España con ocasión de la carestía del pan⁴⁹, pero como eran provocados por el bajo pueblo y los principales habitantes se han apresurado a apaciguar la revuelta, estas ligeras sacudidas no han tenido ninguna consecuencia y todo está general y enteramente pacificado. Vuestras reflexiones, señor, son muy justas con relación a los grandes inconvenientes que pueden resultar de la extrema pobreza del populacho español; no obstante no todas las provincias del reino están en la misma situación. Los pueblos son laboriosos, activos e industriosos en Galicia, Vizcaya, Navarra, Cataluña y el reino de Aragón; sólo en las Andalucías y las Castillas, sobre todo la Nueva, la pobreza del bajo pueblo es extrema, y esto viene principalmente de que la mayor parte de las tierras pertenecen directamente al rey, a los grandes señores y al clero secular y re-

⁴⁶ Sobre este tema vid. Otazu, A. de, «La represión de la matxinada de 1766», en *La burguesía revolucionaria vasca a fines del siglo XVIII*, San Sebastián, Ed. Txertoa, 1982, y Corona, C., *Los motines de 1766 en las provincias vascas. La Machinada*, Zaragoza, Universidad, 1985.

⁴⁷ A. D. P. 545, fol. 363. Versalles, 6 mayo 1766. Choiseul a Ossun.

⁴⁸ A. D. P. 545, fols. 272-280. Vid. nota 15.

⁴⁹ En realidad, aquí el marqués de Ossun parece ser que no estaba correctamente informado, pues no fueron cuatro o cinco, sino casi un centenar los pueblos y ciudades que experimentaron motines por esas fechas.

gular. Estos señores descuidan la agricultura; el clero, y especialmente los frailes, la explotan ellos mismos, y los campesinos que no tienen tierras en propiedad solamente pueden subsistir con el trabajo de sus manos o pidiendo limosna, y esto último es lo que de ordinario prefieren. Sería fácil, señor, remediar este mal dando las tierras al pueblo con un canon en granos proporcional a la fertilidad del suelo. Los propietarios no perderían con ello, al contrario; y el Estado obtendría una gran ventaja. Otra fuente de pobreza y de ociosidad del pueblo deriva de los derechos considerables que son impuestos sobre el consumo con el nombre de alcabalas y millones y rentas provinciales; derechos que suplen al tributo real que no existe en España⁵⁰.

La reforma del escusado y el complot de clero

Después de esta visión de los motines desde la óptica de la ⁴¹pobreza y sus causas en España, el embajador vuelve a su ya conocida tesis complotista en la que adjudica, en este caso, un importante papel al clero:

No creáis, señor, que el populacho español haya tomado el partido general de las revueltas. Estad seguro que sólo lo hizo en Madrid, y al presente se sabe bien que el pueblo fue sólo el instrumento de que los sacerdotes y frailes se han servido, bajo el manto de la religión y con la ayuda del fanatismo, ignorancia y superstición. Pero tampoco hay que creer, señor, que el espíritu de sedición sea general entre los sacerdotes y frailes; son personajes principales del clero los que han puesto un cierto número de sus subalternos en movimiento⁵¹.

A continuación el embajador francés explica el porqué de esa actitud del clero, que no era otro que la reforma del escusado llevada a cabo por el marqués de Esquilache, así como la cuestión del diezmo sobre las tierras de regadío:

He aquí el verdadero motivo de esta detestable intriga. La Corte de Roma⁵², señor, había acordado a Felipe II, con motivo de la guerra contra los moros, el derecho de percibir en cada parroquia el diezmo entero sobre las posesiones de los particulares. El clero rico de España se opuso entonces a esta concesión y Felipe II juzgó oportuno llegar a un arreglo con el clero mediante una suma de dos millones de reales, más o menos, que los obispos y capítulos se comprometían a pagarle anualmente, bien entendido que gozarían de la concesión apostólica en toda su extensión. El marqués de Esquilache llegó y dijo que el rey, su señor, ya no quería anticipar el escusado (es el nombre del derecho del que se trata) y que quería ponerlo en administra-

⁵⁰ A. D. P. 545, fols. 371-381. Aranjuez, 12 mayo 1766. Ossun a Choiseul [En cifra].

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Vid. nota 21.

ción. El clero hizo las más vivas representaciones y empleó todos los medios, grandes y pequeños, para parar este golpe, pero el marqués de Esquilache, ayudado del voto del confesor de Su Majestad Católica lo llevó a cabo; y este ministro había arrendado el escusado sobre la base de doce millones de reales por año; y además acababa de poner en vigor la pretensión de un nuevo impuesto basado en otra bula, cuando en uno de los reinados precedentes se planteó hacer canales de riego, por la que se concedió al Rey de España, que debía hacer el gasto, el diezmo de las tierras regadas que fueran nuevamente roturadas. Los canales proyectados sólo se realizaron en parte, y la mayoría de ellos ya ni existen; no obstante el marqués de Esquilache pretendía tener el derecho a recibir dicho impuesto no solamente de las tierras indicadas por la Bula de concesión, sino también de todas aquellas que habían sido roturadas en España desde la fecha de la Bula, e incluso sobre las que en el futuro fueran roturadas. Este ministro seguía este asunto con empeño, y existe la apariencia de que fue lo que les había hecho decidir a los autores de los desórdenes. Había incluso tratado de emplear la autoridad, pero de ello resultó una hidra de verificaciones y procesos, nombrándose una Junta para informar sobre el tema. Dudo mucho que actualmente el fisco haya desistido de su pretensión; queda el complemento del escusado. Ha sido preciso eliminar al marqués de Esquilache para poder esperar la anulación de las decisiones anteriores. El medio ha sido violento y criminal, pero este ministro era tan universalmente odiado que toda la nación ha aprobado bastante públicamente lo que ha decidido. De esta forma, señor, se han servido de la carestía del pan y de los comestibles, del bando contra las capas, para agitar al bajo pueblo; se le ha hecho romper las farolas para comenzar; por lo demás, no es fácil contener un populacho sublevado en los límites proyectados. No obstante la impunidad, la condescendencia y las causas de semejante suceso han impulsado a algunos particulares que no tenían seguramente nada que ver con el complot a escribir cartas anónimas, a divulgar pasquines y a desafiar al Gobierno. Se sabe que han salido de Madrid insinuaciones a varias ciudades de provincias para comprometerlas a imitar a la capital, pero felizmente no lo han conseguido⁵³. Se asegura que el plan era elegir el momento en el que el rey de España haría la estación del jueves santo para coger al marqués de Esquilache, que debía acompañarle, pasearle por las calles sobre un asno, colgarlo a continuación en la plaza mayor, y venir inmediatamente a pedir a Su Majestad Católica lo que fuere. El rey de España quería conocer los verdaderos autores de la revuelta, y se le ha asegurado que el vil pueblo sólo había sido el agente, pero parece ser que los que podrían y deberían descubrir a estos autores no se prestan a los deseos del soberano, y que se contentan con establecer una buena policía y tomar medidas seguras para que no vuelva a suceder jamás en Madrid un escándalo semejante⁵⁴.

53 Aquí nuevamente llama la atención el interés del embajador por quitar importancia a un hecho que había tenido ya múltiples repercusiones en provincias.

54 Vid. nota 50.

Aranda y la ayuda de Cataluña

Este largo e interesante despacho cifrado del embajador Ossun concluye con una nueva alusión a la actitud de los españoles respecto a los franceses:

He observado, señor, en esta ocasión, que los españoles en general están de vuelta de la aversión que tenían hacia la nación francesa y que comienzan a mirarnos como sus aliados necesarios. Hablo en general, pues ciertamente había algunos particulares que manifestaban sentimientos contrarios⁵⁵.

Las últimas palabras del embajador son para manifestar a su superior Choiseul que no respondería, ni siquiera en cifra, a algunos puntos de los dos últimos despachos⁵⁶, y esperaría la próxima salida de Bougainville para hacerlo, ya que sabía de buenas tintas que «la vía de los despachos en cifra no era en modo alguno segura». Por otra parte añadía: «El conde de Fuentes ya se ha despedido y vos le veréis inmediatamente y os pondrá perfectamente al corriente de todo⁵⁷».

El mismo 12 de mayo de 1766, pero en carta no cifrada, el embajador se ocupaba una vez más del conde de Aranda y de algunas otras revueltas acaecidas en cuatro o cinco ciudades españolas, así como de la reacción del rey y de Cataluña a este propósito:

El señor conde de Aranda cumple con la mayor distinción el importante cargo que le ha sido confiado, y ya ha establecido una excelente policía en Madrid. Reina en la ciudad mucha tranquilidad, así como en todo el resto del reino. Ha habido noticias de revueltas en cuatro o cinco ciudades de España, pero los comandantes o los magistrados las habían sofocado al punto y habían prometido un perdón general a imitación del que se había practicado en Madrid. Su Majestad Católica no ha juzgado a propósito confirmar estos perdones, y por el contrario acaba de ordenar que los culpables sean castigados según el rigor de las leyes. Se me asegura, señor, que muy pronto van a llegar aquí cuatro diputados del principado de Cataluña, que vienen a ofrecer al rey de España retirar, si lo juzga a propósito, todas las tropas

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ En uno de éstos, fechado en Versalles el 29 de abril de 1766, Choiseul incita a Ossun a prestar gran atención para conocer las intenciones y el sistema político del conde de Aranda. Y entre otros temas que desarrolla está el testimonio del interés y amistad que el rey de Portugal había dado a España con ocasión de la revuelta de Madrid. También se ocupa de la Relación de los sucesos de Zaragoza entregada a Ossun por el conde de Fuentes; y finalmente habla del «despotismo de los frailes que han podido dar lugar a los sucesos de Madrid». A. D. P. 545, fols. 338-339. Versalles, 29 de abril 1766. Choiseul a Ossun.

⁵⁷ Vid. nota 50.

que están en esta provincia para emplearlas allá donde sean necesarias, y que la provincia reclutaría y mantendría a sus expensas cuatro mil hombres para defenderse durante todo el tiempo que agrade al rey de España ⁵⁸.

Este documento se cruzaba en el camino con otro de Choiseul, fechado en Versailles el 13 de mayo de 1766, en el que se ocupaba precisamente del conde de Aranda:

Lo que me habéis dicho sobre los talentos y sobre el carácter del señor conde de Aranda me ha confirmado en la persuasión en la que ya estaba de que el señor Presidente del Consejo de Castilla justificaría por su celo y su éxito la señal de confianza que el Rey Católico ha juzgado a propósito darle ⁵⁹.

Reflexiones finales

Lógicamente la correspondencia entre Aranjuez y París continúa y lo hace con nuevas pistas y connotaciones claves para la comprensión del motín de Madrid, pues conforme pasaban los días las noticias y rumores aumentaban, pero exigencias editoriales nos obligan a detenernos hoy aquí.

En cualquier caso, y a pesar de su parcialidad temporal, ya que el período estudiado abarca solamente del 24 de marzo al 13 de mayo, es decir algo menos de dos meses de correspondencia diplomática, y a pesar de estar ésta circunscrita a un solo embajador con unos intereses políticos muy concretos, representados en gran medida en la defensa del Pacto de Familia bien visto por una de las «víctimas» del motín ⁶⁰, los despachos de Ossun nos proporcionan una serie de datos de gran interés en torno a lo sucedido en Madrid y en España en la primavera de 1766. Datos que van desde una nueva versión del motín contra Esquilache hasta las explicaciones político-económicas de por qué se había llegado a esa situación, pasando por unas reflexiones sobre los culpables del mismo que habían manejado al pueblo ⁶¹ utilizándolo en in-

⁵⁸ A. D. P. 545, fols. 383-385. Aranjuez, 12 mayo 1766. Ossun a Choiseul.

⁵⁹ A. D. P. 545, fol. 391. Versailles, 13 mayo 1766. Choiseul a Ossun.

⁶⁰ Grimaldi. *De ahí la simpatía con que este ministro es mirado por Ossun, quien sale en su defensa frente a los ataques de pasquines y cartas anónimas.*

⁶¹ No deja de ser llamativo el desprecio constante que el embajador hace del *bajo pueblo* al que otorga calificativos como el de *vil canalla, hez y populacho.*

terés propio dentro de la clásica tesis complotista burguesa y clerical, en la que el embajador distingue claramente desde el primer momento entre autores y agentes.

Si a esto añadimos las reflexiones políticas en torno a personajes como el conde de Aranda, el duque de Alba, los ministros Grimaldi, Muniain y Arriaga, las repercusiones del motín en Portugal y Cataluña, la descripción de la pobreza en España y sus causas, la implantación del Consejo de Estado, etc. llegaremos a la conclusión de que, a pesar de su parcialidad, la lectura de la correspondencia diplomática sigue siendo una fuente de información todavía útil y válida.

Exotismo arqueológico en la literatura de fines del siglo XIX: 1880-1895

LILY LITVAK

Universidad de Texas

«Hay dos tipos de exotismo, el primero da el gusto por el desplazamiento en el espacio, la atracción por América, por las mujeres amarillas o verdes. Pero hay un placer más refinado, una corrupción más suprema, es el exotismo a través del tiempo»¹. Esta cita es de Théophile Gautier, y se refería el autor de *Le Roman de la Momie*² a una de las modas más populares del siglo XIX, el exotismo arqueológico. El tiempo también tiene sus lejanías, en el pasado, naturalmente, pues el futuro es para los hombres de acción, y no lo eran los estetas finiseculares. Así, a medida que avanzaba el siglo, se popularizaron los temas relacionados con las culturas de la Antigüedad.

El exotismo arqueológico podía satisfacer varios ideales a la vez. Desde luego, tenemos el tema ruïnista, tan caro a aquella época, que veía en él una percepción dolorosa del declinar de las civilizaciones. Pero no es éste el tema que nos atañe ahora, sino, por el contrario, el exotismo que intenta revivir el pasado en todo su colorido y movimiento.

¹ Théophile Gautier, *Loin de Paris*, París, Carpentier, 1881, 124.

² *Le Roman de la momie*, París, Hachette, 1856.

Este exotismo, por una parte, justificaba las audacias imaginativas, el deseo de extravagancia, de lo raro y pintoresco. Por otra, cumplía con ciertos requisitos de exactitud y erudición. Se podía a través de él conocer costumbres extrañas, distintas de la realidad contemporánea, y a la vez abordar ciertos aspectos de la vida cotidiana que adquirirían, en aquel contexto, el aspecto de costumbres exóticas, aunque fuesen familiares.

La popularidad de estos temas era promovida por las investigaciones arqueológicas y los estudios eruditos. Entonces se revisan «Los perfumes de la antigüedad» en *La Ilustración de España*³, se detalla el Museo Bulacq en El Cairo⁴, y se familiariza el público español con las excavaciones del alto Nilo⁵. *Pèl & Ploma*, revista catalana, discute lo «Arxiprimitiu»⁶. Esa afición promovió el ciclo de conferencias organizadas por José Ramón Mélida sobre el arte de la antigüedad, donde se discutió el arte tebano, el arcaísmo griego, el arte micénico, el naturalismo romano⁷. En sus artículos, este incansable trabajador de la arqueología deseaba dar a conocer al público español el valor artístico de los vasos griegos y etruscos del Museo Arqueológico Nacional⁸.

Simultáneamente, en la península, varios descubrimientos alentaron la popularidad de estos temas. Entre ellos, los hallazgos del Cerro de los Santos, cuya discusión data de 1860, luego prolongada en los años setenta y luego a fines de siglo. Este episodio puede ser conocido para los estudiosos de la literatura española, pues figura como tema en *La Voluntad* de Azorín. Lo que no se conoce es toda la polémica científica y artística suscitada alrededor de esas estatuas. En la novela de Azorín

3 Eugenio Rumel, «Los perfumes de la antigüedad», *La Ilustración de España*, IV, N.º 40 (22 octubre, 1887), 318-19.

4 *La Ilustración Artística*, VII, N.º 333(14 mayo 1888), 166-7. Véase también «La odisea de un faraón», *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, N.º 32 (30 agosto 1882), 126-7.

5 *Ibid*; XLIII, N.º 7(22 febrero 1899),. 195-6.

6 Saktawara, «Arxiprimitiu», *Pel & Ploma*, N.º 78 (1901), 51-57.

7 Estas conferencias se impartían en el Museo Arqueológico. Véase la reseña en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3.ª época, V (11 noviembre 1901), 65-72.

8 José Ramón Mélida, «Sobre los vasos griegos, etruscos e italogriegos del Museo Arqueológico Nacional», *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, N.º 31 (2 agosto 1882), 102-6. También de Mélida véase «La colección de bronce antiguos de don Antonio Vives», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, (enero 1900), 27-30.

aparece el padre Carlos Lasalde, persona que efectivamente existió, aficionado a la arqueología, que escribió estudios sobre las estatuas asignándoles un origen anterromano y suponiéndolas bastetanas⁹. Numancia fue otro de los sitios arqueológicos donde se continuaron los trabajos arqueológicos que se habían abandonado en 1853. Pío Baroja, entre otros, escribió sobre los descubrimientos de este sitio¹⁰. Y había además diversos hallazgos en toda la península que relacionaban a las primitivas tribus ibéricas con las antiguas culturas: egipcia, fenicia, romana, griega¹¹.

La moda arqueológica se propagó al arte, a la escultura, a la literatura. Citemos por ejemplo, en la Exposición de Bellas Artes de Madrid en 1881, el cuadro del sevillano Mattoni *Las termas de Caracalla*, y la *Cleopatra* de Juan de Lemus, así como la escultura de Francisco Font *El enigma de Tebas*¹². En la arquitectura fue popular el estilo neoejipcio, representado por personalidades como el catalán Fontseré, quien en años anteriores se había apegado a la inspiración griega, pero después adoptó características de un mecanicismo egipciante. Vilaseca fue otro arquitecto que se especializó en motivos griegos y egipcios, complaciéndose en la policromía. Podemos ver un ejemplo en la Academia de Ciencias de la Rambla, erigida en 1883, y en el Panteón Batlló de Barcelona, decorado con cariátides de indumentaria egipcia y rostro helénico.

⁹ *Memorias sobre las notables excavaciones hechas en el Cerro de los Santos publicadas por los PP Escolapios de Yecla*, Madrid, 1871. Folleto de 71 páginas debido seguramente a la pluma de Carlos Lasalde. Sobre la polémica sobre estas estatuas véase nuestro libro de próxima aparición en Taurus, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de fines del siglo XIX*.

¹⁰ Pío Baroja, «Numancia y Soria», *El Imparcial* (12 junio 1902), 3 y también véase José Ramón Mélida, *Excavaciones de Numancia*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1908 y Adolf Schulten, *Numancia, Eine Topographische Historische Untersuchung*, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, 1905.

¹¹ Véase por ejemplo, M. R. Berlanza, «Descubrimientos arqueológicos de Tajo Montero», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, VI, N.º 435 (abril y mayo 1902), 328-9; Francisco Codera, «El desarrollo de los estudios arqueológicos en España», *Revista de Arqueología Española* (Madrid), N.º 1 (enero 1880), 14-15; Jorge Bonsor, «Los pueblos antiguos del Guadalquivir», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, V, N.º 12 (diciembre 1901), 837-57.

¹² Véase Ramón Casellas, «Tercera Exposición General de Bellas Artes», *La Vanguardia*, XVI, N.º 4654 (22 abril 1896), 4,5,6. También, «Cleo», *La Ilustración Española y Americana* XXV, N.º 22 (15 junio 1881), 387; «Exposición de Bellas Artes», *ibíd.*; N.º 23 (22 junio 1881), 403-7.

En lo que respecta a la literatura, se sueña con una reconciliación con la ciencia, y es la arqueología la que proporciona al escritor el más perfecto modelo de cuidadoso detallismo. A ello se une la influencia parnasiana, y sobre todo, la del naturalismo. La influencia de la ciencia en este movimiento no consiste tan sólo en llenar la obra literaria con descripciones de enfermedades, escenas clínicas o de laboratorio, eso es el menor y más superficial efecto ejercido por la ciencia en la literatura. Los temas elegidos son más interesantes y reveladores. Aún más interesante es la forma en que se tratan esos temas. Los románticos ya se habían dado cuenta de que el arte clásico se moría de abstracción, y de que el color local que ellos amaban era el principal procedimiento para conseguir la sensación de vida, haciéndola más concreta y precisa en su evocación de la realidad. Victor Hugo había exaltado la *localité exacte*, pero a pesar de estas ideas, aquella generación, y Hugo el primero, había mostrado una preocupación relativamente débil por la veracidad de sus localizaciones. Su intento no era el representar las cosas con la exactitud de una época y un medio determinado, sino únicamente dar más vida y apariencia de realidad a sus figuras. Tan sólo querían formar en torno a ellas un conjunto armonioso y exótico.

Sin embargo, a medida que se acerca el fin de siglo el trato con historiadores y arqueólogos y el estudio de estas ciencias enseñaron a los autores, y también el público, a mostrarse más exigentes. El color romántico no bastó. Se pidieron investigaciones serias, accesorios auténticos, descripciones precisas de objetos, sitios, indumentarias. Se llegó a un punto en que unas cuantas acotaciones no bastaban para evocar una antigüedad de oropel ante la mirada ingenua del lector. Se impuso así a la imaginación el control de la ciencia, la documentación a la riqueza de imágenes.

En el prólogo a su novela arqueológica *Salomón*¹³, publicada en 1884, José Ramón Mélida explica la transformación de la novela histórica desde Walter Scott hasta Bulwer Litton y Jorge Ebers¹⁴. La evolución es consecuencia lógica de la que ha sufrido la historia, «que antes se redactaba como un acercamiento literario y político, con arreglo

¹³ José Ramón Mélida, *Salomón, Rey de Israel, Leyenda Bíblica*, Barcelona, Tipografía Sucesores de Rivadeneira, 1884.

¹⁴ La popular novela de Ebers, *La hija del rey de Egipto*, llegó a su quinta edición española en 1882, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, hermoso libro con grabados a pluma de Apelles Mestres y acuarelas de Arturo Mélida el arquitecto.

a las referencias de los autores antiguos, y ha sido renovada por la arqueología, que nos ha puesto en comunicación directa con el mundo antiguo». Así la novela, apartándose de los pastiches, ficciones creadas por el pseudorromanticismo, pide hoy «la imitación fiel de la realidad de la vida, y el novelista se preocupa de las circunstancias con que se desarrollan las pasiones de los hombres contemporáneos del medio en que se vive y del ambiente moral que se respira. En una palabra, la historia y la novela buscan la verdad».

Estas palabras exponen un credo estético, La descripción de costumbres, medios, religiones, filosofías y sociedades, usos cotidianos, son lo que forma y determina la escritura. ¿Es esta reconstrucción científicamente exacta? No se trata aquí de verificar el valor erudito de las obras, ni de ver si en su avidez por el documento raro y sugestivo los escritores pesaron suficientemente la veracidad de sus fuentes. Basta reconocer que tenían la voluntad de ser exactos como parte de una meta estética.

No está de más el recordar aquí las investigaciones minuciosas que hicieron Flaubert y Gautier para sus obras de tema arqueológico. Sus pasos fueron modelo para los escritores españoles. José Ramón Mérida, para su relato sobre Salomón, ha seguido las investigaciones sobre la Biblia, estudios como *La Bible et ses découvertes modernes en Palestine, en Egypte et en Assirie* de M. Vigouroux¹⁵. Se basa también en los estudios arqueológicos de Perrot, Chiping y Lenormant. A este volumen añade un apéndice con notas para la comprensión bíblica y arqueológica del relato.

Mérida fue el autor de una novela aún más ambiciosa, localizada en el Egipto faraónico y publicada en 1880, *El sortilegio de Karnak*¹⁶. Declara haberse inspirado para ella en un ostracón formado de un guijarro, con cinco líneas de escritura hierática, que se encuentra en la colección de manuscritos egipcios del Louvre. Incluye en esas páginas abundantes y eruditas notas sobre los descubrimientos arqueológicos egipcios, que le permiten, como conocedor erudito de esa civilización, el reconstruirla primero, y el hacerla vivir después. Se adiciona a la novela un índice bibliográfico de obras consultadas, que van desde Heródoto

¹⁵ París, Berche et Tralin, 1879, 4 vols.

¹⁶ Novela escrita por José Ramón Mérida e Ignacio López, *El sortilegio de Karnak, Novela arqueológica*, Madrid, Medina, 1880.

hasta los estudios especializados de Birch, los catálogos de Pierret y los descubrimientos de Champollion y Mariette Bey.

La misma subordinación del autor a la fuente erudita la encontramos en *Sónnica la cortesana*, novela de Blasco Ibáñez que aparece en Madrid en 1901. El autor explicará en un prólogo posterior a esta fecha las razones que le impulsaron a escribirla¹⁷. Comenta la popularidad que por entonces tenían esos temas y el éxito de obras como *Quo Vadis* de Sienkiewickz o la *Afrodita* de Pierre Louÿs¹⁸. Pero indica con orgullo sus fuentes originales: «un poema sobre la segunda guerra púnica del poeta latino Silvio Itálico, autor romano del principio de la decadencia, nacido en España».

No se trataba tan sólo de la búsqueda de fuentes. Todas esas obras, además, se organizan a base de la adquisición sistemática de un material especializado que forma una especie de armazón científico de la obra literaria. De esta erudición brota el defecto principal de estas producciones. Casi siempre, la documentación, demasiado rica, aplasta el libro. Ya lo había notado Flaubert al comentar su *Salambó*.

El exotismo de esas obras preconiza el conformarse a la realidad de una época. Se basa en lograr la reconstrucción de un pasado visto como una especie de libro de imágenes, entre las cuales se aprecian particularmente las que dan noción de exotismo y color local como parte de la dramatización de la historia. Se prodigan las escenas coloristas, fiestas, banquetes, orgías, torneos, batallas, presentados con el intento de parecer narradas por algún espectador contemporáneo a la acción. Se prefieren las escenas de grandes multitudes, que en algún momento explican o determinan la historia.

Pero hay que hacer notar también en este tipo de literatura el descubrimiento de la importancia y significación del detalle verídico concreto. Respondiendo a los deseos del lector moderno, sediento de datos sobre las vidas privadas, buscan una precisión minuciosa en los acontecimientos de la vida cotidiana, en el medio ambiente, en la sociedad del personaje. Interesan asimismo los documentos que conciernen a los he-

¹⁷ Prólogo en la edición (Valencia, Prometeo, 1923). Citaremos por la edición de esta novela en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1969.

¹⁸ Sobre el éxito de *Quo Vadis* en España véase nuestro libro de próxima aparición, *El sendero del tigre*.

chos menudos. Por ejemplo, se da noticia en una revista española ¹⁹ de la traducción de unos manuscritos egipcios que conciernen a la vida pública y privada, Recibos librados al fisco por el pago devengado por la cerveza, una carta de un labrador al jefe militar participándole que su hijo se presentara al reclutamiento, etc.

Opina Mérida que ese tipo de literatura, fiel a la meta de deleitar enseñando, encuentra poderosa ayuda en la arqueología, que ha desenterrado las ruinas de los antiguos templos y palacios, explorando tumbas, examinando símbolos e inscripciones, estudiando los caracteres distintos de las obras de arte, y ha puesto de manifiesto la antigüedad: «Memfis, Tebas, Nínive, Jerusalén, Persépolis, Troya, Atenas, Roma, Pompeya son hoy tan conocidas como las grandes capitales del mundo moderno. Pero esas célebres ciudades parecen a nuestros ojos cual vastas necrópolis que, en efecto, son montones de ruinas del pasado, entre las que sólo encontramos las momias y la ceniza de los hombres antiguos». La misión de la novela histórica es «galvanizar esos restos fúnebres, hacerlos hablar, pensar, sentir, hacerlos vivir aquella vida de un tiempo, con sus creencias y leyes, con sus costumbres y modales, en la lucha constante de sus preocupaciones y pasiones, hacernos respirar el ambiente moral de su tiempo, y agitarse en el interior de sus moradas, en los templos de sus dioses, en las calles y lugares públicos de sus ciudades» ²⁰.

Los escritores españoles notan hechos pequeños, pero expresivos para la evocación de la época por la relación precisa de las modas, los gestos, los usos. Sabían que la resurrección interesante no puede obtenerse más que por la reconstitución exacta del decorado, de los usos de esa vida. Se describen, por ejemplo, ciertas comidas:

Los griegos comían caracoles nadando en salsa de azafrán. Las sardinas frescas del golfo aparecían en rueda sobre los platos, festoneadas de hojas de laurel, y las coronas de pájaros eran servidas cubiertas de salsa verde. Los pastores iberos se contentaban con peces secos y queso duro; los romanos y galos devoraban grandes trozos de cordero chorreando sangre. Las anguilas de los lagos de los puertos eran presentadas con adornos de huevos cocidos, y todos esos platos y otros más iban cargados de sal, de pimienta, de hierbas de color acre, a las cuales se atribuían las más extrañas cualidades ²¹.

¹⁹ Juan Buscón, «Busca buscando», *La Vanguardia*, XVII, N.º 5113 (28 julio 1897), 1.

²⁰ Prólogo a *Salomón Rey de Israel*, 5.

²¹ *Sónnica la cortesana*, 696.

En *El misteri del blat* Victor Oliva detalla las actividades de la cosecha hace siglos, al borde del Nilo²², y *El sortilegio de Karnak* el despertar de una ciudad en el antiguo Egipto, como pudiera acontecer en una de la época moderna, con las mismas actividades, las mismas preocupaciones cotidianas: «El luminoso Ra se elevaba en el horizonte [...] Las terrazas de los templos, las techumbres de los palacios, los cobertizos de las humildes moradas y los obeliscos [...] destacándose sobre las blanquecinas masas de la cordillera líbica». El alfarero agita su rueda con celeridad, los esclavos constructores apilan la piedra, los segadores disponen la hoz para la cosecha. Asimismo, en *La Voluntad* el padre Lasalde y Azorín señalan la similaridad del atuendo de las estatuas del Cerro de los Santos con el de las campesinas yeclanas; y don Adolfo Rivadeneyra, en su hermosa crónica sobre su viaje al interior de Persia²³, cree ver en los habitantes del Irán los mismos gestos, los mismos usos, las mismas costumbres de los aqueménidas de la comarca persepolitana.

Sónnica la cortesana acontece en Sagunto en el año 200 y tantos A. C. Al comenzar el relato, la célebre ciudad, Zacinto, aliada de Roma, hállase en el apogeo de su prosperidad. Poco tardará en entrar en una guerra contra Aníbal, donde quedará destruida. El personaje principal es Sónnica, cortesana tan hermosa como Friné y tan maestra como Thais en el arte de amar. Intercalados con la acción histórica, se tiene ocasión de narrar sus amores y sus celos, y cómo se convierte en la heroíca defensora de la infortunada ciudad.

En esta novela como en otras de este tipo, por ejemplo *Thais se engalana* de Luis de Terán²⁴, el autor se vuelve particularmente concienzudo en los detalles de la moda femenina, que se vuelve trabajo de crítico de arte y de historiador. Blasco Ibáñez pasa varias páginas en describir el arreglo de la cortesana²⁵. Una esclava le alisa el cabello con bellos peines de púas de marfil cincelado. Una pátera de bronce contiene la harina de habas para conservar tersa y tirante la piel de las mejis.

²² *Juventut*, III, N.º 116 (1 marzo 1902), 283-4.

²³ Adolfo Rivadeneyra, *Viaje al interior de Persia*, Madrid, Imprenta y estereotipia de Aribau, 1880, 3 vols. Véase nuestra edición de esta obra próxima a aparecer en Ediciones del Serbal, Barcelona.

²⁴ *Helios*, IX (1903), sin paginar.

²⁵ *Sónnica la cortesana*, 725-7.

llas, los pechos, el vientre. Usa el dropax, pasta depilatoria compuesta de vinagre y tierra de Chipre. Un ánfora rematada por un pico contiene una disolución de azafrán y goma de Arabia, que con el polvo de oro sirve para teñir el cabello. Primorosos frascos contienen perfumes y aceites traídos por las caravanas de Asia. Se pinta el rostro de blanco y se le aplica el kohol, vendido por los mercaderes egipcios a precios fabulosos, y el antimonio que aviva la mirada, en las mejillas el carmín egipcio, sacado de los excrementos de los cocodrilos. Y junto a la moda está el lugar concedido al mobiliario, tan importante como la historia, y para cuya descripción se ha hecho necesaria una larga lista de estudios.

Estos objetos y actos son siempre vistos como artísticos, de manera que la antigüedad resucitada en sus mínimos detalles se presenta como una forma de arte más compleja. Se incorpora así la belleza a cada gesto, a cada utensilio, a cada prenda de ropa, y se responde con arte al mundo venal contemporáneo.

Todo ello apunta a la sinceridad arqueológica del fin de siglo; asimismo, aquella aptitud para evocar colores, el movimiento, los detalles cotidianos, preservaba a las obras de su abstracción. El ruido de las quejillas en la plaza pública y las disputas de los moralistas podían esfumarse en el pasado perdido, no así el sonido de las flautas y los cantos del pueblo, la visión tumultuosa de ceremonias y cortejos, la familiaridad de las escenas privadas.

Veamos ahora algunas de las civilizaciones arqueológicas que interesaban. Llamaban la atención Asiria y Caldea, por sus dioses monstruosos, su mitología bárbara y grandiosa compuesta por dioses de nombre ferozmente extraño, atractivos especiales para el fin de siglo, cansado por el aburguesamiento del cristianismo. Egipto se popularizó por su cercanía a los secretos de ultratumba, por su contacto con un mundo primordial revelado en escrituras secretas y sagradas. Seducían sus misterios, deducidos de la arqueología, de la iconografía de monumentos auténticos, de los descubrimientos lingüísticos. Los jeroglíficos fascinaban como modo de expresión, pero también porque se veía en ellos la transmisión de un inmenso repertorio de simbolismo extravagante, bestiario fabuloso con sus extrañas uniones de cuerpos y objetos. En la novela *Morsamor* de Valera, el interés del padre Ambrosio por el hermetismo es significativo; muestra su aspiración por una revelación primordial que incluya no sólo a Moisés y la cábala, sino también a Pla-

tón, las religiones misteriosas de India, Egipto y Persia, y revela su aspiración por una religión universalista, transhistórica, mítica²⁴.

Desde luego, estaba también el gusto por las civilizaciones en decadencia. El fin de siglo, que no dejaba de advertir admoniciones apocalípticas, se identificaba con ellas. Pompeyo Gener comenta el momento cuando «Palas Atenea, Diki y el propio Zeus palidecen y se esfuman al entrar en escena los dos hijos del Asia, dioses de mozos y de martirio, de expiación y de orgía»²⁷. Discute la época neroniana, cuando las basílicas, los baños, los plátanos del frontón transmiten las cadencias de los escritores que allí acuden en togas de púrpura, los cabellos rizados, coronados de flores, llenos de perfume. A este punto de vista se debe la popularidad de que gozaron en España libros como *Grandeza y decadencia de Roma* de Ferrero, *La muerte de los dioses* de Merykowski, y sobre todo el tan leído *Quo Vadis*²⁸ de Sienkiewicz, en el que se encontraba, bajo la cobertura neroniana, la belleza plástica del tema, vivacidad de colorido, amplitud y majestad de conjuntos, pero también la fascinación por las orgías romanas, por el espectáculo de las vírgenes ofrecidas a los leones. La Pardo Bazán no dudó en afirmar que en este libro el autor se servía de procedimientos naturalistas para brindar a «la imaginación más gastada cuadros de orgías, de sangre, de torturas, haciendo competencia con *El jardín de los suplicios*»²⁹. *Un festín romano* de Emilio Castelar³⁰ describe esclavas con transparentes túnicas, doncellas coronadas de azafrán, niños casi desnudos que ahuyentan las moscas con ramas de mirto, efebos griegos. Forman parte de un cuadro casi arquetípico. Después de la orgía, los cuerpos extendidos entre cojines y mármoles, se dormita esperando el golpe de gracia de los bárbaros que ya golpean a la puerta y cuya brutalidad se opone al hiperrefinamiento de los romanos.

²⁶ Véase nuestro artículo, «*Morsamor*; Un viaje de iniciación hacia la India», *Hispanic Review*, 53, N.º 2 (Spring 1985), 181-199.

²⁷ Pompeu Gener, «L'antich teatre, III, Euripides», *Joventut*, III, N.º 130 (7 agosto 1902), 528-30.

²⁸ Pompeu Gener, «La literatura a Roma, III, La literatura baix Neron», *ibíd*, III; N.º 146 (27 noviembre 1902), 766-7.

²⁹ Emilia Pardo Bazán, «Literatura extranjera. El autor de moda. Enrique Sienkiewicz», *La Lectura*, febrero 1901, 34-46.

³⁰ *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, N.º 18 (15 mayo 1882), 367.

También estaba la atracción por Grecia, y no nos referimos a la clásica, sino a una Grecia teñida de erotismo, que descubría un paganismo exacerbado. La resurrección en el fin de siglo fue la de una Grecia no apolínea sino dionisiaca. Ya no era la vieja tierra clásica, empolvada, abrumada de glosas, sino una región joven, de luz y sol, de efectos violentos y exuberantes.

Se ha dado demasiada importancia a aquel verso de Darío, «amo más la Grecia de la Francia», y comentado demasiado su atracción por una Grecia afrancesada. Lo que Darío, como los demás modernistas, prefiere, es la Grecia de ninfas y sátiros, seres ejemplares, portadores de una vitalidad y sensualidad desenfrenadas. Dentro de este espíritu Mérida reconoce el valor de una escultura en bronce³¹, un asno báquico que presenta el elemento dionisiaco. El carácter greco-arcaico se puede también ver en la arquitectura. En la Casa Calvet de Gaudí (1891-1900) se prodigan las columnas salomónicas, los gabletes mixtilíneos, las columnas de nudos y el aparejo almohadillado de tal modo que, si se ha insistido suficientemente en el barroquismo de esta casa, ha pasado casi inadvertida la inclinación greco-arcaica de los grandes capiteles jónicos y los adornos metálicos con volutas simétricas, como el techo de ascensor, que parece una égida de Palas y muestra la profunda fe mediterraneísta de Gaudí.

Pompeyo Gener, en una serie de artículos que escribió para la revista *Juventut* sobre el teatro griego, alaba a Esquilo: en su teatro es donde «se forja el alma del hombre a golpes de martillo. Su teatro es de piedra y el cielo es su bóveda. No necesita luz artificial pues lo ilumina el día, la decoración de la naturaleza»³².

Los personajes y seres mitológicos que se aprecian son aquellos que seducen por su fuerza y vitalidad, faunos y náyades, símbolos de la lujuria; la Afrodita del poema, saliendo del mar «tota plena de lascivia y d'amor»³³. Fascinan los centauros que intentaron raptar a las mujeres de los lápitas, mitad hombres, mitad bestias; la sirena, símbolo de

³¹ José Ramón Mérida, «La colección de bronce antiguos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, N.º 8-9 (agosto-septiembre 1900), 541-46.

³² Pompeu Gener, «L'Antich teatre grech, I, Schilos», *Juventut*, N.º 129 (31 julio 1902), 493-4.

³³ Joan Verges y Bars, «Afrodita», *ibid*; VI, N.º 265 (9 marzo 1905), 160.

la lujuria; la esfinge que figura la voluptuosidad y sus peligros, con rostro y pecho de mujer y cuerpo de león devorador.

Esa antigüedad tenía otro atractivo. Era un santuario poco accesible al burgués. Se reproducían en las obras los nombres griegos exactos para romper las asociaciones enojosas con los nombres latinos y las adaptaciones mitológicas de un arte demasiado afrancesado, incompatible con el carácter tan precioso de exotismo que se quería restituir.

En el exotismo arqueológico también puede verse la gran influencia que hay entre las artes plásticas y la literatura. Antes había sucedido lo contrario, la literatura había invadido y hasta dominado las artes, pero ahora la plástica toma su revancha. En el estilo, el epíteto exotista y descriptivo y el nombre propio y pintoresco disputan el lugar que antes había tenido lo moral. Se logra una literatura de imágenes: «La noche inundaba el Nilo con su densa oscuridad, esmaltada por un sin fin de estrellas cien veces más brillantes que las joyas del Faraón y las esmeraldas de Ollaki»³⁴. La descripción se encamina a la representación material, hasta el punto de que el adagio *Ut pictura poesis* jamás ha sido más justo. Los esmaltes, camafeos, cariátides, festones, astrágalos abundan. El monumento domina en la literatura funcionando como una especie de lenguaje: «Sobre el poniente se confundían las macizas molas de los templos en una masa confusa sobre las que surgían, cual brazos implorantes, las agujas esbeltas de los obeliscos [...]. Frente a casa de Thamar un último rayo de sol [...] ensangrentaba el muro fronterero roído por los jeroglíficos»³⁵.

Los personajes de estas obras tienden a ser convertidos en obra de arte, así como las localizaciones. Egipto, «con sus animales divinizados, con sus rígidos faraones cubiertos de oro, con sus anchas columnas de capiteles de flor de loto, con el sagrado Nilo inmóvil como si sus ondas fuesen de un metal fulgurante, con sus momias cubiertas de betún y esmaltes»³⁶. Una mujer sentada y vestida de túnica blanca,

³⁴ *El sortilegio de Karnak*, 149.

³⁵ Mauricio López Roberts, «La tristeza de Thamar», *Blanco y Negro*, XIV, N.º 690 (23 julio 1904), sin paginar.

³⁶ Isaac Muñoz, *Ambigua y cruel*, Madrid, Imprenta Helénica, 1912.

«aparecía cual busto de marfil»³⁷. Otra parecía «una Isis esculpida en marfil», y su varonil acompañante «como el Horus de basalto rojo»³⁸.

El color también tiene predominio. Ya no se trata de una antigüedad inmóvil y descolorida, de piedra, de mármol o de yeso, que evocan las estatuas prisioneras, alineadas administrativamente a la sombra de los museos. El colorido estalla desbordante en procesiones, ceremonias y personas. Un vistoso desfile deja ver arqueros con enormes carcajes de madera oscura y flechas de plumas multicolores. Los camellos los siguen, con grandes cestos cubiertos de ricos paños verdes. Continúan los esclavos, vestidos de amarillo, tras ellos los tigres, de arrogante aspecto, y panteras negras rozando el suelo con sus colas. Jirafas de altos cuellos moteados y elefantes con quitasoles de colores vivos y engalanados con gualdrapas, «en que el tono purpúreo hacía resaltar los geométricos adornos bordados: azules, verdosos, amarillentos, y negros, así como el oro y las pedrerías»³⁹.

En esa antigüedad revivida el color estalla y desborda, la casta palidez y los contornos tranquilos de los mármoles no bastan. Sus paisajes se extienden bajo el firmamento estrellado. La desnudez de las carnes de las estatuas se vena de azul; los edificios se ven de color ladrillo con tonos de betún y tinta. Por esos años Gaudí subrayaba el efecto policromado de la arquitectura. El color era para él la manifestación visible de la vida. Insistía en que los egipcios y los griegos policromaban sus templos y estatuas a pesar del rico mármol que usaban. Así entendida e interpretada, la antigüedad ofrecía al artista, al escritor, al arquitecto, algo que faltaba en el mundo moderno, monótono y frío: la extravagancia, la variedad, el exotismo.

³⁷ *El sortilegio de Karnak*, 168.

³⁸ *Ibid*; 154.

³⁹ *Ibid*; 21-22.

Alta comedia, realismo y novela en Alarcón.

IGNACIO-JAVIER LOPEZ

Universidad de Virginia

Al estudiar la novela del XIX se tiende generalmente a establecer clasificaciones en función de rasgos generales del estilo de un autor dado, olvidando sin embargo las variaciones y, especialmente, las distintas tentativas que se dan en el conjunto de la obra de tal autor. Este hecho es particularmente llamativo en el caso de Alarcón, novelista que es definido en función de la novela de tesis, en particular *El escándalo* (1875), en tanto que esta novela permite contrastar al novelista guadijeño con sus contemporáneos, particularmente con Galdós. Se pierde, no obstante, la perspectiva de algunos intentos suyos singularmente originales; tal es el caso de *El capitán Veneno*, novela que ha sido ignorada por la crítica, o que ha sido comúnmente relacionada con *El sombrero de tres picos* a pesar de algunas diferencias notables de estilo que existen entre ambas novelas. El propósito del presente trabajo es dar una descripción de *El capitán* en función del contexto en que aparece, intentando de este modo distinguir su especificidad frente a las otras obras del autor.

En un magnífico artículo sobre *El escándalo*, Gullón ha resumido el procedimiento alarconiano del siguiente modo: «El autor suspende a los personajes sobre el resto de los mortales, o dicho en otras palabras, los presenta en relieve, de modo que sin sacarlos de la realidad,

ésta no los ensucie»¹. Puede decirse que esta definición es formalmente exacta por lo que se refiere a *El escándalo*; de hecho, adquiere su fundamento en el primer capítulo de la novela, en el que Fabián Conde, subido al pescante de un carro, sale del barullo carnavalesco de la Puerta del Sol en el día de San Juan. Sin embargo, esta definición ha de alterarse sustancialmente a la hora de estudiar otras obras de Alarcón y, en particular, *El capitán Veneno* (1881); en esta novela el autor no suspende a los personajes sobre la realidad, sino que simplemente los retira de la misma, introduciéndolos en un interior aislado, encerrándolos.

Para entender correctamente el cambio que se produce entre las dos novelas de Alarcón mencionadas y, consiguientemente, en el *modus operandi* del escritor hacia 1881, conviene recordar que con la publicación de *La desheredada* de Galdós se acaba con la novela de tesis y, hecho particularmente importante para el análisis de *El capitán Veneno* en su contexto adecuado, se propone un tipo de novela radicalmente novedoso². Como alternativa a esta novedad galdosiana cabe entender esta novela de Alarcón, y es posible explicar su diferencia respecto a otras obras anteriores del autor.

El capitán Veneno se inicia con una selección de tiempo y espacio, precisándose un momento histórico significativo: «La tarde del 26 de marzo de 1848 hubo tiros y cuchilladas en Madrid entre un puñado de paisanos, que, al expirar, lanzaban el hasta entonces extranjero grito de ¡Viva la República!, y el Ejército de la Monarquía española (traído o creado por Ataúlfo, reconstituido por don Pelayo y reformado por Trastamara), de que a la sazón era jefe visible [...] don Ramón María Narváez»³. Ahora bien, precisando el contexto histórico anterior, el autor inmediatamente comienza a evadirse de la historia general con el fin de presentar la historia particular. Así dice: «Y basta con esto de historia y de política, y pasemos a hablar de cosas menos sabidas y más

¹ G. Gullón, *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 43-4.

² He intentado detallar este aspecto en mi estudio «Humor y decoro en *El capitán Veneno* de Pedro Antonio de Alarcón», *Boletín de la Real Academia Española* (en prensa). Sobre el fin de la novela de tesis, vid. L. Alas, *Galdós*, Madrid, Renacimiento, 1912, pp. 95-113, y J. Oleza, *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, 1976, p. 25.

³ Pedro Antonio de Alarcón, *El capitán Veneno*, en *Obras completas*, Madrid, Fax, 1943. Todas las citas de las obras de Alarcón remiten a esta edición; se indica el número de página entre paréntesis.

amenas, a que dieron origen o coyuntura aquellos lamentables acontecimientos» (*Capitán*, 714; sub. mío).

El procedimiento alarconiano indicado en el párrafo anterior parece acercarse al usado en *El sombrero de tres picos*, donde el narrador dice: «Y aquí termina todo lo que la presente historia tiene que ver con la militar y política de aquella época» (*Sombrero*, 445). Sin embargo, este paralelo es tan sólo aparente, pues, mientras que en *El capitán* hay una clara retirada de la realidad histórica (cuyos acontecimientos, al fin y al cabo *lamentables*, motivan la historia particular), en *El sombrero* el autor lleva a cabo la operación contraria: desea contextualizar la historia particular, integrarla en la general. Así, en el capítulo titulado «De cuando sucedió la cosa», escribe: «Nuestro único objeto, al referir lo que entonces sucedía en el mundo, ha sido venir a parar a que el año de que se habla (supongamos que el de 1805) imperaba todavía en España el *antiguo régimen* en todas las esferas de la vida pública y particular, como si, en medio de tantas novedades y trastornos, el Pirineo se hubiese convertido en otra Muralla de la China» (*Sombrero*, 445). En suma, en la novela de 1874 Alarcón presenta de qué modo el tío Lucas y su mujer se integran en una sociedad semifeudal de diezmos y primicias, pero en la que el paternalismo del antiguo régimen impone su armonía en lo público y en lo privado; el Pirineo sirve de muralla para mantener fuera la amoralidad foránea. En la novela de 1881, en cambio, el autor retira a sus personajes de la cambiante realidad histórica, de los *lamentables acontecimientos* de ésta, y los encierra en un entorno hogareño aislado del mundo exterior; no en vano el extranjero republicanismo se ha manifestado por las calles céntricas de Madrid⁴. Nótese, en fin, que esta oposición entre la paz interior y el bullicio exterior que caracteriza el mundo de los personajes de la novela es presentada por Alarcón como característica del presente y aparece ya en el prólogo-dedicatoria de la novela a Tamayo; Alarcón deja bien claro que escribe desde la *sosegada* villa de Valdemoro, cercana a Madrid, y que está a punto de regresar a la corte que, por implicación, puede entenderse como bulliciosa —Cf.: «Hace algunas semanas que, entreteniéndome nues-

⁴ A este respecto, Dendle escribe: «The Catholic attitude can only be described as one of fear: fear of the present, fear of the city, fear of the alien ideas», B. J. Dendle, *The Spanish Novel of Religious Thesis, 1876-1936*, Princeton UP, 1968, p. 21. Comentando esta cita, J. Oleza, *La novela*, cit., lug. cit., escribe: «Así aparece esta sensación de atemporalidad tan frecuente en el lector de Alarcón [...] Lo malo llega de fuera, es extranjero y arraiga en Madrid, la gran ciudad».

tros ocios caniculares en esta sosegada villa de Valdemoro, de donde ya vamos a regresar a la vecina corte» (*Capitán*, 714).

La característica de entorno hogareño de *El capitán* motiva el esquema pseudo-realista de la novela, esquema cuyos orígenes pueden buscarse en la alta comedia de la época: un interior de clase alta, con marqueses y condes y una serie de problemas excepcionales para los que, por necesidades convencionales, la solución está dada desde el comienzo. En otras palabras, el lector no tiene grandes dificultades en descubrir que el héroe se va a casar con la heroína, como manda la convención, porque éste es el único desenlace al que puede arribarse con el enredado diálogo que el capitán y Angustias mantienen en la parte cuarta de la novela. El capitán lo deja bien claro en el capítulo II de esta cuarta parte, al afirmar: «Créame usted, Angustias; ni usted es una extraña para mí, ni yo lo soy para usted» (*Capitán*, 741). Por otra parte, el esquema de alta comedia en que se basa la novela es determinante de la división de los personajes en positivos y negativos: los positivos integran la acción; los negativos, por el contrario, irrumpen en ella, perturbando la armonía de los primeros. Ejemplo de ello es el republicano que, sin ton ni son, dispara un trabucazo a Angustias en la primera parte de la novela. De este republicano había dicho Angustias que era «un hombre muy feo» (*Capitán*, 716), por lo que, en la lógica convencional de la novela, no extraña que tan feo republicano dispare a la heroína un «alevoso trabucazo» (*Capitán*, 717). Más aún, para aumentar el efecto de maldad, a causa del alevoso disparo doña Teresa va a caer en tal estado de postración y abatimiento que, al próximo envite de la realidad, acabará por morir. El narrador no se olvida de indicarlo, bien directamente («Según iremos viendo, la infeliz guipuzcoana no había de gozar hora de salud desde aquel espantoso día», *Capitán*, 717), bien por boca del personaje mismo («¡Así esta fatiga me permitiese a mí bromear también!», *Capitán*, 728).

El siguiente envite de la realidad es, obviamente, el desenlace del pleito. Si en el capítulo en el que se relata el incidente anterior, titulado «Trabucazo», la realidad exterior irrumpía bruscamente en la vida particular de los personajes, perturbando su armonía, el desenlace del pleito, presentado en el capítulo «Peripeccia», viene a mostrar un giro de la acción en un sentido infortunado⁵. El autor, por su parte, se lo re-

⁵ Sobre la *peripetia* como inversión de la acción en un sentido infortunado vid. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1976, vol. II, pp. 488-9.

cuerda convenientemente al lector: «El tan celebrado y jubiloso día en que se levantó el *Capitán Veneno* había de tener un fin asaz lúgubre y lamentable» (*Capitán*, 732). Lo anterior muestra que el procedimiento usado por Alarcón en *El capitán* es muy diferente del aparecido en *El escándalo*. Según indica atinadamente Gullón, en esta novela el autor suspende a los personajes sobre la realidad para que ésta no los ensucie; pero, es preciso notar, la realidad no ha sido eliminada de la novela. En *El capitán*, en cambio, el autor concibe la realidad de un modo tan limitado (en tanto que es tan sólo elemento perturbador de la armonía que caracteriza la vida particular de los personajes), que éstos están incapacitados para moverse en ella: el autor los mantiene aislados, retirados en un reducido espacio interior de características teatrales. De hecho, el lector no tiene acceso más que al salón de la casa y a un dormitorio contiguo; todo lo demás, como en el cartón pintado de un teatro, ha de asumirse más allá del decorado⁶. Así, cuando Angustias sale a la calle, en el capítulo V de la primera parte, el lector la percibe a través de doña Teresa y de Rosa, la criada, que la observan por la ventana del salón, como antes observaron el tiroteo en la calle de Preciados; el lector, en fin, no tiene la oportunidad de aventurarse más allá del mencionado salón.

Uno de los elementos que parece aportar realidad a la novela es la retórica cuartelera del capitán: en función de ella aparece un mundo diferente del interior hogareño de las Barbastro. Este hecho fundamenta el choque inicial: al salir de su desmayo el capitán exclama «¿Dónde diablos estoy?» (*Capitán*, 718; sub. mío), expresión cuya supuesta crudeza espanta a la bondadosa doña Teresa. Más tarde, las referencias del capitán a su formación cuartelera y a su forma de ser, basada en esta experiencia, sirven para acrecentar la oposición entre el soldado y el aislado mundo de las Barbastro. A ello se refiere el capitán cuando dice: «He procurado siempre no tratar con mujeres, ni con niños, ni con santurriones, ni con ninguna otra gente pacífica y dulzona [...] Yo soy un hobre atroz» (*Capitán*, 720). Finalmente, esta oposición permite superar la ridícula situación que podría generarse en algunas situa-

⁶ Aunque la comparación es injusta, dada la gran diferencia que existe entre las dos novelas comparadas, recuérdese la casa de doña Lupe, en *Fortunata y Jacinta*, donde hay cocina y en ella se ve a *Papitos*, a Rubín y a su hermano, así como a doña Lupe misma. En *El capitán* se mencionan comidas, caldos, sopas, etc., pero en ningún momento hay mención alguna de la cocina. Tan sólo el salón de la casa y una habitación están en el ángulo de visión del lector.

ciones particulares, como el momento en que madre e hija discuten si habrá o no necesidad de enarenar la calle de Preciados para que el trájín de los carros no moleste al convaleciente capitán. Ante esto, el capitán, furioso, contesta: «¡A mí enarenarme la calle! ¿Soy yo acaso militar de alfeñique para que se me trate con tantos mimos y ridiculeces? (*Capitán*, 723). Con ello, en suma, puede decirse que el capitán aporta en su hosquedad ingredientes que proceden de un mundo exterior al hogar de las Barbastro; esto es, que proceden de un Madrid que cambia vertiginosamente fuera de las paredes de dicho hogar y en el que, al fin y al cabo, ha recibido D. Jorge sus heridas y ha desempeñado un importante y valeroso papel.

Ahora bien, a pesar de todo, la experiencia cuartelera del capitán no puede aceptarse más que como lo que realmente es: un sucedáneo de realidad, limitado por un convencionalismo que sigue de cerca el modelo de la alta comedia decimonónica; y, como tal, es lo que hay que contradecir en el desenlace. Considérese, a este respecto, el ejemplo de *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega, prototipo de este género de comedia. Así pues, como el D. Luis de *El hombre de mundo*, el capitán tiene una actitud claramente errónea, resultado de una mala experiencia anterior. Así, a su amplia experiencia de *hombre de mundo* debe éste su escepticismo en lo referente a la virtud de la mujer, hecho al que alude el personaje directamente cuando, al comienzo de la obra habla de las *mil mentiras* que en el mundo ha visto (Cf. *El hombre de mundo* I, 3, vv. 139-140). La experiencia del capitán, por su parte, es resultado de su orfandad y de haberse criado sin cuidados maternos de ningún tipo (Cf. *Capitán*, 725). Debido a ello, el personaje alarciano se muestra como un ser hosco y manifiesta un odio irracional por las muestras de cariño.

La experiencia del capitán es obviamente mucho más limitada que la del D. Luis de Ventura de la Vega. Por ello surge una de las más llamativas diferencias entre los dos: mientras que D. Luis se mantiene dentro de los límites del buen tono burgués, el capitán llega a la exageración cómica e, incluso, al absurdo —Cf.: «¡No sé por qué ley de mi naturaleza prefiero que me peguen un tiro a que me traten con bondad!» (*Capitán*, 720). Como es obligatorio en la alta comedia, D. Luis aprende su lección al final de la obra, pero, y esto es particularmente diferente de lo que ocurre con el capitán, aquél no es rebajado cómicamente en el desenlace; esto es, el enredo pudo haber tenido elementos cómicos, pero el desenlace carece de ellos y D. Luis sigue siendo el buen burgués

que era al comienzo. Lo único que cambia es su actitud. Haciendo alusión directa a las escépticas palabras pronunciadas por el personaje al comienzo, su mujer, Clara, enuncia la moraleja en el desenlace:

Pon en olvido profundo
esa experiencia fatal:
que no basta pensar mal
para ser *hombre de mundo*.

(*El hombre del mundo* IV, 19, vv. 2922-2925).

Por su parte, el capitán, que había manifestado inicialmente su recelo contra mujeres y niños (Cf. *supra*), es presentado en la escena final jugando *al burro* con sus hijos en el salón de su casa matrimonial. Como en el caso de la moraleja de la comedia, la escena final de la novela alude directamente a la exposición inicial. Pero, a diferencia de lo que ocurre con D. Luis, el capitán es rebajado cómicamente, rebajamiento que no es más que la culminación de la comicidad que ha caracterizado al personaje en su diálogo con Angustias en la parte cuarta de la novela.

No es difícil determinar por qué Alarcón se sintió interesado por el modelo de la alta comedia de la época, aspecto este sobre el que se volverá inmediatamente. Más hipotética, sin embargo, es la relación directa entre *El capitán Veneno* y *El hombre de mundo*. Sin embargo, conviene considerarla plausible por un momento y recordar que en el mismo año en que aparece *El capitán Veneno*, Valera publica un magnífico estudio sobre Ventura de la Vega⁷. La amistad existente entre Valera y Alarcón, y el interés que este último muestra por escritores afines a él ideológicamente permiten suponer que debió de conocer dicho estudio —nótese, en este sentido, que Alarcón dedica el volumen de sus *Novelas cortas* a Valera en su edición en libro de 1881, recordando (y agradeciendo) lo escrito por Valera sobre *El niño de la Bola* (Cf. *Novelas cortas*, 105).

El estudio de Valera sobre Ventura de la Vega tiene interés porque en él, al hacer la semblanza del autor, Valera apunta una serie de características que hubieron de ser llamativas para Alarcón. Lo primero que hubo de atraer a éste fue la valoración de *El hombre de mundo* por Valera, quien señala que, aunque esta comedia es cualitativamente inferior a la tragedia *La muerte de César* del mismo autor, esta última obra

⁷ «Ventura de la Vega» en J. Valera, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1961, vol. II, pp. 571-88.

está más comprometida ideológicamente y, por consiguiente, no extraña la general preferencia del público por la comedia. Así dice Valera: «Si bien el arte es el arte, y no se ha de medir por la lección moral, política y religiosa que de él se infiera, todavía es lección poco simpática la de que conviene que el tirano destruya la libertad cuando el pueblo no la merece [como ocurre en *La muerte de César*], mientras que la moraleja matrimonial, amorosa y casera de *El hombre de mundo* no se hallará persona a quien desagrade» (Valera, *Ventura*, 580; vid., también, pp. 578-9). En segundo lugar, y centrándose en las perfecciones formales de la comedia, Valera señala el respeto que el autor ha guardado al decoro en la presentación de los personajes, indicando: «Dichas personas [...] tienen el decoro que su clase exige. Salvo el defecto que el poeta en ellas critica, deben aparecer en la escena no sólo en conformidad con la vida real, sino en conformidad también con cierto ideal de la vida, que hasta en los modales se muestra y se llama *buen tono*» (Valera, *Ventura*, 581). Finalmente, un último aspecto que hubo de resultar atractivo para Alarcón había de ser aquel que se refiere al temperamento independiente de Ventura de la Vega y más concretamente a su posición en medio del mundo romántico: como Alarcón había de proponer en sus escritos doctrinales, Ventura de la Vega buscó sus raíces en los clásicos españoles, frente al gusto francés entonces imperante entre los escritores románticos (vid. Valera, *Ventura*, 576).

Alarcón hace uso del modelo de comedia de salón o alta comedia en *El capitán Veneno* con el fin de mostrar las posibilidades de un tipo de novela radicalmente diferente del aparecido en las muestras de novela renovada del momento. En este sentido, el correcto entendimiento de la novela de Alarcón ha de tener en cuenta que esta novela aparece pocos meses después de que se publicara *La desheredada* de Galdós. Ha de añadirse ahora que la historia de Angustias, protagonista de *El capitán*, guarda extraordinarios parecidos temáticos con la de Isidora Rufete, protagonista de *La desheredada*, en particular dado que ambos personajes dicen ser miembros de la aristocracia, pertenencia que no es reconocida públicamente, quedando pendiente la decisión final, en ambos casos, del resultado de un pleito que en ambos casos culmina del mismo modo, aunque las protagonistas tengan un desenlace radicalmente diferente (Cf. referencia de la nota 2).

Ahora bien, este parecido no debe oscurecer un hecho más importante aún: mientras que la novela galdosiana se centra en la historia de la protagonista, *El capitán Veneno* oculta esta historia y desvía el cen-

tro de interés hacia la comedia de salón. La razón de esta desviación es obvia si se atiende a la posición alarcóniana: *La desheredada* es un nuevo tipo de novela caracterizada por presentar una historia que, para Alarcón, no sólo rompe con el decoro o *buen tono*, sino que además rechaza la función de entretener que había caracterizado hasta entonces al género novelesco. Este rechazo había sido expresado de modo patente en los trabajos teóricos de los jóvenes escritores, quienes consideran que la novela ha dejado de ser pasatiempo fugaz para convertirse en vehículo de reflexión y conocimiento⁸. Por otra parte, esta idea está desarrollada de modo implícito en *La desheredada* misma; las dedicatorias inicial y final sirven a este propósito. Ante esto, Alarcón se propone rescatar el lugar propio del género; o sea, presenta una historia particular con un problema decoroso, también particular, que se resuelve finalmente de un modo armónico, todo ello desarrollado sobre la base del entretenimiento que procura el enredado argumento. Por esto, en fin, debe insistirse en el hecho de que, en *El capitán Veneno*, Alarcón, consciente del valor de su capacidad inventiva, propone una historia amena, convenientemente enredada, como prototipo de novela. O en otras palabras, frente a los ejemplos de novela renovada, el propósito de Alarcón es mostrar el potencial que encierra un modelo tradicional de novela y por ello transforma aquellos elementos argumentales de *La desheredada* que resultan conflictivos o, si se prefiere, que no se adecuan a su entendimiento del género, lo cual hacer surgir la gran diferencia de *El capitán Veneno* con novelas anteriores como *El escándalo*. Para repetir la analogía con la obra de Ventura de la Vega, antes propuesta, el autor se interesa por el modelo de la alta comedia porque, frente a obras cualitativamente superiores, pero ideológicamente tan comprometidas como *El escándalo*, se preocupa ahora de la invención y se centra en la amenidad y el entretenimiento que la novela ha de procurar.

Al proponer al lector una historia cuya finalidad es ser amena, el autor manifiesta explícitamente los límites de la misma. Su propósito parece ser forzar al lector a ser consciente de que dichos límites son rigurosamente necesarios para conseguir el objetivo propuesto; esto es,

⁸ E. Pardo Bazán, «Prefacio» a *Un viaje de novios*, Barcelona, Labor, 1971, pp. 57-62. Asimismo, vid. L. Alas, «El libre examen y nuestra literatura presente», en *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza, 1971, pp. 65-78, y su reseña a *La desheredada* recogida en L. Alas, *Galdós*, cit., lug. cit.; y J. Ortega Munilla en R. Schmidt, *José Ortega Munilla y sus novelas*, Madrid, Revista de Occidente, 1973, pp. 179-96.

ser ameno⁹. El primer ejemplo de dichos límites es, obviamente, la ya mencionada separación de historia socio-política e historia particular, que se da al comienzo de la novela. Asimismo, inmediatamente después, el autor vuelve a repetir lo mismo en la presentación de Angustias: «No era, no (*o por mejor decir, no quería ser*) una de esas beldades llamativas, aparatosas, fulminantes, que atraen todas las miradas no bien se presentan en un salón, teatro o paseo, y que comprometen o anulan al pobrete que las acompaña» (*Capitán*, 715; sub. mío). No se puede evitar el pensar que hay aquí una referencia directa a *La desheredada*: en el capítulo XVII de la primera parte de esta novela («Igualdad. Suicidio de Isidora»), la protagonista galdosiana se pasea por las calles de Madrid después de haber sido rechazada por la Marquesa de Aransis. En las calles, entre el bullicio de la gente, Isidora se entera de los importantes acaecimientos sociales y políticos del día: el rey se va y llega la I República. Acompañada por D. José Relimpio, la protagonista llega a los jardines cercanos al Palacio de Oriente y allí pide a D. José que regrese a casa y la deje sola; éste responde: «No, hija, no. No puedes andar sola de noche. Estás cada día más guapa, y por dondequiera que vas llamas la atención. —‘¡Llamo la atención!’», pensó ella, y se levantó decidida» (*La desheredada* I, xvii, 1077)¹⁰. Finalmente, como se sabe, Isidora, desoyendo las súplicas y preguntas de su padrino, el «pobrete» D. José, se encamina hacia las Cortes donde se va a entregar al Marqués de Saldeoro.

Considerado, por tanto, el obvio contraste que existe entre Angustias e Isidora, es más fácil determinar la operación alarcóniana: a diferencia de Isidora, Angustias no es llamativa (*no quiere serlo*). El paréntesis hace especialmente patente la posición de Alarcón: en función de él se previene que el personaje quede expuesto a la realidad, la cual se concibe de un modo muy limitado en tanto que elemento perturbador

⁹ Esta necesidad de los límites de la novela se halla manifiestamente explícita, *a posteriori*, en su «Discurso sobre la oratoria sagrada», del año 1883, en el que Alarcón hermana la bondad, la belleza y el buen gusto del lector, diciendo: «Agradezco, pues, al Sr. Pidal, y también a ciertos modernos escritores franceses, la justificación que han hecho de mis opiniones, el uno autorizándolas con su dictamen y con tan importantes citas, y los otros comprobándolas *ad absurdum*; quiero decir, apestando y sublevando a todas las personas de buen gusto y buenas costumbres con obras realistas o naturalistas *en que anda la verdad a la greña con la belleza, o la belleza divorciada de la bondad*» («Oratoria sagrada» 1768; sub. mío).

¹⁰ B. Pérez Galdós, *La desheredada*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1975, Vol. I. Salvo indicación contraria, todas las citas del texto remiten a esta edición.

de la armonía que caracteriza al mundo privado de los personajes. Por ello, está claro que acabaría por erosionar al personaje. De ahí que Angustias sea presentada como arquetipo de virtudes y, especialmente como modelo de mujer perfecta para ser esposa: bella, virtuosa y hogareña. El autor continúa indicando que Angustias «era un conjunto sabio de perfecciones físicas y morales, cuya prodigiosa regularidad no entusiasmaba al pronto, como no entusiasman la paz y el orden» (*Capitán*, 715). Si se considera ahora que en la calle de Preciados se batan a tiros monárquicos y republicanos, no extrañará que el modelo de armonía creado por Alarcón sea mantenido en el interior del hogar: a diferencia de Isidora, cuya historia corre paralela con la agitación social del momento de la I República, Angustias está a salvo del torbellino de acontecimientos del exterior; si la primera se mezcla o, mejor, se expone a la realidad exterior, la segunda permanece aislada en su casa, de donde sale excepcionalmente (en dos ocasiones: la primera para buscar a un médico que cure a D. Jorge; la segunda, a rezar una salve a la Virgen en una iglesia cercana); si Isidora, en fin, se pierde y acaba en prostituta, despeñándose «en el vertiginoso laberinto de las calles» (*La desheredada* II, xxviii, 1180), Angustias acaba casándose con D. Jorge de Córdoba. Nótese, en fin, un contraste adicional: frente al movimiento general de la primera República que aparece en *La desheredada*, Alarcón presenta un oscuro altercado entre francotiradores republicanos y las fuerzas del orden vigente. De este modo, mientras Isidora es literalmente arrastrada por el bullicio social, Angustias es situada por encima de una algarazara republicana aislada.

Por otra parte, el modelo teatral elegido por Alarcón puede considerarse como una transformación consciente del modelo galdosiano. En efecto, en la primera edición de *La desheredada*¹¹ Galdós usa un marco teatral para presentar su «comedia humana», marco que se hace explícito en la nómina de personajes que se añade a cada una de las partes de la novela:

PERSONAJES DE ESTA PRIMERA PARTE	PERSONAJES DE ESTA SEGUNDA PARTE
Isidora Rufete, protagonista	Isidora Rufete, protagonista.
Mariano Rufete, su hermano.	Mariano Rufete, su hermano.

¹¹ B. Pérez Galdós, *La desheredada*, Madrid, Administración de *La Guirnalda y Episodios nacionales*, [1881].

La Sanguijuelera, tía.

Augusto Miquis, estudiante de Medicina

Joaquín Pez, marqués viudo de Saldeoro.

D. Manuel José del Pez, Dtor. gral. en el Ministerio de Hacienda.

D. José de Relimpio y Sastre, espejo de los vagos.

Doña Laura, su esposa

Melchor de Relimpio

Emilia

Leonor

La Marquesa de Aransis.

El Majito, niño.

Zarapicos y Gonzalete, pícaros.

Tomás Rufete.

El señor de Canencia.

Matías Alonso, conserje de la casa de Aransis.

Un concejal.

Un comisario de Beneficencia.

Mi tío el Canónigo (que no sale).

Augusto Miquis, doctor en Medicina.

Joaquín Pez.

D. José de Relimpio y Sastre, tenedor de libros.

Emilia de Relimpio de Castaño.

La Sanguijuelera.

D. Alejandro Sánchez Botín, Padre de la Patria

Juan Bou, litógrafo.

Juan José Castaño, ortopedista.

Muñoz y Nones, notario.

Madama Eponina, modista.

Riquín, niño.

Modesto Rico, tratante en vinos.

Palo-con-ojos.

Gaitica.

Diversos peces.

Diversos pájaros.

Un gran personaje (que no habla).

Diversos personajes (que no hablan tampoco).

Hombres y mujeres del pueblo, Peces de ambos sexos, criados, guardias civiles, etc.

Un abogado, testigos, carceleros y carceleras, curiales, un oficial de litografía, hombres y mujeres del pueblo, porteros, tropa, etc.

La escena es en Madrid y empieza en la primavera de 1872.

(ed. cit. p. 2)

La escena es en Madrid y principia en diciembre de 1875.

(ed. cit. p. 254)

Esta nómina se elimina en posteriores ediciones de *La desheredada*, pero lo importante es que está en la primera y que Alarcón la tuvo muy en cuenta. De ahí que, transformando la *comedia humana* galdosiana, cuando el novelista guadijeño aluda a un modelo teatral, habrá de aludir a un modelo convencional (i.e., la alta comedia de la época) cuya característica, como manifiesta Valera al estudiar *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega, es el decoro y el *buen tono*; nótese, en particular, que se elimina la mezcolanza de personajes propuesta por Galdós en su *hombres, mujeres, carceleros*, etc.

El modelo de alta comedia, por otra parte, permite al autor seleccionar los elementos de su novela y, consiguientemente, eliminar de la historia particular de sus personajes aquellos ingredientes que pudieran perturbar la armonía de sus vidas. Un ejemplo de particular interés viene dado en el tratamiento de Tadeo Jacinto de Pajares, el abogado del pleito que doña Teresa mantiene en los tribunales, quien envía una carta a Angustias en el capítulo II de la cuarta parte de la novela. Empleando la técnica teatral de informar al espectador del contenido de una carta mediante la lectura de la misma, Angustias da a leer al capitán la carta de Pajares. En dicha carta es preciso destacar el uso de vocabulario jurídico: *extraoficialmente*, *óbito*, *legítimo sentimiento*, *inapelable golpe*; incluso cuando el abogado apela a la sinceridad de sus sentimientos, el efecto jurídico de su lenguaje es patente: «Dicho esto, que no es fórmula oratoria de cortesía, sino expresión del antiguo y alegado afecto que le profesa mi alma, tengo que cumplir con usted otro deber sagrado, cuyo tenor es el siguiente» (*Capitán*, 738).

En la estructura de la novela el estilo jurídico de Pajares contrasta de modo bastante obvio con el humorístico estilo oratorio del Marqués de los Tomillares; incluso los apellidos, en su tosco simbolismo, permiten contemplar dicho contraste entre el oloroso Tomillares y el menestral Pajares. El Marqués aparece en la segunda parte de la novela y, según él mismo informa, es rico y viudo, carece de más heredero que el capitán y por ello aspira a casarle para, según sus propias palabras, tener sucesión para el título de Marqués (Cf. *Capitán*, 726). Pajares envía su carta en la última parte de la novela (antes había enviado a su

procurador), en la que manifiesta su interés por Angustias. Es decir, el Marqués llega al mundo de las Barbastro para cumplir una función armónica: morirse y dejar al capitán de heredero de fortuna y título; Pajares, en cambio, no aparece directamente, sino a través de emisarios (i.e., el procurador, la carta), siendo la amenaza del exterior que ronda a la protagonista. Correspondientemente el Marqués cumple su función armónica (i.e., se muere), lo cual es manifiestamente enunciado por el narrador en el último capítulo de la novela: «¿Mi querido Jorge es ya Marqués? [...] ¿Murió *al fin* el bueno de don Álvaro?» (*Capitán*, 744; sub. mío). Pajares, por su parte, llegado del exterior, viene a perturbar la tranquila vida de los personajes hasta que es literalmente eliminado por Angustias; ésta hace pedazos su carta, y pronuncia: «Yo desprecio al abogado con todos sus mal adquiridos millones [...] ¡Cobarde y avaro, imaginó desde luego que podría hacer suya a una mujer como yo!» (*Capitán*, 739).

Dos hechos importan en este texto. En primer lugar, la alusión a los orígenes de la riqueza del abogado, cuyos *mal adquiridos millones* recuerdan al Sánchez Botín de *La desheredada*. Precizando este parecido, nótese que en el capítulo VI de la segunda parte de la novela galdosiana Joaquín hace burla del estilo oratorio de Botín. Por otra parte, el desprecio que Angustias manifiesta por el abogado recuerda la respectiva réplica de Isidora al senador: «Su dinero de usted no basta a pagarme... Valgo yo infinitamente más (*La desheredada* II, vii, 1114); y, posteriormente, aludiendo de forma insultante a los orígenes de la fortuna de Botín, Isidora exclama: «Soy la vengadora de los licenciados de Cuba» (*Ibíd.* 1115). Ahora bien, la mención de los orígenes de la riqueza de Pajares cobra nuevo interés al ser considerada en función del marco histórico de la novela: evidencia de que los tiempos cambian es el tiroteo que cruzan el ejército de la monarquía y los feos republicanos de bandidesco trabuco en el capítulo inicial de la novela. El capitán, como héroe de la novela, se ha mostrado valeroso en la represión de los últimos. De modo similar, según informa el Marqués de los Tomillares, fue firme en meter en cintura a los administradores de éste:

Ocurrióseme, hace siete años, la peregrina idea de nombrarle contador de mi casa y hacienda, rápidamente desvinculadas por la muerte sucesiva de los tres últimos poseedores [...] y muy decaídas y arruinadas a consecuencia de estos mismos frecuentes cambios de dueño [...] Desde aquel día mis asuntos entraron en orden y prosperidad: antiguos e infieles administradores perdieron su puesto o se convirtieron en santos, y al año siguiente se habían duplicado mis rentas [...] Para realizar tales prodigios, hale bastado a ese tronera con una visita que giró a caballo por todos mis estados (llevando en la mano el sable a guisa de bastón) (*Capitán*, 726).

De igual modo, se propone meter en cintura al abogado, cuyos *mal adquiridos millones* le asemejan al grupo de menestrales que administraban los estados del Marqués. De nuevo vuelve a aparecer el sable de D. Jorge pero, para rebajar más al abogado, es ahora suplantado por las muletas: «¡Mire usted aquí un abogado a quien yo le voy a cortar el pescuezo! [...] ¡Habrás infame! ¡Habrás judío! ¡Habrás canalla! [...] ¡Corro en su busca! ¡A ver! ¡Alárgueme usted esas muletas! [...] ¡y el sable! ¡Con las muletas me basta y sobra para romperle la cabeza!» (*Capitán*, 739)¹².

Angustias detiene al impulsivo capitán, hablando con desprecio de Pajares como *el indigno viejo*. El tinte moratiniano que cobra Pajares, presentado aquí como el viejo indigno de la joven Angustias, vuelve a remitir esta novela de Alarcón al modelo de la comedia. En este sentido, y para insistir en la relación hipotética entre Alarcón y Ventura de la Vega, previamente señalada, Valera había indicado que «Vega parecía nueva encarnación del espíritu de don Leandro Fernández de Moratín» (Valera, *Ventura*, 577). Por otra parte, ya antes Rosa, la criada, había aludido a este hecho al indicar que el abogado «es algo más viejo» que D. Jorge (*Capitán*, 728). Sin embargo, en la cuarta parte de la novela, cuando la amenaza del exterior que supone Pajares se hace más intensa, este dato se intensifica también, aun a riesgo de pecar de incoherente pues, si se dijo que Pajares, definido por Angustias como *indigno viejo*, es algo más viejo que D. Jorge, pronto se dirá que D. Jorge es «todavía joven» (*Capitán*, 741). El caso, en fin, es que la reducción moratiniana del problema permite eliminar la amenaza del exterior: Pajares es reducido cómicamente a «indigno viejo» y, de este modo, se orilla un posible enfrentamiento entre él y D. Jorge. Ni que decir tiene que este enfrentamiento obligaría a introducir en la novela un tipo de personaje demasiado vinculado al turbulento exterior, exte-

¹² Puede verse en esta presentación de D. Jorge un antecedente del Montenegro de Valle-Inclán en la serie *La guerra carlista*. En principio, el capitán que manifiesta que va a cortar el pescuezo al abogado parece anticipar a Montenegro, cuando éste indica que tiene que acercarse al pueblo vecino para apalearlo a un escribano. Por otra parte, los administradores que engañan al dueño de las tierras aparecen también en dicha serie de Valle-Inclán: Cara de Plata manifestará su odio por este grupo social, indicando a Bradomín que ha de tratarlos con el látigo. La diferencia entre Alarcón y Valle-Inclán, sin embargo, es obvia: mientras que el primero usa esta comicidad para exponer una visión heroica (y nótese que el capitán gira su visita «a caballo» y sable en mano), Valle-Inclán ironiza respecto a las manifestaciones de Montenegro sobre la necesidad de mantener las tradiciones (por ejemplo, apalearlo escribanos).

rior que el autor ha eliminado tajantemente al comienzo de la novela. De ahí que Angustias, en bien de la armonía final, literalmente pronuncie la desaparición literaria de Pajares: «No hablemos más, *ni ahora ni nunca*, del indigno viejo» (*Capitán*, 739; sub. mío).

En su investigación sobre la recepción de la obra por el lector, Iser ha usado el modelo de la teoría de los actos del habla (*Speech Act Theory*) desarrollado por Austin, a fin de explicar dicha recepción¹³. Modificando parcialmente la jerarquía de Austin, Iser indica que el lector cuestiona la validez de las convenciones que aparecen en el texto, concluyendo:

In this process the reader is guided by a variety of narrative techniques, which might be called strategies of the text. These strategies correspond to the *accepted procedures* of speech acts, in so far as they provide an orientation in the search for intentions underlying the selection of conventions. But they differ from the *accepted procedures* in that they combine to thwart stabilized expectations or expectations which they themselves have initially stabilized (Iser, *Act of Reading*, 61).

Iser propone aquí un procedimiento para explicar el desarrollo de la novela dentro del género y, correspondientemente, el desarrollo de expectativas por el lector, a la vez que el cuestionamiento de las mismas por éste. No cabe duda, sin embargo, de que tan sólo la primera parte de las conclusiones de Iser es aplicable a *El capitán Veneno*: el texto provoca ciertamente una serie de expectativas pero, a diferencia de lo descrito por Iser en el texto anterior, en *El capitán* estas expectativas se mantienen de modo permanente y en ningún momento cabe la posibilidad de que el lector las cuestione. Precisamente por ello la operación alarconiana se hace particularmente significativa en el contexto de la novela española del período.

Nótese, una vez más, la diferencia que existe a este respecto en el tratamiento de los dos personajes, Isidora Rufete y Angustias Barbastro, en *La desheredada* y *El capitán Veneno* respectivamente. Creando expectativas en el lector, el narrador galdosiano pone como epígrafe del capítulo XV de la segunda parte de la novela la pregunta «¿Es o no es?», pregunta que se relaciona con el capítulo XVI de la primera parte, titulado «Anagnórisis». El hecho de que estos capítulos se resuelvan irónicamente ejemplifica de qué modo se destruyen las expectativas previa-

¹³ W. Iser, *The Act of Reading*, Baltimore, The John Hopkins UP, 1980, pp. 53-85.

mente establecidas. Por el contrario, en *El capitán Veneno* Angustias, que sigue siendo la hija del valeroso general y conde carlista, admite la legalidad que se pronuncia en contra de su «mala causa» (*Capitán*, 739); no hay aquí rebelión por parte del personaje ni, aun menos, ironía por parte del narrador. Sin embargo, el lector no tiene capacidad para disputar si Angustias es o no condesa de Santurce; esta cuestión ni siquiera se plantea, puesto que en última instancia carece ya de interés: tanto el Marqués de los Tomillares como, más tarde, el capitán han aceptado estos títulos. Angustias, en fin, no es reconocida socialmente como condesa pero, por eso, no deja de ser quien es.

Siguiendo con el problema que plantean las expectativas, ha de notarse que en esta novela existe una estrecha relación entre autor y lector, relación que se sustenta en el uso por parte del narrador de la primera y segunda personas verbales. Precisamente por ello el autor no ofrece sorpresas al lector, sino que le pide total asentimiento. Así pues, si Alarcón ofrece una historia amena al lector, esto es posible en la medida en que dicho lector acepta unos límites dados, los cuales, como se señaló más arriba, son explícitamente enunciados en la novela. Buena prueba de ello es el diálogo que mantienen Angustias y el capitán en la cuarta parte de la novela, diálogo en el que las convenciones de la sociedad son totalmente aceptadas como exigen el decoro y la búsqueda de un desenlace armónico:

—¡Señor de Córdoba!... —insistió Angustias con mayor acritud—. ¡Vuelvo a suplicar a usted que preste alguna atención a un caso en que están comprometidas mi honra y mi dignidad!...

—¡Para mí no tiene usted nada comprometido! —respondió don Jorge [...]

— ¡Para mí es usted la mujer más honrada y más digna que Dios ha criado!

—¡No basta serlo para usted! ¡Es necesario que opine lo mismo todo el mundo! (*Capitán*, 739).

Y, poco más tarde, todavía de forma más obvia, los personajes cruzan las siguientes palabras: «[Capitán] —¿Qué me importa a mí la sociedad? —[Angustias] —¡A mí me importa mucho! Entre otras razones, porque sus leyes son un reflejo de la ley de Dios» (*Capitán*, 740). Dado lo anterior, hay que concluir que en esta novela de Alarcón no se rompe con unas expectativas previamente motivadas en el lector, sino que, muy al contrario, la posibilidad de que la novela tenga un desenlace armónico y, por consiguiente, logre el propósito de entretener dentro de los límites del decoro, es posible gracias a que esas expectativas se mantienen: son aceptadas por el autor, por los personajes, y, dado el carácter de lector amigable que supone el uso de las personas ver-

bales, no se piensa la posibilidad de que el lector pueda rechazarlas —al fin y al cabo, Angustias, quien es «el símbolo [...] del sentido común» (*Capitán*, 715), deja bien claro que es necesario aceptar las normas sociales, reflejo de la ley de Dios.

Lo anterior permite concluir ahora diciendo que Alarcón se mueve dentro de un tipo muy particular de convenciones, archiconocidas si se quiere, pero que él considera todavía viables. A este respecto conviene detallar en sus propios términos un aspecto antes señalado. Según fuera dicho, *El capitán Veneno* usa el modelo convencional de la alta comedia. Sin embargo, este hecho, que ha sido considerado de modo negativo en la evaluación de la novela, es precisamente lo que la hace especialmente significativa: hay que insistir en que el autor hace uso de este modelo consciente de su convencionalismo. Prueba de ello es no sólo la división de la novela en cuatro partes (división que reproduce el esquema de las comedias de salón) o el contenido de los epígrafes, sino especialmente el concepto escénico usado por el autor para dar unidad a la mayoría de los capítulos de la novela —como en las piezas dramáticas, la mayoría de los capítulos logran unidad en función del número de personajes que aparecen en los mismos; cuando el número de personajes cambia, el autor cierra un capítulo e inicia otro. Finalmente, si Alarcón hace uso consciente de un modelo convencional, lo hace con un propósito estético bien definido: considerando el ingenio como la facultad principal del novelista, el autor se mueve dentro de unos límites estrechos en función de los cuales demostrar no sólo su particular capacidad inventiva, sino especialmente las posibilidades de un tipo de novela que se ve negada o rechazada por las corrientes renovadoras. A este respecto, el siguiente texto de Clarín, cuyo objeto es *La desheredada* galdosiana, permite entrever los dos tipos de novela que están en juego:

La novela, si quiere ser imitación de la vida real, en lo que convenimos todos, necesita no tener esos artificiosos nudos y desenlaces, que pueden demostrar mucho ingenio [...] pero no son esenciales, ni convenientes siquiera, en la obra que tiene por objeto representar con propiedad y exactitud el movimiento de los sucesos sociales. La composición de *La Desheredada* es peor que la de *Gloria*, *Doña Perfecta*, etc., si se adopta el criterio que ha hecho de *El tanto por ciento* la mejor obra de Ayala; pero [...] si se quiere comprender que la verdad de la narración exige no poner puertas al campo [...] entonces se admira en *La Desheredada* la perfecta composición que da a cada suceso sus antecedentes y consecuencias naturales (Alas, *Galdós*, 110-1).

Este texto de Clarín permite distinguir entre un tipo de novela que se ofrece como obra del entendimiento, *La desheredada*, y otro cuyo

fin aparente o inmediato no es el análisis de la realidad, sino la amenidad y, en función de ello, se ofrece como objeto estéticamente válido. En otras palabras, cuando Clarín dice que la novela ha de ser imitación de la vida real, esto es válido para *La desheredada*, pero no para *El capitán Veneno*.

Para concluir, en el análisis anterior se ha querido mostrar de qué modo *El capitán Veneno* es una novela conscientemente tradicional que el autor presenta al lector en un momento en que la forma tradicional de novelar está amenazada por las corrientes renovadoras de la novela, y corre el riesgo de ser desplazada del sistema literario. Así, si *La desheredada* supone una superación de la novela de tesis (que deja paso a un nuevo tipo de novela en el que la descripción narrativa, p. ej., prima sobre la opinión autorial, quedando de este modo la ideología subordinada a la observación de la realidad), *El capitán Veneno* se separa asimismo de la novela de tesis con el fin de buscar un modelo tradicional de novela. En esta búsqueda de un tipo de novela tradicional, el autor recurre al modelo de la alta comedia decimonónica. En este género el autor encontró una serie de elementos fundamentales: decoro, buen tono, y la posibilidad de una aceptación general por parte de público que otras obras del autor, indudablemente de mayor empeño (como *El escándalo*), no podían tener por su propio carácter de novelas polémicas. Finalmente, las convenciones impuestas por el género modelo, la alta comedia de la época, determinan una especial relación del autor con el lector, quien está imposibilitado de cuestionar dichas convenciones; el que la novela logre entretener y obtenga un final armónico depende de que el lector respete las convenciones ofrecidas por el autor.

Cultura e attualità nella *Celestina*

GUIDO MANCINI

Universidad de Pisa

Nel suo celebre libro sulla *Celestina* Rosa Lida de Malkiel definì l'opera come una commedia umanistica, non novella dialogata né dialogo retorico¹. I suoi ricorsi teatrali —come le didascalie, l'uso del monologo, gli a-parte, ecc.— confermano la sua attribuzione a un genere che ebbe la sua vitalità lungo tutto il periodo umanistico e che lasciò tracce sensibili anche quando la commedia erudita della fine del Quattrocento e del Cinquecento lo sconfisse decisamente. Su questa base accuratamente documentata dalla Lida è possibile prendere l'avvio per qualche considerazione su alcuni dei precipui problemi della famosa *Tragicomedia*.

Come si sa, la produzione che con termine generico si chiama teatro umanistico è essenzialmente italiana ed ha tono decisamente culturale sia per i suoi autori —a volte eruditi ben noti— sia perché si dirige a un pubblico capace di intendere non solo le risonanze delle opere di

Ringrazio l'amico Giorgino Brugnoli, cattedratico di Letteratura latina nel Dipartimento di Lingue e Letterature romanze dell'Univeristà di Pisa, per i consigli e l'aiuto fornitimi nella mia ricerca sul teatro latino classico.

¹ M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de la Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, p. 29 e segg.

Terenzio, di Plauto o di Seneca, ma anche la trasposizione ad un livello eccezionale ed esemplare di avvenimenti particolarmente emozionanti della vita del paese o personaggi che, per i loro vizi, si deformano grottescamente. Così, per esempio, il riflesso di gravi avvenimenti e, ancor più, di profonde e immediate passioni politiche animano la *Ecerinis* di Albertino Mussato (1314) che, avvivando l'odio contro il tiranno antico, Ezzelino da Romano, chiaramente allude al tiranno contemporaneo, Cangrande della Scala. Violenta, invece, e sfacciata è la beffa con cui si fa scherno di un prete nello *Janus sacerdos*, così come varia e acutamente sfumata è, nella *Philogenia*, la storia d'amore tra Philogenia e Epifebo con l'intervento della mezzana Servia e della sua amica Irzia².

Questo teatro umanistico rivolto all'attualità, nel riproporre temi e figure della vita studentesca, — a volte perfino nella loro cornice cittadina — ha uno spirito ironico e polemico contro la cultura ufficiale. E' una polemica bonaria che quasi sempre si esaurisce nel sottolineare alcuni aspetti esagerati o stereotipati che nella loro reiterata caratterizzazione offrono una facile possibilità di un ingigantimento in tono satirico. Il *Paulus* può, quindi, considerarsi il “primo documento della disposizione intellettuale del mondo goliardico — e soprattutto delle Università di Pavia, di Bologna e di Padova — e cioè di un ambiente evoluto che non esita a giovare dei propri privilegi d'autonomia per proporre una libera interpretazione della realtà, fuori d'ogni moralismo e ogni presupposto d'imitazione erudita...”

Il *Paulus* era scritto “*ad iuvenum corrigendos mores* e tuttavia realizzata con spirito aderente ai costumi della vita studentesca che viene riprodotta in scene vivaci e piene di movimento, senza che l'autore si sottragga all'eventualità di descrivere situazioni ardite, come quella in cui si illustrano gli accorgimenti di cui si servono le donne per fingersi

² Per i testi di commedie umanistiche italiane v. A. Perosa, *Teatro umanistico*, Milano, Nuova Accademia, 1965; V. Pandolfi e E. Artese, *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, Milano, Lerici, 1965; E. Faccioli, *Il teatro italiano. Dalle origini al Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1975. Per la critica, oltre agli ampi studi introduttivi nelle edizioni citate, v. W. Creizenach, *Geschichte des neuen Dramas*, I, Halle, Niemeyer, 1893; I. Sanesi, *La Comedia*, Milano, Vallecchi, 1935; A. Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale, Studi sul Rinascimento, 1968; F. Doglio, *Teatro in Europa*, I, Milano, Garzanti, 1981.

vergini, dove in ogni caso il discorso è ricondotto al fine di indirizzare i giovani alla prudenza opportuna...”³.

In questa, come altre opere dello stesso genere, l’uso del latino «non assolve la funzione di una veste aulica adatta a qualsiasi contenuto, bensì quella di un linguaggio conglutinato alla situazione, all’indole dei personaggi e al loro comportamento, per cui l’autore non ha bisogno dei modelli di Plauto o di Terenzio, né delle loro strutture metriche e sceniche»⁴.

In effetti Plauto e Terenzio ancora non erano arrivati ad essere i dittatori assoluti della commedia: al contrario, c’era una certa intolleranza nei loro confronti, così che l’autore di *Aetheria* scrive nel prologo:

Novus hic poeta esta, et novam scripsit fabulam
Nemini audita, nemini scriptam viro,
Neque peregrinam, ut solent poetae,
Set vestratem, is qui est vestras, scripsit fabulam;
Romanam italus fecit poeta comoediam.
Nam neque ullam habuit atticam is virginem
Raptam parentibus infantem parvulam,
Quam patri grandem aut frati posset reddere,
Neque, si ullam habuisset, id fecisset. Melius
invenire existimat quam alienam scribere.
Et si difficile est magis, ac longe magis
Maiorem putat gloriam futuram sibi
Suis uti quam alienis, ut faciunt
Qui graecas fabulas vertunt in latinas
Quasi non siet italis ingenium
Aut his non liceat novas facere fabulas⁵.

Nel prologo della sua *Cauteraria* Antonio Barzizza si scusa di non aver scritto in versi per non essere accusato di presuntuoso imitatore di Terenzio o inventore di un nuovo stile di comporre commedie. Come poi farà Rojas, anche egli afferma di aver composto la sua opera in quindici giorni, rubando il tempo ai più importanti studi universitari:

...Quanta potui celeritate rem ipsam descripsi, ut cum angustiis temporum consulerem tum etiam rei, propter quam ad hoc florentissimum studium

³ E. Faccioli, *Il teatro italiano*, cit., p. XXXII.

⁴ E. Faccioli, *Il teatro italiano*, cit., p. XXXIII.

⁵ In A. Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento* cit., p. 133. Il testo latino dell’intera commedia è pubblicato da E. Franceschini in *Memorie dell’Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova*, 56, 1939-1940. La traduzione in italiano trovasi in A. Perosa, *Teatro umanistico* cit., p. 227 e segg.

accessisse, opera darem... rem ipsam tam paucis diebus elimare scribi non potuisse. Nam vix dimidium fore mensem, quod huiusce rei fama divulgata est... Et profecto quam plures iam dies emanarant, priusquam res ipsa ad me delata foret⁶.

Coincidenza fortuita tra il Barzizza e il Rojas o comune ripetizione di un topic? E si ricordi ancora, in proposito, quanto afferma il Perosa:

La commedia è considerata dagli umanisti... come un'attività marginale, di secondaria importanza. E' e rimane un "unicum" legato al periodo della giovinezza: nugae che in età più matura —come dichiara il Vergerio— è bene ripudiare e sostituire con occupazioni più serie⁷.

Infine, da un punto di vista puramente esterno, è opportuno segnalare come la commedia umanistica sia libera da ogni particolare divisione in atti e scene. Se la *Philogenia* di Ugolino Pisani, nonostante la sua notevole ampiezza, non presenta alcuna ripartizione, la *Crysis* di Enea Silvio Piccolomini è divisa in diciotto atti. L'una e l'altra coincidono, tuttavia, nella vivacità del mondo circostante sia quello borghese e popolano della *Philogenia*, sia quello curiale e cortigiano della *Crysis*⁸.

Ho voluto sottolineare la particolare adesione della commedia umanistica agli interessi dell'attualità, soprattutto quelli culturali, perché è in questo ambito (costume, spirito, atteggiamento mentale) che bisogna ricercare il contributo che essa dette alla *Celestina*, più che nella somiglianza di personaggi e temi narrativi. Se anche è vero che la commedia elegiaca era ben conosciuta nell'epoca e nell'ambiente del Rojas e che il *Pamphilus* o *Baucis y Traso* presentano analogie con la *Tragicomedia*, la loro influenza non può andare oltre motivi contenutistici divenuti, per giunta, quasi topici: manca loro quella capacità di attualizzare l'avvenimento con il gusto di riflettere alcuni momenti o aspetti

⁶ A. Barizza, prologo alla *Cauteraria* in V. Pandolfi e E. Artese, *Teatro goliardico dell'Umanesimo* cit., p. 448.

⁷ A. Perosa, *Teatro umanistico* cit., p. 30.

⁸ Si ricordi quanto afferma il Perosa, *Teatro umanistico* cit., p. 10-11: "Il nuovo teatro umanistico esprime nelle forme e nelle strutture più adeguate gli aspetti molteplici di una società che si sta trasformando e rinnovando... La nascita e l'evoluzione del dramma profano avviene non dal basso sotto la spinta di iniziative popolari, ma per opera della borghesia colta delle città, in concomitanza con un processo generale di rinnovamento..."

della vita con la vivacità di una cosa immediatamente sentita e con uguale vivacità rappresentata⁹.

Vero è che, per quanto si riferisce alla Spagna, non si possiede una documentazione che provi l'esistenza di commedie umanistiche anteriori alla *Celestina*. Justo García Soriano ricorda che nel *título LXI* dello Statuto dell'Università di Salamanca si stabilisce la rappresentazione annuale di commedie di Plauto o di Terenzio, ma il documento è tardivo —1538—. Per gli anni anteriori García Soriano si limita a supporre che simili rappresentazioni studentesche “debieron estar en uso desde muy antiguo”¹⁰. Ampia e ben nota è, invece e la documentazione del fervore umanistico che invase la Spagna nella seconda metà del Quattrocento. Qui basti ricordare soltanto la presenza di Nebrija a Salamanca dal 1475 e che nel 1487 andò nella stessa città anche Pedro Mártir de Angleria, nomi chiaramente vincolati all'Umanesimo e, quello che ora più interessa, alla diffusione del latino. A Salamanca, infatti, non si parlava molto in latino se ancora nel 1512 ci fu bisogno di una solenne notifica “que todos fablen latín *intra scolas*, así lectores como oyentes, so pena de excomunió*ón late sententiae*”¹¹. La stessa norma viene ripetuta nello statuto dell'Università nel 1538 e, con maggiori penalità, nel 1561¹², specificando, sia la prima che la seconda volta che i lettori

⁹ Per la commedia elegiaca v. *Commedie Latine del XII e XIII secolo*, III, Genova, Istituto di Filologia classica e medievale, Università, 1980, con ampi studi introduttivi di AA.VV.

¹⁰ J. García Soriano, *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo (tirada limitada, falta el editor), 1945, p. 3. V. anche O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 52.

¹¹ F. García de Olmedo, *Nebrija en Salamanca*, Madrid, Editora Nacional, 1944, p. 157.

¹² F. García de Olmedo, *Nebrija en Salamanca*, cit., p. 161. Si ricordi anche O. Di CAMILLO, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, F. Torres, 1976, p. 273 e segg. per l'opera di Nebrija in favore della diffusione del latino. Tra l'altro: “Lo mismo que Nebrija, Marineo Sículo y Pedro Mártir de Angleria, también Arias Barbosa deploraba el bárbaro estado del latín en Salamanca, y expresó este sentimiento en varios punzantes epigramas...” (p. 278) ... “Consideremos sin embargo, que si los estudiantes españoles parecían mostrar una resistencia particular al estudio del latín, ésta debe ser atribuida en gran parte a la utilización tradicional de la lengua vernácula en la mayor parte de los asuntos tradicionales” (p. 276, n.º 8). D'altra parte, partendo dal concetto che la parola è “El producto de circunstancias ambientales”, il Nebrija stesso arriva a concludere che un idioma “es inseparable de su contexto cultural y en este sentido, las lenguas vernáculas no eran inferiores al latín, sino como éste, instrumentos de creación y transmisión cultural, igualmente válidos” (p. 285).

“sean obligados a leer en latín, y no hablen en la cátedra en romance, excepto refiriendo alguna ley del reyno, o poniendo exemplo”. Ciò, credo, autorizza a non meravigliarsi troppo se la *Celestina* non fu scritta in latino come le commedie umanistiche italiane, ma in castigliano, che, proprio come il latino di quelle, era la lingua correntemente parlata nell'Università e che indulgeva tanto agli ornati retorici quanto alla tendenza di riflettere modalità espressive popolari o popolareggianti. Non a caso Menéndez Pidal definì la *Celestina* —riferendosi al suo linguaggio— una “obra de transición a la sencillez”¹³.

Nell'ambito delle influenze umanistiche italiane è interessante notare ancora l'accettazione molto rapida che ebbero la *Historia Baetica* e il *Fernandus servatus* di Carlo e Marcellino Verardi da Cesena, opere che erano state rappresentate a Roma nel 1491 e 92. L'*Historia Baetica* fu pubblicata a Salamanca già nel 1494. E'facilmente presumibile che il successo fu determinato dallo stesso argomento ispanico (la presa di Granada e l'attentato fatto a Siriglia a Fernando il Cattolico), ma anche così, resta l'avvicinamento a quella corrente che, pure in tono severo, riproponeva le modalità di una drammaturgia ad argomento attuale.

Infine, mette conto rilevare che proprio a Salamanca il bachiller Juan Quirós negli ultimi anni del secolo «leggeva» il *Philodoxus* di Leon Battista Alberti, opera che fu pubblicata nella stessa città nel 1500 a cura dello stesso Quirós, il quale ne sarebbe stato esortato dagli alunni a cui l'aveva fatta conoscere “ne tam pulcherrimum opus et hic omnibus incognitum apud nos amplius latere permitterem”¹⁴.

¹³ R. Menéndez Pidal, “La lengua en tiempos de los Reyes Católicos” in *Cuadernos Hispano-Americanos*, 13, 1950, p. 15.

¹⁴ Dalla dedica del Quirós riportata da A. Stäuble, *La commedia umanistica* cit, p. 31, n. 2. Il fatto che L. B. Alberti dicesse poi di aver trovato la commedia in un antico codice latino in cui era attribuita ad un certo Lepido potrebbe far pensare, sia pure con moltissima cautela, ad un analogo ritrovato di Rojas che nella lettera-prologo a *un su amigo* attribuisce il primo atto a Cota o a Mena. Questi autori, che, nella loro produzione, non hanno nulla che possa giustificare una simile attribuzione, ma che erano famosi e per di più rappresentanti di un orientamento culturale piuttosto chiuso all'Umanesimo italianeggiante, potrebbero esser il primo indice di una *lepida* ironia dell'autore della *Celestina*. Inoltre, pur senza voler minimamente entrare nella spinosa questione dell'*autoría* e sottolineando che, anche quando si ammette una duplicità d'autore, si vede una estrema raffinatezza e abilità nella sutura del primo atto con gli altri quindici della prima redazione, alla luce delle commedie umanistiche si potrebbe considerare il primo atto non come l'inizio di un'opera incompiuta, ma piuttosto come un'opera già terminata. Se ne osservi rapidamente l'argomento: dopo il primo incontro con Melibea, Calisto parla con Sem-

Il Gilman presenta con efficacia il quadro di questa Salamanca culturalmente aperta ed entusiasta, arrivando a dire che:

Ir a Salamanca era hacer un viaje a un país extranjero, país que, a pesar de su pequeñez (Lucio Marineo Sículo calcula la población estudiantil de tiempos de Rojas en siete mil) estaba decidido a mantener su prestigio e independencia... La presencia en Salamanca (de Rojas) supuso precisamente un reajuste a fondo del comportamiento social, ya que la Universidad era un estado conscientemente autónomo de ciudadanos naturalizados, un estado que se deleitaba en el retrato de sí mismo...¹⁵

Sempre secondo il Gilman, a Salamanca c'erano molti conversi anche tra gli insegnanti e s'era costituita una specie di *zona franca* dove non arrivavano o si attenuavano di molto gli opprimenti problemi, le angosce e i complessi dei conversi. Sta di fatto che la psicologia del converso non si manifesta in maniera rilevante —e tanto meno drammatica— nella *Celestina*. Si potrebbe pensare che la mancanza in questa del violento anticlericalismo che caratterizza tradizionalmente la commedia umanistica italiana si debba alla naturale prudenza di *judío converso*, ma proprio lo sfacciato anticlericalismo di un *Janus sacerdos* (rappresentato a Pavia nel 1427) non conviene certo a una Spagna della fine del secolo non solo per complesse ragioni ideologiche, ma anche, semplicemente, per un orientamento estetico diverso che non ammette la compiacenza dell'osceno e che respinge ora un *Janus* come più tardi respingerà un fra'Timoteo della *Mandragola*.

La *Celestina* si cala profondamente nell'ambiente della sua epoca. Si potrebbe aggiungere che, come opera nata in un periodo di vacanze, quasi come un divertimento, si rivolge essenzialmente ad un pubblico universitario. La ben nota vicenda di un amore alla cui attuazione concorrono servi, mezzane e prostitute e che, a differenza di quanto ac-

pronio e questo gli consiglia di ricorrere a Celestina. Sempronio è mandato a casa di Celestina, Calisto intanto è avvertito da Pármeno delle malizie della vecchia. Sempronio e Celestina vanno a casa di Calisto e la mezzana riconosce Pármeno di cui scopre le non gloriose origini. Infine, Calisto dà le cento monete alla vecchia e questa va via. La vicenda può anche terminare a questo punto: il patto tra l'innamorato e la mezzana è stato stipulato e la conseguente caduta di Melibea è facilmente prevedibile. I quindici atti successivi sarebbero una "amplificatio" dello stesso tema, così come i cinque sicuramente aggiunti posteriormente possono essere considerati come un'ulteriore "amplificatio". A proposito del "tractado de Centurio" considerato come amplificazione, v. F. Guazzelli, *Una lettura della 'Celestina'*, Pisa. Istituto di Lingua e letteratura spagnola e ispano-americana, Università, 1971, p. 77 e segg.

¹⁵ S. Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978, p. 280-281.

ade in racconti simili, finisce male, si ironizzano le più note manifestazioni e tendenze culturali, alcuni aspetti dell'abituale moralismo, alcune delle più appariscenti manifestazioni popolari. Perciò si può ripetere ancora col Gilman:

Sería equivocado comparar *La Celestina* con la comedia humanística y crearla tan sólo una imitación medio en broma de Terencio hecha por un estudiante. No obstante este tradicional género académico [...] y la desvirtuata tradición de los escritos universitarios en general, eran esenciales a la única cosa importante que Salamanca tenía que enseñar a Fernando de Rojas: no las leyes del país, sino la libertad para ver y expresar y poder sentir la ironía y la furia que llevaba dentro ¹⁶.

Con questa libertà Rojas esprime l'“ironia” con cui guarda il mondo in genere e lo fa attraverso la satira di alcune correnti letterarie e di alcune convenzioni.

La satira più appariscente è quella dell'amor cortese che si sviluppa sia sul piano dell'azione, sia su quello del dialogo. Protagonista assoluto ne diventa Calisto che, secondo gli statuti dell'amor cortese, deve condurre l'azione amorosa e, conseguentemente, manifestare la sofferenza causatagli dalla ritrosia della dama. Ma Calisto che, nella prima scena, si era mostrato del tutto ossequiente al codice cortese, non appena si allontana da Melibea, travolge deliberatamente quegli stessi canoni, quasi mostrando ciò che si celava sotto le sue eleganti espressioni e i suoi delicati atteggiamenti. Contravviene, quindi —in una sincerità comportamentale tanto effettiva quanto era stato convenzionale il suo colloquio con la fanciulla— alle fondamentali norme del codice galante. Non osserva assolutamente il segreto intorno al suo amore (immediatamente ne parla ai servi e poi a Celestina); non è affatto puro nella sua passione, ma si sforza in ogni modo di ottenerne la realizzazione sino a ricorrere allo strumento più volgare, quello della mezzana. La conclamata sofferenza si riduce ad insofferenza dell'attesa; la sua religione d'amore si converte in uno spasimo di desiderio ¹⁷. In forma più ridotta, altrettanto avviene per Melibea vista nella sua pratica real-

¹⁶ S. Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, cit., p. 294-295.

¹⁷ Cfr. S. Lewis, *L'allegoria d'amore*, tr. it. Torino, Einaudi, 1969 (ed. originale, 1936); J. M. Aguirre, *Calisto y Melibea, amantes cortezanos*, Zaragoza, Gráficas Ansejo, 1962; P. Taravacci “*La Celestina come contienda cortés*” in *Studi ispanici*, Pisa, 1983, pp. 9-33. Per le citazioni dell'opera adopero il testo edito a cura di B. M. Damián, Madrid, Cátedra, 1980, indicandolo semplicemente *Celestina*. Qui *Celestina*, atto VI, p. 144 e segg., in cui Calisto, ricevendo il cordone di Melibea, si esalta pensando al corno della fanciulla.

tà borghese, e portata a contravvenire con notevole facilità a quel *reca-to* che la cortesia le imporrebbe come regola essenziale.

Un siffatto gioco di apparenza-realtà si esaspera in quella che si potrebbe chiamare la tecnica dei ritratti contrapposti o la presentazione dei diversi punti di vista: Melibea descritta da Calisto¹⁸ e da Elicia e Areusa¹⁹; Calisto presentato come un Apollo da Celestina e considerato un mentecatto da Sempronio²⁰; Celestina denigrata da Pármeno²¹ ed esaltata da Calisto²². E come già Sempronio aveva fatto da contrappunto all'elogio di Melibea, così la stessa mezzana stabilisce la contrapposizione tra la sua immagine e la sua realtà²³.

Già nel variare dei punti di vista da cui sono considerati Calisto, Melibea e Celestina è un attacco a un ideale non più, certo, accettato e accarezzato, ma considerato come suscettibile, oltre che di critica, di demolizione. Lo spietato rovescio della medaglia è presentato, inoltre, da persone che, come Sempronio, Elicia e Areusa, appartengono ad un mondo che non ha illusioni, che vive, anzi, in maniera abietta. La tanto sottolineata opposizione tra nobili e plebel potrebbe facilmente intendersi come opposizione tra idealizzazione e realtà. Ma, in questo caso specifico, l'intervento dei plebei rende la demistificazione dell'amor cortese più totale e definitiva poiché non si oppone ad esso alcuna esemplarità che possa additare un riscatto o una sublimazione. La verità di Calisto e Melibea viene denudata irriverentemente e senza alcuna possibilità di attenuazione. In caso, si potrebbe dire che ad un parossismo se ne oppone un altro con la volontà di un accostamento violento che, prima di ogni altra reazione, genera la risata. A Sempronio e a Elicia gli atteggiamenti di Calisto e Melibea appaiono smisurate deformazioni della realtà. Le loro lagrime e i loro languori potrebbero avere anche un fondo di sincerità, ma sono abnormi e, quindi, ridicoli. Il lettore (ma meglio si direbbe lo spettatore) parteggia per Sempronio ed Elicia e non per i due innamorati; condivide la loro opposizione perché la loro de-

¹⁸ *Celestina* atto I, p. 65-66.

¹⁹ *Celestina*, atto IX, p. 185-186.

²⁰ *Celestina*, atto IV, p. 120; atto I, passim.

²¹ *Celestina*, atto I, P. 73-77.

²² *Celestina*, atto I, p. 79-80.

²³ *Celestina*, atto III, p. 101 e segg.

nuncia poggia su dati di fatto oggettivi, o che, per lo meno, sono stati mostrati come tali. Se qualche pietosa riserva si potrebbe fare per Melibebea (e, si noti, più in virtù dei suoi aspetti borghesi che per i suoi atteggiamenti di dama cortese; ossia sempre per un riferimento alla realtà più normale) ciò non avviene, certo, per Calisto che è veramente insensato. Ho detto “veramente” ma lo è davvero o non appare così perché tutto ciò che dice o fa è incessantemente criticato? Tutto di lui è mostrato in una luce di riprovazione; per lui non c’è un solo momento di simpatia. Esponente di un mondo riprovato, subisce anche tutta l’irrisione che suscita quel mondo. La posizione sembra tanto intransigente quanto irreversibile.

L’opposizione della *Celestina* all’amor cortese è stata comunemente ammessa dalla critica²⁴. Anche in un saggio molto recente si afferma che in Calisto “Rojas esprime il proprio giudizio verso una cultura divenuta paradossale in quanto ha perduto la coscienza delle sue motivazioni intrinseche”²⁵. Se pure è così, in realtà negli ultimi anni del Quattrocento la letteratura cortese è ancora fiorente e, se non altro, la pubblicazione di vari canzonieri ne è un indice non del tutto trascurabile; ma ciò che ora interessa è che l’avversione del Rojas non è determinata dall’eventuale esaurimento ideologico del genere, quanto proprio dalle sue manifestazioni di vitalità. A meno che non si vogliano ritenere esagerate anche le ragioni esposte nel prologo dove si rimprovera la stoltezza di un fatto che è di moda e, quindi, molto diffuso, almeno a livelli delle sue conseguenze più pratiche ed evidenti.

La denuncia delle modalità cortesi, siane esse in campo puramente letterario o di comportamento, non viene presentata nella *Celestina* in modo drammatico, ma alla luce di un buon senso comune che, se pure rende più grave la condanna, le consente il colorito piacevole della parodia. Così, per esempio, l’accusa di eresia lanciata da Sempronio a Calisto che pure si è attenuto, nelle sue focose espressioni, all’esempio di quelle iperboli sacro-profane che erano arrivate alla ben più appariscente parodia di atti liturgici. E così ancora nell’atto VIII quando il servo commenta il poetare del padrone (“¡Oh hideputa el trovador!... Trovará al diablo ¡Está devaneando entre sueños!”).

²⁴ Cfr. già M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, NBAE, III, Madrid, Bailly-Baillière, 1910.

²⁵ P. Taravacci, “*La Celestina come contienda cortés*”, cit., p. 24.

Sotto la veste del buon senso comune potevano anche insinuarsi attacchi a più specifiche posizioni culturali (per es. quello contro le donne, l'uso di forme sillogistiche e sfoggi retorici da parte dei servi, ecc.), ma sono quasi aggressioni occasionali che, se pure si innestano nella critica più ampia, e la vivacizzano, non arrivano a costituire un motivo centrale dell'opera.

Calisto muore cadendo da una scala. Si può pensare facilmente alle scale cantate dai poeti dei canzonieri. Anche Jorge Manrique aveva scritto:

Estando triste, seguro,
mi voluntad reposaba,
cuando escalaron el muro
do mi libertad estaba.
A escala vista subieron
vuestra beltad y mesura,
y tan de rezio hirieron
que vencieron mi cordura²⁶.

Ora la scala non è simbolica, ma materiale e non serve per salire al cielo dell'amore, ma per cadere. Calisto cade per aiutare Sosia temendo che lo attacchino: unica volta in cui si è preoccupato dei suoi servi: non si era nemmeno turbato alla notizia dell'orribile morte di Sempromio e Pármeno. Muore interrompendo il suo convegno amoroso e per una casualità banale. La caduta è così esageratamente violenta (specie se si considera che la scala non doveva essere molto alta) che la sua testa si spacca in tre parti come un melograno maturo. Sosia e Tristán si affrettano a raccogliere "esos sesos de esos cantos" e li mettono insieme "con la cabeza del desdichado amo nuestro". L'immagine dovè piacere a Rojas che la ripete quando Melibea racconta a Pleberio l'accaduto: "De la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes"²⁷.

Per caso Calisto s'era incontrato con Melibea; per caso muore. Per una falsa concezione dell'amore aveva vissuto e delirato; per un falso timore muore. Il contrappasso diventa violentamente ironico.

Nella sua libertà spesso anche audace la commedia umanistica aveva insegnato questo modo di aggredire giocondamente il pubblico immet-

²⁶ J. Manrique, *Cancionero*, Madrid, Espasa Calpe, 1952, p. 26.

²⁷ *Celestina*, atto XX, p. 292.

tendolo, per questa via, in una eventuale discussione o presentando i motivi di una possibile polemica. La lunga moda della cortesia favoriva il desiderio del nuovo, di una prospettiva più ampia e vitale, libera da schemi culturali troppo rigidi. Fra pochi anni Amadís irromperà con tutta la carica delle sue favolose imprese, dei suoi sogni, dei suoi elementari sentimenti, travolgendo l'immobilismo dei vari prigionieri d'amore e usando le raffinatezze cortesi come un elemento puramente decorativo.

La satira dell'amor cortese non coinvolge Melibea. Solo Elicia e Areusa la deridono apertamente, nel feroce ritratto che ne fanno, per i suoi presunti atteggiamenti da gran dama. Tuttavia, all'origine della reazione delle due donne è l'elogio acutamente moderato di Sempronio: agli stessi occhi del servo iconoclasta Melibea è semplicemente *graciosa y gentil*, in efficace contrapposizione a Calisto sbrigativamente ma drasticamente definitivo *este perdido de nuestro amo*.

In effetti, il modello a cui può ricondursi la figura della fanciulla non è facilmente rintracciabile nella produzione canzonieristica dove, molto raramente, interviene la dama e, in ogni caso, con il suo esasperato *recato* e la sua durezza nei confronti dell'innamorato. La satira brutale che di queste dame *coxquillosicas* fa Celestina nel terzo atto e che allo stesso Sempronio appare esagerata, si riduce, per quanto riguarda specificamente Melibea, al più generale principio "porque sé que, aunque al presente la ruegue, al fin me ha de rogar...". Ed in effetti, solo nella scena iniziale Melibea adotta atteggiamenti ed espressioni adeguate al codice cortese, apparendo poi subito in una realtà più dimessa, in cui trova spazio umano la sua crescente passione. Il suo iter psicologico è piuttosto semplice: dall'iniziale riserbo, alla successiva fantasia amorosa che la rende incline ad accogliere le occasioni fornite da Celestina, al cedimento, all'esplosione affettiva e sensuale e, infine, al suicidio. Proprio la semplicità e l'intensità di questo processo fanno pensare alla *novela sentimental* che, per ripetere una celebre definizione di Menéndez Pelayo²⁹, è "novela íntima y no meramente exterior", i cui autori si compiacevano "en seguir el desarrollo ideal y hacer descripción y anatomía de los afectos de sus personajes". E, naturalmente si pensa alla

²⁸ *Celestina*, atto III, p. 105.

²⁹ M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, cit, vol. I, Madrid, Bailly-Ballière 1905, p. CCXCIX.

Fiammetta e all'influenza che questa ebbe sulle *novelas sentimentales* spagnole. Ma più che alla sottile rete di possibili derivazioni, si pensa al carattere di *Fiammetta* e *Melibeia*. Che se poi si tratti, proprio in questo caso, di imitazione o di mera coincidenza, sarebbe da indagare profondamente, anche se si sa che il Rojas conobbe la *Fiammetta*. Sta di fatto che le due protagoniste sono contraddistinte entrambe da un sottofondo chiaramente borghese, incapace di contenere i loro slanci affettivi, ma attivamente operante nel qualificare la loro caratteristica anti-cortese.

June Halle Martin già notava che l'ideale femminile descritto da Calisto è lontano da quello di Andrea Cappellano e più vicino a quello presentato dal *Cortigiano*³⁰, ma forse si può andare oltre e vedere come *Melibeia*, nella sua attuazione, si scosti anche dalla idealizzante descrizione che ne fa Calisto e si presenti più umana e dimessa, più consona ad una realtà quotidiana. Appunto un simile realismo segna i limiti in cui si muove *Melibeia* e sottolinea anche la sua opposizione alle eroine sentimentali. Scompare in essa la fantasia cavalleresca, scompare la letterarietà dell'espressione (salvo, e in parte, nel momento della morte) e scompare il tormentoso e reiterato compiacimento del proprio esame introspettivo. Eroina di un amore intenso, per cui può arrivare ad uccidersi, si pone decisamente fuori di ogni complicazione letteraria capace di soffocare quanto c'è di effettivamente valido nella sua posizione. In questo è particolarmente favorita dalla diversa forma espositiva che sostituisce la dinamicità del dialogo ai lunghi monologhi interiori o alla forma epistolare, anch'essa legata a una minuziosa relazione di situazioni spirituali più che di avvenimenti. Il cambio espressivo è già di per sé indice di una reazione che oserei chiamare polemica, poiché l'azione si impone e, se pure il dialogo non rinuncia ad alcuna raffinatezza psicologica, sposta violentemente il punto di vista, vivacizzando e calando in una realtà immediata ciò che poteva essere solo posizione meditativa.

Gli interlocutori di *Melibeia* sono Calisto, *Celestina* e *Lucrecia*. Calisto, che dopo la sua poetica, affascinante presentazione nel giardino di *Melibeia* si è andato costruendo nella fantasia della fanciulla con tutte le sfumature della più tenera passione, è trepidamente amato con delicatezze in cui la femminilità si confonde con la maternità; *Celestina*, lucidamente intesa come tentatrice, e tuttavia accettata come complice;

³⁰ J. Halle Martin, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and Parody of the Courtly Lover*, London, Tamesis Books, 1972.

Lucrecia quasi passiva recettrice dei suoi tormentosi pensieri: tutti e tre —lo stesso Calisto nei colloqui con Melibea— sono dotati di uno spiccato senso della realtà. Melibea si muove nella realtà sin da quando appare nel raccolto ambiente familiare tra Alicia, sicura e indaffarata, e Lucrecia pettegola e loquace. La forza di questo ambiente è tale che la stessa Celestina, che poco prima aveva assunto gli attributi di una fosca stregoneria, si adegua mostrandosi non solo dimessa e bonaria, ma avvicinandosi anche, per quanto può, ad una rispettabilità conformistica. Per un necesario adeguamento, persino le angosce di Calisto si trasformano in un mal di denti tanto innocente eppur tanto doloroso da poter rientrare in una pietà ufficialmente consentita. E' Melibea che impone questa trasformazione ribellandosi a un accenno più veritiero e accettando invece la menzogna che salva e tutela i suoi scrupoli. Se il suo sdegno si spinge a denigrare violentemente il povero Calisto (“...Ese loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado...”) il suo successivo pentimento come l'invito a Celestina di tornare il giorno dopo celano appena il suo interesse. Ma è soprattutto nel primo colloquio con Calisto (atto XII), dove il suo scrupolo moralistico diventa angoscia vibrante nell'opporre una resistenza tanto debole quanto coscientemente inutile:

—Desvía estos vanos y locos pensamientos de ti, porque mi honra y persona estén sin detrimento de mala sospecha seguras. A esto fue aquí mi venida, en dar concierto en tu despedida y mi reposo. No quiero poner mi fama en la balanza de las lenguas maldicientes.

Per culminare nell'espressione che è quasi un grido d'amore e il travolgimento di qualsiasi convenzione:

—Tú lloras de tristeza, juzgándome cruel; yo lloro de placer, viéndote tan fiel. ¡Oh mi señor y mi bien todo!³¹.

La reazione violenta di Melibea, non contro l'ambiente verso il quale si sente traditrice, ma contro se stessa che non ha saputo disciplinare il suo amore, scatta quando ode il colloquio di Alisa e Pleberio che fanno progetti per un suo matrimonio con la tenerezza e la saggia previdenza di due buoni genitori per la figlia che vedono virtuosa e saggiamente orientata. La passione di Melibea è il drammatico contrasto a questo mondo che, per la sua normalità, non avrebbe storia: passione insana e fuorviante, ma sinceramente sentita. Lo scarto letterario delle

³¹ *Celestina*, att. XII, p. 219-220.

ultime scene della *Tragicomedia* sottolinea la retorica esaltazione che si sovrappone ad un sentimento drammaticamente vissuto.

L'indizio più vistoso del riferimento che Rojas fa alle *novelas sentimentales* è offerto dal pianto di Pleberio che imita molto da vicino il lamento della madre di Leriano alla fine della *Cárcel de amor*³². Analogamente sono molto simili l'invettiva contro l'amore detta dalla madre di Leriano e quella contro il mondo detta da Pleberio. Questi aggiunge il ricordo di esempi tragici chiaramente derivati dagli *Apotegmata* di Anassagora che, ritrovati dagli umanisti, ebbero rapida diffusione³³. Il ricordo degli esempi antichi non consola il vecchio padre, ma aumenta la sua pena perché dal confronto vede che il suo male è maggiore. Ed anche questa conclusione è un topico delle novelle sentimentali: la stessa Fiammetta, dopo aver enumerato molte donne celebri sventurate, conclude: "Sí che ogni cosa pensata, io sola tra le misere mi trovo ottenere il principato"³⁴. Allo stesso modo può intendersi l'invettiva di Pleberio contro l'amore. Tuttavia, nonostante questa marcata influenza, il "planctus" di Pleberio si distingue per le sue notazioni realistiche (il ricordo nostalgico di un'attività feconda che ora diventa improvvisamente inutile, l'invocazione alla moglie, il rimpianto dei propri anni giovanili) notazioni che se non riescono ad imporsi al dila-

³² Per la *Cárcel de amor* seguì il testo edito da Moreno Báez, Madrid, Cátedra, 1977. Per comodità presento la comparazione dei due passi:

Dice Pleberio: Oh mi hija y bien todo! Crueldad sería que viva yo sobre ti. Más dignos eran mis sesenta años de la sepultura, que tus veinte... Turbóse la orden del morir con la tristeza que te aquejaba. Oh mis canas salidas para haber pesar! Mejor gozara de vos la tierra que de aquellos rubios cabellos que presentes veo!...

Dice la madre di Leriano: —Más razón había para que conservases los veinte años del hijo moço que para que dexases los sesenta de la vieja madre. ¿Por qué bolviste el derecho al revés? Yo estava harta de ser viva, y él en edad de bevir...

E ancora dice Pleberio: —Agora perderá contigo, mi desdichada hija, los miedos y temores que cada día me espavorecían: sola tu muerte es la que a mí me hace seguro de sospechas...

Dice la madre di Leriano: —Oy dexas de dezirte hijo y yo de más llamarme madre, de lo cual tenía temerosa sospecha por las nuevas señales que en mí vi de pocos días a esta parte...

Sul pianto di Pleberio e sul tema della morte nella *Celestina* v. E. R. Berndt, *Amor, muerte y fortuna en la Celestina*, Madrid, Gredos, 1963, p. 69 e segg.

³³ Anassagora, *Apotegmatica* in *I presocratici*, Bari Laterza, 1969, vol. II, pp. 565-567.

³⁴ G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, Torino, Einaudi, 1976, p. 156.

gante retoricismo, sembrano porsi come elementi di contraddizione non ingenua né involontaria.

Il sospetto si acuisce quando si considera la scena della morte di Melibea. Questa si articola nei due monologhi della fanciulla che si contrappongono quasi nettamente alle scene precedenti dominate dall'angoscia di Pleberio e dalla affettuosità di Lucrecia. Improvvisamente, Melibea —la dolce, umanissima Melibea— di fronte alla morte che ha già accettato, diventa fredda e letteraria. Il primo monologo è un'autodifesa per la "sinrazón" che sta per fare al padre. La difesa, che non può avere giustificazioni logiche né morali, cerca (come già aveva fatto Leriano) il suo appoggio in precedenti storici e mitologici. Ma Melibea capisce che questi non scono calzanti perché "estos fueron delitos dignos de culpable culpa que, guardandos sus personas de peligro, mataban sus mayores y descendientes y hermanos".

Immediatamente dopo segue una critica più serrata che distrugge tutta la precedente autodifesa e, implicitamente, distrugge e ironizza l'uso delle consolatorie a base di reminiscenze culturali così frequenti nelle *novelas sentimentales*: "Verdad es que, aunque esto así sea, no había de remedarlos en lo que malhicieron; pero no es ya en mi mano."

Melibea si rende conto dell'assurdità delle sue precedenti esemplificazioni e aggiunge l'unica giustificazione accettabile "no es ya en mi mano". La spiega più ampiamente, aggiungendo: "Señor que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cautiva tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto caballero, que priva al que tengo con los vivos padres"³⁵.

E'la forza della passione e non gli esempi delle *Autoridades* quello che può giustificarla. Dio, invocato come *testigo de mi habla*, vede la sincerità patetica di queste ultime espressioni e non le artificiose comparazioni di cui si è fatto sfoggio.

Nel suo secondo monologo Melibea, infine, dichiara Pleberio:

Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, colegidas y sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandabas leer; sino que ya la dañada memoria, con la gran perturbación me las ha perdido, y aun porque veo tus lágrimas mal sufridas descender por tu arrugada faz³⁶.

³⁵ *Celestina*, atto XXI, p. 290.

³⁶ *Celestina*, atto XXI, p. 292.

Il dolore vero non ammette erudite consolazioni. In effetti, quest'ultimo monologo di Melibea è semplice, vibrante di dolore. E' un riassunto di tutto quello che è accaduto, ma detto nella sua essenzialità, nella sua verità schietta e nuda; è la semplice storia di un amore troncato dalla fatalità. Questa è la cosa più angosciosa: l'inesplicabilità del destino: "Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confesión su vida, cortaron mi esperanza, cortaron mi compañía".

Perché? E allora questa storia, che non ammette altra soluzione che la morte, non permette divagazioni e nemmeno l'intrusione di altri:

No la interrumpes con lloro ni palabras; si no, quedarás más quejoso en no saber por qué me mato, que doloroso por verme muerta. Ninguna cosa me preguntes ni respondas más de lo que de mi grado decirte quisiere. Porque cuando está embargado de pasión, están cerrados los oídos al consejo y en tal tiempo las fructuosas palabras, en lugar de amansar, acrecientan la saña.

Qui non c'è ironia, forse, ma una netta contrapposizione alle lunghe e complicate disquisizioni delle *novelas sentimentales*. A titolo esemplificativo, sarà opportuno ricordare, sulla scia del Samonà, come nel *Grisel* y *Mirabella* il Flores riduca l'elemento fiabesco a:

Pretesto per una lunga ed elucubrata divagazione oratoria [...] si tratta di un esile spunto narrativo che cede il passo, non un volta sola al *debate* sulle donne, ma tre volte almeno a diversi pretesti di oratoria: prima quello sul sorteggio amoroso, poi, dopo la sorpresa degli amanti, la gara di generosità che fra loro si svolge per addossare ciascuno su se stesso la maggior colpa, poi, finalmente il famoso *debate* fra Torrellas e Braçaida: ed è singolare che ogni nuova disputa superi la precedente in ampiezza e complessità di interventi oratorii e di risposte, stabilendo una progressione che quasi non si direbbe casuale...³⁷

Ancora del Flores non possono dimenticarsi nel *Grimalte y Gradissa*³⁸ le lunghissime lettere in cui Fiometa espone a Grimalte le sue pene d'amore per l'infedele Pamphilo, così come quelle di Grimalte e dello stesso Pamphilo, lettere che terminano con una serie di versi che alambiccano in compiaciuti virtuosismi retorici i già diluiti sentimenti dei vari scriventi e le loro non complesse situazioni. Se l'attacco alle novelle sentimentali poteva essere abbastanza facilmente provocato dall'insofferenza verso una modalità letteraria e ideologica, esso si esprime ef-

³⁷ C. Samonà, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Roma, Carucci, 1960, pp. 117 e 131.

³⁸ Testo di *Grimalte y Gradissa*, ed. P. Waley, London, Tamesis Books, 1971.

ficacemente mostrando come una situazione analoga possa essere presentata nella schiettezza delle sue passioni.

Qualche spunto simile nella *Celestina* e le *novelas* e la diversa soluzione che ne viene data fa pensare ancora alla contrapposizione polemica. Così, per es., Mirabella —come poi Melibea— non sopportando la morte di Grisel, si uccide gettandosi da una finestra. Prima di compiere l'atto insano lamenta la sua sorte e ciò che è accaduto. La madre di Mirabella si dispera quando sa che la figlia vuol lasciarsi morire e amaramente constata l'inutilità della sua ascesa e delle sue ricchezze. Questa volta è Rojas che amplia i due motivi, togliendo, tuttavia, il particolare truculento della fine di Mirabella dilaniata dai leoni che sono nel cortile in cui lei si è gettata e che non rispettano l'ascendenza regale della preda. Così ancora, nell'*Arnalte y Lucenda*³⁹ l'assedio della protagonista da parte di Arnalte coadiuvato da Belisa può presentare qualche analogia con la *Celestina*, ma sono tutti motivi che se, da una parte, riportano a una tematica ampiamente diffusa, dall'altro indicano l'insofferenza per il modo come sono stati trattati. Lo stesso modo di riportare la vicenda in una forma dinamica e immediata com'è quella drammatica, segna la più vivace opposizione, se non addirittura la protesta. Se poi si pensa che l'altro protagonista della storia amorosa, Calisto, è apertamente deriso per le sue modalità cortesi che sono alla base delle azioni e dei lamenti dei suoi colleghi *sentimentali*, la riprovazione di uno specifico mondo letterario e concettuale risulta ancora più chiara.

Nella lettera-prologo *El autor a un su amigo* Rojas si autodescrive in un atteggiamento di statuaria meditazione (“Retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y mi juicio a volar”) che si illumina improvvisamente per aver scoperto quanto grande sia la schiera *de galanes y enamorados mancebos* e, di conseguenza, quanto grande sia la necessità di un'opera che metta in guardia contro i pericoli dell'amore con *defensivas armas*. E queste armi (si noti la gustosa metafora iperbolica) «hallé esculpidas en estos papeles, no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas».

³⁹ Testo del *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, ed. K. Winnon, Madrid, Castalia, 1973.

Come ben si sa, l'intento è parso decisamente moralistico⁴⁰, ma lo è, poi davvero? Dopo aver enumerato i meriti artistici del manoscritto che dice di aver trovato, Rojas aggiunge: "Vi no sólo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían deleitables fontecicas de filosofía, de otros agradables donaires, de otros avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras".

Non si dà un posto preminente agli *avisos y consejos* che, al contrario, sono limitati ad una sola parte dell'opera, ma si pongono in rilievo anche i *donaires* e le *fontecicas de filosofía*, così come la *ficción toda junta* appare *dulce*.

Nemmeno particolarmente moralistico sembra il primo atto il cui momento culminante sarebbe la corruzione di Pármeno che perciò si allontana da Calisto lasciandolo completamente indifeso. In realtà nel I atto Pármeno non abbandona il padrone, ma si limita a dargli consigli dotati di buon senso. Se si considera il primo atto come opera di altro autore, non si possono proiettare su di esso i suggerimenti che derivano dagli atti successivi, e che possono cambiare il senso di alcune scene o darne una diversa proporzione. In un'opera a sé stante la corruzione di Pármeno è indubbiamente una delle scene più vivaci, ma non la più importante e significativa.

L'intento moralistico, rivolgendo l'opera a un pubblico limitato e culturalmente preparato, tale insomma da intendere la lezione, consentirebbe di pensare che l'opera fosse destinata a una lettura ad alta voce, piuttosto che alla rappresentazione. Ma, specialmente per un testo com'è quello della *Celestina*, cos'è una lettura ad alta voce se non una modalità teatrale minore, che rinuncia sí al linguaggio gestuale e scenografico, ma accentua il valore della recitazione e mantiene, in ogni caso, una comunicazione diretta col pubblico a cui mostra un'azione che si svolge gradualmente e che non è raccontata da un relatore? Se nella *Celestina* ci sono scene intensamente drammatiche presentate per mezzo di narrazioni fatte da alcune personaggi (per es., la presentazione di Elicia in lutto nell'atto XIV) quella della morte della mezzana è costruita sulla stessa scena momento per momento, così come quella che la precede

⁴⁰ Cfr. M. Bataillon, *La Célestina selon Fernando de Rojas...*, Paris, Didier, 1961.

e psicologicamente la giustifica e che giustamente può chiamarsi la notte della paura di Sempronio e Pármeno ⁴¹.

E' stato già, e variamente, rilevato come nell'opera manchi un qualsiasi riferimento a un possibile matrimonio tra Calisto e Melibea. Così, questo amore che non ha chiare finalità socialmente consacrate, è già condannabile di per se stesso: la sua fine tragica potrebbe essere un forte ammonimento a chi persegue analoghe modalità d'amore o, in altre parole, ai seguaci dell'amor cortese. E' che Rojas, probabilmente, non pensa a determinate situazioni sociali ma, da una parte all'amore in sé come sentimento e come ideale dall'altra alle modalità che alcune specifiche correnti letterarie gli avevano conferito, svirtuando o mascherando la sua essenza più vera. Il suo moralismo, forse suggerito, forse opportunisticamente voluto nei cinque atti aggiunti, non riesce a costringere l'opera nei limiti di una esemplarità da *desengaño* ma le consente di riflettere con ampiezza e con ironia o sarcasmo la realtà circostante in una gamma che comprende tanto le manifestazioni più dotte, quanto quelle più popolari, ma altrettanto macroscopiche. La loro attualità e la loro riproduzione ingigantita sono già segno e, allo stesso tempo, garanzia della loro presa sul pubblico o, se si vuole, della loro efficacia teatrale. In questo senso uno degli esempi più interessanti è quello offerto dalla *hechicería* della stessa Celestina.

I possibili precedenti letterari della vecchia mezzana non ricorrono alle arti magiche per raggiungere il loro intento: così la vecchia del *Pamphilus* e così Baucis del *Baucis y Traso*, la *vetula* del *De cerdone* e la stessa Trotaconventos. Acutamente la Rosa Lida osserva che la stregoneria non è elemento necessario perché Melibea ceda a Calisto; è un attributo in più della protagonista "yuxtaponiendo la solemne máquina sobrenatural al acontecer natural, conforme al ejemplo que en especial le brindaba la más prestigiosa tradición de la Antigüedad, la de la épica clásica..." ⁴²

Se pure l'esempio classico poté avere la sua forza su Rojas, tuttavia è da tenere in conto che nel secolo XV, nel XVI e ancora nel XVII non solo in Spagna, ma in tutta Europa la stregoneria è un fatto attuale, trovando il suo momento e il suo centro di maggiore auge nella corte di Caterina dei Medici in Francia, come poi in quella di Filippo IV in

⁴¹ Cfr. F. Guazzelli, *Una lettura della Celestina*, cit., p. 37 e seg.

⁴² M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad de la Celestina* cit., p. 225.

Spagna. E chi non ricorda che persino Santa Teresa credeva nella forza di alcune *fatture*? Secondo Luis Bonilla la *alcahueta hechicera* corrispondeva “a un tipo característico de mujer que no hay que confundir con la bruja auténtica, pero que simulaba tener conocimientos de encantamiento y artes componedoras, que lo mismo facilitaba a un buen precio una crema de belleza que un filtro amoroso...”⁴³

In campo letterario è facile ricordare l'inventiva contro le fattucchiere dell'Arcipreste de Talavera come le ancor più famose *coplas* di Juan de Mena, ma né lo sdegno moralistico del primo, né l'intonazione classicheggiante e tenebrosa del secondo convengono a Celestina. Lo scongiuro che questa fa a Plutone sembra quello che può fare una povera vecchia di paese che ha imparato a memoria alcune formule e che le ripete a volte velocemente e con la scarsa convinzione di aver successo con esse, tanto che finisce imponendo addirittura un ricatto: “Si no lo haces con presto movimiento, ternásme por capital enemiga”. E che dubiti del suo potere su Plutone è vero se aggiunge: “me parto para allá con mi hilado donde *creo* te llevo ya envuelto...” (la sottolineatura è mia)⁴⁴. Infine, si ricordino gli avvertimenti a Elicia perché le porti la sua paccottiglia: indubbiamente Celestina è una strega casalinga.

Caro Baroja fa una distinzione fondamentale tra la strega tipica derivata da ambienti rurali e la *hechicera* di tipo classico più propria di centri urbani o di luoghi in cui la cultura urbana ha una grande influenza⁴⁵. Considera quindi Celestina come corrispondente “perfectamente con tipos reales que podían encontrarse en las ciudades españolas (Toledo, Salamanca, Sevilla...) en los siglos XV y XVI”. Aggiunge che anche gli elementi impiegati da Celestina per i suoi sortilegi amorosi corrispondono a quelli che sono minuziosamente catalogati negli atti dei processi inquisitoriali contro le fattucchiere celebrati a Toledo e a Cuenca. Infine, per ciò che si riferisce più specificamente a Salamanca e alla sua vita universitaria, è almeno curioso ricordare la tradizione della *cueva de Salamanca* centro di stregoneria in cui predominò Enrique de Aragón (1384-1432), nipote del più famoso Enrique de Villena e perciò anche lui chiamato spesso Enrique de Villena.

⁴³ L. Bonilla, *Historia de la hechicería y de las brujas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1962, p. 99.

⁴⁴ *Celestina*, atto III, p. 109.

⁴⁵ J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1966, p. 155.

Se ci si attiene più strettamente al testo, si può notare che la prima volta in cui Celestina è indicata come “hechicera” è quando, nel I atto, Sempronio la propone a Calisto come capace di rimediare alle sue pene “una vieja barbuda, que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay”.

La stregoneria non ha qui niente di trascendentale: è, semplicemente, una notazione in più per definire la vecchia. Segue il ritratto che ne fa Pármeno che esalta la sua *putería* e poi, specificando, aggiunge: “Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labranderá, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera”.

Più sbrigativa ancora è la presentazione che ne fa Lucrecia ad Alisa: “—¡Jesús, Señora! más conocida es esta vieja que la ruda. No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechicera, que vendía las mozas a los abades y descasaba mil casados”.

Quando Lucrecia elenca le sue attività, addirittura dimentica la stregoneria. Il tipo, tuttavia, doveva essere tanto comune, che nemmeno la specificazione dei suoi *oficios* basta ad Alisa per capire di chi si tratta: «—Todo eso dicho no me la da a conocer; dime su nombre si lo sabes.»⁴⁶

Evidentemente la nota di *hechicería* non ha né spaventato né scandalizzato Alisa. D'altra parte, la stessa Celestina, mentre va a casa di Melibea, alla fine del monologo in cui scopre la gran paura che ha considerando i rischi della sua impresa, paura da cui non è affatto rassicurata dalla scongiuro che ha rivolto a Plutone, riduce i limiti del suo potere satanico per enumerare i vaticini favorevoli che possano darle coraggio. Nemmeno la stregoneria di Claudina (auto-proiezione amplificatoria della stessa Celestina) riesce a incutere spavento rassomigliando piuttosto a un gioco (il salto del cerchio, i diavoli che arrivano rotolando, il togliere denti all'impiccato con *las tenacicas de pelar cejas*, etc.)⁴⁷.

Specificano ancora meglio questo aspetto esoterico di Celestina i riferimenti alla sua religiosità, con le sue pratiche completamente esteriori e la sua ipocrisia. La denuncia di un simile ibridismo superstizioso rientra in una riproduzione realistica della vita di un determinato am-

⁴⁶ *Celestina*, atto IV, p. 112.

⁴⁷ *Celestina*, atto VII, p. 155-156.

biente, ma è fatto con tono spensierato e burlone che provoca più una franca risata che profonde meditazioni. Con lo stesso tono era stata presentata la religiosità di Calisto “melibeo”, adoratore del cordone mandatogli da Melibea, che va a messa per aspettare i risultati della missione della vecchia, e che, quando prega, paragona Sempronio ai Re magi con il gusto, più comico che provocatorio, di una iperbole sacro-profana.

Più soave, ma non perciò più religiosa, è Melibea. Basti qui ricordare soltanto come in lei nasca e prenda corpo l'idea del suicidio senza la più piccola preoccupazione del gran peccato che sta per commettere. Ed è altrettanto strano pensare che un'opera che dovrebbe essere moralistica non sfiori nemmeno il problema religioso. Anzi, l'atto IX in cui Celestina si gloria delle sue relazioni con “abades de todas dignidades desde obispos hasta sacristanes” sembra un attacco satirico contro i preti o, più ampiamente, contro la gente di chiesa. Straordinario coraggio in un converso? Ripetizione dell'anticlericalismo tipico della produzione medievale? Forse è l'aggancio a una tradizione che non si limita al *Libro de buen amor* ma che scorre anche in tutta la commedia umanistica arrivando alle punte estreme del *Janus sacerdos* e del *De cerdone*. Come gli studenti di Padova o di Bologna, anche Rojas attacca il male, ma rispetta le istituzioni. Tuttavia, è interessante notare come la satira della falsa religiosità e quella della stregoneria ridicolizzino aspetti della vita contemporanea. La maniera con cui vengono presentate evidenzia il loro scopo di diversione colorista e di saporito e immediato gioco comico.

Esiste indubbiamente nella *Celestina* il gusto della rappresentazione realistica: un ulteriore esempio è offerto dal modo in cui vengono presentate le prostitute e i servi. Anche in questo caso gli antecedenti letterari non mancano, ma forse sarebbe opportuno sottolineare la possibile influenza umanistica non solo per l'immediatezza del rapporto, ma anche perché questa si avviava già alla compiuta e ilare rappresentazione che trionferà nella *Venexiana* e, in modo ancora più prepotente, nella commedia italiana del Cinquecento. Tuttavia, l'attenzione prestata ai due servi offre ora il maggiore interesse in quanto, forse, più innovatrice.

Innanzitutto lo sdoppiamento dell'abituale figura del servo confidente e protettore se, da una parte, può corrispondere a un costume dell'epoca, consente di aggruppare in Pármeno gli aspetti più ingenui e primitivi (presupposti della sua evoluzione drammatica) e in Sempro-

nio quelli più scaltriti e pittoreschi. Pármeno, che viene corrotto e allontanato dalla sua istintiva dignità e fedeltà, può rappresentare il passato di Sempronio indurito nel disincanto, reso cinicamente pratico, grossolanamente erudito dalla frequentazione dei signori, ed esperto nel risolvere i loro casi apparentemente complicati, procurando anche il proprio vantaggio. A Sempronio, quindi, spetta quasi di diritto l'intervento che si potrebbe dire più letterario fatto (in modo antagonistico rispetto al padrone) dal punto di vista del più triviale buonsenso, di una sostanziale ignoranza e di una incapacità di comprensione. Sempronio non può che demolire gli atteggiamenti cortesi di Calisto, che, naturalmente, gli sembrano parossistici, ma con altrettanta energia protesta contro le ipocrisie di Celestina. Nel primo e nel secondo caso non si tratta di una insofferenza culturale o moralistica, ma, più semplicemente, di una affermazione della sua sbrigativa praticità che non ammette le finzioni — letterarie o opportunistiche che siano. Non è un caso nemmeno che nel I atto venga affidata a lui la satira di un altro motivo della letteratura di moda, quello del dibattito sulle donne.

Com'è noto, la lunga battuta di Sempronio ha come diretto antecedente il violento attacco alle donne fatto dall'Arcipreste de Talavera nel *Corbacho*, ma altri esempi non mancavano anche nelle "novelas sentimentales" dove, anzi, l'opposizione veniva controbattuta dalla difesa, ricordando in qualche modo le eccezioni che lo stesso Sempronio presenta nella sua diatriba. E' per lo meno strano che un tale attacco venga affidato a un servo di cui si conoscono gli amori con la prostituta Elicia e l'amicizia con la mezzana Celestina; né meraviglia meno il suo inaspettato sfoggio culturale o la maniera in cui si esprime, servendosi di modalità proprie di una cultura di scuola, specie quando si osserva che il suo discorso sembra precedere in modo alquanto sconnesso. Sicché pare legittimo pensare a una denuncia sia dell'ampollosità dell'espressione dottrinale, sia della vanità di un dibattito sulle virtù e i vizi delle donne. Tanto più perché quando Sempronio ha posto fine alla sua elucubrazione, Calisto, che è preso dalla sua reale sofferenza di innamorato, con apparente ingenuità e sostanziale ragionevolezza domanda: "Di, pues, ese Adán, ese Salomón, ese David, ese Aristóteles, ese Virgilio, esos que dices, ¿cómo se sometieron a ellas? ¿Soy más que ellos?"

E poi, sottolineando la totale inutilità della lunga arringa: "—¿Ves? Mientras más me dices y más inconvenientes me pones, más la quiero. No sé qué es".

Il nome di Sempronio non è, come quello di Pármeno, un nome che rievochi un'aulica ascendenza culturale e non è nemmeno un *nome parlante* come quello di Calisto: è un volgare, comune nome da schiavo di epoca latina. E se, infatti, nonostante i suoi sviluppi sul piano psicologico, Parmeno è avvicinabile a uno dei servi terenziani, Sempronio ripete le funzioni che sono più realisticamente consone al suo ruolo e che, d'altra parte, lo portano a gestire l'azione secondo le normali consuetudini della commedia plautina. Né il distacco e l'ironia con cui considera alcune situazioni contraddicono le caratteristiche della sua precedenza e, direi, della sua essenza di *servus fallax*, anzi le confermano e aggiungono quel sapore di attualità che modernizza vivacemente i suoi interventi.

Rojas doveva conoscere bene Terenzio che era comunemente diffuso nella sua epoca e nel suo ambiente; della sua conoscenza di Plauto fanno fede, almeno in parte, i riferimenti all'opera plautina riscontrabili nella *Celestina*⁴⁸. Plauto, inoltre, era troppo di attualità nell'ambiente umanistico per poter essere ignorato. Al centro di indagini filologiche testuali, era già stato assunto in Italia come autore di teatro da rappresentare e aveva già dato luogo alle prime imitazioni e derivazioni in lingua volgare. Non è il caso di ricordare né le rappresentazioni di Roma e di Ferrara, né le commedie dell'Ariosto, ma giova sottolineare l'entusiasmo con cui Plauto veniva rivisitato. In Spagna non c'era uguale entusiasmo, né simili lanci teatrali, ma certamente Plauto suscitava interessi vivaci se, a non molti anni di distanza dalla *Celestina*, era addirittura imposta nell'Università di Salamanca la rappresentazione annuale di una delle sue commedie⁴⁹. Anche se lo scopo maggiore, in questo caso, era collegato all'apprendimento del latino, ciò non toglie nulla alla considerazione in cui l'autore era tenuto.

Tuttavia, la conoscenza dei modelli antichi non impedì al Rojas di alterarli profondamente, assegnando proprio ai servi e a Celestina il destino più tragico. La morte violenta non aveva mai concluso nelle produzioni antecedenti la vita delle varie *vetulae* mezzane, così come non aveva mai colpito i servi plautini o terenziani i quali, al contrario, pro-

⁴⁸ Cfr. M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad de la Celestina*, cit., passim. Si ricordi però anche l'opinione molto limitativa di F. Castro Guisasola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina*, (reimpresión del Anejo de la R. F. E.), Madrid, 1973, pp. 50-57.

⁴⁹ O. Arroniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, cit. p. 52.

prio nello scioglimento finale dell'intrigo potevano cogliere il trionfo della loro attività e dei loro imbrogli. Ma non solo nessuno dei servi (e includo in questo nome anche la mezzana) plautini e terenziani muore tragicamente, ma nemmeno si trovano esempi del genere in quelle opere che costituivano un facile repertorio di argomenti per novelle e commedie come *Aprocone* e *Anzia* di Senofonte di Efeso che Enea Silvio Piccolomini aveva tradotto dal greco in latino, e gli *Erotica Pate-mata* attribuiti a Partenio di Nicea⁵⁰.

La mancanza di finali tragici nella commedia latina si giustifica facilmente con la stessa netta distinzione del genere comico da quello tragico. Anche la produzione teatrale italiana del secolo XV e XVI coservò la stessa netta distinzione tra il mondo basso mimetico e quello alto mimetico e solo quest'ultimo ebbe il privilegio dei grandi sentimenti che possono portare alla morte. La tragedia non conviene agli umili. Nella *Cárcel de amor* la madre di Leriano nel suo pianto afferma: "Bienaventurados los bajos de condición y rudos de ingenio que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden..."⁵¹.

Lo stesso Rojas, di fronte alle perplessità e proteste dei suoi amici si decide a cambiare il nome di *comedia* in quello di *tragicomedia* ("Partí agora la porfía y llaméla tragicomedia...") dato che l'opera comincia col *placer* e finisce *en tristeza*, ma questo giudizio salomonico è forse meno semplicistico di quanto sembri, perchè si oppone a una tradizione vigorosa e perchè del tutto insolito nell'epoca. Usando il nuovo termine, Rojas si mostra ancora attento lettore di Plauto che solo una volta, nell'*Anfitrión*, impiega la parola *tragicomedia* per il rilievo che in questa commedia era dato al servo. La parola era poi caduta completamente in disuso. Riappare impiegata da Carlo e Marcellino Verardi per il loro dramma a lieto fine, il *Fernandus servatus*. Riaffiorerà con nuovo vigore solo nella seconda metà del Cinquecento per designare il nuovo genere che si cercava di far nascere tra le disquisizioni del Giraldo Cinthio, gli esperimenti del Bargagli, del Caro, dello Sforza — Oddi e le affermazioni del Guarini.

La decisione presa dal Rojas con piglio così ironico mostra l'insofferenza verso le inutili discussioni, come la volontà di difendere l'unità

⁵⁰ Xenofonte Efesio, *Efesiacorum libri*, Leipzig, Teuber, 1973: Partenio de Nicea, *Erotica Pathemata*, ed. S. Gasselce, Cambridge-London, Harvard University Press, Heineman, 1916, p. 374 e segg.

dell' opera che non può essere alterata da marginali questioni terminologiche. La stessa perfetta consequenzialità che regge i vari episodi si verifica anche per la morte dei servi che si è andata maturando lentamente sin dall'atto V, quando Sempronio comprende che Celestina non dividerà mai il guadagno dell'impresa; si è acuita nella *notte della paura* ed è poi esplosa nella rissa che si conclude nell'omicidio. Cupidigia ignobile rinfocolata da altre ignobili passioni, non lotta contro la fatalità, né catastrofe di irraggiungibili idealità. Non ne segue —nemmeno nella favola— una catarsi, ma la vendetta della prostituta Elicia. Forse è proprio in questa impossibilità di catarsi la maggiore opposizione a una finalità moralistica: la morale che si può derivare è solo quella elementare e convenzionale offerta dalla morte dei colpevoli.

Una così netta opposizione ai canoni della commedia latina è una violenta e voluta trasgressione del codice teatrale vigente. La conclusione mi sembra tanto ovvia da diventare quasi una ripetizione. Come si è dichiarato contrario alla produzione cortese, così Rojas si mostra avverso a forme troppo vincolate al mondo classico. Plauto e Terenzio fanno parte del bagaglio erudito accademico: il sovvertimento dei loro schemi è la reazione più appariscente e, allo stesso tempo, più innovatrice possibile. Del resto, se tutto il mondo è guerra (“¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus envidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentamientos?...”) anche l'opposizione a modalità letterarie scontate può essere “contienda o batalla”; ma da questa battaglia nasce la vita, così come aveva detto il Petrarca e il Rojas ripete: “Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura madre de todo”. La sua opposizione non è distruttiva e si lancia verso il futuro. La critica alla produzione contemporanea, resa possibile dalla libertà universitaria e incoraggiata dagli esempi della commedia umanistica italiana, dà l'avvio all'opera del Rojas aggiungendole il gusto immediato della polemica e della novità. Al di là di questa posizione iniziale —che si potrebbe dire anche occasionale— Rojas approfondisce i suoi personaggi con tutte le più acute intuizioni psicologiche, con tutti i riflessi del loro ambiente sociale e li fa esprimere mediante il dialogo più sorprendente e forse più completo di tutto il teatro europeo cinquecentesco.

Un secolo più tardi la stessa cosa accadrà a Cervantes: la protesta contro uno specifico genere letterario gli darà l'avvio a creare uno dei capolavori di ogni epoca.

«Sobre un libro de versos»: el primer manifiesto poético de Federico García Lorca

EUTIMIO MARTÍN

Universidad de Aix-en-Provence

En 1944 Antonio Gallego Morell dio a conocer en *La Estafeta Literaria* (n.º 16) un poema que bien puede considerarse como el primer manifiesto poético de Federico García Lorca. Lo escribió en un ejemplar de las *Poesías Completas* de Antonio Machado (Ediciones de la Residencia de Estudiantes) «sin respetar el pie de imprenta, ni el título, ni los derechos que marca la Ley, ni el copyright 1917»¹.

Mucho más tarde, transcurridos casi cinco lustros, con ocasión de la exhumación de otro poema lorquiano, Gallego Morell vuelve sobre el tema:

El 7 de agosto de 1918 [García Lorca] firma un poema que traza con lápiz violeta sobre las primeras páginas de la edición de *Poesías Completas* de Antonio Machado que dio a la estampa la Residencia de Estudiantes, ejemplar que mi padre prestó a García Lorca y que éste lo devolvió con el mejor prólogo para los versos de Machado.

Y en nota a pie de página añade:

A. G. M. «Cuando Federico leyó a Machado...», *La Estafeta Literaria*, 16, 1944, p. 25.

Poseo en mi biblioteca el ejemplar de Machado con el poema autógrafa de García Lorca. Incomprendiblemente este poema se inserta en la edición de *Obras completas* del poeta (Madrid, Aguilar, 1966) bajo el título *Este es el prólogo*, que fue un título ocasional dado por mí al publicarlo por vez primera. Creo que el poema —que no tiene título dado por Lorca— debería incluirse bajo el enunciado *A las poesías completas de Antonio Machado*.²

Así lo hizo Arturo del Hoyo, responsable de la edición Aguilar, y a partir de 1973, con este título, entre los corchetes de rigor, puede leerse en la sección *Otros poemas sueltos*.

Ahora bien, este poema póstumo de Lorca ni debe ser publicado en la versión dada a conocer por Gallego Morell, ni el título por él propuesto es actualmente necesario.

En efecto, en los archivos de la familia García Lorca figura un manuscrito de esta composición, fechado el 19 de agosto de 1918 y que, por consiguiente, anula el autógrafa anterior del 7 de agosto del mismo año. Más aún, el poeta le ha adjudicado un título preciso: *Sobre un libro de versos*. Lo transcribimos a continuación, añadiendo al final (tras las iniciales GM —Gallego Morell—) las variantes de la primera versión y, en cursiva, las tachaduras que hemos podido descifrar (bajo el texto que las ha reemplazado).

Sobre un libro de versos

Dejaría en el libro
este toda mi alma.
Este libro que ha visto
conmigo los paisajes
5 y vivido horas santas.

¡Qué pena de los libros que nos llenan las
manos
de rosas y de estrellas
que se esfuman y pasan!
¡Qué tristeza tan honda es mirar los retablos
10 de dolores y penas
que un corazón levanta!

² A. G. M., «El primer poema publicado por Federico García Lorca», *Bulletin Hispanique*, T. LXIX, 3-4 1967, p. 487.

Ver pasar los espectros de vidas que se borran.
Ver al hombre desnudo
en pegaso sin alas.
15 Ver la Vida y la Muerte,
la síntesis del mundo,
que en espacio profundo
se miran y se abrazan.

Un libro de poesías
20 es el Otoño muerto:
los versos son las hojas negras en tierras
[blancas.

Y la voz que lo lee
es el soplo del viento
que los hunde en los pechos
25 —entrañables distancias—

El poeta es un árbol
con frutos de tristeza
y con hojas marchitas
de llorar lo que ama.
30 El poeta es el medium
de la Naturaleza
que explica su grandeza
por medio de palabras.

El poeta comprende
35 todo lo incomprensible
y a cosas que se odian
él hermanas las llama.
Sabe que los senderos
son todos imposibles
40 y por eso en lo obscuro
va por ellos con calma.

En los libros de versos
entre rosas de sangre
van desfilando tristes y eternas caravanas
45 que hirieron al poeta
que lloraba en la tarde
rodeado y ceñido por sus propios fantasmas.

50 Poesía es Amargura,
miel celeste que mana
de un panal invisible
que fabrican las almas.

Poesía es lo imposible
hecho posible.
Arpa
55 que tiene en vez de cuerdas
corazones y llamas.

Poesía es la vida
que cruzamos con ansia
esperando al que lleve
60 sin rumbo nuestra barca.

Libros dulces de versos
son los astros que pasan
por el silencio mudo
al reino de la Nada
65 escribiendo en el cielo
sus estrofas de plata.

¡Oh, qué penas tan hondas
y nunca remediadas
los versos dolorosos
70 que los poetas cantan!

Como en el horizonte
descanso las miradas,
dejaría en el libro
este ¡toda mi alma!

19 de agosto 1918
Asquerosa

Título: Falta en GM

- 1-2 GM: Dejaría en este libro/toda mi alma.
6 GM: dos versos = ...libros/que...
se esfuman y
8 que *lentamente* pasan!
9 GM: precedido de blancas separadoras, en dos versos =
...honda/Es...
11 GM: dos versos = ...espectros/de...
14 GM: En Pegaso sin alas,
15 GM: Ver la Vida y la Muerte
21 GM: dos versos = ...hojas/negras...
22 GM: Los/lo
26 GM: no precedido de blancas separadoras.
30 GM: precedido de blancas separadoras.
40 GM: de noche/en lo obscuro
41 GM: en calma./con calma.
44 GM: dos versos = Van pasando las tristes/y eternas caravanas
45 GM: hicieron/hirieron ¿Errata?
46 GM: Cuando llora en las tardes
47 GM: dos versos = ...ceñido/por...
48 GM: amargura,/amargura,
53-54 GM: un solo verso.
59 GM: lleva/llevo
silencio
63 por el *cielo* mudo
74 GM: sin signos de admiración.

Fecha: GM: 7 Agosto 1918 Precedida de firma: Federico García Lorca
No seguida de mención de lugar.

Cabría pensar que antes de devolver el libro al padre del futuro rector de la Universidad de Granada, Lorca volvió a copiar la composición para no quedarse sin ella. Pero las modificaciones que introdujo no son tan importantes como para justificar un cambio de fecha. Como es sabido, una vez que el poema había alcanzado en su redacción la madurez deseada, el poeta lo fechaba, y aunque volviera a trabajar sobre él —e incluso a recopiarlo— no modificaba ya la fecha de *nacimiento*. Y el cotejo de ambas versiones no arroja modificaciones sustanciales. Pensando sin duda en su publicación, el poeta lo *peina* métrica y tipográficamente.

camente para hacerlo presentable. La regularización en heptasílabos, simples o dobles, parece haber sido su propósito fundamental y hay que reconocerle el particular acierto expresivo del alargamiento en alejandrino del verso 44, lo mismo que el desgajamiento de *Arpa* del verso 54. La mejora técnica salta a la vista.

Antonio Gallego Morell —que en 1918 ni había nacido siquiera, se complace en imaginar una escritura directa sobre el libro de Machado:

Una tarde —precisamente la del 7 de agosto— se sentó allá en un banco albaicineroy sacó un lápiz morado —era el color y la tragedia de su vida—, con el que empezó a escribir sin levantar la mirada [...] Empezó a trazar versos con su letra de niño chico...³

No en el Albaicín sino en el mucho menos eufónico pueblo de Asquerosa (luego Valderrubio, que es donde la familia García Lorca pasaba entonces los veranos) compuso, pues, Lorca este poema.

Recordemos que en 1918 Federico García Lorca recibe el espaldarazo de escritor: es en la primavera de este año cuando publica su primer libro: *Impresiones y paisajes*. Pero *Impresiones y paisajes* no contiene más que prosa y el joven Federico quiere pasar a la posteridad como poeta. Hace ya más de un año que escribe versos (de junio de 1917 fecha su primer poema conservado) pero ni uno solo se ha decidido aún a dar a la imprenta. Francisco García Lorca cree recordar: «Debió ser en el año 1918 cuando mi hermano y yo decidimos ordenar los poemas escritos. Estaban en su mayor parte fechados y fue fácil numerarlos por orden cronológico»⁴.

Sobre un libro de versos aparece fechado pero no numerado. Una de dos: o bien no estaba escrito aún cuando los dos hermanos llevaron a cabo el ordenamiento cronológico, o bien no pudo numerarse por no llevar fecha. Nos inclinamos por esta última suposición. El 7 de agosto sobre el libro prestado puede que corresponda a la fecha de esta transcripción. Porque es difícil imaginar que el texto de *Poesías completas* de Machado sea una composición directa. Más lógico resulta suponer que Lorca pasa a limpio un borrador previo. De ahí el desbordamiento sobre el pie de imprenta, título, copyright etc, de un extenso poema de 79 versos para el que no se había previsto inicialmente tan estrecho so-

³ *La Estafeta Literaria*, loc. cit.

⁴ F. G. L., *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 162.

porte. Una vez transcrito el poema, lo fecha: 7 de agosto. Devuelve el libro a su propietario y se queda con el borrador del poema. Que sigue sin fecha.

Cuando le llega el turno a esta composición en el ordenamiento de la producción poética que Francisco está realizando (es él quien numera en el margen superior derecho de los originales) el poeta —a instancias, sin duda, de su hermano— ha de completarlo con título y fecha y seguramente pasarlo a limpio también. Se observa en el día de la fecha una vacilación por parte del autor del poema. Primero ha escrito: 7 de agosto (son perceptibles dos angulosidades en la parte superior e inferior del n.º 9 que corresponden al primitivo 7 luego rectificado en 9). A continuación ha colocado el 1 ante el 9 (la desnivelación del 1 con relación al 9 acusa una ejecución posterior). Ya sea que no está muy seguro de que se trate realmente de un 7 de agosto o, sencillamente que, habiendo cambiado el poema de configuración, opta por fechar la nueva transcripción, el caso es que, de ser cierta nuestra hipótesis, tendríamos la fecha de composición (7 de agosto) y la de revisión (19 de agosto). Precisión esta realmente insólita en la cronología poética lorquiana.

Pero ¿por qué le impone de este modo García Lorca a su amigo Gallego Burín las primicias de *Sobre un libro de versos*?

Aunque sólo tres años mayor que Lorca, el futuro alcalde de Granada gozaba ya, en 1918, de una reconocida autoridad intelectual. Tenía asombrados a sus paisanos desde que «a los catorce años empezó a publicar sus primeras colaboraciones periodísticas en la prensa local»⁵. En este agosto de 1918 estaba ultimando los preparativos para el lanzamiento de una ambiciosa revista: *Renovación (Periódico regional, político y literario)*. En sus páginas recibiría el autor de *Impresiones y paisajes* su bautismo de poeta con la publicación, en diciembre del mismo año, de *Crisantemos blancos* (poema que está aún por exhumar)⁶. ¿Fue *Sobre un libro de versos* una especie de tarjeta de visita poética que le pasó Lorca a su amigo para que no lo olvidara a la hora de establecer la nómina de poetas de *Renovación*?

⁵ Ian Gibson, *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 138. De aquí tomamos todos los datos concernientes a Antonio Gallego Burín.

⁶ Igualmente en *Renovación* se publicó *Granada (Elegía humilde)* el primer poema hasta hoy aparecido de los publicados por Lorca (Cf. supra nota 2).

Sobre un libro de versos no es una composición improvisada sobre el tomo de *Poesías completas* del famoso profesor del Instituto de Baeza. Desde que ha leído la *Oración por Antonio Machado* al frente de este libro sueña nuestro aprendiz de poeta con enmendarle la plana a Rubén Darío. Tres meses antes de devolverle el libro a Gallego Burín ya le ha dado la réplica al autor de *Prosas profanas* en un periódico literario de Granada:

UN PRÓLOGO QUE PUDIERA SERVIR A MUCHOS LIBROS

Un eco dulce de balada sentimental es en nuestro corazón la visión del crepúsculo. Brillan nuestras estrellas interiores al sentir la cálida caricia de Venus que tiembla tiernamente en el horizonte. Nuestra historia, sea larga o corta, la tenemos que sufrir. Y es grandemente doloroso pensar en nuestra vida que tendrá su florecimiento, que llegará a su apogeo y que morirá dulcemente en el otoño fatal...

El libro del crepúsculo nos abre sus páginas de borrachera melancólica y nosotros las leemos llenos de inquietud serena. Florecen los campos de amapolas...

¡Vamos a reír [con] la dulzura de la naturaleza!... y la enorme dulzura de la lucha... pero nos abismamos un poco en nosotros, es decir, interpretamos el libro genial que tenemos delante y... pensamos, ¡qué triste es pensar!... Vemos un desdoblamiento imaginario de lo que habrá de venir y quisiéramos fundirnos con los azules nacarados de los fondos. Pasan por nuestra vista visiones admirables de la carne y del espíritu y nosotros sólo sabemos callar y sufrir ahogando nuestra sinceridad.

El poeta que es un personaje que debía ser sincero, se calla; en el fondo de su alma lo que quiere estallarle [¿es?] el corazón. Una sombra va a danzar en estas escenas llorando todo, lo triste y lo alegre.

Bien mirado, la alegría no existe, porque casi siempre en el fondo de los corazones se aposentó el dolor inmenso que flota en los ambientes del universo, el dolor de los dolores que es el dolor de existir. El poeta llorará estas escenas de verano con luna y rosales, escenas de crepúsculo de la naturaleza o del sentimiento.

Es la única oración que se puede hacer de verdad⁷.

En el fondo, es muy posible que el bisoño poeta hubiera preferido, como prólogo al libro de Machado, otro poema de Rubén Darío, *Lo fatal*:

Pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo
(el dolor de los dolores que es el dolor de existir)

⁷ Publicado por Antonina Rodrigo en *Memoria de Granada: Manuel Angeles Ortiz. Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, pp. 96-97, quien da la fuente: *El Exito, Periódico quincenal literario*, Granada, 10-V-1918. Agradecemos a nuestra amiga el envío de una fotografía del artículo que nos ha permitido subsanar algunas incorrecciones en la transcripción.

ni mayor pesadumbre que la vida consciente
 (pero nos abismamos un poco en nosotros, es decir, interpretamos el libro genial que tenemos delante y pensamos, ¡qué triste es pensar!)
y el espanto seguro de estar mañana muerto
 (y es grandemente doloroso pensar en nuestra vida [...] que morirá dulcemente en el otoño fatal)
y la carne que tienta con sus frescos racimos
 (Brillan nuestras estrellas interiores al sentir la cálida caricia de Venus que tiembla tiernamente en el horizonte).

¿A quién sino a Rubén Darío mismo se dirige el flamante autor de *Impresiones y paisajes* cuando concluye, tajante: «Es la única oración que se puede hacer de verdad?»

Tanto Gallego Burín como García Lorca conocían ya, incluso personalmente, a Antonio Machado antes de la aparición, en julio de 1917, de sus *Poesías completas*. La visita al maestro en el Instituto General y Técnico de Baeza formaba parte de la asignatura de *Teoría de la Literatura y de las Artes* que en la Universidad de Granada les explicó su común profesor Martín Domínguez Berrueta⁸. Concretamente, en julio de 1916 —Gallego Burín dos años antes— el joven Federico le oyó recitar a Machado poesías suyas y de Rubén Darío. Habida cuenta de la presencia de *Oración por Antonio Machado* del nicaragüense en la cabecera de *Poesías completas*, constituía en cierto modo este recital un anticipo del libro.

Y del mismo modo que en 1917 Antonio Machado reivindicaba una filiación rubendariana colocando su poesía completa tras el poema *Oración por Antonio Machado*, el poeta novel Federico García Lorca se dispone, con *Sobre un libro de versos*, a caminar tras los pasos del autor de *Campos de Castilla*.

Al inscribirse en el registro de la poesía española, Federico García Lorca, pues, declara ser hijo de Antonio Machado y nieto de Rubén Darío.

Daniel Devoto primero, y Ian Gibson recientemente,⁹ han llamado ya la atención sobre la influencia de Rubén Darío en García Lorca.

⁸ Sobre el aprecio mutuo que se profesaban Domínguez Berrueta y Antonio Machado, cf. Ian Gibson, *op. cit.*, p. 165.

⁹ D. Devoto, «García Lorca y Darío», *Asomante*, n.º 2, 1967, pp. 292-341. Ian Gibson, *op. cit.*, cap. 9: «La *juvenilia*. Dios y Dionisos».

De la presencia de Machado en la obra de nuestro poeta se ha señalado con frecuencia la impronta ¹⁰ en la obra primeriza lorquiana. Parece en realidad mucho más duradera y profunda de lo que suele pretenderse.

Sobre un libro de versos vuelve a tener presente «Oración por Antonio Machado» pero ahora se desarrollan con especial atención dos versos precisos:

Montado en un raro Pegaso
un día al imposible fue,

que son corolario de otros dos precedentes:

Fuera pastor de mil leones
y de corderos a la vez.

Lorca, a su vez, que enraiza su quehacer poético en el rechazo de

Ver al hombre desnudo
en Pegaso sin alas,

propone como definición central de la poesía:

Poesía es lo imposible
hecho posible.
Arpa
que tiene en vez de cuerdas
corazones y llamas.

Porque, como ha dejado dicho anteriormente:

El poeta comprende
todo lo incomprensible
y a cosas que se odian
él hermanas las llama.

En este primer manifiesto poético de Federico García Lorca que constituye *Sobre un libro de versos* están tan presentes Rubén Darío como Antonio Machado. Y este último no por procuración:

¹⁰ Generalmente de manera vaga, sin llegar a un *cuerpo a cuerpo* de temas o poemas precisos. Por ello es de justicia señalar la honrosa excepción que constituye el artículo de José Manuel González Herrán: «Resonancias de Machado en el *Libro de poemas* de García Lorca», *Peña Labra*, 24-25, 1977, donde saca a cotejo los poemas *Chopo muerto*, *Canción primaveral*, *Tarde* y *Meditación bajo la lluvia*.

¿Será tu corazón un arpa al viento,
que tañe el viento? ... Sopla el odio y suena
tu corazón; sopla el amor y vibra... ¹¹

Pero Machado no ofrece una meta sino que echa en cara un reproche:

¡Lástima da tu corazón, poeta!
¿Serás acaso un histrión, un mimo
de mogigangas huecas?

Cierto es que en esta poesía la sombra narcisista de Unamuno (a quien va dedicado el poema) se proyecta sobre estos versos machadianos. Pero Lorca demuestra estar ojo avizor en sus comienzos. Tanto más atento a su propia voz cuanto que se siente irresistiblemente atraído a la órbita poética de Machado. Sobre todo tras la lectura de sus *Poesías completas*. De diciembre de 1917 fecha este poema que se diría un grosero remedo del autor de *Campos de Castilla*:

Tarde de Julio. Carretera polvorienta.
Un pueblo quieto [...]
La noria suena clara. La tarde declina.
El viejo señor cura da su paseo diario
con la roja sombrilla leyendo el breviario.
Los niños en la escuela cantan la doctrina.
Carros que van y vienen con aire muy lento.
Un vejete apagado marcha soñoliento [...]
Tarde brumosa de Julio. Un pueblo quieto ¹².

Esta composición no pasó a formar parte de *Libro de poemas* aunque fue fechada (30 de diciembre 1917) y numerada. Se comprende muy bien por qué.

¿Terminó el influjo de Antonio Machado sobre Lorca en *Libro de poemas*? Sería muy arriesgado afirmarlo. Sólo un cotejo minucioso de ambas obras poéticas podría responder correctamente a esta pregunta. En nuestra opinión, no. Hay ecos machadianos totalmente inesperados en la obra de Lorca. Por ejemplo, en la acotación escénica del Cuadro primero de *El Público*: «Decorado azul. Una gran mano impresa en la pared. *Las ventanas son radiografías*». ¿Visión surrealista? No mucho más acentuada que esta otra:

¹¹ Luz. De *Primeras poesías (O. Completas*, Losada, p. 27).

¹² *Impresión*. Poema inédito en los archivos familiares del poeta.

La tarde está cayendo frente a los caserones
de la ancha plaza en sueños. Relucen las vidrieras
con ecos mortecinos de sol. En los balcones
hay formas que parecen confusas calaveras.¹³

Y es que, tratándose de Lorca, siempre:

Bueno es recordar
las palabras viejas
que han de volver a sonar.

¹³ Poema XCIV de *Soledades*.

Lope de Aguirre fra letteratura e folklore

ALESSANDRO MARTINENGO

Universidad de Pisa

La figura e le imprese di Lope de Aguirre, intrise come sono dell'atmosfera febbrile che caratterizzò la ricerca dell' (allora) mitico e (ancor oggi) proverbiale Eldorado, continuano a suscitare l'interesse di scrittori, studiosi e artisti non meno che del pubblico: penso naturalmente al forte film di Herzog, ripetutamente proiettato anche in Italia, ma penso pure al romanzo del venezolano Miguel Otero Silva —il più recente fra i molti dedicati al personaggio—. che ha avuto ben tre edizioni nell'anno stesso in cui ha visto la luce, il 1979, ed ora leggiamo nella quarta¹; né va dimenticato il fervore di approcci e di ricerche cui abbiamo assistito in questi ultimissimi anni in Italia, ove sono state pubblicate (salvo dimenticanze) ben due traduzioni di una delle più significative cronache contemporanee agli avvenimenti e un'antologizzazione tematica delle fonti illustrata da un denso e suggestivo commento².

¹ M. Otero Silva, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, Barcelona, Seix Barral, 1980⁴.

² La cronaca cui alludo è quella di F. Vázquez che cito estesamente *infra*, nota 16: è stata tradotta in italiano a cura di P. Brogi con il titolo *Aguirre alla ricerca dell'Eldorado. Relazione sul viaggio del conquistador[sic]folle (1560-1561)*, Savelli editori, Milano 1981, e da A. Morino con il titolo *La veridica istoria di Lope de Aguirre*,

Ho detto altrove che, a mio giudizio, la seduzione ininterrottamente emanata dalla vecchia gesta cinquecentesca deriva dal suo carattere di fiaba atroce ed esemplare, costruita intorno ad un protagonista e a un antagonista che funzionano come el diritto e il rovescio di un arazzo o, se si vuole, come il positivo e il negativo di una lastra fotografica. Se infatti l'affascinante ma ambiguo cavaliere che fu Pedro de Ursúa, capitano della spedizione all'Eldorado, venne immolato alla volontà di potenza di Lope de Aguirre, soldato crudele e senza scrupoli, ma sensibile portavoce della violenta avversione dei suoi pari verso i metodi del governo coloniale, i cronisti contemporanei all'impresa e, ancor più, quelli delle generazioni successive s'incaricarono di vendicare la vittima e la lesa maestà di Filippo II estremizzando i tratti oppositivi dei due personaggi in una raffigurazione oleografica che presenta la morte di Ursúa nella pura luce della dedizione e dell'eroismo, quella di Aguirre sotto il segno dell'obbrobrio³.

Senonché la sconfitta di Aguirre assomiglia piuttosto a una vittoria e la sua morte obbrobriosa ha quasi il sapore di una resurrezione, se si bada alla pervicace memoria che si è tramandata del suo gesto di protesta e di ribellione. Sono servite in analoga misura di veicolo alla memoria collettiva —specialmente, com'è ovvio, in America— sia le fonti scritte sull'impresa sia la tradizione orale, che senza soluzione di continuità fa capo agli avvenimenti. Se le prime sono il principale, o unico, fondamento delle moderne interpretazioni storiografiche, psicologiche,

Sellerio editore, Palermo, 1981. L'antologia delle fonti aguirriane ha per titolo *Aguirre il traditore*, ed è stata curata da P. L. Crovetto e E. Franco per le edizioni Herodote, Genova, Ivrea 1982.

- 3 Rinvio al mio articolo «Il soldato-cronista Pedrarias de Alместo, ovvero storia di una riabilitazione letteraria», *Miscellanea di Studi Ispanici*, Università di Pisa, 1974, pp. 5-55. La contrapposizione tradizionale (e, nei cronisti tardivi, assai manierata) fra *antagonista* e *protagonista* della vicenda è apparentemente mantenuta nei due saggi rispettivamente dedicati da J. Caro Baroja a *Lope de Aguirre 'traidor'* e *Pedro de Ursúa o el caballero*, riuniti in *El Señor Inquisidor y otras vidas por oficio*, Madrid, Alianza, 1970², pp. 65-122 e 123-146; ma in realtà viene assai sfumata alla luce delle indagini recenti cui Caro Baroja ha dato per parte sua un notevolissimo contributo. Per un elenco completo e ragionato delle fonti bisogna ricorrere ancora al vecchio lavoro di E. Jos, *La expedición de Ursúa al Dorado y la rebelión de Lope de Aguirre según documentos y manuscritos inéditos*, Huesca, Editorial V. Campo, 1927, pp. 21 ss. Le indicazioni che egli dà in proposito non sono prive di ambiguità e di errori: nel mio studio cit., pp. 9 ss., mi sono sforzato in particolare di precisare l'apporto di Pedrarias de Alместo alla storia della spedizione, sceverandolo da quello di Vázquez col quale —da Jos e altri molti dopo di lui— suole in parte essere confuso.

politiche della figura dell'antico *caudillo* (la più clamorosa delle quali vede, com'è noto, in lui un precursore dell'indipendenza dell'America Latina dalla Spagna), senza un'esplorazione nell'ambito folklorico risulta, a mio avviso, impossibile cogliere appieno il significato delle opere narrative ispirate alla nostra vicenda, specialmente delle più recenti. Questa convinzione e la sensazione che si apra qui un cammino finora a torto trascurato dalla critica mi hanno indotto a tentare questa prima, provvisoria sintesi; e sarò ben lieto se la limitatezza stessa delle prove che offro inviterà a correzioni, integrazioni, approfondimenti quanti più agevolmente di me siano in grado di accingersi a ricerche *sul terreno*.

Cominciamo da narrazioni meno recenti e più vicine alle fonti scritte. Sappiamo che nel 1881 Ricardo Palma aveva terminato, o quasi, un romanzo dal titolo *Los marañones*: esso è andato perduto, ma non è arriachiato ritenere che l'autore ne abbia travasato il succo nel racconto *Lope de Aguirre, el traidor*, che fa parte delle *Tradiciones peruanas* e, come le altre *tradiciones*, presenta quel delicato impasto di storia e fantasia, coagulato dall'umorismo, che ha reso tanto famosa la maniera artistica dello scrittore peruviano. C'è rimasto dunque, invece di un romanzo storico probabilmente assai ampio, un romanzo per così dire in miniatura, assai rappresentativo, fra l'altro, dell'atteggiamento ottocentesco degl'Ispanoamericani verso la conquista spagnola. Eccone l'attacco:

Asusta y da temblor de nervios asomarse al abismo de la conciencia de algunos hombres. El solo nombre de Lope de Aguirre aterroriza. Fecundísimo en crímenes y en malvados fue para el Perú el siglo XVI. No parece sino que España hubiera abierto las puertas de los presidios y que, escapados sus moradores, se dieron cita para estas regiones.⁴

Partigiano dapprima di Gonzalo Pizarro nelle guerre civili che insanguinarono il Perù, Lope si dichiarò poi per il *licenciado* La Gasca, nel cui nome commise in Lima delitti e atrocità:

Lope de Aguirre se entusiasmaba como el tigre con la vista de la sangre, y sus camaradas, que le veían entonces poseído de la fiebre de la destrucción, lo llamaban caritativamente *el loco Aguirre*⁵.

Lui stesso dovette compiacersi di tale epiteto, e di altri simili, perché ne riusciva circondata di rispetto e di tremore la sua meschina e squa-

⁴ *Tradiciones peruanas completas*, ed. y pról. de E. Palma, Madrid, Aguilar, 1957, p. 74a [= TPC].

⁵ TPC p. 74b.

llida figura; tant'è vero che molti ne lasciò circolare (e la tradizione li raccolse), a cominciare da quello di *traidor* con cui firmò il documento di *desnaturalización* dalla Spagna là nel cuore della selva amazzonica.

Fra gli aneddoti che Palma riporta dalle cronache antiche alcuni sono intesi a provare l'empietà del *tirano* (altro epiteto ricorrente nelle fonti). Avendo scoperto uno dei suoi intento a pregare, gli disse: «Yo no quiero a los míos tan cristianos, sino de tal condición, que jueguen el alma a los dados con el mismo Satanás»⁶.

E in un'altra circostanza, oramai in terra venezolana e vedendo che la marcia dei suoi guerrieri era ostacolata da un violento temporale, in veì in questo modo:

¿Piensa Dios que porque lueve no tengo de hacer temblar el mundo? Pues muy engañado está su merced. Ya verá Dios con quién se las ha, y que no soy ningún bachillerejo de caperuza a quien agua y truenos dan espanto⁷.

E' curioso notare come, parlando dell'empietà di Aguirre, Palma affermi che quegli aveva preso a modello «no sólo en la crueldad, sino en el sarcasmo impío, a Francisco de Carbajal»⁸; parole che ci autorizzano a congetturare come alcuni tratti di carattere e di formazione attribuiti dal *tradiccionista* all'aiutante di campo di Gonzalo Pizarro li considerasse tipici anche di Aguirre, suo discepolo. Se tale ipotesi risponde a verità, se ne dovrebbe dedurre che un esame della dozzina di *tradiciones* dedicate al *Demonio de los Andes* dovrebbe consentirci di completare, per analogia, il ritratto di Lope appena abbozzato nel racconto cui mi sono ora riferito. Mi limiterò qui a qualche osservazione basata su una sola di tali *tradiciones*, quella intitolata appunto *El Demonio de los Andes*.

Il tratto di maggior opposizione fra Lope e Carbajal è la costante lealtà di quest'ultimo al suo capo e alla sua fazione, virtù che «rodea de respeto su gran figura»⁹. Ma i *lados sombríos* della sua personalità, come si esprime Palma, lo imparentano strettamente con Aguirre, in primo luogo un'atroce crudeltà, che lo induceva non solo a non dar

⁶ TPC p. 76b.

⁷ *Ibíd.*

⁸ TPC p. 76a.

⁹ TPC p. 81a.

quartiere ai vinti, ma in generale ad infierire sui deboli e sulle donne. Un'altra caratteristica messa in luce dal *tradicionista* in Carbajal mi interessa particolarmente: l'abilità e le risorse di costui nelle battaglie erano così straordinarie, così sorprendente la sua resistenza alle fatiche delle lunghe tappe e così prodigiosa la sua rapidità di manovra, che la gente lo credeva posseduto dal demonio o un demonio lui stesso, il demonio delle Ande, precisamente: «El vulgo supersticioso decía que Carbajal y su caballo andaban por los aires. Sólo así podía explicarse tan prodigiosa actividad», riassume Palma¹⁰ dalla prosa di un antico cronista; e poco più avanti: «Eran tales la sagacidad y recursos que desplegaba en las expediciones, que el vulgo creía tuviese algún diablo familiar»¹¹.

Credo che il cronista che qui Palma sta parafrasando sia Pedro Pizarro, il quale termina il ritratto di Carbajal con le parole: «Era tan sabio que decían tenía familiar», aggiungendo che, in perfetta coerenza a come era vissuto, «murió como gentil»¹²; essendo quest'ultima esattamente la stessa circostanza che affermano di Aguirre i cronisti contemporanei più degni di credito¹³.

Possiamo chiederci a questo punto, incoraggiati a proseguire dal parallelismo che ci ha sedotto, se anche a Lope le fonti attribuiscono tratti e poteri diabolici; e dovremo rispondere che le indicazioni in tal senso sono in effetti numerose ed abbondanti, e sono all'origine di uno dei motivi dominanti nella tradizione folklorica: sempre che non si voglia affermare il contrario (e non mancherebbero per questo gli indizi), che la tradizione scritta cioè si fondi e si sostenga su modelli già tra-

¹⁰ TPC p. 78a.

¹¹ TPC p. 80b.

¹² P. Pizarro, *Descubrimiento y conquista de los reinos del Perú*, BAE, CLXVIII, pp. 237-238.

¹³ E' caratteristico come il motivo del *diablo familiar* e, più in generale, quello della demonizzazione di un personaggio — un motivo, come vedremo subito, diffuso nella tradizione folklorica — sia posto tanto dall'antico cronista come da Palma in connessione con le *hablillas* del volgo. Per la verità, fra i vari tratti demoniaci attribuiti a Aguirre, quello di riconoscergli un *familiar* è ignoto (per quel che mi consta) alle fonti; fra i romanzieri moderni lo ripropone il solo Otero Silva: nel suo romanzo il *familiar* di Lope, di cui si sussurra fra i soldati, si chiama Mandrágora (*op. cit.*, p. 215), sa di teologia, mette in guardia il suo 'padrone' dai pericoli, e gli offre i propri servigi in cambio dell'anima: ciò che dà, episodicamente almeno, un carattere faustiano al personaggio dello scrittore venezolano (*vid.* ancora pp. 216, 311, 325).

mandati oralmente, o almeno che le due tradizioni s'intreccino fin dall'origine inestricabilmente.

Emiliano Jos attribuisce al cronista Gonzalo de Zúñiga, compagno di Aguirre, la composizione del *romance* che si trova inserito nella sua *Relación*; chiunque ne sia stato l'autore, è convinzione dello stesso Jos che il *romance* circolasse di bocca in bocca vivendo ancora Lope, e Rosa Arciniega afferma, in un suo suggestivo studio, che esso ebbe amplissima diffusione orale tanto in Spagna come nell' America Latina¹⁴.

Il *romance* comincia:

Riueras del marañon
do gran mal se a conjelado
se leuanto un Vizcaino
muy peor q[ue] Andaluzado,

e termina precisamente con l'allusione alla credenza popolare in una possessione diabolica:

A nadie [Lope] da confision
por q[ue] no lo a acostumbrado
y asi se tiene por cierto
ser El tal Endemoniado.

Un altro cronista contemporaneo di Aguirre, Diego de Aguilar y Córdoba, nella relazione rimasta a lungo inedita che si suole indicare con il titolo *El Marañón* scrive per conto suo quanto segue:

Tuvo [Aguirre] por vicio ordinario ofrecer al demonio su cuerpo y alma y su persona por partes, nombrando piernas, brazos, etc. Pocas palabras decía sin blasfemar y renegar de Dios Nuestro Señor y de sus santos. Jamás dijo bien de nadie¹⁵.

Proprio riferimenti come questi a parole e gesti d'empietà anche se non espressi in termini così circostanziati e pittoreschi, nonché alla

¹⁴ Jos, *op. cit.*, pp. 22-23 (riportiamo a seguito il *romance* secondo la trascrizione di Jos, *ibid.*) Il libro di R. Arciniega s'intitola *Dos rebeldes españoles en el Perú, Gonzalo Pizarro, Lope de Aguirre*, Buenos Aires, Sudamérica, 1946 (*vid.* pp. 273-275).

¹⁵ Il ms. originale della relazione di Aguilar è conservato al British Museum; un'altra copia è nella Biblioteca Universitaria di Oviedo. Ne sono state curate diverse edizioni, integrali e parziali; io cito dall'edizione più recente *Inédita crónica del antimarañón D. de A. y C.* [...] in E. Amezaga, «Yo, demonio [...] andanzas y naveganzas del fuerte caudillo de los invencibles marañones» (San Sebastián, Ediciones Vascaas, 1977³, [1.^a ed., 1953], pp. 221-343), p. 342.

sua morte in odore di ribelle a Dio oltre che alla società umana ricorrono con particolare frequenza. Si legga ancora questo passo di Vázquez:

[Alla sua morte] su *ánima* fué a los infiernos, adonde él decía muchas veces que deseaba ir, porque allí estaba Julio César y el Magno Alejandro y otros bravos capitanes a este tono, y que en el cielo que estaban pescadores y carpinteros, gente de poco brío¹⁶.

La tradizione propriamente folklorica si mostrò, come ho detto, assai recettiva nei riguardi del motivo di Aguirre indemoniato già in vita e quindi dannato per l'eternità: la rielaborazione di esso —secondo i moduli propri della creatività popolare— doveva avvenire in particolare modo in Perù e nel Venezuela, come appare naturale, dato che nel primo dei due Paesi ebbe inizio e nel secondo tragica fine la sua folle avventura. Le testimonianze che ho potuto raccogliere hanno diverso carattere e provenienza.

Ricorderò in primo luogo una leggenda intitolata *La ciudad encantada*, raccolta nella cittadina di Saposoa (Huallaga, Perù) dall'insegnante Aurora Rodríguez¹⁷. In essa si narra come la moderna città di Saposoa fu rifondata in luogo diverso dall'antica, dopo che quest'ultima era stata inghiottita dal lago sulle cui rive sorgeva (si tratta dunque di una leggenda *di fondazione*); e la città fu inghiottita dal lago in punizione di un sacrilegio in essa perpetrato, il furto cioè degli arredi sacri della chiesa ad opera proprio di Lope de Aguirre, di passaggio da quelle parti. Ecco come la fantasia popolare trasfigura il protagonista dell'atto sacrilego:

El Capitán Lope de Aguirre, que tenía el brazo derecho más largo que el izquierdo y una estatura considerable, aprovechó el temor de los moradores y se dirigió al templo donde estaban reunidos; ante su presencia los pobladores huyeron desfavoridos al bosque.

Appena sarà necessario ricordare che una deformità fisica del tipo cui si fa qui riferimento (più spesso l'andatura sciancata, dovuta alla maggior lunghezza di una gamba rispetto all'altra; in questo caso, la maggior lunghezza di un braccio poiché le braccia sono le esecutrici del

¹⁶ *Relación verdadera de todo lo que sucedió en la jornada de Omagua y Dorado* [...], NBAE, tomo XV (= tomo II degli «Historiadores de Indias»), a cura di M. Serrano y Sanz, Madrid, 1909, p. 482a, nota.

¹⁷ La si legge in *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, selección y notas de J. M.^a Arguedas y F. Izquierdo Ríos, Lima 1947, pp. 221-223.

sacrilegio) è —nell'ambito folklorico e nell'iconografia popolare— segno rivelatore del demonio¹⁸.

Naturalmente non tutte le tracce lasciate nella tradizione orale dal nostro personaggio sono immediatamente riferibili alla credenza in una sua possessione demoniaca; però in genere alludono a qualche suo potere sovrumano o rendono testimonianza del terrore della gente che in lui si manifestassero delle forze soprannaturali. Rosa Arciniega, dopo aver menzionato il «salto o pongo de Aguirre», nome dato a una rapida del fiume Huallaga (che attraversa la omonima provincia), aggiunge: «Una vieja tradición, mantenida viva a través de muchas generaciones, asevera que por allí pasó y estuvo en grave peligro Lope de Aguirre, dejando grabadas en las piedras unas letras misteriosas que todavía resultan legibles a la fecha».

La stessa studiosa ricorda che in Venezuela, nella località chiamata El Tocuyo, il 27 ottobre di ogni anno —anniversario dell'uccisione del *tirano*— si svolse durante più di un secolo una processione religiosa per ringraziare Dio di aver liberato il paese dal flagello; e molte furono le rappresentazioni drammatiche popolari (in Colombia questa volta) incentrate sul personaggio, in funzione di esorcismo contro le paure che il suo ricordo suscitava¹⁹.

Sull'ambiente venezolano voglio in particolare soffermarmi, non solo perché mi sembra che le leggende intorno a Lope de Aguirre vi si mostrino più che altrove diffuse e tenaci, ma perché presentano anche svolgimenti peculiari e suggestivi: ne abbiamo diverse attestazioni letterarie e l'autorevole conferma di un illustre studioso del folklore che, come scrittore, non dimenticherà la lezione tramandata dalla viva voce popolare.

Accennerò dapprima alla testimonianza di Teresa de la Parra, scrittrice che passò, com'era costume della ricca aristocrazia venezolana, la maggior parte dell'essistenza in Europa e per questo visse una riscoperta traumatica dell'ambiente nativo quando —sull'onda del successo dei suoi due romanzi *Ifigenia* e *Las memorias de Mamá Blanca* fu invitata a Bogotá a tenere alcune conferenze. Nell'affollarsi dei ricordi d'infanzia, nel riemergere alla sua memoria di leggende e racconti uditi nar-

¹⁸ A. Cousté, *Biografía del diablo*, Barcelona, Argos Vergara, 1978, pp. 30-31.

¹⁹ R. Arciniega, *op. cit.*, pp. 271-273.

rare da vecchi servitori e nutrici che attingevano al patrimonio folklorico nazionale, ebbe l'intuizione folgorante del carattere mistico e fondazionale proprio della civiltà della Colonia e concepì l'idea di celebrare in un libro il *libertador* Bolívar, visto come anello di giunzione fra la cultura e la società patriarcale-tradizionale e l'epoca contemporanea. Preparando i materiali per il libro, annotò pensieri e giudizi, a cominciare da quelli che le suggeriva l'educazione di Bolívar, orfano fin da piccino:

Yo pienso con ternura en el *batey*, como dicen en Cuba, o repartimiento, como dicen en Venezuela, de San Mateo. Bolívar niño debió oír los cuentos (con canto y mímica) de los esclavos africanos. La negra Matea y la otra (no recuerdo su nombre ahora), la que él abrazó cuando su última entrada en Caracas, también tuvieron una influencia íntima y humilde en su alma, enseñándole a querer el pueblo en ellas²⁰.

Il motivo, appena abbozzato, viene poi ampiamente svolto nella terza delle conferenze di Bogotá, in una bellissima pagina che conviene rileggere perché ci riporta al centro del nostro tema:

Es en los brazos de la esclava Matea donde Bolívar oye y mira por primera vez la honda poesía de la vida rural que es la faz más querida y más noble de la patria [...] Al caer la tarde, terminado el trabajo del campo, Matea lleva a su niño Simón al repartimiento o patio de los esclavos. Allí bajo el propio cielo [...] él oye cuentos de miedo con duendes y fuegos fatuos, que narra algún viejo negro. Los cuentos tienen casi siempre como tema los horribles crímenes del tirano Aguirre, el conquistador rebelde y bandido, cuya alma en pena vaga todavía en forma de lucecita que se apaga y se enciende mucho más grande que los cocuyos. Es una luz que camina. A veces aparece en la llanura, otras veces se sube a la copa de un árbol inmenso que se ve desde el corredor de la hacienda allá a lo lejos y que se llama el Samán de Güere. Treinta años más tarde bajo la copa del mismo samán legendario de su infancia, que aunque viejo y tullido todavía existe y aún lleva en su copa el alma en pena del conquistador muerto en pecado, bajo este mismo samán, Bolívar debía acampar con su ejército en una noche histórica²¹.

La leggenda popolare sull'anima in pena del *tirano* che così rievoca la Parra —diffusa, a quanto è dato di capire, soprattutto fra i negri del Venezuela— è stata più volte al centro dell'attenzione di Arturo Usler Pietri, sia come spunto per le sue creazioni di romanziere, sia come oggetto dei suoi interventi di studioso e teorico del folklore. Così si esprime nel saggio intitolato *El peregrino*²²: «A un fuego fatuo, que ar-

²⁰ T de la Parra, *Cartas*, pról. de M. Picón-Salas, Caracas, Cruz del Sur, 1951, pp. 17-18 (lettera a V. Lecuna del 29.XI.1930).

²¹ T. de la Parra, *Tres conferencias inéditas*, Caracas, Garrido, 1961, pp. 125-126.

²² Faceva parte originariamente della raccolta «Las Nubes» (1946): citiamo da A. Usler Pietri, *Veinticinco ensayos*, Caracas, Monte Avila Editores, 1980², p. 74.

de misterioso algunas noches en la sabana, los campesinos recelosos lo llaman el alma en pena del tirano Aguirre».

In un altro saggio, *Tío Tigre y Juan Bobo* (si tratta di due personaggi del folklore venezolano, uno è il perpetuo tiranno, l'altro la perpetua ma sorniona vittima), insiste sull'importanza del patrimonio tradizionale come fonte per una letteratura che aspiri ad essere veramente autentica e lamenta che gli scrittori abbiano attinto assai scarsamente ad esso, almeno in Venezuela. Il folklore costituisce infatti l'ideal *auto-retrato psicológico* del popolo, la radiografia delle sue aspirazioni: l'uguaglianza, «que le importa más que la libertad»; la giustizia, che non significa «dar a cada uno lo suyo, sino castigar y escarmentar al poderoso, que nunca es bueno, aun cuando con ello no se remedie el mal»; ecc.: aspirazioni tutte che «surgen diáfanas de esas sabrosas leyendas y consejas sobre el alma del Tirano Aguirre, el carretón de las ánimas, el cantor Florentino, Juan Bobo y los personajes de su comedia animal»²³.

Oltre un decennio prima, però, che le sue idee sul folklore giungessero a maturazione e a sistemazione teorica la leggenda del fuoco misterioso aveva ispirato a Uslar uno dei suoi racconti più felici, il cui titolo è, appunto, *El fuego fatuo*²⁴. Uslar, che Ulrich Leo ha definito —in maniera forse troppo sbrigativa— «un D'Annunzio venezolano in miniatura»²⁵, imposta e costruisce generalmente i suoi racconti (specialmente quelli più giovanili) partendo dall'intuizione di una coppia oppositiva (o di varie coppie, sapientemente giocate) di vivide percezioni sensoriali. Ora quello che fin da principio dovette colpire la sua fantasia nella ricordata leggenda su Aguirre fu il contrasto, al tempo stesso visivo e cinetico, fra lo splendore e la mobilità della fiamma sepolcrale da un lato, e le tenebre e la quiete che avvolgono la campagna dall'altro. A questa fondamentale intuizione di tipo contrastivo nella sfera visuale se ne dovette aggiungere un'altra, quella dell'opposizione che poteva immaginarsi —nell'ambito delle sensazioni auditive, in questo caso— fra un piano evocatore, il cui referente è la silenziosa, immobile cam-

²³ Vid. *Letras y hombres de Venezuela*, Madrid, Mediterráneo, 1978⁴ [1.^a ed. 1948], pp. 247-248.

²⁴ Fa parte della raccolta «Red» (1936).

²⁵ U. Leo, *Interpretaciones hispanoamericanas. Ensayos de teoría y práctica estilística*, Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, 1960, p. 192.

pagna, e un piano evocato, risonante del trambusto, del tintinnare e cozzare di armi, della violenza dell'antica gesta cinquecentesca.

Due vecchie — forse di razza negra — evocano, in un ambiente notturno illuminato dal riflesso di un fuoco stregonesco, tremebondi episodi dell'epopea del *tirano*: ad un certo punto una favilla si libera dalla fiammata e comincia ad allontanarsi rimbalzando, sempre più inafferrabile, attraverso la pianura circostante. Il racconto è concepito appunto intorno ad emozioni sensoriali contrastanti e si articola in una doppia serie di quadri alternanti, l'una in funzione del piano che abbiamo detto evocatore, l'altra del piano evocato; un'inversione speculare dell'ordine dei quadri, a metà del racconto, crea un sovrappiù di tensione. Sembra inoltre che l'autore tenda a concentrare le emozioni di carattere visivo nella sequenza relativa al piano evocatore, nell'altra quelle di carattere auditivo, tattile, olfattivo. Ecco un esempio del primo caso:

Viva de grillos, la noche hace delirar el campo. Late agua. Dos o tres estrellas *parpadean* [...] La vereda viene *como una vena, culebreando*, pasa junto al rancho y continúa *desovillándose* en la noche. Por la puerta, *humo y luz de cocina* salen a hacer fantasmas²⁶.

Ed uno del secondo:

Cuando la *gritería* del saqueo se iba extinguendo, la señora gobernadora, desde el cuarto oscuro, asomó la cabeza por el postigo [...] y *llamó con la voz* y los ojos a su hombre [...]. No *le respondió la voz* del gobernador, pero sí la sangre que *con mil dedos se arrastraba* sobre el embaldosado para ir a anunciarle la desgracia²⁷.

E' da notare però che, a mano a mano che procede il racconto, le immagini visive (specialmente quelle che si riferiscono al fuoco) tendono a forzare i limiti entro i quali prima erano trattenute, ea invadere l'intero ambito espressivo. Nell'ultimo quadro, completamente *ígneo*, vengono inoltre a concentrarsi tutte le parole-chiave che avevano in precedenza annunciato la rivelazione finale, la materializzazione dell'anima del *tirano* nella favilla sfuggente:

Salta del fuego, como lámpara, como luz que navega sobre aceite, una llama quieta que recorre la noche.
—¡Ah!, se fue por el camino de la candela.

²⁶ Cito dall'ed. seguente: A. Uslar-Pietri, *Catorce cuentos venezolanos*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, p. 53. Sottolineo io.

²⁷ *Ivi*, p. 54. Sottolineo io.

—Candela es, que viaja por la sombra cerrando los caminos.

El resplandor regresa, dando tumbos, desnudando los árboles. Perdidas las figuras, las dos voces viven en la tiniebla.

—Ave María, guárdanos del alma del Tirano Aguirre, que pasa de noche en la candela²⁸.

Grazie alla suggestione emanante dai violenti contrasti sensoriali ed emotivi del racconto di Uslar, la scia ignea e diabolica del fuoco fatuo —nel quale la superstizione popolare ha visto per secoli la prigionia dell'anima dannata di Lope de Aguirre— non ha cessato di percorrere il *corpus* della narrativa ispirata al personaggio, lasciando balenare il suo riflesso, in un caso almeno a me noto, anche al di fuori del *corpus* stesso. Mi sia concesso, a conclusione, di offrire una minima documentazione di quanto affermo.

Com'è noto, Uslar Pietri ha dedicato, dopo il *Fuego fatuo*, un intero romanzo alla vicenda di Aguirre: l'ultimo capitolo del libro, in cui è descritta la morte e decapitazione del *tirano*, s'intitola «El farol apagado» e si suggella con quest'immagine di una fiammata che si spegne:

Quando Custodio Hernández se levanta, los otros se abren para hacerle calle. Va hacia la puerta, por donde entra la luz del día. Lleva de la mano, colgada por los cabellos, casi a ras del suelo, la cabeza del tirano, como un farol apagado²⁹.

Alla tentazione di un finale di questo tipo non ha saputo resistere Otero Silva: il suo romanzo termina infatti su un monologo lirico, in cui Aguirre, ormai morto da secoli, afferma la sua sopravvivenza sotto forma di visioni multiformi e ossessive —vendicatrici, provocatorie e patetiche insieme— nella memoria collettiva dei popoli americani. Così egli descrive una delle forme fantastico-allucinatorie che suole assumere:

Me levanto en las noches de luna menguante mis cabellos son una tea encendida que los vientos no apagan mis pies son llamas errantes que pasan sobre los pajonales sin quemarlos [...]³⁰

Infine, fuori del *corpus* costituito dalla moderna epopea aguirriana, una pagina di un recente romanzo di García Márquez mostra in filigrana il ricordo letterario del racconto di Uslar nella descrizione di una limpida notte tropicale sulle sponde del Mar dei Caraibi:

²⁸ *Ivi*, pp. 60-61.

²⁹ A. Uslar-Pietri, *El Camino de El Dorado*, Buenos Aires, Losada, 1949², p. 286.

³⁰ M. Otero Silva, *op. cit.*, p. 345.

Hasta entonces no había llovido. Al contrario, la luna estaba en el cielo, y el aire era diáfano, y en el fondo del precipicio se veía *el reguero de luz de los fuegos fatuos en el cementerio*. Del otro lado se divisaban los sembrados de plátanos azules bajo la luna, las ciénagas tristes y la línea fosforescente del Caribe en el horizonte. Santiago Nasar señaló una *lumbre intermitente en el mar, y nos dijo que era el ánima en pena de un barco negrero que se había hundido con un cargamento de esclavos del Senegal* frente a la boca grande de Cartagena de Indias³¹.

L'elegante allusività di questo testo dimostra, a mio avviso, come nelle alchimie creative di uno scrittore contemporaneo di cultura ispanoamericana il riferimento a fuochi fatui di cimitero, perfino nella realistica descrizione di un notturno, implichi quasi naturalmente il transito all'evocazione di fosche tragedie del tempo della Conquista spagnola, secondo un modello di associazione mentale da secoli operante nella fantasia collettiva.

³¹ G. García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 108. Sottolineo io.

Más sobre la recepción literaria

FRANCO MEREGALLI

Universidad de Venecia

En 1979 redacté un escrito que se publicó en 1980 en la *Revue de littérature comparée* bajo el título «Sur la réception littéraire»; más tarde pensé en una elaboración del mismo, en que se introducían algunos elementos nuevos, dirigida a un público hispánico, y con referencias específicas a textos hispánicos: se trata de las páginas que siguen.

Desde la Antigüedad, y hasta el siglo XVIII, la civilización europea estudió el hecho literario sobre todo como texto. Sólo el romanticismo puso de relieve más bien al autor, individual o colectivo; al autor atribuye el *genio*, la originalidad. El positivismo, que reacciona contra determinados aspectos del romanticismo, pero continúa otros, estudia con predilección el hecho circunstancial, *el hombre y sus tiempos*. El positivismo ha tenido muchas manifestaciones, y parece injusto acusarlo de sus defectos sin poner de relieve sus méritos. Pero se comprende que contra él haya habido distintas reacciones. En Italia el neoidealismo reaccionó contra el culto del dato erudito como fin en sí mismo; pero continuó también, en cierto sentido, como el positivismo, el romanticismo, con su rechazo de la retórica y del análisis detenido del texto. Otra forma de reacción contra el positivismo, al contrario, se manifestó en una vuelta al texto, que encontramos en movimientos diferentes, como el formalismo ruso, el *New criticism* norteamericano, la *Textimmanenz*

alemana y por fin el estructuralismo francés. Se llegó a una recuperación de la retórica (por ejemplo en la escuela de Chicago) y a un culto ahistórico del texto. La influencia de la lingüística general (Jakobson) se ejerció en esta dirección, como es natural, puesto que el lingüista se ocupa naturalmente de textos y no de realidades extratextuales como la vida del autor, su personalidad, sus condicionamientos históricos. Se llegó hasta negar la historia literaria.

Sin embargo, ya en el formalismo ruso se afirma la historicidad de la obra literaria, aunque limitando esta historicidad al ámbito literario.

Esta tendencia al estudio autónomo del texto fue tan fuerte que ni siquiera la presencia vigorosa del marxismo, y más en general del interés por los fenómenos sociales, consiguió contrastarla. Pero la negación de la historicidad del hecho literario choca contra la evidencia de los hechos, de manera que ni siquiera en los años sesenta, los de la máxima vigencia del culto ahistórico del texto, la historia literaria fue abandonada. A la larga las exigencias que triunfan revelan su unilateralidad, y se manifiestan reacciones que quieren satisfacer nuevas exigencias. De todas formas, la investigación literaria del pasado, lo mismo la que ponía el acento en el texto que la que se ocupaba preferentemente del autor y de su tiempo, limitaba su atención a la producción y al producto de la literatura. En realidad, esta producción no puede entenderse sino en una relación dialéctica con el destinatario. El destinatario determina ampliamente el carácter de la actividad del autor y el carácter de la obra; y por lo demás el autor ha sido un destinatario, se coloca en una cadena, que se puede llamar género literario u otra cosa, pero que de todas formas es esencial para comprender el mismo texto individual. No existe el texto sin el contexto. La lectura ahistórica y atópica de un texto es una ilusión. Ya la interpretación literal de cualquier texto sería imposible sin su colocación histórica, porque las palabras cambian de significado con el cambio del tiempo: la lengua es intrínsecamente historia. Y el contexto implica la presencia del receptor como elemento motivador de la actividad literaria.

En esta perspectiva histórica se explica la afirmación reciente de un movimiento que desplaza la atención hacia el aspecto de la vida literaria que más se descuidó en el pasado: el receptor. Este movimiento se afirmó sobre todo en Alemania, y no casualmente: se trata de la *Rezeptionsästhetik* de la llamada escuela de Constanza, representada por Jauss e Iser particularmente. Estos autores no afirman sus teorías como si fueran algo completamente nuevo. Al contrario, citan como an-

tedentes a Ingarden, a Mukarovsky, a Gadamer, etc. Estos autores habían desarrollado el concepto de *concreción* de la obra literaria, que es central en la teoría de la recepción literaria. En realidad, cada receptor de una obra la recibe a su manera, hace una elección de los elementos que encuentra en ella según sus preferencias más o menos conscientes; reconstruye el texto prestándole elementos de su experiencia. El texto, desde luego, es único e invariable; pero cada uno lo experimenta a su manera. Iser distinguió entre *texto* y *obra*, entendiendo por obra el texto en la concreción hecha por cada uno.

La vieja historia literaria estaba hecha desde el punto de vista del emisor; este punto de vista, en efecto, tiene una importancia determinante. Pero el punto de vista del receptor es también importante y debe ser relacionado dialécticamente con el otro. Nótese este hecho: Jauss, acusado de afirmar con exclusivismo la importancia del punto de vista del receptor, precisó que sus afirmaciones no debían interpretarse como alternativas a las prácticas tradicionales de la historia literaria, sino como integrativas. Y en efecto, se puede observar que a menudo afirmaciones que se hacen contraponiéndolas a otras son en realidad no contrarias a éstas, sino complementarias de éstas; y se consideran contrarias sólo en función de la situación existencial del que las hace. Es un procedimiento natural el de afirmarse contraponiéndose; pero a menudo la oposición tiene tan sólo un carácter anecdótico.

Se preguntará uno por qué estas afirmaciones de Jauss, junto con las consideraciones de otros, por ejemplo las de Iser sobre el fenómeno de la lectura, van bajo el nombre de *estética de la recepción*. En efecto, yo encuentro que esta denominación puede llevar a interpretaciones inexactas y a veces contrarias a las mismas intenciones de los afirmadores de la *Rezeptionsästhetik*. Jauss e Iser se ocupan en realidad de literatura. Pero es evidente que la actividad estética comprende también otras manifestaciones, como la música o las artes espaciales. Es más. El término *estética* parece aplicarse más característicamente a la música o a las artes espaciales que a la literatura. No es éste el lugar para discutir ampliamente sobre qué es literatura¹. En realidad, afirmó recientemente Todorov, este término resulta de significación muy borrosa, hasta

¹ He publicado un escrito sobre *What is literature?* en el homenaje a Horst Rüdiger: *Wege zur Komparatistik* («Sonderheft» de *Arcadia*, 1983, 71-80). Mientras tanto, el amigo Rüdiger ha fallecido, nov. 1984. Permítaseme que a su memoria dedique este escrito.

el punto que Todorov prefiere sustituir a la tradicional expresión *généros literarios* la otra de *genres du discours*. De todas formas, aun aceptando la utilidad del término *literatura*, parece evidente que la literatura está caracterizada por su polisemicidad. El mismo Mukarovsky afirmaba que los elementos extraestéticos son esenciales en ella. La literatura se expresa con medios lingüísticos, y la lengua puede reflejar todas las experiencias de la humanidad: no sólo la experiencia de las sensaciones, de las emociones, lo que se dice *experiencia estética*, sino también la reflexión sobre el destino humano, la angustia religiosa, la toma de conciencia ética, el juego intelectual. La música tiene un coeficiente estético más evidente que la literatura; pero no tiene el carácter de totalidad que tiene la literatura. Podríamos enunciar esta diferencia afirmando que la literatura tiene un carácter *holístico*, mientras la música tiene un carácter predominantemente *estético*. Nuestra educación literaria, consciente o inconscientemente derivada de preferencias simbolistas, tiende a considerar predominante, desde el punto de vista del valor, el elemento estético. El mismo Mukarovsky, al contraponer en la obra literaria lo estético y lo extraestético, afirmaba este predominio de lo estético en la literatura indicando los elementos no estéticos de la obra literaria sólo con la calificación negativa (*extraestético*). Pero la grandeza de la literatura está precisamente en la posibilidad de expresar todo lo humano, no sólo la zona estética.

Si todo esto es verdad, y también para los representantes de la *Rezeptionsästhetik* lo es, resulta un poco curioso que se hable de estética de la recepción precisamente con relación a la literatura. Puesto que ya el término ha sido aceptado en la microlengua de la teoría literaria, podemos seguir usándolo; pero quede claro que mejor sería hablar de teoría de la recepción literaria, sin destacar en ésta el elemento estético.

Pero vengamos por fin a la recepción literaria. En cualquier comunicación tenemos dos polos: el del emisor y el del receptor. La comunicación se suele considerar en la dirección del emisor al receptor. Pero hay que observar que existe otra dirección no menos importante en la comunicación: la que va del receptor al emisor. El receptor, específicamente el receptor literario, no es pasivo. Y cuando hablamos de recepción destacamos el elemento activo del fenómeno. Es probablemente este hecho lo más característico del estudio de la recepción. La ciencia literaria positivista, o al menos las expresiones más áridas de esta ciencia, estudiaba más bien la dirección emisor-receptor, lo que mejor llamaríamos la *influencia*; olvidaba a menudo la otra dirección. El estu-

dio de la recepción literaria no la olvida; sin embargo, caería en un error equivalente aunque opuesto si estudiase tan sólo la reacción del receptor: ambas direcciones deben ser tenidas en cuenta; y esta integración corresponde precisamente al espíritu de la estética de la recepción, que pretende, como hemos dicho, ser integrativa y no sustitutiva de otros procedimientos más tradicionales.

A este propósito será oportuno recordar que la afirmación del carácter de negación de la regla como elemento valioso y hasta como el máximo criterio axiológico o valorativo de la llamada creación artística —una afirmación que tiene algún parentesco con el concepto de *horizonte de espera* afirmado por Jauss—, cae precisamente en la unilateralidad que acabamos de deplorar, aunque se trata de una unilateralidad opuesta a la tradicional. Si la vieja preceptiva encontraba un elemento de valor en la conformidad con la regla y resultaba estéril, esta nueva preceptiva que encuentra un elemento de valor en el rechazo de la regla es igualmente estéril. Por lo demás, un rechazo mecánico de la regla es una manera de cumplir la regla. El receptor activo no acepta ni rechaza en principio las reglas, sino que las utiliza o las modifica o las rechaza según sus exigencias. Son las personas más activas las que están más abiertas a las influencias, decía Goethe, que era un buen ejemplo de ello. Hay casos en que la influencia es explícitamente enunciada. Calderón, por ejemplo, escribía obras que utilizaban obras anteriores, y ponía en evidencia, a veces, esta utilización dando a su obra el mismo título de la obra que le servía de punto de arranque; pero lo hacía precisamente para llamar la atención sobre su manera de utilizar la influencia transformándola: en estos casos la poética de la *imitación* llega a ser, en realidad, una poética de la originalidad.

Vengamos ahora a tratar específicamente de particulares recepciones literarias, sin la pretensión de llegar a una sistemática taxonomía de la recepción literaria. Hay diversas maneras de recibir una obra literaria. En la Edad Media el receptor de la obra literaria era a menudo un oidor y espectador, así como el emisor era no un escritor sino un juglar. Hay una forma de literatura aun hoy que es institucionalmente parecida: se trata de la literatura dramática. El teatro, no cabe duda, no es sólo literatura: implica varios sistemas semiológicos; pero tampoco cabe duda de que uno, el más importante en general, de estos sistemas es el sistema lingüístico, es decir que el teatro tiene una dimensión literaria. Pues bien: esta dimensión literaria tiene como emisor a un hombre de teatro, más que un escritor, y como receptor a un auditor-espectador, más que a un lector.

Puestas estas premisas, podemos sin embargo afirmar que el objeto principal de una teoría de la recepción literaria es el receptor por excelencia de la literatura, en el mundo contemporáneo: es decir, es el lector. Y en efecto al lector ha dedicado su particular atención uno de los representantes más conocidos de la estética de la recepción, Wolfgang Iser. Al lector dedicaré aquí mi atención.

La expresión *lector* puede tener muchas significaciones en la teoría literaria. Hay, aunque parezca paradójico, un lector también en el polo del emisor: el *lector* puede llegar a ser un personaje del texto; y, con una finura que puede parecer transformarse en sutileza y cavilación, podríamos distinguir muchos tipos de lector en la mente misma del escritor. Pero dejemos esto para otra ocasión y fijémonos en el lector entendido en el sentido corriente del término: el que lee, en este caso, una obra literaria. Dentro de esta categoría se puede, y aun se debe, hacer distinciones, aunque aquellos mismos que se interesan por el lector no suelen hacerlas. Sobre todo, debemos distinguir dos grandes categorías de lectores: los que se limitan a leer y no comunican las impresiones o consideraciones causadas por la lectura: éstos son los lectores que llamaremos *lectores finales*; y los que no se limitan a leer, sino que comunican los resultados de su lectura a otros. Dentro de esta categoría hay lectores que, al ponerse a leer, no se proponían sino leer, y que sólo en un segundo momento se deciden a comunicar impresiones o consideraciones sobre su lectura. Sin duda, estos lectores se transforman de esta manera en mediadores entre lo que han leído y las personas a las que comunican dichas impresiones y consideraciones; pero se trata de mediadores no intencionales, o al menos no institucionales. Hay sin embargo otras categorías de lectores que se proponen más sistemáticamente elaborar una metalectura y comunicar los resultados de esta metalectura. Son estos mediadores que llamaremos *institucionales* los que desarrollan un papel importantísimo en la vida literaria, y los que de alguna manera son los objetos privilegiados del estudio de la recepción literaria.

Simplificando, distinguiremos tres subcategorías en esta categoría de lectores mediadores institucionales: los traductores, los libres intérpretes y los críticos.

Los traductores son unos lectores que se enfrentan con una tarea muy complicada: se proponen descodificar los mensajes escritos en una lengua extranjera, para volver a codificarlos en otra lengua, generalmente su lengua natural. No podemos detenernos aquí en el estudio de cómo se realiza la traducción (sobre la traducción se publicó un escrito

mío en la *Revista de Occidente*, octubre, 1982, pp. 74-85). Diremos tan sólo que, en consideración del carácter polisémico del mensaje literario, resulta particularmente difícil en el caso de la traducción literaria la tarea del traductor. Éste se encuentra condicionado por múltiples factores externos e internos, lingüísticos y extralingüísticos. Debe aspirar a dar una traducción definitiva, pero ya se sabe que no conseguirá su propósito. Puede tener la tentación de expresar su personalidad en la traducción, pero debe darse cuenta de que lo que el lector exige de él es que desaparezca en lo posible, que sea un mediador *transparente* y abnegado, fiel al original: exigencias que, como veremos, le acercan de alguna manera al crítico.

Naturalmente, nada prohíbe que alguien no acepte estas reglas; que se dedique no a lo que en general entendemos por traducción, sino a una libre adaptación. A veces puede suceder que la adaptación resulte superior al texto original; durante muchos siglos fue precisamente la adaptación, más que la traducción, lo que se practicó.

Bastante parecido al libre adaptador es el libre intérprete de un texto literario: un lector que reacciona a la lectura sin considerarse supeditado al texto leído; considerando éste como un estímulo para sus propias consideraciones. A los cultivadores de la literatura española se nos ocurre en seguida un ejemplo célebre de parecido tipo de escritura: *La vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno. En ésta, Unamuno afirma claramente que no pretende aclarar lo que quería decir Cervantes; que de todas formas le parece que Cervantes no comprendía a su protagonista, considerado como una persona de la vida y no como personaje literario. También en este caso debemos decir que nada impide parecida utilización de un texto literario, y que los resultados pueden ser incluso excelentes, como precisamente sucede con la *Vida* de Unamuno. Se trata de lo que los franceses llaman la *trahison créatrice*, que puede influir en el desarrollo de la crítica sobre el texto considerado, aunque evidentemente no es crítica.

¿Qué entendemos por crítica? Antes de contestar esta pregunta me parece oportuno aclarar que con esto no pretendemos de manera alguna fundar una deontología de la crítica, así como al precisar qué entendíamos por traducción no pretendíamos esbozar una deontología de la traducción. Se trata tan sólo de aclarar un uso lingüístico: de decir qué entendemos por crítica, al hablar, y qué pedimos, en general, a lo que se nos presenta como crítica.

En general, pretendemos de la crítica que nos aclare el significado de un texto y nos explique en qué consiste su valor: una doble función pedimos a la crítica: una función hermenéutica y una función axiológica: dos funciones que es oportuno distinguir especulativamente, pero que operativamente en general se entrelazan e incluso se confunden. La función hermenéutica de la crítica nos debe decir cuál es el significado del texto, el significado inmanente en el texto, no el que gratuitamente proyectamos sobre él. La crítica se compromete a ser fiel al texto, a aceptar de él la confirmación o la negación de su interpretación. (Éste ya es un rasgo que la acerca a la traducción, que en este aspecto se puede considerar una forma de crítica muy adherente al texto en sus concretas expresiones).

Naturalmente, hay muchas formas de crítica. La producción crítico-literaria constituye un *continuum* que nos conviene segmentar para comprenderlo mejor, no tomando, sin embargo, demasiado en serio el resultado de este proceso. Hemos dicho que existe una libre interpretación de un texto, no supeditada a consideraciones de fidelidad al mismo. Hay una crítica adyacente a esta forma de libre interpretación y que sin embargo pretende ser fiel al texto. El mismo Unamuno tiene escritos que interpretan a Cervantes con la pretensión de explicar lo que Cervantes quería decir. Esta pretensión ya califica dichos escritos como crítica. Pero Unamuno tenía un temperamento tan prepotente que es legítimo desconfiar de lo que dice como crítico.

Unamuno, por ejemplo, desprecia las obras llamadas menores de Cervantes y considera el *Quijote* casi como un milagro, salido de una mente mediocre. Esta tendencia a aislar una obra de su contexto más natural, que son las demás obras del mismo autor, es una tendencia muy difundida, incluso entre los especialistas más documentados. Es difundida porque es cómoda; pero no sólo por esto. Ya hemos superado el exclusivismo de la *Textimmanenz*; entendemos, o hemos vuelto a entender, que un texto no se comprende sino en sus contextos y en sus circunstancias. (Parece oportuno distinguir entre *contexto* y *circunstancia*, reservando el término *contexto* a los textos escritos contiguos al texto estudiado, y *circunstancia* a lo que otros pueden llamar contexto histórico extraliterario). Sin embargo, hay mucho que hacer en esta dirección. Los mantenedores de la autonomía del texto tienen una exagerada confianza en la posibilidad de comprenderlo, en la posibilidad de limitarse a la lectura literal. Pero el crítico debe saber que las cosas no son tan sencillas. Las mismas explicaciones que un escritor da a su obra

no pueden ser tomadas al pie de la letra, como hacen a veces aquellos cervantistas que insisten en la necesidad de limitarse a tomar acta de las declaraciones de Cervantes sobre el significado del *Quijote*. La realidad es más complicada. Cada época tiene sus condicionamientos y sus represiones. Las afirmaciones que se expresan en ellas hay que leerlas en la clave que la multiplicidad de estas represiones exige. La autointerpretación de un autor puede ser sincera sólo hasta cierto punto: en realidad, ninguno de nosotros es tan complicado, e incluso, sin saberlo, insincero, como cuando habla de sí mismo. Más que las declaraciones explícitas, nos dicen mucho sobre las secretas inspiraciones de un autor sus insinuaciones, sus alusiones, sus sutiles coartadas. Por esta razón el crítico, que quiere llegar a explicar el espíritu íntimo de un texto, debe obviamente tener muy en cuenta cada aspecto de este texto, sus estructuras, su organicidad, y aún más sus incoherencias; pero además debe buscar en los contextos y las circunstancias todo aquello que puede iluminar el texto. Debe reconstruir la situación que ha engendrado el texto y la actividad creadora: remontarse del texto, que es un *ergon*, a la actividad, que es una *energeia*. La vieja lección del círculo spitzzeriano debe estar presente en su mente: saca una hipótesis de explicación del texto, la elabora conceptualmente, pero luego vuelve al texto para oír su sentencia: debe abandonar la hipótesis, o transformarla en afirmación, o modificarla en función del fallo que da el texto. Como el texto es siempre un texto del pasado, más o menos remoto, el crítico es siempre también un historiador, que reconstruye el contexto literario y la circunstancia extra literaria, siempre dejando hablar a los hechos, antes de interpretarlos. La actitud del crítico, en efecto, es, como la del traductor, de abnegación y modestia: el crítico expresa su personalidad, no como el libre intérprete, prestando sus puntos de vista a un texto, lo cual es bastante fácil, sino precisamente esforzándose por llegar a la objetividad. La crítica se propone en efecto, sobre todo, ser objetiva.

Pero ¿qué es, cómo se realiza esta objetividad? ¿Es posible una crítica objetiva, aun en el caso de que el crítico haga el más grande esfuerzo para alcanzarla? Es evidente que en este caso nos proponemos un problema de alcance epistemológico general. ¿Cuál es nuestra posibilidad de llegar al objeto externo a nuestra conciencia? ¿Cómo y hasta qué punto se realiza la *adaequatio rei et intellectus*? El crítico se coloca necesariamente en un determinado contexto y una determinada circunstancia que en realidad son únicos e irrepetibles: incluso el mismo crítico en un momento anterior o sucesivo representa un punto de vista algo diferente. Iser tiene algunas observaciones muy sugestivas sobre la dife-

rencia profunda entre la primera y las sucesivas lecturas del mismo texto por parte del mismo lector. Otro tanto podemos decir, y con más razón, de aquel específico lector que es el crítico.

Estas consideraciones pueden llevarnos a una tentación de escepticismo. En efecto, no existe la posibilidad de una crítica definitiva. La crítica puede ser objetiva en el sentido que puede y debe ser el producto de un esfuerzo para llegar a una interpretación y a una valoración absoluta del texto; pero no lo es en el sentido de que alcanza lo que el texto es. El texto es indudablemente único e invariable, es un *artefacto*, como diría Mukarovsky, que está fuera de nosotros, y que no alcanzaremos nunca. Sin embargo, una crítica puede ser objetiva en el sentido perspectivista de la palabra: desde aquel punto de vista, en aquella circunstancia, la crítica no puede ser sino de aquella determinada manera. Por esto podemos decir que hay hasta una oposición entre perspectiva y escepticismo, que en realidad es una forma negativa de dogmatismo. La crítica puede revelarnos mucho de una obra, vista desde un punto de vista. Lo importante es la autenticidad y la madurez de este punto de vista.

A menudo los críticos ponen, al comienzo de su estudio sobre un texto, o más en general un tema literario, una historia de la crítica. Estas reconstrucciones suelen perfilarse de una de las maneras siguientes: por un lado, la historia de la crítica delineada por el nuevo crítico pretende demostrar que todos los críticos hasta el que escribe se han equivocado, y que ahora llega por fin el que da la clave definitiva del texto o del tema; por el otro, la historia de la crítica se concibe como un desarrollo teleológico unívoco, es decir, finalizado a la conclusión definitiva, que es naturalmente la interpretación que el crítico se propone exponer. Ambas concepciones suponen que existe una interpretación definitiva, *ne varietur*, de un texto o de un tema. En realidad, una interpretación así no existe. Como la obra es siempre una obra abierta, aun en el caso de que el mismo autor haya dado de ella una interpretación que pretende ser definitiva, así la crítica es siempre abierta.

Esto no quiere decir que la actividad crítica es un volver a empezar cada vez desde la nada. Hay críticas *objetivas*, que han realizado concreciones muy valiosas del texto, que lo han iluminado y hasta enriquecido.

La concreción crítica de un texto es siempre, más o menos intencionalmente, una actualización del mismo. La actualización es un ejer-

cicio peligroso, quiero decir particularmente peligroso (nada, en efecto, existe que no tenga sus peligros). Puede llevar a una interpretación tendenciosa e instrumental, por ejemplo al servicio de un poder político. Además, no existe una actualización canónica en un determinado momento. Una interpretación teleológica de la historia puede hacer creer que un momento histórico tiene un determinado sentido unívoco. Pero no existe una coherencia histórica de esta naturaleza. La historia es un enredo de historias; hay en ella continuidades y discontinuidades, y hasta las continuidades no se desarrollan de manera uniforme, sino que tienen algo sorprendente, aventurado y hasta contradictorio. Durante un momento histórico hay muchas continuidades históricas en momentos diferentes de desarrollo; y estas continuidades se influyen de una manera inextricablemente compleja.

Algo parecido encontramos en el microcosmos del desarrollo de una crítica referente a un determinado tema. Las críticas son diferentes necesariamente, y por lo tanto legítimamente diferentes. Precisamente por esto, aun cuando se presentan como contradictorias, en realidad resultan complementarias. En una concepción tan pluralista puede uno estar tentado de creer que todas las críticas son equivalentes. No es así: algunas son estimulantes, revelan aspectos nuevos; otras son estériles, repetitivas, superficiales, borrosas.

A propósito de la novedad de la crítica, hay que decir que determinadas interpretaciones de un texto podrían resultar nuevas y sorprendentes hasta para el mismo autor del texto, y sin embargo ser perfectamente justificadas por el texto mismo. Como la posteridad puede entender de una manera diferente, y sin embargo legítima y hasta más profunda, un acontecimiento entendido de otra manera por los contemporáneos y por los mismos que lo causaron, porque el significado histórico de un hecho resulta de su perspectiva histórica, que por definición los contemporáneos no pueden tener, lo mismo acontece que la crítica puede dar una interpretación actualizante y sin embargo legítima, objetiva, de un texto: revelar en el texto significados que quedaban escondidos a los contemporáneos y hasta al mismo autor, y que sin embargo están inmanentes en él. La crítica puede de esta forma enriquecer el texto sin forzarlo. Los grandes clásicos de la literatura tienen para nosotros un significado que no podían tener para los contemporáneos, y que sin embargo está inmanente en ellos. Puede haber en este significado algo de *trahison créatrice*, pero en cierto sentido algo de ésta es también inmanente en la obra. Los siglos con sus interpretaciones han sedimenta-

do significados derivados de los grandes textos; los críticos, como *artífices additi artifici*, los han enriquecido, pero en coherencia con su naturaleza. La recepción literaria es a su vez una creación literaria que no se cansa nunca de enriquecer el significado de determinados textos. De determinados, claro está, no de todos: se trata de los textos en que se expresa de la manera más *holística*, más total, la humanidad, a través del medio expresivo más característico, más vario, más flexible de la humanidad, la lengua².

- 2 Algunas lecturas hechas después de la redacción de las páginas anteriores confirman el mayor interés de la reflexión literaria para el lector y la lectura, es decir para la forma actualmente dominante de recepción literaria. Este mayor interés se acompaña a menudo con actitudes críticas frente al tipo de estructuralismo que prevalecía especialmente en Francia, en los años sesenta. Por ejemplo, Robert Scholes, autor de un conocido libro sobre *Structuralism in literature*, abandona la concepción de la autorreferencialidad de la literatura, afirmada por Jakobson de acuerdo con los *New Critics*, dándose cuenta de que, abandonándola, se aleja «de una poderosa tradición en los estudios semióticos que va de Saussure a Barthes y a Eco» (*Towards a semiotics of Literature*, en el tomo *What is Literature?*, Indiana University Press, 1978).

En realidad, el mismo Eco afirma ahora que ya en 1962 hacía, sin saberlo, «pragmática del texto», estudiando la actividad cooperativa del destinatario (*Introduzione a Lector in fabula*, Milán, Bompiani, 1979). En 1978 se tradujeron al francés algunos escritos de Hans Robert Jauss, ya conocidos en otras partes (por ejemplo la traducción italiana de *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, a cargo de Alberto Varvaro, se remonta a 1970). Pero parece que la afirmación definitiva fuera de Alemania de la llamada Estética de la recepción se puede colocar en los años 1979 y 1980. En 1979 tuvo lugar en Innsbruck el IX congreso de la Asociación internacional de la literatura comparada, una sección del cual se dedicó a la recepción literaria. Sobre el segundo tomo de los *Proceedings* de Innsbruck, que recoge las ponencias presentadas en dicha sección, publiqué una reseña en *Canadian Review of Comparative literature*, March, 1983, 86-96, por lo cual no es necesario que me ocupe aquí de él. En 1980 la *Revue des sciences humaines* dedicó un número a *L'effect de lecture*, al cual aludo en un escrito titulado *Lettori e lettura* en los *Annali dell'Istituto Universitario Orientale* de Nápoles, Sezione Romanza, 1983, 125-137. Aquí quisiera detenerme sobre otro número especial, el dedicado en septiembre de 1979 por la revista francesa *Poétique a Théorie de la réception en Allemagne*. El número ha sido compuesto por Lucien Dällenbach, que puso a su frente un par de páginas sintomáticas, en las que se afirma que la investigación francesa ya está dominada por líneas que convergen en el reconocimiento del destinatario y de la recepción: el interés por el tema más allá de sus marcas lingüísticas, la renovada atención por la teoría de los géneros y el juego intertextual, la vuelta a las fuerzas de la historia, la curiosidad por la filosofía analítica anglosajona, la vuelta a los actos concretos de lenguaje, el cambio de dirección de la poética, que reniega de su fase jakobsoniana para convertirse sin retorno a la pragmática. Mientras la investigación francesa de los años sesenta había quedado anclada en el estructuralismo prepragmático (es decir, que ignoraba la relación entre acto lingüístico y situación vital), la alemana, concluye Dällenbach, elaboraba ya la estética de la recepción.

En el número de *Poétique* se recogen escritos, ya publicados en alemán, de Jauss, Iser, Weinrich, y otros de autores menos conocidos; aquí prefiero destacar uno sólo, el de Rainer Warning, *Pour une pragmatique du discours fictionnel*. Warning había publicado en Munich 1975 el conocido *reader Rezeptionsästhetik*. En el citado congreso de Innsbruck había introducido, dentro de dicha sección, el grupo de estudio dedicado a las relaciones entre teoría de la recepción y semiótica. Había afirmado que el estudio de la recepción en Alemania se había colocado, ya en los años sesenta, en postura crítica frente a la ola del primer estructuralismo que dominaba en Francia. (Análoga era la actitud, en América, de Michael Riffaterre, afirmador de una estilística del contexto relacionada con el lector). En su primera fase, el estructuralismo se vinculaba a la contraposición binaria saussuriana de *langue* y *parole*, descuidando la *parole* en favor de la *langue*, es decir, del sistema de signos lingüísticos. Pero tal sistema se realiza en la comunicación a propósito de objetos exteriores a la lengua. Warning se vincula, al contrario, a Charles Morris, que no limita la semiótica lingüística a los códigos (sintaxis y semántica), sino que se ocupa de la utilización de los signos (en este caso de los signos lingüísticos): hay también una pragmasemiótica, o, sin más, pragmática. La *Rezeptionsästhetik* ha anticipado la fase pragmática del estructuralismo, colocándose, desde luego, no en contraposición a la estética de la producción, sino como complemento de ella.

Estos principios Warning los aplica, en el escrito de *Poétique*, a la *pragmatique du discours fictionnel*. Se ha distinguido un discurso pragmático, dirigido a conseguir efectos fuera de la lengua, y un discurso *fictionnel*, es decir referente a una narrativa de invención. Sin duda, en un narrativa de invención no hay una relación inmediata con una situación exterior. Don Quijote pensaba que lo que leía de los caballeros andantes era *la realidad*; pero se equivocaba. Sin embargo, existe una relación aún de la narrativa de invención con la realidad exterior. La narración de invención supone una situación histórica, tiene un carácter contractual. El discurso de invención, así como el discurso no de invención, se integra en una práctica social transcendente. La ironía de Flaubert no es autorreferente, sino que se refiere «a aquel conjunto de normas, a aquella situación histórica que comprende la situación interna de enunciación y la situación externa de recepción».

Las consideraciones de Warning me parecen tan razonables que la necesidad de afirmarlas puede sorprender a los que no estén en antecedentes. Ya sabemos que hay la posibilidad de una pragmaticidad grosera del texto literario. En realidad, lo que Warning llama estructuralismo prepragmático es una continuación del *art pour l'art* del siglo pasado. La autonomía del arte fue afirmada para defender el arte de las instrumentaciones contaminantes que lo acechan desde múltiples direcciones y desde siempre. Pero no existe una pura autorreferencialidad del texto. La pretendida autorreferencialidad es sólo una forma más mediada y alusiva de heterorreferencialidad. Una pragmaticidad explícita de un texto no significa, por otro lado, una automática inferioridad literaria del mismo. Una oración de Demóstenes o de Cicerón es una obra pragmática, pero esto no la descalifica automáticamente como obra literaria. Una interpretación, pongamos, de una novela de ambiente hispanoamericano como documento social puede ser ingenua; sin embargo, el propósito del autor era probablemente también el de insinuar una determinada imagen de la sociedad aludida. Aunque no fuera ésta la intención, éste es el efecto pragmático, que influye en la recepción de la novela, y en realidad es inseparable de su valoración literaria por parte del receptor.

Static and Dynamic Aspects of Text Constitution *

JÁNOS S. PETÖFI & EMEL SÖZER

Universidad de Bielefeld

0. Introductory Remarks

In the history of scientific research sometimes the aspects of specialization, sometimes the aspects of integration dominate. In the first case development leads to special branches of knowledge with well-defined methodology, however, in general with a small object domain; in the last case interdisciplinary fields of knowledge result which permanently struggle for clearing the questions of their object domains and of an adequate methodology. At present in the history of research into verbal texts the aspects of integration seem to dominate with all advantages and disadvantages. Linguistics, rhetorics, poetics, stylistics, cognitive psychology, ethnomethodology, artificial intelligence research —to mention only the most important ones— in their permanently influencing each other contribute more and more to the establishment of a textological frame-work which serves to investigate the —as they appear, unseparable— aspects of texts.

Our paper is based on Hatakeyama-Petöfi-Sözer 1984a, on the papers discussing Hatakeyama-Petöfi-Sözer 1984a collected in Conte (ed.) 1986, and on Hatakeyama-Petöfi-Sözer 1984b and 1984c.

In our present study we want to discuss some aspects of a central textological topic, namely text constitution (the organization of the verbal material of text).

First we will treat the constitution of signs in general, searching for the most general properties of them which can be extended to any kind of signs of any complexity. We will also analyse the possible objects, types and goals of the interpretation of signs.

Then, on one hand, we will treat those basic notions which, to our mind, are of central importance in the analysis of text construction (the organization of verbal *and* represented material of text). On the other hand we will treat the question, which representation languages are needed for being able to carry out text interpretation in an intersubjective way and to describe the results of text interpretation explicitly.

After having explicated the basic notions we analyse some aspects of the constitution of a given text, where the analysis will be confined to the levels on which the analysis can be performed without having to apply more complex representation languages.

In the concluding remarks we want to point out some actual questions of the strategy of textological research.

1. Signification, Sign, Interpretation

In order that the basic questions of text constitution can be treated adequately, it is first of all necessary to discuss the most important aspects of signification, sign and interpretation.

1.1. The relation *signification* exists in its most general sense between an object declared/accepted as a signifiens and the object signified/to be signified by this signifiens. It is usual to demonstrate this relation by means of the so-called semiotic triangle.

1.1.1. The semiotic triangle is represented e.g. by Lyons in the following way (Lyons 1968: 404, here Figure 1).

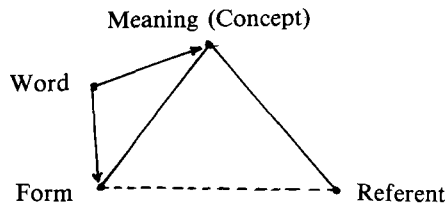


Figure 1

The semiotic triangle

This representation, with a slight alteration in terminology, mirrors the views of the medieval grammarians which Lyons characterizes as follows:

As the distinction was formulated by the medieval grammarians: the form of a word (the *vox*-part of a *dictio*) signified *things* by virtue of the *concept* associated with the form of the word in the minds of the speakers of the language; and the *concept*, looked at from this point of view, was the meaning of the word (its *significatio*). (Lyons 1968:403-04)

The terminological alteration involves the more general term *referent* used by Lyons to replace the original term *thing* in the semiotic triangle.

Although in the semiotic triangle only the four elements are usually given which can also be found in Lyons' representation (namely: word, form, meaning (concept), referent) it is also obvious from the above quotation from Lyons that there is always a fifth element involved too, namely the user/interpreter of the word, since the concept is to be understood as "concept associated with the form of the word in the minds of the speakers of the language".

Discussions about the nature of word meaning have been and continue to be centered around the following three questions: (1) the question most often discussed is whether or not *signifying* things actually takes place by virtue of the concept; in other words, whether or not the concept (in other terminology: the sense, the intension) determines the referent (in other terminology: the denotatum, the extension, the extralinguistic correlate); (2) the second question concerns the character and organization of the *concept* assigned or assignable to a word; finally, (3) the third question raises the problem of whether it is the concept, the referent or both together which should be considered as the *meaning* of a word.

1.1.2. We replace the semiotic triangle by a semiotic pyramid (cf. Figure 2) in which we take the results achieved so far by research on the above questions into consideration.¹

¹ The different figures in Petöfi 1982a, 1982b, and 1984 represent the semiotic relations from different points of view. The semiotic pyramid in the present paper involves an important new angle as compared to the figures mentioned above in that it parallels the views concerning the significans component and the significatum component. This presentation is mainly a result of discussions with W. Heydrich.

As to the results of research into the questions discussed here we first of all think of Putnam's respective works (cf. Putnam 1975, 1978, and Heydrich-Petöfi 1983).

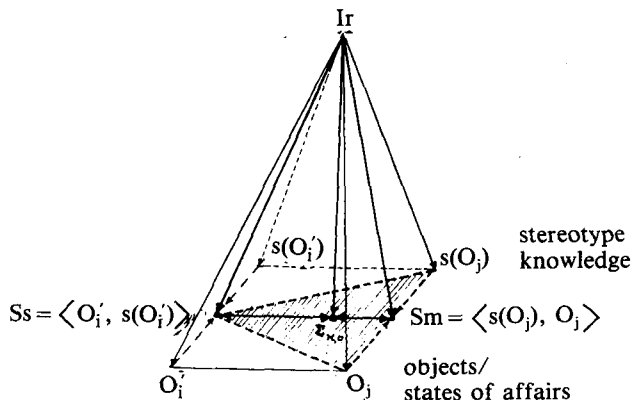


Figure 2
The semiotic pyramid

The analogon of the semiotic triangle in the semiotic pyramid is the triangle defined by the vertices indicated by the symbols Ss , $s(O_j)$ and O_j . Before dealing with the components of this analogous triangle, let us have a look at the explication of the symbols of the semiotic pyramid.

The symbol O_j stands for the object/state of affairs (= correlate), to which the signifier refers. The symbol O_i stands for the object which is used as the signifier object (= the vehicle of the significans). The symbols $s(O_j)$, and $s(O_i)$ stand for those stereotype knowledge-systems (of laymen and/or experts) which are assigned by the users of the signifier object O_i to the object O_j (object/state of affairs) and the signifier object respectively. The symbol Ss stands for the Significans conceived as a pair consisting of the object O_i and the knowledge system $s(O_i)$ assigned to it; similarly, the symbol Sm stands for the Significatum conceived as a pair consisting of the object/state of affairs and the knowledge system $s(O_j)$ assigned to it. The symbol Ir stands for the Interpreter, and the symbol $\Sigma_{k,o}$ stands for the sign (= signum) conceived as the manifestation of the relation Ss - Sm . The arrows symbolize that both the significans and the significatum and the signum are (complex) objects depending on the interpreter.

As to the semiotic relations cf. also Raible 1984, and Hatakeyama-Petöfi-Sözer 1984b.

1.1.3. The triangle $Ss-s(O_j)-O_j$ and the traditional semiotic triangle diverge from one another in the following ways: (a) in the semiotic pyramid both the significans and the significatum are a pair; the object O'_i can fulfil the role of the significans only together with the knowledge $/s(O'_i)/$ assigned to it by the users of this object as a semiotic object (= a vehicle of the significans); since —as the results of language philosophical research show it— the concept and its analogon in the semiotic pyramid $/s(O_j)/$ do not clearly determine the referent and its analogon in the semiotic pyramid $/=O_j(= \text{the correlate})/$, respectively, the meaning (in our terminology the significatum) is necessarily a pair consisting of concept and referent; (b) the signum $\Sigma_{k,o}$ in the semiotic pyramid corresponding to the element *word* in the semiotic triangle is in direct connection with both the Ss and the Sm , more precisely, it manifests the connection established on the basis of the knowledge system and/or the communicative activity of the interpreter(s); (c) the meaning relation in the semiotic pyramid exists between the pairs Ss and Sm (we call this relation signification relation), i.e. the signification relation is neither identical with the $Ss-s(O_j)$ (more exactly the $O'_i-s(O_j)$) relation generally declared to be the meaning relation by linguists, nor the $Ss-O_j$ (more exactly O'_i-O_j) relation generally declared to be the meaning relation by the logicians.

On analogy with the traditional terminology we call the $Ss-s(O_j)$ relation the designation relation, while the relation $Ss-O_j$ will be called the denotation relation. For naming the $s(O_j)-O_j$ relation we have introduced the term *correspondence*, with respect to $s(O_j)$ we speak about explication relations.

For simplicity's sake and in order to express the unity of the single sign components we can use the following notation in connection with a sign:

- $\overset{\sim}{\Sigma}_{k,o}$ instead of O'_i (the vehicle of the significans),
- $\underset{\sim}{\Sigma}_{k,o}$ instead of $s(O'_i)$ (the stereotype knowledge concerning the vehicle),
- $\langle \overset{\sim}{\Sigma}_{k,o} \overset{\sim}{\rangle}$ instead of Ss (the significans as a $\langle O'_i, s(O'_i) \rangle$ pair),
- $\overset{\sim}{\Sigma}_{k,o}$ instead of O_j (the correlate),
- $\underset{\sim}{\Sigma}_{k,o}$ instead of $s(O_j)$ (the stereotype knowledge concerning the correlate),
- $\langle \overset{\sim}{\Sigma}_{k,o} \overset{\sim}{\rangle}$ instead of Sm (the significatum as a $\langle s(O_j), O_j \rangle$ pair).

In other words, the special quotation marks serve for indicating an elementary or complex component of a given $\Sigma_{k,o}$.²

1.2. In the semiotic pyramid in place of the element *word* we use the symbol $\Sigma_{k,o}$ referring to any possible sign. The expression *possible sign* can be understood in two ways: (1) the symbol $\Sigma_{k,o}$ refers to a possible sign in the sense that we can imagine any kind of object as the O_i element of the semiotic pyramid, not only elements of a natural language; the subscript k refers to the class of the chosen O_i object (i.e. indicates whether the object O_i is a verbal object, a flag-movement, a picture, a not homogeneous object, etc.); the subscript o refers to the organization of the chosen O_i object (i.e. indicates whether the O_i object is a linearly or not a linearly ordered object or an object ordered according to some other arranging principle); (2) the symbol $\Sigma_{k,o}$ is, further, a symbol referring to any possible sign also in the sense that we can interpret an $\langle S_s, S_m \rangle$ pair of any extent and any complexity as a sign (to express it concerning verbal signs and not in terms of a precise terminology: not only words but also texts, further, not only words/texts to be understood in their direct sense but also those with a symbolic meaning).

In the lexicon of a language (= a system of signum) there can, of course, be represented only the conventionalized signification-relations concerning elementary signs —the so-called elementary systemic $\langle S_s, S_m \rangle$ pairs. The $\langle S_s, S_m \rangle$ pairs produced in the course of the communication (involved in communication situations) —and called, consequently, *communicative $\langle S_s, S_m \rangle$ pairs*— can be different from the systemic ones in the case of elementary signs as well.

Finally it should also be mentioned that not only objects, physical states or events can be imagined as O_j -s (i.e. as correlates) but also emotional states, either on their own or accompanying objects, physical states or events. Both with the construction of a lexicon and in the course of interpretation it is necessary to treat the question, of how to handle these emotional states: what is to be considered as systemic in connection with them —if there is anything that can be considered as systemic at all, and how to reveal the solely communicative manifestation of them.

² The system of symbols we use in the present paper is an extended and revised version of the symbol system applied in Petöfi 1984.

1.3. The basic operation of natural language communication is *interpretation*. Thus, in the present subsection we want to deal with some aspects of interpretation. These aspects are the following: the possible objects of interpretation, the possible goals of interpretation, the different types of interpretation and, finally, the main factors of meaning-constituting interpretation.

1.3.1. A global summary of the *possible objects of interpretation* is given in Figure 3. The two main distinctions presented in this Figure are the following: (1) the interpretation may be directed towards the relationship between the significans and the significatum i.e. the *construction* of a signum in general, or it may be directed towards the *functional embeddedness* into various contexts of a given signum; (2) the interpretation may also be directed towards the *static* nature of the construction and/or of the functional embeddedness (the description of what kind of relations exist (can exist) between such and such elements), or it can be directed towards the *dynamic* nature of the construction and/or of the functional embeddedness (the description of how the relations between such and such elements arise (can arise)).

Concerning the interpretation directed towards the static nature of the relations it is usual to speak about *structural* interpretation, while concerning the dynamic nature of the relations the interpretation is usually called *procedural* interpretation.³

Within the four main interpretation types which can be constructed by applying these two main distinctions it is possible to define a number of subtypes, many more than indicated by the differentiation in connection with the functional embedding in Figure 3. These subtypes come into existence by focusing the interpretation on different elements of the relations.

For example, the following subtypes of structural and procedural interpretation can be defined. (When enumerating the subtypes we specify the question which is to be answered by the interpretation concerned.)

³ As to distinguishing structural and procedural linguistics, and the aspects of dynamics in linguistics cf. Ballmer (ed.) 1985, Eikmeyer 1983, Petöfi 1983a, and Rieger (ed.) 1984.

A. Subtypes of *structural* interpretation

For 1

- (a) What kind of relations can connect a possible significans structure to a given signum —assuming a knowledge and/or belief system, and the rule system of an apparatus?
- (b) What kind of relations can connect a possible significatum to a significans having an assumed structure —assuming a knowledge and/or belief system, and the rule system of an apparatus?

For 2.1

- (c) What kind of relations can connect a significans to an assumed significatum to be expressed (= a significandum) by a text producer with specific properties in a given context?
- (d) What kind of relations can be postulated between the psychological condition and/or social position of a text producer, and a signum produced by him?
- (e) What kind of relations can be postulated between the assumed intention of a text producer with specific properties concerning a given effect that is to be reached by way of communication, and a signum produced by him?

For 2.2

- (f) What kind of relations can connect a possible significans structure to a given signum in a given context —assuming a knowledge and/or belief system and a rule system internalized by a receiver with specific properties?
- (g) What kind of relations can connect a possible significatum to a significans having an assumed structure in a given context —assuming a knowledge and/or belief system and a rule system internalized by a receiver with specific properties?

For 2.3

- (h) What kind of relations can be postulated between the reception of a signum with an assumed significans-significatum structure in a given context in a given way, and the effect (that can be) produced by this reception?

B. Subtypes of *procedural* interpretation

For 1

- (a) In what way do the knowledge and/or belief system and rules of an apparatus control the assignment of a possible significans structure to a given signum?
- (b) In what way do the knowledge and/or belief system and rules of an apparatus control the assignment of a possible significatum to a significans having an assumed structure?

For 2.1

- (c) In what way does a significatum to be expressed (= a significandum) control the constitution of a significans —assuming a text producer with specific properties and a given context?
- (d) In what way does (can) the psychological condition and/or social position of a text producer become the *causa efficiens* of a given signum?
- (e) In what way does the assumed intention of a text producer with specific properties concerning a given effect that is to be reached by way of communication control the production of a given signum?

For 2.2

- (f) In what way does a knowledge and/or belief system and a rule system internalized by a receiver with specific properties control the assignment of a possible significans structure to a given signum in a given context?
- (g) In what way does knowledge and/or belief system and a rule system internalized by a receiver with specific properties control the assignment of a possible significatum to a significans with an assumed structure in a given context?

For 2.3

- (h) In what way does the reception of a signum with an assumed significans-significatum structure in a given context in a given way control the arising of an assumed effect?

It is obvious that in these interpretation subtypes the relationship/interaction among the elements concerned manifest itself in different configurations.

1.3.2. As to the *possible aims of interpretation*, we can distinguish between descriptive, explanatory, and evaluative interpretation, making these distinction in such a way that each interpretation presupposes the interpretation(s) preceding it in the enumeration. It is, however, not only possible but also necessary to distinguish partly more flexible, partly more complex interpretation types. If we combine, for example, the main interpretation-types presented in Figure 4, we can achieve the following types:

- (a) descriptive;
- (b) descriptive with explanation of the description;
- (c) descriptive and evaluative;
- (d) descriptive with explanation of the description, and evaluative;
- (e) descriptive, and evaluative with explanation of the evaluation;
- (f) descriptive with explanation of the description, and evaluative with explanation of the evaluation.

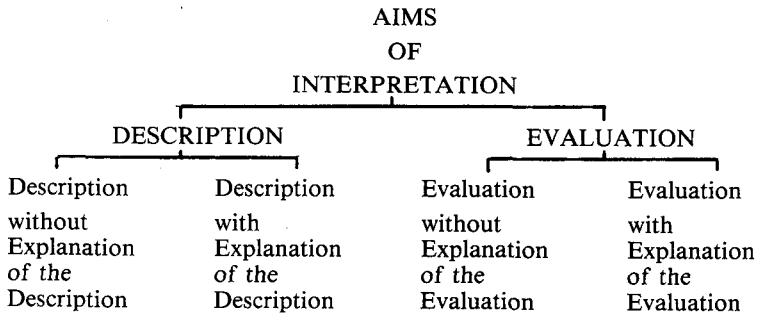


Figure 4

It is easy to see that the different aims of interpretation can be combined with different objects of interpretation: thus, for example, the interpretation of all objects enumerated under point 1.3.1. (cf. A and B) can also be carried out with respect to any of the aims enumerated above.

Further variants of these interpretation types come into being if we apply different argumentation systems for the explanation process and/or different norm systems for the evaluation process. As far as the explana-

tion is concerned, it may be the case that we can apply different argumentation systems on the same explanation level, however, it may also be the case that we can construct explanations for the same description on different levels: we can explain e.g. the dynamic nature of verbal objects by means of semiotics alone, however, we can also explain (try to explain) it by means of psychology or neurophysiology. Furthermore, it is important to ask, whether the different argumentation systems and norm systems can be evaluated on the basis of some meta-system or not, and whether these meta-systems themselves can be evaluated on the basis of a (meta-)meta system related to them, etc.

1.3.3. Finally, we also want to emphasize the basic importance of distinguishing between natural, theoretical, and automated (simulated by means of a computer) interpretation. By natural interpretation we mean that a reader/listener deals with the connection between a signum and its possible meaning, and/or with the way the given signum and/or its effect arise, and he explains and evaluates these phenomena in the natural context of reading/listening. By theoretical interpretation we mean the performance of the interpretative operations controlled by a given theory, i.e. where the interpreter has to meet specific criteria defined within the frame-work of a theory when he performs the interpretation and/or he presents the result of his interpretation. By automated interpretation we mean that the process of interpretation is automated with respect to certain aspects, i.e. the natural or theoretical interpretation is simulated with the aid of a computer with respect to certain aspects. The possible extent of simulation depends on the actual state of development of the soft- and hardware technology as well as on the actual state of knowledge concerning language and language processing.

1.3.4. The types of interpretations enumerated are either directed towards the interpretation of the construction of the signum, or they presuppose it. Thus, this type of interpretation (let us call it further on *meaning-constituting interpretation*) holds a central place among the interpretations.

In the meaning-constituting interpretation the following factors play a decisive role:

- (1) the signum to be interpreted —as a physical object;
- (2) the perceptive image of this object arising in the interpreter, and its explicit representation;

- (3) the prosodic (phonetic/phonological), syntactic, and formal poetic/rhetorical constitution of this perceptive image (= the constitution of the significans component of the perceived signum);
- (4) the semantic, pragmatic, and non-formal poetic/rhetorical constitution of this perceptive image (= the constitution of the significatum component of the perceived signum);
- (5) the assumed world-fragment manifesting itself in the perceived signum (in other words: the assumed 'relatum-universe' which can be assigned to the signum to be interpreted);
- (6) the interpretation model(s) (= the knowledge/hypotheses concerning state-of-affairs configurations that are acceptable to the interpreter as interpretamentum/interpretamenta) activated/reactivated by the constitution of the perceived signum and the assumed relatum universe;
- (7) the interpretamentum/interpretamenta (= the interpretive state-of-affairs configuration(s)) assignable to the perceived signum in the given context of interpretation by means of the interpretation model(s).⁴

4 The terms *relatum* (*relatum universe*) and *interpretamentum* are new terms in the terminology used until now.

The term *relatum* (and, accordingly, also the term *relatum universe*) indicate the state-of-affairs configuration which has in earlier papers been called *world* / *text world* (cf. the last time in Petöfi 1983b). Since the term *world structure* in the name of the *text-structure world-structure theory* sometimes caused misunderstandings—even with colleagues who otherwise know the conception of the theory well (cf., for example, Güllich-Raible 1977), it appeared to be necessary to substitute the term 'world' (in all its usages) by another term: the term *relatum* appeared to be appropriate (cf. the Latin verb *referre*). Thus, the name of the theory has accordingly been changed for *text-structure relatum-structure theory* /TeSR_eST/.

The term *interpretamentum* had to be introduced, because, on one hand, (a) in the earlier name of the state-of-affairs configuration indicated now by *interpretamentum* (namely in *text correlate* /TCo/) the *correlate*-constituent has not been used in the same sense as the expression *correlate* indicating one of the semiotic components; on the other hand, (b) the state-of-affairs configuration earlier called *text correlate* contains more states of affairs than the number of those states of affairs is which are to be assigned to the text to be interpreted; this state-of-affairs configuration is not only the interpretation of the *text* itself, it is the interpretation of the *text communicated* (and interpreted) in a given situation, consequently, it contains states of affairs interpreting also the situation itself (cf., for example, Petöfi 1983b).

Some of this factors will be treated in more detail in the section 3-5 of this paper.

2. On the Interpretation of the Construction of Verbal Texts in General

In this section we will be concerned with the notion *verbal text*, with the basic notions used in connection with the interpretation of the construction of texts, with the representation languages applied in the course of the interpretation, and with some questions of the performance of the interpretation process.⁵

2.1. In the first section signs in general have been considered, in this section following now solely verbal texts will be dealt with. By the term *verbal* we refer to a class of signs, the vehicle of which homogeneously consists of either written or sounding lexical elements. The term *text* is used to refer to verbal objects which, to the mind of the interpreter, in a real or assumed communication situation can be considered a connected and complete whole fulfilling a real or assumed communicative intention.

We do not consider it necessary to distinguish texts and discourses and, thus, to use the term *discourse*, too. The term *discourse* is used by some researchers to indicate *text + its context*, while other researchers use it to indicate spoken text. For us this distinction does not appear to be necessary, because, on one hand, we do not think that it is possible to interpret texts without taking a real or assumed communication context into consideration, on the other hand, in our opinion, the immediate object of interpretation must be in the case of both written and spoken texts their transcription. If we confine ourselves only to the interpretation of the above described homogeneous verbal objects (or verbal objects made homogeneous) these transcriptions must contain,

⁵ As already indicated in the title of this section, here we want to deal with the interpretation of the construction of verbal texts in *general*. In other words this means to discuss general questions of the pair <Ss, Sm> with no regard to whether the interpreter intends to investigate the construction in itself or in some context of the functional embedding (cf. Figure 3.). In this section and in the following one we will use besides the term *interpretation* also the term *analysis*, first of all in connection with the interpretation of the significans component of the text, where the measure of intersubjectivity is higher than in the case of the interpretation of the significatum.

in addition to the lexical material also, for example, the prosodic information assignable/to be assigned to this material. Prosody is not only a feature of spoken language, the interpretation of written texts is also determined by the (internal) prosody applied by the interpreter of a text.

In what follows we want to present a short explication of the terms we will use later in analyzing a text.

2.2. In connection with verbal texts we speak of their *construction* (cf. Figure 3). By the term *construction* we mean a property of a verbal text, namely the property, that it expresses a set of states of affairs of a specific configuration using verbal material of a specific constitution.

The terms *construction*, *constitution*, and *configuration* all indicate assumed inherent properties: *constitution* refers to an inherent property of verbal material, *configuration* refers to an inherent property of a set of states of affairs (if such a set has an inherent property at all), *construction* refers to an inherent property of the relation between verbal material and a set of states of affairs assignable to it in an interpretative way. The term *verbal text* according to the above explications serves in a narrower sense to indicate verbal material with the given constitution of a verbal object considered as a text.

The aim of the interpretation is to bring about theoretical constructs which can be considered as an optimal approximation of the assumed inherent properties from the point of view under investigation. As already mentioned in the first section, we use the terms *structure* and *procedure* making these terms more specific by appropriate prefixes, for indicating the theoretical constructs. Since we speak of assumed inherent properties, we do not exclude the possibility of approaching a property of a text by different structures/procedures (which are not necessarily compatible with each other) even if one and the same property of one and the same text is being interpreted from one and the same perspective.

2.2.1. The main terms used in connection with the analysis of *constitution* —again to indicate properties as being considered inherent— are the following: *texture* and *composition* on one hand, and *continuity* (*connexity* and *cohesion*) and *completeness* on the other hand.

By the term *texture* we mean the pattern to be found in the constitution of the text which arises from the repetition/parallelism of parts of signs, of elementary signs, of complex signs, or of the categories assigned to them. Since the disclosure of the recurring signs and/or categories

in the analysis of the texture depends on the lay or scientific theory applied, the textural structure constructed as an approximation of the texture is always a structure depending on the theory applied.

By the term *composition* we mean the hierarchical architecture of the text constitution. In other words, we mean that specific property of text constitution, that it comes into being from independent elementary constituents through first grade, seconde grade, etc. composition units of various complexity. Since the definition of independent elementary constituents as well as that of composition units of different grades depends on the lay or scientific theory applied, the compositional structure constructed as an approximation of the composition is also always a structure depending on the theory applied.

Using a metaphorical expression, texture is a horizontal property, composition is a vertical property of constitution.

The term *continuity* refers that specific property of text constitution, that it has no single micro or macro composition unit which is not connected to at least one other micro or macro composition unit in a textural and/or compositional way. Continuity does not require that adjacent micro or macro units be connected, it is, however, a requirement that there be no island in the constitution.

By the term *connexity* we mean that form of continuity which is manifest in the constitution of the significans component of the text.

The term *cohesion*, on the other hand, serves to indicate that form of continuity which is manifest in the constitution of the significatum component of the text.

The term *completeness* refers to the functioning-as-a-whole property of the constitution of the text investigated from a certain point of view, with respect to a certain specific expectation. The expectation and, as a consequence, also the completeness is dependent on the lay or scientific theory applied.⁶

The terms *texture* and *composition* as well as *continuity* (*connexity* and *cohesion*) and *completeness* can be used in all possible combina-

⁶ As to the terms *continuity*, *connexity*, etc. cf. Hatakeyama-Petöfi-Sözer 1984a, and Conte (ed.) 1986. In the latter one cf. especially the papers discussing Hatakeyama-Petöfi-Sözer 1984a and the answer paper of Hatakeyama, Petöfi, and Sözer to them.

tions; thus we can speak of the textural continuity and completeness of constitution as well as of compositional continuity and completeness of constitution, and we can also specify the properties connexity and cohesion similarly.

2.2.2. Although in the present paper we want to discuss aspects of text constitution, we also want to touch upon the —non constitution-specific— terms used in connection with the interpretation of text construction.

In order to be able to interpret a text, we first have to (re-)construct the world-fragment (in other word: the *relatum universe*) which is implicitly manifest in the text to be interpreted. This *relatum universe* renders it possible to construct interpretation models, with the aid of which we can assign an interpretation/interpretations, in our terminology an *interpretamentum/interpretamenta*, to the text to be interpreted. (Cf. 1.3.4 (5)-(7).) On this basis we call a text *interpretable* with respect to an interpreter (with respect to the knowledge/belief and rule systems internalized and used by him in the context of the interpretation), if it is possible for him to assign at least one *interpretamentum* to the text to be interpreted.

Both the *relatum universe*, the models, and the *interpretamenta* are representations of-states-of-affairs configurations. In connection with these configurations we use the terms *constringency* and *integrity* as indicators of assumed inherent properties of the configurations.

The term *constringency* refers to that specific property of a configuration, that its elements are connected to one single continuum by relations relevant for the interpreter, where the term *continuum* is understood in the sense in which *continuity* is explicated above.

The term *integrity* is an analogue of the term *completeness*, expressing that the state-of-affairs configuration in question is an entirety meeting the expectations of the interpreter.

We use the term *coherence* in connection with the relation between the *relatum universe* and the *interpretamentum*, and we distinguish explicitly coherent texts and latently coherent texts. A text is called *explicitly coherent* if it contains the representation of all the states of affairs required by the *interpretamentum*. A text is called *latently coherent* if the text does not contain the representation of all the states of affairs required by the *interpretamentum*, however, the representations of the

missing states of affairs can be derived from those given in the text in a motivatable way.

Since the interpretamenta depend on the interpretation process, and since motivatability is a category specific for the interpreters, one and the same text can be qualified as explicitly coherent, latently coherent, or even incoherent, depending on different interpretation processes and/or different interpreters with reference to which the text has been qualified.⁷

2.2.3. To conclude the explication of the terms we would like to emphasize that to our mind (a) the terms *textuality*, *interpretability*, *co-nexity*, *cohesion*, and *coherence* are to be used as terms referring to assumed *independent* inherent properties of the objects to be interpreted, and (b) it is expedient to operate with the negative pairs of these terms as well.

2.3. To interpret and describe the text construction/text constitution in an explicit way we need different (representation) languages: a transcription language, canonical languages which are independent of the structure of natural languages, as well as meta-languages concerning the natural language, the transcription languages, and the canonical languages.

A *transcription language* is necessary for producing the transcripts representing the immediate object of interpretation, which have to supply optimal information as to the perceptive image of the text as a physical object. As has already been mentioned, transcripts are needed not only in the case of oral texts, but also when written texts are to be interpreted. (The nature and amount of information required to be included in the transcripts always depends on the actual interpretation situation.) Transcription languages can be elaborated e.g. on the basis of the principles specified by the International Phonetic Association, however, they can also be constructed on the grounds of some other requirements.

While the transcription languages serve to transcribe the vehicle of the significans (and to complete it by accessory information), the *canonical languages* are those languages into which we translate the text to be interpreted. A canonical text can be considered as the representa-

⁷ Concerning coherence (and connectedness in general) cf. also Heydrich-Petöfi (eds.), Neubauer (ed.), Petöfi-Sözer (eds.), and Sözer (ed.).

tion of the deep structure of the text to be interpreted —using the term *deep structure* in connection with both the significans and the significatum. The canonical texts are representations which are in general independent of a linear or any other kind of arrangement of natural-language texts, and they render it possible to represent optimally the knowledge (involved in the given context) about the object/state-of-affairs configuration signified by the significans.⁸

The *metalanguages* are those terminologies by means of whose elements we name the expressions/units of the natural languages, of the transcriptions and of the canonical languages. Thus, the system of categories used by the grammar of a given natural language is a metalanguage.

When a procedural analysis is to be carried out, we also need a metalanguage which names the steps of the procedural operations.

These languages should be introduced in the frame-work of the theory to be used in the interpretation process in a consistent and with each other compatible way.

2.4. In section 1.3.4. we have enumerated those objects which play a decisive role in the interpretation process. As to the performance of the interpretation process itself, we want to make the following remarks:

- the discussion of the dynamic aspects of the interpretation process requires the analysis of what size language units have to have when the interpretation begins to operate —and in what way it operates— with all of the objects (1)-(7) enumerated in 1.3.4. (One can hardly imagine an interpretation process, in which we could construct the objects (1)-(7) in the order of the enumeration with respect to the complete text.);
- even if connexity is not a condition of cohesion, it certainly influences its analysis;
- even if cohesion is not a condition of coherence, it certainly influences whether a text will be qualified as coherent or not coherent, since it influences the construction of both the relatum universe and the models;

⁸ As to the propositional canonical language used in the framework of the TeSWeST /TeSReST/, cf. Petöfi 1982a.

- in the course of the interpretation the interpreter can change his mind concerning both the connexity and the cohesion of the text. (The disambiguation of individual composition units e.g. can have both semantic and syntactic consequences as to the results or the *first interpretation*; disambiguation may require the repetition of the whole interpretation process.);
- as a consequence of what has been said above, the final description of the connexity and cohesion of a text within an interpretation process can only be carried out after having completed the interpretation process.

3. Text Constitution: Connexity, Cohesion, Completeness

3.0. In this section we want to demonstrate some aspects of text constitution in connection with the analysis of a text. This text is Chapter XXIII of *Le Petit Prince*.⁹

Since we have presented neither a transcription language nor any canonical languages, we will only deal with aspects which can be analyzed with respect to the surface manifestation of the printed text and we will use traditional grammatical categories.

(T) represents the text to be analyzed and its literary English translation. (TA) represents a partial syntactic and semantic analysis of the original text (cf. Appendix).

Some technical remarks on (TA): the symbol C¹⁰¹ indicates the first / = 01/ first-grade composition-unit / = C¹/. The other C symbols are to be read accordingly; the sectors (1), (3) and (4) correspond to interpretation factors with identical serial numbers given in section 1.3.4. (the reason why (2) is missing is that, for simplicity's sake, we have omitted here an explicit representation of the perceptive image); (1') represents the literal English translation assigned to (1); since we have not represented the perceptive image, we did not deal with the role prosody plays in the constitution either, and that is why we began to indicate the sub-sectors of sector (3) by (3b); in (3b) we have operated with parts

⁹ Concerning this analysis cf. also Hatakeyama-Petöfi-Sözer 1984c, where the German, Hungarian, Japanese, and Turkish versions of this chapter have been analysed.

of speech and morphological categories applied in the dictionary *Petit Robert*; since the abbreviations of these categories correspond almost totally to the English abbreviations we do not find it necessary to explicate them here; in (3c) we operate with traditional sentence grammatical categories; (3d) represents the sentence-grammatical structure of the individual composition-units where the beginning letters of the sentence-grammatical categories used in (3c) have been applied as symbols; *SE* stands for *sentence*, *SE.R* stands for *relative clause*; (4a) is supposed to contain the sense representation of the individual words, we refer to them in (TA) only by putting the first-grade composition-unit in question into the special brackets $\lrcorner \lrcorner \lrcorner$ indicating sense; (4b) represents so-called thesauristic /TH/ relations (*sell, thirst, saving, time*); (4c) displays the communicative function of the individual first-grade and second-grade composition-units (*GREETING, QUESTION, ANSWER*, etc.); finally, (4d) represents the coreference indices referring to the objects named in (T).

(T)

XXIII

- 25 —Bonjour, dit le petit prince.
 —Bonjour, dit le marchand.
 C'était un marchand de pilules perfectionnées qui apaisent la soif. On en avale une par semaine et l'on n'éprouve plus le besoin de boire.
- 30 —Pourquoi vends-tu ça? dit le petit prince.
 —C'est une grosse économie de temps, dit le marchand. Les experts ont fait des calculs. On épargne cinquante-trois minutes par semaine.
 —Et que fait-on de ces cinquante-trois minutes?
- 35 —On en fait ce que l'on veut...
 Moi, se dit le petit prince, si j'avais cinquante-trois minutes à dépenser, je marcherais tout doucement vers une fontaine...

XXIII

- Good morning, said the little prince.
 —Good morning, said the merchant.
 This was the merchant who sold pills that had been invented to quench thirst. You need only swallow one pill a week, and you would feel no need of anything to drink.
 —Why are you selling those? asked the little prince.
 —Because they save a tremendous amount of time, said the merchant. Computations have been made by experts. With these pills, you save fifty-three minutes in every week.
 —And what do I do with those fifty-three minutes?
 —Anything you like...
 As for me, said the little prince to himself, if I had fifty-three minutes to spend as I liked, I should walk at my leisure toward a spring of fresh water.

3.1. The notion of *connexity* has been explicated in section 2.2.1. in the following way: by the term *connexity* we mean that form of continuity which is manifest in the constitution of the significans component of the text. This implies that the description of *connexity* happens on the basis of the knowledge we have about the significans. From among the possible classes of this knowledge (TA) contains only a few. We want to discuss briefly the *connexity* that can be explained on the basis of these classes.

3.1.1. Let us see first some possible constituting elements of textual *connexity*.

Line (1) of (TA) contains the vehicle of the significans, more exactly its graphic vehicle. In this graphic vehicle the following repetitions occur (cf. the matrix M(1)).¹⁰

M(1)

	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11
Bonjour	+	+									
dit	+	+			+	+					+
le petit prince	+				+						+
le marchand		+	+			+					
semaine				+				+			
cinquante trois minutes								+	+		+
on				+				+	+	+	
fait							+		+	+	
—	+	+			+	+			+	+	

On the basis of the parts of speech categories the following repetitions can be shown in the sector of the syntactic categories (cf. M(3b)).

M (3b)

	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11
N/sing.	+	+	+	+	+	+		+			+
N/plur.			+				+	+	+		+
V/intr.			+			+					+
V/tr.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
V/prés.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
V/imp.			+								+

¹⁰ Neither the matrix M(1) nor the matrices represented further on contain all occurring repetitions.

In the sector (3b) the signs - in the category symbols *N/-*, *V/-* and *Adj/-* are dummies for subcategories. In a full analysis in these places those categories of the syntactic subclasses will appear which the grammar of the given languages uses. Similar matrices can be constructed on the basis of the categories presented in (3c) and (3d).

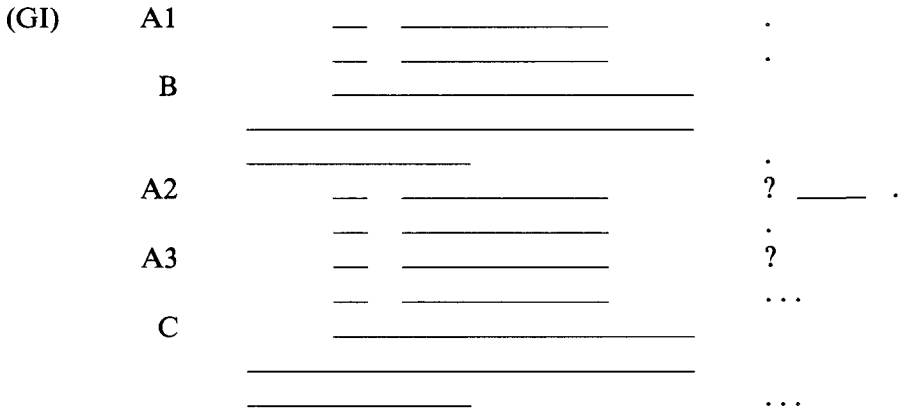
Sector (3) does not contain all possible category classes. If we operate, for example, with a syntax which also assigns to the name/description of the objects/individuals the role they fulfill syntactico-semantically in the composition unit in question, we can set up on this basis the matrix of argument-role indicators of the text to be analyzed.

It is easy to see that in a formal respect matrix M(1) or M(3b) already in themselves guarantee the textural connexity of (T) by means of the elements/categories contained in them. However, with respect to the content constitution of the text, with prose texts this formal connexity is in itself not relevant. From among the above factors, the most relevant for content constitution of (T) is the line *V/prés.* and *V/imp.* of M(3b), which directly contributes to the interpretation of the chronological net of the text. However, as far as the formal constitution of the text is concerned, for a formal stylistic analysis, connexity revealed by means of any of the category-classes can be relevant. (This statement holds even more for the prosodic structure assignable to the text, since the prosodic rhythm of the text, for example, can only be described with reference to it.)

3.1.2. In connection with compositional connexity we only want to add one remark. The graphic image / = GI/of (T) can be represented schematically as follows (cf. (GI)).

We are convinced that the way in which the graphic image of (T) has been composed (A1, B, A2, A3, C), also supplies compositionally interpretable information for those who do not understand French.

3.1.3. The notion *completeness* cannot be applied as unambiguously or convincing in connection with the connexity of prose text as it can in connection with poems. Whether or not a poem shows the form of a sonnet, for example, can unambiguously be stated, even if we do not understand the text itself. With respect to prose texts we do not know a canon which could be applied formally in a similar way.



3.1.4. The factors discussed in 3.1.1. and 3.1.2. are the carriers of the so-called *intratextual* connexity. Besides intratextual connexity we can also speak of *intertextual* connexity.

We could, for example, also establish the M(1) and M(3b) matrices and the schemes of the graphic images with respect to the whole text of *Le Petit Prince*. In the matrix M(1) thus yielded a frequently recurring element would be not only the expression *le petit prince* but also the expression *Bonjour, dit le petit prince*. We also would obtain many graphic images which are analogous to (GI). The explication of these would enable us to draw much further reaching conclusions than it would be the case with intratextual matrices.

3.2. The notion of cohesion has been explicated in section 2.2.1 in the following way: the term *cohesion* serves to indicate that form of continuity which is manifest in the constitution of the significatum component of the text.

The significatum consists of two components —as we have seen in the first section—: the object(s)/state(s)-of-affairs (referred to as *correlatum*) and the stereotyp knowledge about it/them (referred to as *sense*). With respect to texts, the sense component itself is complex: one of its subcomponent is the direct verbal content of the text (in our terminology: *dictum*), the other subcomponent is a world fragment (a special states-of-affairs configuration), which the interpret assumes implicitly to

manifest itself in the dictum. (In our terminology the manifestation of this world-fragment is called *relatum*)¹¹.

If, for example, we read the text *I remember that two years ago Peter was very ill*, we are directly confronted with the dictum, and it is easy to understand, what the text wants to say. However, behind this dictum one can assume different world fragments (different text worlds): it is possible that (a) the person called Peter was in fact very ill two years ago, and the speaker (really) remembers that at the time of the communication; it is also possible that (b) the person called Peter was not ill two years ago, the speaker, however, remembers at the time of the communication that he was; finally, it can also be the case that (c) the person called Peter was not ill two years ago, the speaker does not remember at the time of the communication that Peter was ill, however, he says at the time of the communication that he remembers nevertheless.

The representation of the *relatum* requires on one hand the assignment a canonical propositional-representation (which also contains the so-called *world-constitutive propositions*) to the text to be interpreted, on the other hand, it requires the assignment of that information to the propositional representation, on the basis of which it can be made clear which world fragment is assumed to be manifest in the dictum. (In connection with the above example, whether the interpreter assumes case (a), (b), or (c) to be true).

Since we did not want to treat the aspects concerning the *relatum* in detail in this contribution, we will leave these aspects out of consideration when discussing cohesion.

The (TA) represents on one hand some information concerning the dictum (cf. (4a)-(4c)), and on the other hand the reference (coreference) indices referring to the objects of the correlate. In our analysis we rely first of all upon this type of information.

3.2.1. The carriers of textural cohesion can be classified into two main classes: the class of thesauristic relations and the class of substitution relations.

¹¹ The term *dictum* is used to indicate the sense component, the canonical representation of which in the analyses presented until now has been symbolized by the symbol “T \diamond ”; the term *relatum* indicates the canonical representation what the symbol “T \diamond wR” stands for. (Cf. also footnote 5).

We call thesauristic relations those relations which exist between the sense representations assigned to individual words of the text. These sense representations are not contained in the (TA), line (4a) of (TA) only symbolizes them formally. We think, however, that it is easy to see that the thematic assignments represented in (4b) can be performed on the basis of the sense representations. The thematic assignments and the repetitions arising in them are systematically represented by the matrix M(TH). On the basis of this matrix we can say that the text (T) is not continuous, its first-grade composition-units no. 1. and no. 10. constitute islands.

M(TH)

	sell	thirst	saving	count	time
01					
02	marchand				
03	marchand	soif			
04		boir		une	semaine
05	vends				
06	marchand		économie		temps
07				calcules	
08			épargne	cinquante-trois	minutes
					semaine
09				cinquante-trois	minutes
10					
11		fontaine		cinquante-trois	minutes

We interpret the so-called substitution relations in a way different from the usual way of interpreting it in literature: we do not speak of replacing a nominal phrase by other phrases (in general by pronomina), we speak rather of replacing the reference indices by different kinds of nominal phrases. This interpretation, which we do not wish to discuss in detail here, allows us to avoid many of the difficulties arising in connection with the substitution theories presented until now.¹²

The reference indices (which might also be called *co-reference indices*) are contained, as already pointed out above, in line (4d) of (TA), and the relation between the reference indices and their substituents are systematically presented in matrix M(I). With reference to this matrix

¹² As to this question cf., for example, Brown-Youle 1983.

we can say that the first-grade composition-unit 07 in text (T) constitutes an island. The island character of this composition unit ceases however, if we consider the whole composition unit C¹08 as a manifestation (substituent) of the reference index I08.¹³

3.2.2. Compositional cohesion has an aspect depending rather on the state-of-affairs configuration, and an aspect depending rather on the verbal material.

The aspect depending rather on the *state-of-affairs configuration* is specific to the kind of text: the states of affairs are arranged in a different way if performed/described in a prose text, in an argumentative text, in a dialogue, or in a monologue, etc. The cohesion of the text (T) depending on the state-of-affairs configuration can be described in a way which is homomorphous to the structure presented in (GI) (cf. (C/s-c)).

(C/s-c)	GREETING
	GREETING
	DESCRIPTION
	QUESTION
	ANSWER
	QUESTION
	ANSWER
	COMMENTARY

These pieces of information are found in line (4c) of (TA). The connection of the units of (C/s-c) with the compositional hierarchy of (T) is shown by the graph (H/c-u). This graph demonstrates that text (T) is a fourth-grade composition-unit.

As to the aspect depending on the *verbal material*, we can speak of the cohesion of the linear composition of the verbal units manifesting the state of affairs/state-of-affairs configurations.

The main questions concerning the cohesion of the linear composition are the following:

¹³ The numeration of the reference indices begins with 03, because it is advisable to reserve the first two reference indices for the narrator and the potential interpreter.

M(I)

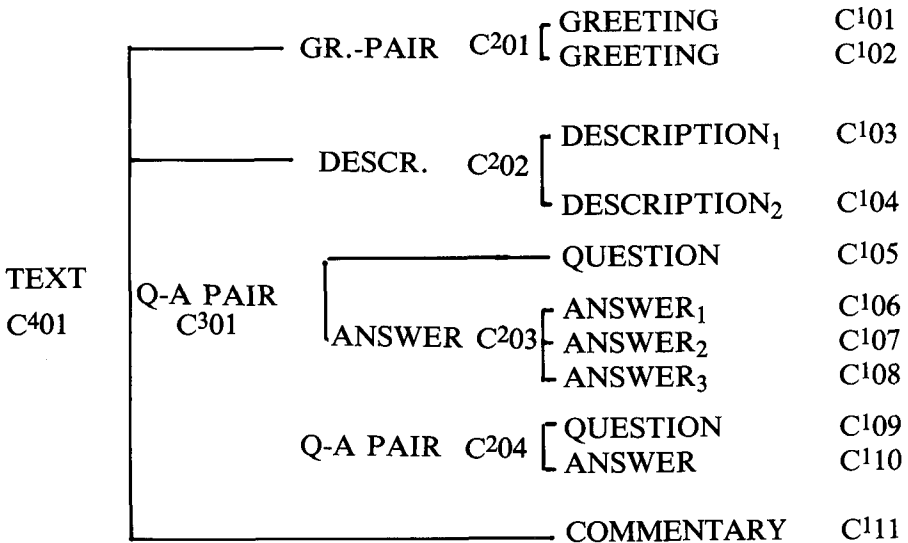
	I03	I04	I05	I06	I07	I08	I09	I10
01	le petit prince							
02		le marchand						
03		c'	pilules					
04			en une	on l'on				
05	le petit prince	tu	ça					
06		le marchand	c'					
07					les experts	des calculs		
08				on		/C ¹⁰⁸ /	cinquante -trois minutes	
09				on			ces cinquante -trois minutes	
10				on l'on			en	
11	mois se le petit prince j' je						cinquante -trois minutes	une fontaine

(a) which elements belong to the complete sets of possible linear arrangements of the constituents within the individual nominal, verbal, etc. phrases, and what is the relation between these sets and the linear arrangements realized in the phrases to be interpreted;

(b) which elements belong to the complete sets of possible linear arrangements of the immediate constituents within the elementary first-grade composition-units, and what is the relation between these sets and the linear arrangements realized in the elementary first-grade composition-units to be interpreted;

(c) which elements belong to the complete sets of possible linear arrangements of the immediate constituents within the complex first-grade composition-units, and what is the relation between these sets and the linear arrangements realized in the complex first-grade composition-units to be interpreted;

(H/c-u)



(d) which elements belong to the complete sets of possible linear arrangements of the constituents within the second-grade composition-units, and what is the relation between these sets and the linear arrangements realized in the second-grade composition-units to be interpreted; etc.

We do not find any example in (T) to discuss (a); for (b) we can consider the immediate constituents of every first-grade composition-units; the first-grade composition-unit of C111 can be an example for (c), in which we should analyse the set of the possible linear arrangements of the immediate constituents *moi, se dit le petit prince, si j'avais cinquante-trois minutes à dépenser, and je marcherais tout doucement vers une fontaine...*; the second-grade composition-unit C203 can be an example for (d), in which we should analyse the set of the possible linear arrangements of C106, C107, C108. An adequate description of the

linear compositional cohesion of (T) requires to perform the types of analyses enumerated above. However, we will have to abstain from performing these analyses here.

3.2.3. It is possible to apply the notion *completeness* also to cohesion (especially to compositional cohesion). The question to be investigated here is, why we believe (T) to be complete if we believe it to be complete, and whether one could leave out one (or some) of its composition units without causing to believe that (T) is not complete any longer.

An interpreter believes (T) to be complete with respect to compositional cohesion, if the *description* of the state-of-affairs configuration manifest in it meets, according to his experience, the usual expectation concerning complete descriptions. We want to emphasize that not the individual states-of-affairs and the expectations concerning them are meant here. To operate with these is a task of model building and of constructing interpretations. What is meant here is the expectation concerning the description itself.

The expectation pattern which is met by (T) can be formulated in a general way as follows:

A narrator tells the meeting and the short dialogue of two persons:

- A and B greet each other / = GREETING PAIR/;
- Since the narrator assumes that B is unknown to the reader/listener, he briefly presents B /DESCRIPTION/;
- A asks B, why he is doing what he is doing; B answers the question / = QUESTION-ANSWER PAIR/;
- A is not fully satisfied by the answer/explanation of B, thus he puts another question; B answers this question, too / = QUESTION-ANSWER PAIR/;
- for A the answer of B (the fact involved in the answer) appears strange/ununderstandable, thus he gives own view about it / = COMMENTARY/.

Since this expectation pattern can be considered as stereotype, and since (T) meets this pattern, we are convinced that most interpreters will regard (T) as being complete with respect to compositional cohesion.

We will leave it to the reader to investigate the question, whether one (or some) of the composition units of (T) could be left out, and if so, which one(s).

3.2.4. It is expedient also with respect to cohesion, to speak about intratextual and intertextual cohesion.

Some remarks concerning intertextual cohesion:

The elements belonging to the thematic group *thirst* play a relevant role in the whole text of *Le Petit Prince*, cf., for example, the chapters II, VII, XXII, XXIV, XXV, and XXVI. In chapter XXVI the last constituent of C¹¹¹ returns almost word by word: *et je serais heureux, moi aussi, si je pouvais marcher tout doucement vers une fontaine!* (It would also be interesting to analyze the symbolic meaning of the elements belonging to this thematic group.)

Also the elements belonging to the thematic group *count* are relevant, cf., for example, the chapters I, II, IV, VII, XIII, XVI, XVII, XVIII, and XXII. The fetishism of numbers appears to be one of the most characteristic properties of men both for the narrator and for the Little Prince.

However, we also find intertextual relations concerning the compositional cohesion: consider, for example, the fact that the compositional set-up of many other chapters is similar to that one analysed above, and the fact that the basic compositional principle of the whole text is to present the views of the Little Prince in form of dialogues.

3.3. Though in the present paper we want to discuss primarily the aspects of text constitution, we also want to briefly touch upon the last three factors of meaning-constituting interpretation (cf. 1.3.4. (5)-(7)) with reference to the here analysed text (T).

The relatum universe assignable to the text (T) consists of the world of the narrator, the merchant, the experts, men (in general), and the Little Prince. The only common event in these worlds is thirst and the attitude to how to quench it; the relation between these worlds is determined by the way the persons constituting the individual worlds approach the way the persons constituting the other worlds approach thirst and how to quench it. On the basis of (T) it appears that it is not good to waste time on drinking, the experts compute how much time could be saved if one did not need to drink, the merchant finds that saving time is important and sells pills which enable saving time, the Little Prince, however, does not understand this, he would spend the saved time for walking towards a spring.

On the basis of this *relatum* universe the interpreter constructs his own interpretation model(s). Without going into details let us assume that the interpreter can easily construct a fictitious world in which everything happens (because it can happen) in the way as described in the text (T).

Since the interpreting model and the *relatum* universe which can be assigned to the text to be interpreted are compatible with each other, the model can be accepted without any modification as an *interpretamentum* assignable to the text (T).¹⁴

As a consequence of compatibility, we can regard text (T) —with reference to the above outlined model and *interpretamentum*— as being explicitly coherent.

Two further remarks to conclude: (1) it seldom happens that the interpretation process is as free of problems concerning the factors (5)-(7) as it is the case here. In most cases it is necessary to explicitly complement the text to be interpreted by conclusions that can be drawn from the text in order that the interpretation model can be constructed and can be compared with the *relatum* universe at all; (2) we have dealt only with the so-called direct meaning of (T). The *real* meaning of (T) is, however, a symbolic meaning, the treatment of which would exceed both our goal and the frames of our study.

4. Concluding Remarks

In our present paper we have discussed questions of the static and dynamic interpretation of text constitution. Our primary aim was to present an outline of the spectrum of those factors which (can) contribute to connexity and cohesion of texts. We are convinced that these factors can only be investigated adequately in the frame-work of an all-embracing theory, and we are also convinced that textological research leads sooner or later to the establishment of such a theoretical framework.

To conclude our study we would like briefly to outline four groups of tasks which we consider to be central for textological research at present:

¹⁴ As to questions of the interpretation process discussed here, cf. Petöfi 1983b.

(1) Relying upon the experiences of textological research until now, it seems to be necessary to examine again, which are the basic questions of establishing a flexible text typology (flexible with respect to a number of aspects to be considered). We have also to investigate the question, whether conversation analysis and the analysis of written texts require different methods, and if they do, in what respect these methods differ from each other; then we have to investigate, with which categories an optimal transcription language has to operate when transcripts are to be supplied for different types of conversations and written texts.

(2) Both within the single disciplines dealing with texts and in the various contexts of interdisciplinary cooperation it is necessary to investigate which are the basic questions of establishing an integrative textological frame-work. In this investigation, on one hand, the questions primarily concerning the verbal material of texts have to be critically scrutinized again, on the other hand, the questions of the relationship between verbal constitution and text meaning. In the course of striving for integration one has to reinterpret the results of Russian Formalism and those of French Structuralism as well as the results of grammatical and of hermeneutic research —just to mention four directions which cannot be said to be convergent!

(3) Also the questions of possibilities and limits of structural and procedural analysis and of their interrelation have to be investigated. In connection with procedural analysis, special stress has to be laid on the differences between the methodological problems of real time procedural analysis (e.g. that one performed with a conversation simultaneously) and those of procedural analysis with no time restriction (e.g. the procedural analysis of a written text which does not simulate a continuous real-time reading).

(4) A considerable number of pilot studies ought to be done in order to investigate the interpretation types (and to explicitly simulate them as far as possible) which we have enumerated in point 1.3.1.

A research field of the complexity of textology requires a more extended cooperation than the cooperation trends between the different schools in the individual disciplines and even between different disciplines could become until now.

BIBLIOGRAPHY

- ALLÉN, S. (ed.) (1982), *Text Processing. Text Analysis and Generation, Text Typology and Attribution. Proceedings of Nobel Symposium 51*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International.
- BALLMER, Th. (ed.) (1985), *Linguistic Dynamics. Discourse, Procedures and Evolution (= Research in Text Theory 9)*, Berlin-New York, W. de Gruyter.
- BROWN, G. and G. YULE (1983), *Discourse Analysis (=Cambridge Textbooks in Linguistics)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CONTE, M.-E. (ed.) (1986), *Kontinuität und Diskontinuität in Texten und Sachverhaltskonfigurationen. Diskussion über Konnexität, Kohäsion und Kohärenz (=Papers in Textlinguistics 50)*, Hamburg, Buske.
- EIKMEYER, H.-J. (1983), "Procedural analysis of discourse", in: Petöfi (ed.) (1983a), 11-37.
- GÜLICH, E. and W. RAIBLE (1977), *Linguistische Textmodelle*, München, Fink.
- HATAKEYAMA, K., J.S. PETÖFI, and E. SÖZER (1984a), "Text, connexity, cohesion, coherence", in: Sözer (ed.) (1984), 36-105. (In German version in: Conte (ed.) (1986); in French version as Documents de Travail et prépublications A/132-134, Università di Urbino, Italia.)
- (1984b), "Nachtrag zu 'Text, Konnexität, Kohäsion, Kohärenz'", in: Conte (ed.) (1986).
- (1984c), "Konnexität, Kohäsion und Sprachstruktur. Textanalyse", in: Conte (ed.) (1986).
- HEYDRICH, W. and J. S. PETÖFI (1983), "A text-theoretical account of questions of lexical structure", *Quaderni di Semantica IV*, 120-127, 294-311.
- HEYDRICH, W. and J. S. PETÖFI (eds.) (1984), *Aspekte der Konnexität und Kohärenz von Texten (=Papers in Textlinguistics 51)*, Hamburg, Buske.
- NEUBAUER, F. (ed.) (1983), *Coherence in Natural-Language Texts (=Papers in Textlinguistics 38)*, Hamburg, Buske.
- PETÖFI, J. S. (1982a), "Representation languages and their function in text interpretation", in: Allén (ed.) (1982), 85-122.
- (1982b), "Meaning, text interpretation, pragmatic-semantic text classes", in: Rieser (ed.) (1982), 453-491.

- (1983a), “Aufbau und Prozess, Struktur und Prozedur. Einige Grundfragen der prozeduralen Modelle des Sprachsystems und der natürlich-sprachlichen Kommunikation”, in: Petöfi (ed.) (1983b), 310-321.
- (1983b), “Text, signification, models, and correlates. Some aspects of text comprehension and text interpretation”, in: Rickheit and Bock (eds.) (1983), 266-298.
- (1984), “Ausdrucks-Funktionen, Sätze, kommunikative Akte, Texte (Aspekte der Bedeutung und ihre Thematisierung im Rahmen einer Texttheorie)”, in: Rothkegel and Sandig (eds.) (1984), 26-50.
- PETÖFI, J. S. (ed.) (1983a), *Methodological Aspects of Discourse Processing* (=Text 3-1), Berlin-New York-Amsterdam, Mouton.
- (1983b), *Texte und Sachverhalte. Aspekte der Wort- und Textbedeutung* (=Papers in Textlinguistics 42), Hamburg, Buske.
- PETÖFI, J. S. and E. SÖZER (eds.) (1983), *Micro and Macro Connexity of Texts* (=Papers in Textlinguistics 45), Hamburg, Buske.
- PUTNAM, H. (1975), “The Meaning of ‘Meaning’”, *Mind, Language and Reality. Philosophical Papers. Vol. II.*, Cambridge, Cambridge University Press, 215-271.
- (1978), “Meaning, reference and stereotypes”, in: *Meaning and Translation. Philosophical and Linguistic Approaches*, ed. by Guenther, F. and M. Guenther-Reutter, London, Duckworth, 61-81.
- RAIBLE, W. (1984), “Phänomenologische Textwissenschaft. Zum Beitrag von K. Hatakeyama, J. S. Petöfi und E. Sözer (Text, Konnexität, Kohäsion, Kohärenz)”, in: Conte (ed.) (1986).
- RICKHEIT, G. and M. BOCK (eds.) (1983), *Psycholinguistic Studies in Language Processing* (=Research in Text Theory 7), Berlin-New York, W. de Gruyter.
- RIEGER, B. (ed.) (1984), *Dynamik in der Bedeutungsskonstitution* (=Papers in Textlinguistics 46), Hamburg, Buske.
- RIESER, H. (ed.) (1982), *Semantics of Fiction* (=Poetics 11), Amsterdam, North-Holland.
- ROTHKEGEL, A. and B. SANDIG (eds.) (1984), *Text — Textsorten — Semantik. Linguistische Modelle und maschinelle Verfahren* (=Papers in Textlinguistics 52), Hamburg, Buske.
- SÖZER, E. (ed.) (1984), *Text Connexity, Text Coherence. Aspects, Methods, Results* (=Papers in Textlinguistics 49), Hamburg, Buske.

Appendix

(TA)

C'01	(1)	—Bonjour,	dit	le	petit	prince.
	(1')	Good morning	/dire/ says	the	little	prince.
	(3b)	N/- m. sing.	V/- tr. ind. prés. sing. 3.°	Art/def. m. sing.	Adj/- m. sing.	N/- m. sing.
	(3c)	OBJ	PRED	SUBJ		
	(3d)	SE [O, P, S]				
	(4a)	└┐ Bonjour,	dit	le	petit	prince. 7L
	(4b)					
	(4c)	GREETING				
	(4d)			I03		
C'02	(1)	—Bonjour,	dit	le	marchand.	
	(1')	Good morning	/dire/ says	the	merchant.	
	(3b)	N/- m. sing.	V/- tr. ind. prés. sing. 3.°	Art/def. m. sing.	N/- m. sing.	
	(3c)	OBJ	PRED	SUBJ		
	(3d)	SE [O, P, S]				
	(4a)	└┐ Bonjour,	dit	le	marchand 7L	
	(4b)			TH/sell		
	(4c)	GREETING				
	(4d)			I04		

C'03	(1)	C'	était /être/	un	marchand	de	pitules
(1')		This	was	a	merchant	of	pills
(3b)		Pron/dem. m. sing.	V/- intr. ind. imp. sing. 3.°	Art/indef. m. sing.	N/- m. sing.	Prep.	N/- f. plur.
(3c)		SUBJ1	PRED1	PRED1. COMP NP		NP.MOD	
(3d)		SE [S, P, P.C	[NP, NP.M	[NP SE.R [S, P, O]]]			
(4a)		C'	était	un	marchand	de	pitules
(4b)					TH/sell		
(4c)		DESCRIPTION					
(4d)		I04					I05
(1)		perfectionnées	qui	apaisent /apaiser/	la	soif.	
(1')		invented	that	quench	the	thirst.	
(3b)		Adj/- f. plur.	Pron/rel.	V/- tr. ind. prés. plur. 3.°	Art/def. f. sing.	N/- f. sing.	
(3c)			SUBJ2	PRED2	OBJ2		
(3d)							
(4a)		perfectionnées	qui	apaisent	la	soif	TH/thirst
(4b)							
(4c)							
(4d)							
C'04	(1)	On	en	avale /avalér/	une	par	semaine
(1')		One	[of these]	swallows	one (pièce)	a	week
(3b)		Pron/indef. - sing. 3.°	Pron/adv.	V/- tr. ind. prés. sing. 3.°	Adj/num. f. sing.	Prep.	N/- f. sing.
(3c)		SUBJ1	OBJ.ADV	PRED1	OBJ1	ADV.TEMP	
(3d)		SE [SE [S, O.A, P, O, A.T]		CONJ SE [S, P, O]]			
(4a)		On	en	avale	une	par	semaine
(4b)					TH/count		TH/time
(4c)		DESCRIPTION					
(4d)		I06	I05		I05		
(1)		et	l'on	n'	éprouve /éprouver/	plus	le
(1')		and	one	not	feel	any longer	the
(3b)		Conj.	Pron/indef. - sing. 3.°	Adv/nég.	V/- tr. ind. prés. sing. 3.°	Adv.	Art/def. m. sing.
(3c)		CONJ	SUBJ2	NEG	PRED2		OBJ2
(3d)							
(4a)		et	l'on	n'	éprouve	plus	le
(4b)							
(4c)							
(4d)			I06				

	(1)	besoin	de	boire		
	(1')	need	to	drink.		
	(3b)	N/-	Prép.	V/-		
		m.		inf.		
	(3c)					
	(3d)					
	(4a)	besoin	de	boire	^{TL}	
	(4b)			TH/thirst		
	(4c)					
	(4d)					
C ¹⁰⁵	(1)	—Pourquoi	vends-	tu	ça?	
	(1')	Why	/vendre/	you	that?	
	(3b)	Adv/interrog.	sell	Pron/pers.	Pron/dem.	
			V/-			
			tr.			
			ind.	sing.		
			prés.	2. ^o		
			sing.			
			2. ^o			
	(3c)	OBJ				
	(3d)	INTERROG	PRED	SUBJ	OBJ	
	(4a)	SE [O [SE [I, P, S, O]], P, S]				
	(4b)	↓Γ Pourquoi	vends	tu	ça?	
	(4c)		TH/sell			
	(4d)	QUESTION				
				I04	I05	
	(1)	dit	le	petit	prince.	
	(1')	/dire/				
	(3b)	says	the	little	prince.	
		V/-	Art/def.	Adj/-	N/-	
			m.	m.	m.	
			ind.	sing.	sing.	
			prés.			
			sing.			
			3. ^o			
	(3c)	PRED	SUBJ			
	(3d)					
	(4a)	dit	le	petit	prince. ^{TL}	
	(4b)					
	(4c)					
	(4d)		I03			
C ¹⁰⁶	(1)	C'	est	une	grosse	économie
	(1')	This	/être/	a	tremendous	saving
	(3b)	Pron/dem.	is	Art/ indef.	Adj/-	N/-
			V/-	f.	f.	f.
			intr.	sing.	sing.	sing.
			ind.			
			prés.			
			sing.			
			3. ^o			
	(3c)	OBJ				
	(3d)	SUBJ	PRED	PRED.		
	(4a)	↓Γ SE [O [SE [S, P, P.C]], P, S]		COMP		
	(4b)	C'	est	une	grosse	économie
	(4c)					TH/saving
	(4c)	ANSWER				
	(4d)	I05 (?)				

	(1)	de	temps,	dit	le	marchand.	
	(1')	of	time,	/dire/ says	the	merchant.	
	(3b)	Prép.	N/- m.	V/- tr. ind. sing. prés. 3.°	Art/def. m. sing.	N/- m. sing.	
	(3c)			PRED	SUBJ		
	(3d)						
	(4a)	de	temps,	dit	le	marchand. ^{TL}	
	(4b)		TH/time			TH/sell	
	(4c)						
	(4d)				I04		
C'07	(1)	Les	experts	ont	fait	des	
	(1')	The	experts	/avoir/ have	/faire/ made		
	(3b)	Art/def. - plur.	N/- m. plur.	V/- tr. ind. prés. plur 3.°	V/- tr. part. pass.	Art/indef. - plur.	
	(3c)			PRED		OBJ	
	(3d)	SUBJ					
	(4a)	SE [S, P, O]					
	(4b)	Les	experts	ont	fait	des	
	(4c)	ANSWER. CONT					
	(4d)	I07				I08	
	(1)	calculs.					
	(1')	computations.					
	(3b)	N/- m. plur.					
	(3d)						
	(4a)	calculs. ^{TL}					
	(4b)	TH/count					
	(4c)						
	(4d)						
C'08	(1)	On	épargne	cinquante-	minutes	par	semaine.
	(1')	One	/épargner/ saves	trois			
	(3b)	Pron/indéf. - sing. 3.°	V/- tr. ind. prés. sing. 3.°	fifty-three Adj/num.	minutes N/- f. plur.	(a) Prep. - sing.	week. N/- f. sing.
	(3c)		PRED	OBJ		ADV.TEMP	
	(3d)	SE [S, P, O, A.T]					
	(4a)	On	épargne	cinquante-	minutes	par	semaine. ^{TL}
	(4b)		TH/saving	trois			
	(4c)	ANSWER. CONT		TH/count	TH/time		TH/time
	(4d)	I06					

C ¹ 09	(1)	—Et	que	fait- /faire/ does V/-	on	de
	(1')	And	what		one	with
	(3b)	Conj.	Pron/ interrog.		Pron/indéf.	Prep.
				tr. ind. prés. sing. 3. ^o	- sing. 3. ^o	
	(3c)	CONJ	INTE-RROG	PRED	SUBJ	OBJ.PREP
	(3d)	SE [CONJ, I, P, S, O.P]				
	(4a)	Et	que	fait-	on	de
	(4b)					
	(4c)	QUESTION				
	(4d)				I06	
	(1)	ces	cinquante- trois	minutes?		
	(1')	these	fifty-three	minutes?		
	(3b)	Pron/dem.	Adj/num.	N/- f. plur.		
	(3c)					
	(3d)					
	(4a)	ces	cinquante- trois	minutes? ^{7L}		
	(4b)		TH/count	TH/time		
	(4c)					
	(4d)	I09				
C ¹ 10	(1)	—On	en	fait /faire/ does V/-	ce	que
	(1')	One	with those		it	what
	(3b)	Pron/indéf.	Pron/adv.		Pron/dem.	Pron/rel.
		- sing. 3. ^o		tr. ind. prés. sing. 3. ^o		
	(3c)	SUBJ	OBJ.ADV	PRED	OBJ NP	OBJ
	(3d)	SE [S, O.A, P, O [NP, SE.R [O, S, P]]]				
	(4a)	On	en	fait	ce	que
	(4b)					
	(4c)	ANSWER				
	(4d)	I06	I09			
	(1)	l'on	veut...			
	(1')	one	/vouloir/ will...			
	(3b)	Pron/indéf.	V/- tr. ind. prés. sing. 3. ^o			
	(3c)	SUBJ	PRED			
	(3d)					
	(4a)	l'on	veut... ^{7L}			
	(4b)					
	(4c)					
	(4d)	I06				

C ¹ 11	(1)	Moi,	se	dit /dire/ says	le	petit
	(1')	As for me	to himself	V/-	the	little
	(3b)	Pron/pers.	Pron/pers.	tr. ind. prés. sing. 3. ^o	Art/def. m. sing.	Adj/- m. sing.
	(3c)	OBJ. SUBJ	PRED		SUBJ	
	(3d)	SE [O [SE- [S]]	—P, S,— O	[-S E		
	(4a)	Moi,	se	dit	le	petit
	(4b)					
	(4c)	COMMENTARY				
	(4d)	I03	I03		I03	
	(1)	prince,	si	j'	avais /avoir/ had	cinquante-trois fifty-three
	(1')	prince,	if	I	V/-	Adj/num.
	(3b)	N/- m. sing.	Conj.	Pron/pers. tr. ind. imp. sing. 1. ^o		
	(3c)		—OBJ			
	(3d)	[SE [CONJ, SE	[S, P, O], SE	[S, P, A.M, A.L]]]]	PRED1	OBJ1
	(4a)	prince,	si	j'	avais	cinquante-trois TH/count
	(4b)					
	(4c)					
	(4d)			I03		I09
	(1)	minutes	à	dépenser,	je	marcherais /marcher/ walked
	(1')	minutes	to	spend	I	V/-
	(3b)	N/- f. plur.	Prep.	V/- tr. inf.	Pron/pers. tr. ind. imp. sing. 1. ^o	intr. cond. prés. sing. 1. ^o
	(3c)				SUBJ2	PRED2
	(3d)					
	(4a)	minutes	à	dépenser,	je	marcherais
	(4b)	TH/time				
	(4c)					
	(4d)				I03	
	(1)	tout	doucement	vers	une	fontaine
	(1')	very	gently	toward	a	spring
	(3b)	Adv/-	Adv/-	Prép.	Art/indéf. f. sing.	N/- f. sing.
	(3c)	ADV. MANNER		ADV.LOC		
	(3d)					
	(4a)	tout	doucement	vers	une	fontaine ^{TL}
	(4b)					TH/thirst
	(4c)					
	(4d)				I10	

Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios

ALLEN W. PHILLIPS

Universidad de Santa Bárbara. California

Dos objetivos motivan las presentes páginas: primero, examinar sin grandes pretensiones de originalidad los ideales de la bohemia artística; y segundo, organizar en forma coherente algunos juicios, casi exclusivamente hispánicos, acerca de la bohemia madrileña a fines del siglo pasado y a principios del actual. Es excusado decir que éste es un capítulo no lo bastante estudiado de la literatura española moderna¹.

¹ La bibliografía crítica sobre el tema específico de la bohemia madrileña es relativamente parca e insuficiente. Entre las fuentes principales, en parte solamente anecdóticas, hay que mencionar las siguientes: José Alonso, *Madrid del cuplé (recuerdos pintorescos)*, Madrid, 1972; Manuel Aznar Soler, «Bohemia y burguesía en la literatura finisecular», *Modernismo y 98*, Editorial Crítica (Grupo Editorial Grijalbo), Barcelona, 1980, 75-82; Ricardo Baroja, *Gente de la generación del 98*, Editorial Juventud, S. A., Barcelona, 1952; R. Cansinos-Assens, «La bohemia en la literatura», *Los temas literarios y su interpretación*, Sanz Calleja, Madrid, s.a., 90-119; José Fernando Dicenta, *La santa bohemia*, Ediciones del Centro, Madrid, 1976; Isidoro L. Lapuya, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado*, Casa Editorial Franco-Ibero-Americana, París, ¿1927?; J. López Núñez, *Triunfantes y olvidados*, Imprenta Renacimiento, Madrid, 1916 y *Románticos y bohemios*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1929; Gonzalo Sobejano, «Épater le bourgeois en la España literaria del 1900» y «Luces de bohemia, elegía y sátira», *Forma literaria y sensibilidad social*, Gredos, Madrid, 1967; e Iris Zavala, «Fin de siglo: modernismo, 98 y bohemia», *Cuadernos para el diálogo*, Col. Los Suplemen-

Breve síntesis de la época

Antes de entrar directamente en el tema propuesto, sin embargo, algo tiene que decirse en rápida síntesis sobre la época conflictiva durante la cual se formaban en Madrid los cenáculos bohemios más conocidos. Se acerca ya a su término la década de los 1880. En la España de la Restauración comienzan a respirarse aires de desaliento y cansancio. Pronto se iniciará otro decenio en que hay poca posibilidad de ser efectuadas las necesarias reformas político-sociales, y, a raíz de la Guerra de 1898, se perderán por supuesto las últimas colonias de ultramar. Ese período de veinticinco o treinta años (1890-1920) poco más o menos se caracteriza sobre todo por su complejidad ideológica y estética. Se cruzan y se confunden las más variadas corrientes de pensamiento; nacen y mueren las escuelas literarias; y apenas se cotizan en el mercado internacional los valores artísticos de los españoles, con la notable excepción de Galdós, hasta la consolidación algo posterior de los escritores de la generación del 98 y del modernismo que llega desde América en la persona de Rubén Darío. Todo esto a caballo entre un siglo que acaba y otro que comienza. Pero en todas partes se siente un clima de abatimiento, y caducan cada día más las venerables tradiciones institucionales del país.

El realismo y el regionalismo en la novela serán pronto superados por la publicación en 1902 de obras como *La voluntad* de Azorín, *Camino de perfección* de Baroja, *Amor y pedagogía* de Unamuno y la *Sonata de otoño* de Valle-Inclán; el fuerte naturalismo zolesco de López Bago, Sawa y algunos más no produce obras de suficiente calidad para sobrevivir; y queda muy atrás el teatro decimonónico, sentimental y declamatorio, hasta la aportación vitalizadora de Benavente. La crónica

tos (núm. 54, 1974), texto aumentado y refundido en el excelente «Estudio preliminar», que introduce su edición de *Iluminaciones en la sombra* de Alejandro Sawa, Editorial Alhambra, Madrid, 1977.

Para la época en general y su ideología son especialmente recomendables los conocidos libros de Carlos Blanco Aguinaga, Inman Fox, Lily Litvak, Pérez de la Dehesa y el importante aporte de Clara Lida, «Literatura anarquista y anarquismo literario», *NRFH*, XIX (núm. 2), 360-381. En el mismo contexto son indispensables por supuesto las memorias de la época, y, entre ellas, son sumamente útiles las de Pío Baroja, Joaquín Dicenta, Ruiz Contreras, Felipe Sassone, Zamacois, Cansinos Assens *et al.*

² Para los datos más esenciales sobre el estreno de *Juan José*, véase Rafael Pérez de la Dehesa, *El grupo «Germinal»: una clave del 98*, Taurus, Madrid, 1970, 14-26.

periodística, sin embargo, alcanza ahora verdadera altura artística en manos de infatigables escritores como Azorín, Gómez Carrillo, Bonafoux y algunos más de cierto talento. Desde luego, el ensayo empieza a adquirir nuevo brillo con Ganivet, Unamuno y Maeztu, así como en época bastante posterior a través de la meritoria labor de Ortega y los que rodeaban al filósofo. De igual fecundidad es la renovación realizada en la poesía lírica: los poetas se alejan del prosaísmo de Campoamor y la sonoridad hueca de Núñez de Arce, pero los mejores no se olvidan de la herencia intimista de Bécquer y Rosalía de Castro. Una generación comienza a buscar otras modalidades poéticas (Reina, Rueda) antes de que aparezcan al filo del siglo y bajo el magisterio de Darío las grandes figuras de los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez y otros poetas de reconocida excelencia. En todos los géneros los autores se renuevan y, dueños de nuevas técnicas, alcanzan cimas artísticas no igualadas, con pocas excepciones, desde la época barroca del siglo XVII.

No obstante suele olvidarse que hacia 1885 empezó a formarse en Madrid una generación levemente anterior a la más sonada de 1898. Los miembros de esa agrupación, menores en capacidad literaria y apenas recordados hoy en su mayoría, gustaban de denominarse a sí mismos *gente nueva*. En aquella época esa designación correspondía a *modernista* en sentido peyorativo. De ese grupo precursor e iconoclasta salió cronológicamente la primera oleada de bohemios españoles: Manuel Paso, Alejandro Sawa, Nakens, Bonafoux, París, Silverio Lanza y otros menos conocidos. A esa nómina heterogénea hay que añadir algunos nombres más (Barrantes, Palomero, Delorme, Fuente) y destacar la figura más señalada de la promoción: Joaquín Dicenta, cuyo estreno de *Juan José* (1895) provocó cierto revuelo por sus avanzadas ideas sociales y políticas, recibidas con entusiasmo hasta en la prensa conservadora². Ese grupo intermedio de simpatías progresistas vivía los momentos de desaliento nacional y tenía ya el presentimiento del fracaso eventual; demostraba sus conocimientos de la literatura extranjera; y en su inquietud levantaron las banderas de protesta y se agruparon en las redacciones de periódicos radicales. Cabe enfatizar siempre la estrecha relación entre la bohemia y los centros de convicciones socialistas.

En el realismo decimonónico se evidencia desde luego una clara preferencia por el hombre burgués, y también los realistas aspiraban a retratar el medio social en que se movía el personaje del montón. Con el transcurrir del tiempo, hacia finales del siglo, tanto los escritores noventayochistas como los modernistas condenaron la mediocridad bur-

guesa y despreciaron al hombre cualquiera. Frente al burgués pedestre; de existencia apacible y tranquila, los nuevos escritores tendían a endiosar al personaje que vivía fuera de las normas establecidas por la sociedad. Es decir, al hombre excepcional e individualista que no pertenecía al rebaño y que se empeñaba en singularizarse. En curioso pero comprensible maridaje, se daban la mano una actitud aristocratizante y un anarquismo incipiente. Así se intentó evitar toda nivelación, y de esas actitudes fundamentales, al menos en parte, se derivan los grupos jóvenes de la bohemia rebelde, de cuya aversión hacia la burguesía no puede dudarse. Cultivaban una posición de desafío hacia los demás, procurando destacarse por encima de la masa y subvertir al mismo tiempo los tradicionales valores morales. En esto, sin duda, hubo algo de amoralidad relacionada con la vertiente satánica del decadentismo afrancesado de fin de siglo. Los del 98 y los modernistas coincidieron al fin y al cabo en un odio a los burgueses y en el culto de un personalismo propio. Sobre el extravagante modo de ser del bohemio y el lugar que ocupa en la sociedad ha escrito certeras palabras Aznar Soler:

...La verdadera bohemia no es una forma de vida, forzosa en la mayoría y caracterizada por una extrema penuria, sino una manera de ser artista, una condición espiritual sellada por el aristocratismo de la inteligencia. La vida bohemia se asume porque para el artista bohemio no hay arte sin dolor [...] La verdadera bohemia se vive, por tanto, como experiencia de libertad en el seno de una sociedad voluntariamente marginal, en donde el tiempo no es oro, sino ocio artístico, alcohol, búsqueda de paraísos artificiales, de alucinaciones mágicas, de belleza y *falso azul nocturno*.

Esa actitud provocadoramente antiburguesa del escritor bohemio le conduce a una *pose* de anarquista literario, o una condición de *maldito* que se relaciona con los marginados sociales (homosexuales, prostitutas, delincuentes), a experimentar el placer de demoler ideas y valores establecidos por medio de *boutades* con el objetivo expreso de *épater le bourgeois*³.

Así a la protesta social y política se une, desde las orillas marginales de la sociedad, un concepto aristocrático del arte propio del modernismo. Después de todo para Juan Ramón el modernismo era libertad, para Darío y Manuel Machado equivalía a anarquismo. Todo ello se refleja en el estilo y en el modo de ser de la mayoría de los escritores de aquel entonces. Tal vez no sea impertinente recordar que en *Luces de bohemia* de Valle-Inclán el protagonista Max Estrella, el bohemio por excelencia, está rodeado de los Epígonos del Parnaso Modernista y en un episodio clave lo acompaña el anarquista Mateo (Escena sexta).

³ Manuel Aznar Soler, *art. cit.*, 78.

Estos jóvenes inquietos y preocupados por lo que veían a su alrededor lo ventilaban todo en las mesas del café y en la página impresa. Reclamaban la libertad para el pensamiento y la acción; deseaban desenmascarar la inmoralidad; combatían el clericalismo y el fariseísmo; apoyaban la causa de los obreros y los explotados; y, en el arte, rechazaban la rutina y la retórica. Nuevos idealismos sacudían los viejos moldes tradicionales y se perfilaba en la lejanía otro futuro mejor. Es también época de tremendas sátiras audaces y parodias más o menos ingeniosas, de terribles dibujos y caricaturas destinados a atacar las ideas anticuadas⁴. A menudo me parecen un tanto exagerados los paralelismos literarios y políticos que suelen establecerse dentro de la complejidad de esa época, realmente difícil de ser reducida a síntesis válida, pero continuo pensando como siempre que es un error mucho más grave dividir a los intelectuales en dos grupos cerrados, uno estetizante y extranjerizante (modernismo) y el otro de preocupados y nacionalistas (Generación del 98)⁵.

Los profundos cambios literarios e ideológicos que anuncian el siglo XX en España y que aseguran el alto lugar del país en la literatura europea han sido estudiados exhaustivamente. Sin embargo, la crítica se ha ocupado mucho menos de aquella confusa época finisecular que prepara el terreno para el desarrollo futuro del arte y el pensamiento español. Aunque ha habido una amplia bibliografía sobre algunos aspectos del fin de siglo (decadentismo, anarquismo, modernismo, noventa y ocho) no existe una presentación sistemática de textos exclusivamente hispánicos referidos de modo directo a los bohemios españoles, que ocupaban los divanes de los cafés y tabernas de la Puerta del Sol hacia finales del XIX y principios del XX. En las presentes páginas me propongo trazar, pues, un perfil general de la horda pintoresca y abigarrada de los bohemios de Madrid: sus figuras principales y su actitud ante la vida.

- 4 Por ejemplo, me interesa destacar que en 1900 Salvador María Granés parodia *La bohème* de Puccini en su ingeniosa *La golfemia*. Tomo el dato de Alonso Zamora Vicente, Prólogo, *Lucas de bohemia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, XXXII-XXXIII y, con anterioridad, él mismo desarrolla el tema de la parodia en su libro *La realidad esperpéntica*, Gredos, Madrid, 1969, de modo exhaustivo en el capítulo «Literatura paródica» (25-53).
- 5 Para una exposición más detallada de algunos de los conceptos aquí expresados en apretada síntesis son excelentes las páginas de Gonzalo Sobejano en su citado ensayo «*Épater le bourgeois* en la España literaria del 1900».

La bohemia: planteamientos iniciales

El indispensable punto de partida en nuestra aproximación al tema es la publicación en 1851 del libro risueño de Enrique Murger *Scènes de la vie de bohème*, obra de limitado valor artístico pero que tuvo en la vida real de los jóvenes amantes del arte una enorme influencia. En años posteriores la bohemia se generaliza en todas partes según una concepción pintoresca y sentimental que arranca del libro de Murger. En la recreación esencialmente romántica de esa vida alegre, de fiestas y amores fáciles, apenas existían la sordidez y la verdadera miseria; se multiplicaban los círculos bohemios que buscaban la vida libre y sin trabas; y se exageró, de modo especial en Hispanoamérica, el sueño de un viaje a París como la definitiva consagración artística. Sin embargo, la bohemia tenía otro rostro, infinitamente menos placentero, el que conocían Poe, Baudelaire y Verlaine por un lado y, por otro, Manuel Paso, Delorme, Sawa, así como sus más conocidos compañeros de los cafés de la Puerta del Sol (Barrantes, Cornuty, Pedro Luis de Gálvez, Dorio de Gádex, Vidal y Planas, y otros que sucumbieron olvidados por completo).

Los bohemios tienen una larga herencia: son de todos los tiempos y de todas las latitudes. La bohemia es, para Murger, una etapa en la vida artística que suele corresponder a la juventud apasionada, llena de esperanzas e ilusiones. Sin embargo, no olvidemos que no sólo en el prólogo a sus *Escenas* sino también en el último capítulo del libro (XXIII) las palabras finales del pintor Marcelo pueden entenderse como leve repudio de la vida bohemia. Con este desenlace es posible que Murger haya deseado corregir la impresión de la bohemia como una vida totalmente alegre y sin problemas⁶. A su parecer, la bohemia es un prefacio para la gloria o para la muerte; clasifica a los bohemios en varias categorías (los desconocidos, los aficionados y los profesionales auténticos); y sólo en París, según el autor francés, puede existir realmente la bohemia artística.

La bohemia implica, desde luego, un modo de ser y de concebir el mundo. La palabra tiene su origen moderno y galante en el citado libro de Murger, tratándose ante todo del repudio absoluto de lo con-

⁶ También en su libro *Scènes de la vie de jeunesse* ironiza Murger sobre la vida bohemia, pero hay en la obra un relato («Le Bonhomme Jadis»), en que el autor revive con evidente nostalgia sentimental todo el pasado alegre del Barrio Latino.

vencional y lo burgués. Al mismo tiempo se exaltan el individualismo y la libertad. Son rebeldes e iconoclastas los bohemios, llenos de indignación al sentirse rodeados de la vulgaridad; no pactan con el mundo ni con el bestial elemento a que se refiere Darío en su poema «¡Torres de Dios! ¡Poetas!» (*Cantos de vida y esperanza*); y especialmente hacia finales del XIX solían ser clasificados entre los poetas malditos o decadentes que se refugiaban en los paraísos artificiales. La bohemia, digan lo que digan sus enemigos, no significa necesariamente dejar de lavarse la cara y no cambiar de camisa. Esto es lo más exterior y por tanto lo más visible. No: se trata de una protesta, una fuerza revolucionaria, y, en el terreno del arte, reafirma una exaltación de los valores subjetivos y un rechazo inmediato de todo compromiso con los principios burgueses. El sello del bohemio de raza: el culto por el arte y el ideal. ¡Abajo el filisteo y el burgués! No venderse a los poderosos.

No es que yo quiera negar el lado sórdido de la bohemia ni las perversidades características de algunos de sus más empedernidos adeptos. ¡Hasta los elegantes, como Sawa, no podían escapar de la miseria que embrutece! Sin embargo, la visión sombría que despliega por ejemplo Max Nordau en su famoso diagnóstico de la decadencia es por supuesto muy parcial. No querer reconocer el alto valor de los amantes del ideal artístico como Poe, Baudelaire, Verlaine y toda la legión de poetas malditos, es patentemente absurdo. Muchos de esos poetas sí eran melencólicos y vagabundos, que vivían del sablazo; a menudo alcohólicos, abusaban de todos los excitantes, pero admitamos que el bohemio heroico y genuino creía con sinceridad en su misión destinada a destruir los dogmatismos de una sociedad radicalmente injusta. No hay por qué confundir la bohemia con la golfemia. Cuidado con mezclar bohemios auténticos con los hampones de la literatura. Y precisamente lo que molestaba a Baroja, si no me equivoco, fue la falta de autenticidad en la mayoría de los centros bohemios que él frecuentaba en su juventud. Veremos también que Darío niega la existencia de la bohemia, ahora profanada y prostituida por sus practicantes. Ha desaparecido el sano optimismo de la época de Murger y el bohemio actual, por lo general sucio y mugriento, rueda por el arroyo sin poder levantarse del lodo. Su destino: el lecho del hospital⁷.

⁷ López Núñez, *Triunfantes y olvidados*, 109-110.

Dicho esto, es sumamente importante recalcar, nuevamente, que en aquellos tiempos se estrechaban los lazos entre el arte y la política. Los bohemios, en su mayoría anarquistas y de tendencias fuertemente socialistas, habían adquirido con los años una conciencia social. Así la literatura y la tendencia progresista se hermanaban a menudo al oponerse a la rutina en el arte y al combatir en lo social un mundo construido sobre la base de la mentira y la hipocresía. Se proclamaron los derechos del hombre, y el pensamiento bohemio se proyectaba a un futuro tal vez más soñado que real y verdadero. Hay, por ejemplo, en la delicada obra lírica de Manuel Paso otra cara muy alejada de las *Nieblas* bécquerianas que se encuentran en composiciones como «La siega», «A Cristo (desde la fábrica)», y «Lux aeterna». Ernesto Bark, germinalista propagandista de la bohemia, cita otros versos de Paso que figuran en su único libro y que ahora se reproducen:

¡ Sabios y artistas, elevad la frente,
 vuestro ha de ser el porvenir eterno!
 En las auroras increadas late
 la luz que adivinó nuestro deseo;
 romped por fin las frágiles barreras
 que estorban y embarazan los progresos.
 artistas, a luchar! Y si cobarde
 alguno siente la ruindad del miedo,
 ¡ fuego encendido que del cielo caiga
 le abraze el corazón y el pensamiento!

(«La media noche»)⁸

También la bohemia supone en el fondo una actitud romántica: es un vuelo sublime, casi siempre frustrado, hacia el ideal; su musa requiere un sincero sacrificio y una gran abnegación espiritual. No hay posibilidad de entendimiento entre la sociedad pacata, compuesto de mercaderes y políticos, y los que llevan sin claudicar la bandera del arte. La bohemia, por otra parte, es bella sirena que atrae irresistiblemente: unos sucumben y se hunden en una noche anónima, mientras que otros, muy pocos, salen adelante para lograr una posición más holgada en la vida y realizar la soñada obra de arte.

El destino puede ser diferente pero muchas veces es igual el camino del joven provinciano que llega a la corte, novela o drama en su haber y aspirante a la conquista de la gloria. Pongo aquí dos ejemplos típicos, que corresponden a una bohemia madrileña en dos tiempos cro-

⁸ Ernesto Bark, *Modernismo*. Biblioteca Germinal, Madrid, 1901, 67-68.

nológicamente distintos: primero, *El frac azul* (1864) de Pérez Escrich y, segundo, *Declaración de un vencido* (1887) de Alejandro Sawa. Ambas son novelas de evidente resonancia autobiográfica. La primera narra en forma de memorias las aventuras del poeta inédito Elías Gómez, que se mueve en una bohemia inocente y que, por fin, triunfa contra todas las adversidades. La obra de Sawa es, en cambio, un documento amargado del protagonista que vive los idénticos conflictos sociales e ideológicos que desgarraron a quienes procuraban abrirse paso en el mundo artístico anterior al desastre. Como signo de los tiempos, Sawa habla del malestar colectivo y del pesimismo en toda esfera de la vida nacional, así como de un arte que fuera fuente purificadora de un pueblo envilecido. Se reafirma una fe en el despertar de una nueva conciencia debido a la naturaleza combativa de la nueva literatura comprometida con la crítica de los males del país. No obstante, la novela termina en toda una serie de tragedias, inclusive el suicidio del protagonista Carlos Alvarado. Es, pues, una novela simbólica de un determinado momento histórico, y constituye una fuerte acusación hacia la sociedad corrompida de aquel entonces. Mucho más cerca de Murger está *El frac azul* de Pérez Escrich, mientras que la novela de Sawa se ajusta a una dolorosa realidad del mundo literario de aquel entonces.

Explotados y víctimas de una sociedad hostil por un lado, e intransigentes por otro, en su rebeldía contra lo que consideraban la inmoralidad esos bohemios solían habitar un inframundo centrado desde luego en los cafés y las redacciones de los periódicos, viviendo desordenadamente y al instante sin pensar nunca en el mañana. Así, envueltos en las sombras nocturnas, sólo se salvaron unos cuantos; los otros se hundieron en el alcoholismo y los que tenían verdadero talento lo echaron a perder a causa de las circunstancias de su accidentada vida. A veces se malograron por pereza o por impotencia como el protagonista del cuento de Azorín *Paisajes (Bohemia, 1897)*, que por esterilidad no pudo expresar las mil cosas maravillosas que tenía en el cerebro, arrasando una vida de miseria y tragedia final. Sin embargo, merece recordarse una vez más que en aquella época del cruce de los siglos no sólo son muy inciertos los deslindes entre el modernismo aristocratizante y el anarquismo, sino que también es siempre difícil otra vertiente de la cuestión: la de poder distinguir claramente entre la bohemia auténtica y la meramente azul de los farsantes del hampa literaria. La bohemia sórdida y la heroica se oponían en contraste espiritual. En el mejor de los casos se trataba de una cuestión de grado, pero los parásitos y dipósmanos pululaban en los cafés en busca de algún inocente a quien pe-

gar un sablazo. Como ya se dijo, Baroja detestaba a los hermanos Sawa por inauténticos; ridiculizaba a otros como el grotesco Barrantes o a Pedro Luis de Gálvez; y, en sus novelas, caricaturizaba a aquellos pícaros semi-literarios, quienes a altas horas de la madrugada vagaban sin norte por las calles de Madrid con la esperanza de encontrarse con un alma generosa dispuesta a pagarles una media tostada.

Cuando murió Alejandro Sawa dejó un manuscrito de textos misceláneos (retratos, recuerdos, monólogos, cuentos, comentarios literarios y políticos). Ese libro de publicación póstuma titulado *Illuminaciones en la sombra* (1910) y prologado por Rubén Darío es fundamentalmente el diario de las tribulaciones de un bohemio⁹. Para finalizar esta primera parte de mi trabajo copio a renglón seguido algunas frases inconexas que dan la tónica del libro y que hablan por sí solas:

No hay fuerza humana que iguale al poder expansivo de la pólvora, ni voluntad que no se disuelva —¡la miseria!— en el ácido de la uva fermentada (49) [...] Enero se ha despedido con una gran nevada. Hoy también nieva. ¡Buen día para estrenar una voluntad nueva y extender el sudario de las calles sobre mi implacable pasado (83) [...] Yo no creía antes en el mal sino como una figura retórica; hoy lo siento terriblemente fundido con el aire que se respira (88) [...] Yo no hubiera querido nacer; pero me es insoportable morir. Vivir es ir muriendo lentamente; los viejos son los desposados del sepulcro (102) [...] Yo vivo ansiando que mi alma llegue a adquirir a ciertas horas de la vida la horrorosa serenidad del cadáver (108) [...] quizás en la última página de los libros eternos, hay una lágrima perennemente viva, bien visible para los que saben leer, y el legado de los siglos puede expresarse con algunos bostezos, muchas imprecaciones e innumerables sollozos. La vida es el dolor, y toda emoción estética no es bella sino porque ahoga momentáneamente un quejido de la carne (124) [...] ¡Este pobre dietario! ¡Cuántos días sin manchar de negro una sola página! Durante ellos, ¿qué sé yo? Ha llovido fuego del cielo sobre mi cabeza; he empeñado mis muebles para que no me expulsen de la casa; he sufrido hambre de pan y sed de justicia; me he sentido positivamente morir, sin acabar de fenecer nunca... Ya no pido sino sueño. Quiero dormir. Dormir (148-149).

Sawa vive divorciado de la sociedad, que es indiferente hacia el drama personal de su ceguera y su locura. Y por último todo el dolor del

⁹ Aznar Soler [*art. cit.*, 81] lo llama «auténtica biblia de la literatura bohemia finisecular», y, por su parte, Cansinos Assens [*ob. cit.* 103] observa que «... en el incoherente ideario y *sentimentario* de Alejandro Sawa, hay más de una página en la que ya apunta el tono de altivez pontifical y de *narguante* ironía que la bohemia ha aprendido en torno a las mesas de los graves cenáculos parisienses, y reflorece las gardenias de la bohemia galante de Gerardo Nerval».

Cito siempre de la primera edición de *Illuminaciones en la sombra*, Biblioteca Renacimiento, Madrid, 1910, pág. 255.

pobre y abandonado bohemio que, paralizada la voluntad, no ha podido rehacer su vida se concentra en los siguientes fragmentos de *Iluminaciones en la sombra*:

Prefiero el hambre al insomnio, porque prefiero la muerte a la locura. Yo sé que la demencia aguarda al otro extremo de las noches sin sueño y sin ensueño, al final de la negra carretera en que se pisa un polvo de cuenca hullera, en que el aire se solidifica, en que el silencio se oye y en que la pesadilla ocupa la plaza del pensamiento.

¡Para qué seguir, para qué insistir! Ya no lucho; me dejo llevar y traer por los acontecimientos. Hombres y cosas me han hecho traición, o no han acudido a mi cita. Me sería difícil decir un solo nombre de mortal que se haya sentido hermano mío. Llevo en todo mi cuerpo las cicatrices de sus dentelladas y oigo aullidos cuando reconcentro mi espíritu para evocar recuerdos (132).

Rubén Darío y Gómez Carrillo ante la bohemia

Como muchos de sus compañeros generacionales, Rubén Darío conocía desde muy joven los sabores y sinsabores de la bohemia artística. En todos los lugares, desde América hasta las capitales europeas a donde llegaba el poeta peregrino, se entregaba al «falso azul nocturno de inquerida bohemia» («Nocturno V», *Cantos de vida y esperanza*), que le seducía de modo irresistible y le aterrorizaba al mismo tiempo¹⁰. Su fama de bebedor taciturno es conocida de todos; las propias confesiones autobiográficas y los recuerdos de sus amigos acerca del uso de los excitantes están frescos en el pensamiento de todo lector, sin que haya necesidad de detenerme una vez más en estas repetidas peripecias nocturnas. Darío en el mejor sentido de la palabra era, como muchos de sus maestros franceses, un poeta decadente por su amor al arte puro e incontaminado, así como por los hábitos excesivos de su vida real.

Uno de los grandes temas de Darío y de modo especial en los cuentos de *Azul* es el del artista en su mundo, desdeñado y humillado por una sociedad aburguesada y materialista. Lo que siempre ha detestado el artista es la incapacidad del vulgo para comprender su obra debido

¹⁰ En la «Historia de mis libros», *Obras completas*, I, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950, Rubén Darío se refiere precisamente a la bohemia inquerida y pregunta, en tono entre arrepentido y patético: «... ¿habría yo gastado tantas horas de mi vida en agitados noches blancas, en la euforia artificial y desorbitada de los alcoholes, en el desgaste de una juventud demasiado robusta, si la fortuna me hubiera sonreído y si el capricho y el triste error ajenos no me hubiesen impedido, después de una crueldad de la muerte, la formación de un hogar?...» (220)

a su característica pobreza espiritual y su pensar utilitario. Ese tópico del sufrimiento del artista en un mundo insensible es central, por supuesto, en varios relatos de *Azul*: «El rey burgués», «El sátiro sordo», «El velo de la reina Mab» y algunos más del mismo libro. La bohemia alegre de París es el ambiente en que se desarrolla «El pájaro azul», que termina en el suicidio de Garcín, el joven poeta típico de aquellos tiempos: «triste casi siempre, buen bebedor de ajeno, soñador que nunca se emborrachaba y, como bohemio intachable, bravo improvisador»¹¹. Al suicidarse en plena primavera tiende el vuelo sin transigir con la conformidad burguesa, y a la vez se libera de las limitaciones de la condición humana. En el mismo contexto, otro motivo frecuente en los tempranos cuentos de Darío es la oposición arte y vida («*La emperatriz de la China*»). Constantemente y de mil maneras se establecen coordenadas contrarias: lo ideal y lo real, lo bello y lo útil, lo mítico y lo práctico. Darío es partidario, desde luego, del sueño azul del arte y lo pone por encima de la realidad cotidiana de todos los días. Estas oposiciones, que implican evidentemente la supremacía de lo poético y lo ideal, constituyen para mí la columna vertebral de casi todos los relatos de *Azul*. Se trata de una crítica al mundo insensible y una forma de protesta contra la burguesía, así como el rechazo de *Celui-qui-ne-comprend-pas* y de todos los señores Homais.

En su prosa Darío solía prodigar las alusiones a Murger y también se refiere de manera directa a la bohemia en un temprano texto de 1895, afirmando categóricamente que ya no existe ni en el Barrio Latino de París¹². Tiene conciencia de que la bohemia legendaria ha pasado definitivamente; no quiere ser clasificado tampoco entre los falsos bohemios aunque él mismo ha conocido los sinsabores de la vida nocturna de los artistas pobres. Los personajes de Murger han desaparecido; los cambios sociales y políticos han dispersado los alegres cenáculos de antes; y solamente perduran lejanas memorias de aquellos nobles entusiasmos juveniles:

¹¹ Rubén Darío, «El pájaro azul», *Azul*, en *Obras completas*, V, 678.

¹² Sobre el tema son útiles las breves páginas de Sidonia C. Rosenbaum, «Darío, Murger y *La vie de bohème*», *RHM*, XXII (abril de 1956), 115-119.

En el texto en cuestión afirma el poeta que «la soñada Bohemia no ha existido jamás sino como causa de penas y duelos para muchos vibrantes y alegres espíritus que de repente han sentido el daño del veneno de sus sueños». Prefacio de *Gotas de absintio* por Emilio Rodríguez Mendoza, *Poesías y prosas raras*, edición de Julio Saavedra Molina, Prensas de la Universidad de Chile, Santiago, 1938, 63-64.

Los bohemios de hoy son los perdidos de la literatura. Son, en el aristocrático país de las letras, los que hacen bailar el oso y la mona, recogiendo los cuartos en el sombrero mugriento. Son los holgazanes en prosa y los desvergonzados en verso; son el asco de la profesión, la lepra de la imprenta, la triste y áspera flor de la canalla (132-133)¹³.

La locura del bohemio de antes era sincera y noble. Ahora rueda por el arroyo y se enloda. Y el arte es aristocracia. Darío también alude a aquella época dorada de la bohemia, llena de ingenuo entusiasmo a pesar de la dura existencia, pero esa antigua tradición está hoy manchada y corrompida:

En el mundo de los pasados bohemios resplandecía el sol eternamente, y estaba el alma limpia, y el corazón cantaba su canto de inmortal y celeste poesía. La flor echada al paso de la modistilla era fresca y olorosa, cortada en el jardín de la primera vida. El artista pintaba o esculpía, el escritor hacía sus artículos o sus versos, todos llenos de aliento, de esperanza, con la aurora siempre a la vista. ¡Y en sus obras, eso era hermosura! Brillaba, clara, blanca, la luz. No había, entre los bravos soñadores, ni infamia lívida, ni odio cobarde, ni podredumbre, ni ponzoña (133-134).

La bohemia de la primera mitad del siglo, rememorada aquí por Darío, era un pasado siempre riente, lleno de optimismo, idealizado por los poetas soñadores, cuyo presente distaba mucho de vestirse de las mismas bellas ilusiones. Finalmente Darío registra su protesta: no quiere ser incluido entre los devotos contemporáneos de la bohemia: en aquel alegre país de antaño ya no florecen rosas y «se ha roto la mágica y cristalina copa en que se bebía el vino bondadoso que daba sangre y entusiasmo, y alas de fuego al espíritu para que volase arriba, siempre arriba (135)»¹⁴. Como bien se sabe, Darío no desdeñaba nunca el lujo y el bien vivir. El recuerdo de su contrafigura Benjamín Itaspes, músico y protagonista de la novela autobiográfica *El oro de Mallorca* es inevitable aquí. Darío y Manuel Machado, íntimos amigos que compartían los mismos gustos, eran siempre partidarios de una bohemia elegante y no la prostituida por los pícaros modernos o parásitos de la Puerta del Sol. Un concepto aristocrático de la vida y la pasión del arte se fundieron en ambos poetas.

Años después, en 1910, Darío paga su deuda contraída con Alejandro Sawa escribiendo, a petición de la viuda de éste, las hermosas

¹³ Rubén Darío, «Este era un rey de Bohemia», *Obras completas*, II, 131-135.

¹⁴ Rubén Darío, «En el barrio Latino», *Ibidem*, 653-658.

páginas del ya mencionado prólogo a *Iluminaciones en la sombra*¹⁵. Recuerda con evidente sinceridad aquellos días parisienses cuando conoció por primera vez a Sawa, amigo de Verlaine y figura conocida en el Barrio Latino. Juntos en sus correrías nocturnas cultivaban la bohemia a la antigua y calentaban «las imaginaciones con excitantes productores de paraísos y de infiernos artificiales (8)». Según Darío, su amigo español estaba impregnado de literatura y hablaba en libro (*ibídem*). Gallardo y teatral, vivía en leyenda y hacía del arte su religión: «Ciraresco, quijotesco, d'aurevillyesco, todo en una pieza, llevó siempre, eso sí, aún en las mayores angustias y caídas, levantado e incólume, su penacho de artista. Intransigente, prefirió muchas veces la miseria a macular su pureza estética. Su pureza no era blanca, era azul (12)». Pasados los años, Darío lo vuelve a encontrar en Madrid, en la miseria y prácticamente abandonado de todos, a punto de hundirse para siempre, ciego y loco en su tragedia de bohemio impenitente. Hacia finales del prólogo escribe el poeta palabras acertadas:

Se olvidó, por mirar fijamente lo infinito, de que era un señor de carne y hueso, de que tenía mujer e hija, de que era preciso hacer dinero... para comer, beber y fumar bien, con todo lo cual es indudable que se puede contemplar mejor, y sin ningún peligro, lo infinito... (15).

Es justo el reproche que le hace Darío. Ha dejado Sawa a dos mujeres indefensas en las peores circunstancias económicas, sin dinero alguno. Me parece apropiado recordar aquí la breve amonestación de Rubén dirigida a Max Estrella en la escena novena de *Luces de bohemia*: «¡Admirable! ¡Max, es preciso huir de la bohemia!» En seguida, con típico gesto, el poeta ciego, quien acaba de empeñar su capa, invita a Rubén a cenar con rubio champaña¹⁶.

Al referirse uno a la bohemia hispanoamericana congregada en París o en Madrid, sin duda uno piensa en Darío y también en su hermano

¹⁵ Sobre las circunstancias de la publicación póstuma del libro, véase mi libro *Alejandro Sawa, mito y realidad*, Ediciones Turner, Madrid, 1977, 108-111.

¹⁶ Emilio Carrère destaca en unas páginas tituladas «La capa bohemia» [*La copa de Verlaine*, Fontanet, Madrid, 1918, 161-165] el valor simbólico de la capa, gesto aristocrático de desdén, y acerca de Alejandro Sawa escribe: «Glorioso emperador de la bohemia, del gesto amplio y magnífico como Hugo, ciego como Milton, altivo y suntuario como un dios, con la cabeza en las nubes y el corazón en la hoguera del amor y del dolor de la Humanidad. En Alejandro Sawa la capa bohemia era manto pluvial, capa pontifical, manto de púrpura, clámide y aureola. Alejandro fue la suprema consagración de la capa bohemia» (164).

menor Gómez Carrillo¹⁷. En la dedicatoria de su novela *Bohemia sentimental* (París, 1911, V-VIII) se acuerda de la fuerte reacción displicente de Darío cuando un amigo suyo le llamó bohemio:

¡Bohemio yo!, gritaba con tono fiero el autor de *Azul*. ¡Pues no faltaba más! Los bohemios no existen ya sino en las cárceles o en los hospitales [...] En nuestra época, los literatos deben llevar guantes blancos y botas de charol porque el arte es una aristocracia (VI).

Pasa Gómez Carrillo a comentar el odio generalizado contra los bohemios, melencólicos y desordenados, y hasta afirma que Sawa, el más empedernido de todos, se incomodó con Bonafoux, quien hablaba en su retrato del escritor español de su pipa, su perro y su cabellera. Entre paréntesis, tenía razón Gómez Carrillo. Alude luego a la glorificación de Murger y a cómo se daba cuenta de que aquella juventud bulliciosa era en realidad inofensiva (VII). Hasta muchos académicos actuales, dice Gómez Carrillo, eran bohemios cuando tenían poco dinero y muchas ilusiones. Y el cronista guatemalteco llega a la siguiente breve definición de la bohemia que consiste «en tener veinte años y en comer más o menos raíces griegas o rimas raras o ensueños dorados, que gallinas trufadas y jamones en dulce (VIII)».

Sobre el tema son más serias otras páginas de Gómez Carrillo, siempre aficionado a la bohemia artística, aunque él también suele referirse a esos tiempos ya lejanos. Se trata, pues, del texto «La bohemia eterna», recogido en *El primer libro de las crónicas* (Madrid, s.a., 199-216). Su tesis es clara: la verdadera bohemia es inmortal. Siempre ha existido y siempre existirá. La raza es inextinguible. Lo superfluo y lo exterior ya no existe, pero sigue invariable el espíritu de la bohemia («está en el alma y no en los trapos», 212), y luego Gómez Carrillo transcribe las palabras de Rodó tomadas de un breve texto de 1908 (201-202), en que el distinguido escritor uruguayo insiste en la bohemia como fenómeno de la briosa juventud, época de irreverencias y aventuras¹⁸. En el mismo contexto, al apuntar los rasgos que él considera fundamentales de la bohemia, dice Gómez Carrillo:

¹⁷ Sobre los altibajos de esa amistad literaria, véase mi artículo «Sobre Rubén Darío y Gómez Carrillo: sus relaciones literarias y amistosas», *Homenaje a Luis Alberto Sánchez*, Insula, Madrid, 1983, 407-441.

¹⁸ José Enrique Rodó, «Bohemia», *El mirador de Próspero, Obras completas*, 2.ª ed., Aguilar, Madrid, ¿1967?, 654-655.

Ser bohemio, en el mundo de las razas errantes, como en el de los artistas apasionados, es no tener un hogar fijo y correr por los grandes caminos buscando la dicha intangible. Ser bohemio es no quererse plegar a los yugos de la vida burguesa, para poder consagrarse a cultivar las quimeras adoradas. Ser bohemio es poner el ensueño por encima de los frutos, los pájaros por encima de las aves. Ser bohemio es tener la fuerte convicción de que, fuera del arte, el artista se agosta (208).

En la bohemia noble y grande, pues, el arte es una religión; lo demás desorden e impotencia (211). A pesar del mercantilismo y el positivismo, la bohemia vuelve a estar de moda; se multiplican las ediciones de la obra de Murger; y las ilusiones de la juventud son siempre las mismas. No hay motivo de temor: el pecado principal cometido contra la sociedad por los personajes de las historias románticas de Murger es el de no pagar sus cuentas¹⁹.

A fin de cerrar el presente apartado, volvamos un momento a Rubén Darío. Con motivo del entierro de Zola (1902), al que asistían per-

¹⁹ En el libro *Pequeñas cuestiones palpitantes* (Pueyo, Madrid, s.a.) hay otro breve texto («La bohemia en el teatro», 29-38), en que Gómez Carrillo relata una visita a la casa de Catulle Mendès, recién estrenada la obra *Glatigny* también comentada por Darío en otra parte. En la conversación del maestro francés se revive la época de su bohemia y, refiriéndose a su comedia, dice al final de la entrevista: «¡La bohemia!... Yo no creo en la bohemia... Es la pereza, es la máscara prestigiosa de la impotencia... ¡Ah, los bohemios de mi tiempo!... Allí los he metido en mi comedia... ¡qué tipos!... Unos son la borrachera, el alcohol asesino, el opio, el haschich... Otros, la envidia... Otros, la holgazanería... Glatigny no fue un bohemio, como no lo fue Villiers, como no lo fue Verlaine... Fue un desordenado, pero trabajó con ardor y ganó la vida humildemente. ¡El pobre buen poeta! Lo mismo que todas las almas fuertes, tenía odio por los ratés agrios...» (37).

En una carta reproducida por Gómez Carrillo en sus memorias [*Treinta años de mi vida*, III, Editorial Mundo Latino, Buenos Aires, 1921, 105-109] Clarín afirma que ha seguido con atención e interés la literatura de los jóvenes, tanto en París como en otras partes, pero aquella vida inquieta ha producido poco sustancioso. Dice también que estudia ahora a los modernistas (¡!), y se refiere a la monotonía de la vida madrileña pasada entre la plaza de toros y el café. Allá viven los literatos como en el Barrio Latino de Verlaine, entre el ajeno de la mañana y el de la noche. Aunque no quisiese prolongar las referencias a ese texto epistolar de Clarín, que vive ya alejado de la capital y en su provincia, merece recordarse otro párrafo en este contexto: «Ésta es la existencia en que sueñan los jóvenes provincianos españoles, como los de otros países, especialmente los de América; sueñan en la vida, no menos monótona, del Barrio Latino. No sabe usted el número de cartas que recibo de América censurándome porque no comulgo con Moréas ni con otras docenas de Moréas. Es la servidumbre de las novedades parisienses, ya que no francesas. ¡Y lo más florido de la juventud de muchas repúblicas americanas se deja encadenar en esta especie de servidumbre ridícula» (108-109). Sobre las relaciones, bastante cordiales, entre Clarín y Gómez Carrillo, véase mi trabajo «Nueva luz sobre Clarín y Gómez Carrillo», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (núm. 4, octubre-diciembre de 1978), 757-779.

sonas de toda clase, obreros y sabios, el poeta exalta el hermoso ejemplo del recién fallecido²⁰. Elogia al novelista francés por haber salido de las aisladas torres del arte puro (230), así como por sus grandes virtudes de hombre valiente y de acción. Destaca su espíritu de sacrificio y conciencia del deber; percibe su firme valor que no le permite claudicar; y se refiere a él como «heroico comedor de sapos» (236), que no abandonó jamás su creencia en la fraternidad humana. Con una voluntad ejemplar se enfrentó con los mezquinos problemas de la vida, que obligaron a ese gran trabajador a una bohemia no deseada. Darío a la vez recuerda las bellas páginas de Zola en las que el lector siente palpablemente el sufrimiento doloroso de los intelectuales, y continúa:

El inmenso peligro de la bohemia en el principio de toda la vida de artista es para los que no ven ni la seriedad del existir ni la obligación que viene para consigo mismo, para con los hombres y para con la eternidad [...] Mas una vez pasada la primavera, la estación exige el fruto, fruto de noble desinterés, de conciencia, de servicio a la comunidad. Los que no se dan cuenta de esa ley de lo infinito caen, ruedan, se hunden, desaparecen. Cuando el sentido moral se pierde, todo será perdido, pese a la habilidad, a la intriga; saldrá de la bohemia, si sale, un arrivista tortuoso, un ágil funámbulo en la sociedad, pero el artista ha muerto. Zola murgerizó, y esto porque preciso era, ¡qué diablo!, en esos años amables trabar conocimiento con Mimi Pinson... (233-234).

Así es que desde temprano Darío parece haberse dado cuenta de los peligros y las tentaciones de la bohemia, destacando la imperiosa seriedad que requiere un arte que tiende a la eternidad. No digo que Rubén haya dejado atrás los deleites sensuales de la vida nocturna, pero obviamente tiene conciencia, pasada la primavera de todo artista y de todo hombre, de crear obras orientadas hacia los frutos más sustanciosos de la madurez. Poco tiempo después escribirá los poemas mediativos y complejos de *Cantos de vida y esperanza*, en los cuales afirma la duda sobre el sentido de la existencia humana, superada la afirmación más hedonista de años anteriores.

Pío Baroja y la bohemia

A menudo Baroja expresaba la más franca aversión a la bohemia literaria y artística de su tiempo, que calificaba de mito ridículo²¹.

²⁰ Rubén Darío, «El ejemplo de Zola», *Opiniones, Obras completas*, I, 229-242.

²¹ Pío Baroja, *Juventud, egolatría, Obras completas*, V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, 204. Y luego continúa el novelista: «Vivir alegre y desordenadamente en Ma-

Aunque le repugnaba ese modo de vivir, él mismo no era en su juventud exactamente un modelo de costumbres y hábitos convencionales. En efecto, la temprana vida algo desordenada de Baroja tiene mucho en común con la de los bohemios literarios por un estricto criterio de independencia y libertad. Formaba parte de esa sociedad de principiantes de la literatura congregada en los cafés de Madrid en los últimos años de XIX y los primeros del XX. Además le gustaba contar anécdotas de la bohemia, de hechos y personas, pero veía poco heroísmo en ella y las más veces solía recalcar su aspecto falso o absurdo.

Pasado ya el sueño romántico de la bohemia sentimental, de los grupos literarios formados en las redacciones y en los cafés de la Puerta del Sol emergían los primeros brotes de la protesta social, que iba a caracterizar una buena porción de la temprana literatura moderna en la península. Por ejemplo, en una página de *Los últimos románticos* se lee:

Estos bohemios querían de un solo golpe hacer avanzar a la Humanidad unos cuantos siglos. Aquellos aristócratas y clericales, aquellas damas elegantes aspiraban a detener con intrigas, con asociaciones anonadinas, la revolución socialista, que comenzaba a iniciarse a consecuencia de las predicciones de la Internacional, y al mismo tiempo que de los salones y de los palacios salía esta tendencia al orden, de los cenáculos literarios del Barrio Latino, de los estudios de los pintores, de los escenarios de los teatros, brotaba la protesta contra el régimen social. Arlequín se vestía de conspirador; la bohemia se preparaba a hacerse revolucionaria, no la bohemia falsa y ridícula de Murger, sino la bohemia cínica, llena de ansias, de Julio Vallés; una bohemia pesimista, obligada por la miseria, que no trataba de reír y de mostrar los agujeros de la levita, sino de enseñar los colmillos y de enriquecerse a toda costa.²²

Siempre individualista y valiente, Baroja luchaba contra una sociedad hipócrita; atacaba los valores establecidos y fulminaba contra la injusticia del mundo. Lo que odiaba el novelista, por encima de todo, era la farsa, y así, más que nada, le enfurecía una bohemia no auténtica que veía a diario entre los trasnochadores madrileños, *los hampones de la literatura* que no habían escrito una línea²³. No obstante con

drid o en otro cualquier pueblo de España, sin pensar en el día de mañana, es tan ilusorio que no cabe más. En París y en Londres, esta bohemia es falsa; en España, en donde la vida es tan dura, es mucho más falsa aún. No sólo es falsa la bohemia, sino que es vil. Es como una pequeña secta cristiana de menor cuantía hecha para uso de desharrapados de café» (*Ibidem*).

²² Pío Baroja, *Los últimos románticos*, Planeta, Barcelona, 1954, 139-140.

²³ Léase sobre este patio de Monipodio la auténtica recreación del ambiente y las figuras más características del inframundo bohemio en el capitulillo «La Puerta del Sol. Los hampones de la literatura» en el primer tomo de las memorias de R. Cansinos Assens, *La novela de un literato*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, 110-114.

muchos bohemios de su época compartía simpatías anarquistas y una política radical. En fin, su actitud insobornable le acercaba al bohemio noble y legítimo, que no pactaba ni claudicaba en la defensa de su independencia de carácter.

A pesar de los evidentes contactos, verificables, de Baroja con las huestes bohemias, él negaba compartir esa condición espiritual: «Podrá uno haber vivido una vida más o menos desarreglada, en una época, pero yo no he sido jamás el espíritu de la bohemia»²⁴. Lo que tal vez le separa del espíritu bohemio es que, en el fondo, tiene una ética más firme y una moralidad que solía faltar en la mayoría de los tipos exagerados entre el tropel de bohemios no genuinos. Veamos con más detenimiento su diagnóstico y caracterización de esa vida en *Nuevo tablado de Arlequín*:

Claro que hay bohemios resignados, contemplativos, dulces hermanos de la cofradía de los desharrapados, pequeños San Franciscos de Asís del arroyo, que pasean por el planeta acariciando un sueño interior cándido y dulce; pero la mayoría no son así, la mayoría tiene odios violentos y cóleras feroces (92).

Al recordar las amables *Escenas de la vida bohemia* insiste en que la mujer, en España, por su amor al hogar y la familia, no colabora en esa existencia azarosa:

Aquí la bohemia no tiene sacerdotisas. Si a esto se añade que tampoco tiene sacerdotes voluntarios, porque nadie vive a gusto mal e incómodamente, y que esa existencia alegre, de amores fáciles, diversiones y fiestas, que se llama vida de bohemia, la llevan los señoritos ricos, los banqueros, los diputados de la mayoría, pero nunca o casi nunca los artistas, se puede colegir que la bohemia es una de tantas leyendas que corren por ahí, una bonita invención para ópera y zarzuela, pero sin ninguna raíz en la realidad (*ibidem*).

Baroja también se interesa por la psicología del bohemio, un tipo vanidoso que, abandonado por la indiferencia de los demás, goza de su desgracia. Advierte también que el bohemio madrileño manifiesta un amor a lo lúgubre, y, en el mismo texto, se evoca el rito de las caminatas nocturnas hacia las afueras de la ciudad. Ese andar por las calles y plazas hasta las altas horas de la noche producía, según Baroja, sugestivas impresiones a través de la fraternización con el hambre y la chulapería pintoresca. Inevitable es el recuerdo ahora de unas espléndidas

²⁴ Pío Baroja, «Bohemia literaria», *Nuevo tablado de Arlequín, Obras completas*, V, 91. El texto aludido ocupa las páginas 91-95.

páginas descriptivas de un amanecer madrileño en *Camino de perfección* (Capítulo VII). No obstante, vale la pena notar que Baroja observa en el bohemio de su tiempo «cierta vaga aspiración al guante blanco» (93), afirmación que parece ser eco de lo dicho por Darío acerca de los guantes y las botas de charol. El novelista no puede rehuir del todo cierta vaga nostalgia, fundida con la tristeza, al evocar aquellos días ya bastante remotos e idealizados sin duda en el recuerdo («No era uno feliz, que se encontraba más inquieto, más en desarmonía con el medio social, y sin embargo, parece que el sol de entonces debía tener un azul más puro y más espléndido», 95), y siente piedad por algunos de los nobles tipos conocidos en aquel pasado lejano. A muchos años de distancia, pues, reconoce una simpatía por los desheredados y los pobres que deambulaban por las calles de Madrid, inmersos en la más cruel miseria²⁵.

En las memorias y otros libros autobiográficos de Baroja hay una inmensa galería de personajes pintorescos con quienes topaba en su larga vida de vagabundeo. De ahí las frecuentes semblanzas, a menudo caricaturas, de figuras reales de la bohemia madrileña. En sus novelas (por ejemplo, *Camino de perfección*, *Aurora roja*, *El árbol de la ciencia*, *Los últimos románticos* entre otras) la bohemia literaria y anarquista desempeña un papel considerable, y el autor, al fundir en la ficción rasgos típicos de todo bohemio, solía aportar a la realidad vivida datos imaginarios. Entre los personajes netamente novelescos entran y salen del marco de la ficción caracteres reales disfrazados aunque a menudo reconocibles. Por ejemplo, sería difícil no percibir en *El árbol de la ciencia* las lamentables circunstancias verdaderas de la muerte de Alejandro Sawa reflejadas por Baroja en el triste destino de Rafael Villasús (Sexta Parte, VIII)²⁶. Aunque el novelista subraya sin duda la comicidad grotesca de los últimos días de Villasús, no creo que sienta un desdén total por su personaje aunque falten en la obra de Baroja la grandeza y emo-

²⁵ Además Baroja desarrolla en *El tablado de Arlequín*, *ibidem* (55-59), toda una teoría razonada del golfo y la golfería, tema que no me interesa en el presente contexto.

²⁶ Cuando Andrés Hurtado, protagonista de *El árbol de la ciencia* (Las Américas, Nueva York, 1959) se marcha de la casa del moribundo, afectado por la miseria que rodea a la hija piensa para sí: «¡Pobre hombre! —se dijo—. ¡Qué desdichado! ¡Ese pobre diablo, empeñado en desafiar la riqueza, es extraordinario! ¡Qué caso de heroísmo más cómico! Y, quizá, si pudiera discurrir pensaría que ha hecho bien; que la situación lamentable en que se encuentra es un timbre de gloria de bohemia. ¡Pobre imbecil!» (361).

ción elegíaca presentes en *Luces de bohemia* de Valle. Claro que tenía poco afecto hacia el bohemio por antonomasia²⁷, y además se hallan algunos rasgos del hiperbólico andaluz en otros personajes novelescos. El retrato de Juan Pérez del Corral que figura en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (Capítulo XI) parece basarse al menos en parte en algunos atributos nada halagüeños de Sawa, de nuevo trasplantado a Madrid después de haber residido en París. Arengaba a los reyes de piedra en la Plaza de Oriente; declamaba trozos teatrales; y a ese señor petulante y soberbio se le aplicaba el adjetivo *divino*²⁸. En *Los últimos románticos*, junto con otro tipo (Fermín García Pipot, que frecuentaba La Taberna Alsaciana con otros bohemios y revolucionarios de distinta factura) hay un poeta afrancesado (que recitaba en todo momento no a Verlaine como Sawa sino a Baudelaire) llamado César Andión pintado de una manera poco generosa, en cuyo carácter y modo de ser puede reconocerse más fácilmente a Sawa, modelo de tantos retratos:

César venía a felicitar a don Fausto, a darle un abrazo fraternal y a pedirle diez francos. Andión era un andaluz que vivía hacia tiempo en París y que había tomado el aire de los bohemios del Barrio Latino.

Era ya viejo, con la barba con hilos de plata y los ojos tristes de borracho. Perezoso como un turco, endiabladamente vanidoso, incapaz de trabajar, se pasaba la vida en un continuo ajetreo, más duro que cualquier trabajo. Tenía una sugerencia de embaucador, interrumpida a ratos por una sonrisa de pillo de playa... (238).

—Sí. ¿Quién es?

—Un bohemio de tantos, de esos que han dejado pasar la hora de la gloria y no han llegado a tiempo más que para el ajenjo....

—¿Pero vale o no?

—Yo creo que no. Tiene un repertorio de frases e ingeniosidades y salidas que son patrimonio común de todas las tabernas del Barrio Latino. El primer día ese repertorio sorprende un poco, luego cansa... (240-241)²⁹.

Preciosa fuente de informes sobre el mundo literario de la época son las Memorias de Baroja. Quedan incorporadas a ellas *siluetas de*

²⁷ Sobre las relaciones entre Baroja y Sawa, véase mi libro *Alejandro Sawa, mito y realidad*, 119-123; y de Baroja especialmente el fragmento «La enemistad póstuma de Sawa», *Juventud, egolatría*, ed. cit., 209-210.

²⁸ Entre el grupo de bohemios del café había un notable poeta, alcoholizado e impasible, que era un hombre callado y de cara de cerdo triste; repetía en momentos de entusiasmo la palabra «admirable», tan del uso de los modernistas. Ese poeta notable es, desde luego, Rubén Darío.

²⁹ Pío Baroja, «Inconvenientes de los éxitos literarios», Capítulo XXIV, *Los últimos románticos*, ed. cit., 236 y ss.

bohemios: Dicenta, Nakens, Darío, Ciro Bayo, Barrantes, Cornuty, los Sawa y muchos otros tipos notables del tropel de desharrapados de aquellos tiempos. La bohemia, desde luego, es tema de la poesía lírica en los primeros años del siglo (Paso, Manuel Machado, Carrère, Villaespesa, Sassone, Barrantes, Pedro Luis de Gálvez entre los más conocidos) y también Baroja en «Espectros de bohemios», poema de *Canciones del suburbio*, se inspira en las hipotéticas visiones que vienen al pensamiento de un pobre escritor. Desde el lecho frío del hospital donde pasa sus últimas horas de vida rememora a sus compañeros de la bohemia madrileña:

Ahí está Joaquín Dicenta
con Palomero y con Paso.
Luego aparecen los Sawas,
el Manuel y el Alejandro,
el uno un seudo Daudet,
el otro un farsante mago.
Después se le ve a Barrantes,
poeta desharrapado,
que mira al mundo con rabia
y que se siente misántropo.
También pasa Ernesto Bark,
letón revolucionario,
y cruza la calle Ancha
de prisa con Ciro Bayo.
Silverio Lanza perora
contra los autores malos
y José Alberti y Salcedo
van a ver unos grabados.
.....
mientras Gálvez, Pedro Luis,
extravagante y satánico
no sabe si es anarquista
o un golfo desventurado.³⁰

³⁰ Pío Baroja, *Canciones del suburbio*, *Obras completas*, VIII, 1020-1021.

Merece ser señalado otro breve texto de Baroja, dialogado y en forma teatral: «Adios a la bohemia», *Nuevo tablado de Arlequín*, ed. cit., 101-106. Se trata de la separación de dos antiguos amantes que rememoran los episodios de su vida anterior y los tipos que habían conocido cuando vivían juntos: «Casi todos los que nos reuníamos aquí desaparecieron. Nadie ha triunfado, y otros muchachos, llenos de ilusiones, nos han sustituido, y, como nosotros, sueñan y hablan del amor y del arte y de la anarquía. Las cosas están igual; nosotros únicamente hemos variado» (105). Así es la bohemia, y por fin se marcha decidida la muchacha, que simboliza a su vez la juventud que va pasando fatalmente sin posible retorno. A pesar de su extremada brevedad ese diálogo se llena de calor humano y hasta de una comprensión sentimental concentrada en el nuevo encuentro de los dos jóvenes enamorados.

Otros testimonios de la época

Uno de los personajes curiosos del mundo literario finisecular era el germinalista Ernesto Bark, autor de muchos libros de política social y ocasionalmente novelista, quien nació (1858) en Dorpart (o en Riga, según algunos), ciudad que pertenecía en aquel entonces a la Polonia rusa. Es el mismo, desde luego, a quien Baroja llama *letón revolucionario* en los versos citados arriba. Llegó a España por primera vez hacia 1880. Publicista de ideas radicales y partidario de la revolución social, militaba en la vanguardia política; fue fugazmente recordado en las memorias de la época; y en tres ocasiones figura como personaje en la obra de Valle-Inclán³¹. Se asociaba estrechamente con el movimiento anarquista y fue uno de los principales redactores de *Germinal* (1897-1899). Lo que más llamaba la atención de su persona fue aparentemente el pelo rojo mencionado por todos los que lo trataron³². Más que una semblanza de Bark me interesa señalar la publicación, en 1913, de un folleto de treinta y ocho páginas titulado *La santa bohemia (Recuerdos bohemios)*, y de ahí el título idéntico del libro de José Fernando Dicenta (Madrid, 1976), que contiene cinco estudios acerca de las principales figuras de la bohemia de aquellos años (Sawa, Paso, Barrantes, Gálvez y Vidal y Planas)³³.

Algunos años antes había acordado Bark con Sawa un plan para organizar ágapes mensuales y reunir en esta forma a los abundantes bohemios de la ciudad. La ceguera y la muerte prematura de Sawa en 1909 dieron al traste con esa idea. Sin embargo, el folleto de 1913 recoge un manifiesto de Bark, publicado ese mismo año con fecha del 10 de marzo en *El Radical* y dirigido a «los poetas y poetisas de la vida», en que se formula una invitación abierta a los intelectuales no burgueses a pertenecer al cenáculo de bohemios. El espíritu de Sawa como presidente

³¹ Todavía está inédito un ensayo mío, muy incompleto por la falta de datos asequibles, sobre la persona y la obra de Ernesto Bark, que se publicará próximamente con el título de «Un personaje de Valle-Inclán en tres tiempos».

³² Sawa escribe que «lleva una llama por pelos en la cabeza» [*Iluminaciones en la sombra*, 238] y después le evoca Carrère como «el rebelde de la melena encendida, roja como un penacho de fuego» [«La casa de la bohemia», *Retablillo grotesco y sentimental*, Editorial Mundo Latino, Madrid, s.a., 125].

³³ Aparentemente Bark publicó también dos series más de «Recuerdos bohemios»: *La sed de amor* y *Al murmullo de la selva*. Si llegaron a publicarse, no he alcanzado a ver esos breves textos seguramente de índole miscelánea.

honorario presidirá las reuniones del grupo compuesto de todos los que levantan la bandera de la Verdad, la Belleza y la Libertad (13). En efecto, se juntaron poco después, según se informa en el mismo folleto, en el Café Mercantil más de treinta interesados y se aceptó, entre otras propuestas, el proyecto de establecer una editorial cooperativa. Afirma Bark que los más destacados bohemios del día, además de las sombras de Sawa, Paso y Delorme, serían Dicenta, Carrère, Edmundo González-Blanco, Mariano de Cavia, Villaespesa y Palomero (16). Y desde París completarían el elenco señalado Bonafoux y Emilio Bobadilla³⁴.

Con todo optimismo y aparente seriedad declara Barck que otra bohemia definitiva, la de ahora, amanece, porque comienza una nueva época de entusiasmo y de libertad. Se pone de moda otra vez la idealidad romántica y los bohemios, según Bark, rinden culto a una sagrada trinidad: el Arte, la Justicia y la Acción (2). Puesto que la bohemia discute todo y lo pone en duda es una significativa fuerza que impide la petrificación de la vida pública, siendo el aliento vivificador de la prensa³⁵. No es dato perdido advertir de nuevo que para Bark el arte siempre se relaciona con las causas sociales y políticas. Hasta escribe el publicista: «Estos bohemios [...] encierran en un artículo de periódico a veces todo un programa e inspiran cada día a las pretenciosas celebridades oficiales la materia para sus discursos parlamentarios. Una poesía encierra a veces más dinamita que vuela el edificio de las viejas preocupaciones que las que puedan fabricar todos los Ravacholes del mundo...»³⁶. La bohemia, por supuesto, no tiene nada que ver con los harapos, y su sello augusto es el sincero culto por el arte, el ideal y la libertad (5). El legítimo bohemio de raza exalta la verdad sin preocuparse por las meras exterioridades de la indumentaria y el aseo; se explica la pobreza como efecto de la libertad e independencia; y se defienden las melenas exageradas de la cofradía («¡Arte, verdad, libertad! A veces se refugian en trajes fantásticos, sombreros pintorescos y cabelleras artísticas», 7). Bark suele destacar como el bohemio más importante del día a Joaquín Dicenta, y quisiera yo recordar aquí de paso el prólogo fraternal del dramaturgo al libro prácticamente olvidado hoy de Ri-

³⁴ La lista de los nombres de los socios de la cofradía llega a noventa según la nómina publicada en las páginas 17-20 del folleto.

³⁵ Ernesto Bark, *El internacionalismo*, Biblioteca Germinal, Madrid, 1900, 93-94.

³⁶ Ernesto Bark, *Modernismo*, 70.

cardo Fuente: *De mi bohemia* (Madrid, 1897). Estas páginas se redactaron a raíz de la partida del amigo Fuente a París, donde se transformó en socialista decidido y escritor brillante a juicio de Dicenta³⁷.

Emilio Carrère, uno de los últimos profesionales de la bohemia, cuya obra de poeta y novelista me ocupará en otro lugar, comenta la iniciativa romántica y juvenil de Bark de fundar la Casa de la Bohemia³⁸. Hecho el llamamiento a los escritores no burgueses, piensa instalar la capilla en algún café del barrio y atraer a los jóvenes recién llegados a Madrid a la conquista de la gloria artística:

Bark sueña en reunir a esta gran familia nómada de los provincianos soñadores y de los literatos piruetistas matritenses, en torno a una mesa de café, para devanar fantasías, narrar proyectos audaces, leer versos, dramas y novelas. Esto de leer lo que nos acabamos de sacar de la entraña en un grupo de amigos, cálidos de optimismo, de entusiasmo, es un resorte de formidable energía para la lucha contra todas las formas de cretinismo: la del mercader de libros bárbaro y tacaño y la de la pedantesca vacuidad de los improvisados directores de las gacetas y de la farándula...(126).

³⁷ Sin quitar méritos a Dicenta como gran personaje de las letras españolas, Bark cree que como novelista se equivoca al fragmentar sus últimas ficciones, quitándoles así hondura en la traza de los personajes y en la presentación de los problemas sociales [«Dicenta novelista», *El Radical*, 12 de abril de 1913]. En seguida recuerda también el caso de Sawa y de Delorme, que no dieron el fruto que se esperaba de su talento, diciendo que Dicenta también ha dejado pasar la hora crítica para ponerse al frente de la España nueva. Con su optimismo de siempre Bark [«un hermoso despertar», *ibidem*, 19 de enero de 1913] piensa que la España de aquel entonces es madura para una honda transformación, que sería llevada a cabo por la intelectualidad independiente con tal de que no se prostituya. Advierte, sin embargo, en su amigo Dicenta una inconsciencia ante la labor crítica e insiste en que es el clericalismo lo que impide el progreso del país, así como los conceptos rancios que dominan en toda esfera de la vida nacional.

³⁸ Emilio Carrère, «La casa de la bohemia», *Retablillo grotesco y sentimental*, 125-126, y del mismo «La cofradía de los ayunantes», *El espectro de la rosa*, Editorial Mundo Latino, 1921, 106-108.

También Carrère habla de la proyectada fundación de otra cofradía, aparentemente anterior [«Retablillo literario», *Madrid Cómico*, núm. 103, 7 de julio de 1912] que se reunirá en El Nuevo Lion d'Or, y los jóvenes piruetistas lo habían nombrado presidente del propináculo, en unión con el maestro Amadeo Vives. Por no faltar al principio fundamental de la bohemia, no acepta Carrère ese cargo para así mantener su criterio de independencia espiritual y porque carece totalmente de los atributos necesarios para la disciplina administrativa. Aunque le parece simpática toda iniciativa de esta índole, en materia de arte más confía en el esfuerzo personal que en lo colectivo. Sugiere que cada cual haga «su camino solo sin asociaciones ni cofradías. El arte es la mayor egolatría, el más intransigente signo de individualismo».

Carrère apoya con toda buena voluntad el plan generoso y optimista de Bark, pero en lo práctico difiere del periodista. No cree en sus fantasías: las de conseguir la ayuda económica de los adinerados o de hallar un Mecenaz. No obstante, considera factible la idea, como estímulo de la labor artística de organizar conferencias y lecturas públicas. ¡Ve también en todo eso un gran beneficio para el honrado cafetero y opina que el consumo de las medias tostadas alcanzará proporciones fabulosas! (129) Del mismo texto me permito transcribir otras palabras más serias y sin duda acertadas sobre la bohemia en general:

Ya sabemos que la bohemia no es la vagancia, ni el perfil verdadero del artista bohemio consiste en la vestimenta. Es un arranque de independencia espiritual, de inadaptación a los ambientes ramplones y antiestéticos, como una oficina o una trastienda; un ansia juvenil de gozar y de sufrir la vida a pleno pulmón en la alegre e imprevisora libertad del arroyo. No es la taberna, ni el figón, ni la pipa, ni la melena. Esto es lo adjetivo, lo que está al alcance de todas las fortunas intelectuales. El derecho del uniforme de la bohemia hay que conquistarlo con bellos sonetos o con novelas emocionantes. Vestirse de bohemio es fácil para cualquier gallofo, piruetista de esas Universidades de picardía y pordioseo, que están siempre abiertas en las aceras cortesanas (128).

Algunas de estas mismas ideas, por cierto no muy novedosas, se desarrollan más ampliamente en otro capítulo del *Retablillo grotesco y sentimental*³⁹. Frente a la mala prensa que tienen los bohemios, Carrère en forma positiva reconoce en ellos el espíritu de aristocracia y de protesta contra la vulgaridad (7). Bajo el signo del individualismo

³⁹ Emilio Carrère, «Divagación de la señorita Bohemia», *Retablillo grotesco y sentimental*, 7-11.

Se celebró un simpático homenaje con motivo de la publicación del libro *El encanto de la bohemia* de Carrère, y ofrece unos datos escuetos sobre el acontecimiento Juan José Llovet [*Madrid Cómico*, núm. 100, 13 de enero de 1912]. En otro texto, ligeramente posterior, Carrère se refiere a los elogios al libro hechos por Andrés González Blanco [«Retablillo literario», *Madrid Cómico*, núm. 102, 27 de enero de 1912], y en ellos advierte una pequeña insidia, todo lo cual le induce a exaltar la libertad ante las conveniencias sociales, sin que le importen un comino las opiniones burguesas. Continúa Carrère: «El crítico no sabe si yo soy bohemio o soy burgués. Que más da que el autor sea lo que quiera; lo interesante es el libro. La pobre señorita Bohemia es muy mal comprendida por estos jóvenes escritores de alma conservadora; no entienden su generosidad, su imprevisora juventud ni su entusiasmo. En lugar de entusiasmo tienen ambición, afán de llegar, vanidad de la letra de molde. [...] Han visto en la bohemia sólo el harapo, la greña, el sablazo. Y la bohemia es, en esencia, un magnífico gesto de independencia espiritual. Lo otro es secundario, el traje, el parasitismo. Además, no hay derecho a escandalizarse porque los bohemios pidan dinero. En España pide dinero todo el mundo, incluso los jóvenes literatos de ánima asustadiza y conservadora».

rabioso y el odio a la ramplonería, diferencia tres clases de bohemio: el pintoresco, el tabernario y el lúgubre, mencionando a sus más conocidos representantes (9). Desde luego admite la existencia de un gran número de fracasados y melencólicos pseudo-literarios, que solamente sirven para aumentar la turbamulta de los hampones apicarados. No es, pues, tan frecuente el verdadero bohemio, y, por lo demás, si la fortuna sonrío de algún modo al bohemio deja pronto de pertenecer a la raza. ¡Carrère mismo tiene destino burocrático! Transcribo, no obstante, las últimas palabras del texto:

El bohemio es un romántico; su religión es la Belleza; su querida, la literatura; su patria, allí donde suene un verso armonioso. Es, en suma, un espíritu poético que no se adapta al ambiente mediocre, y vaga por las nubes en una encantadora inconsciencia, y un día se cae de cabeza desde una estrella muy distante.

Y le recoge en su última caída el lecho frío, de desastre, de un hospital (11).

En efecto, Carrère, poeta modernista en la forma y cantor de la mala vida, así como prosista de abundantísima producción literaria, tiene fama de ser uno de los últimos grandes bohemios, continuador de la tradición. Ese moderno Villon, galante y sensual, vivía en la calle y en el café perpetuando la leyenda hasta en la indumentaria. Lo recuerda con detalles concretos en simpático retrato Gómez de la Serna⁴⁰, y lo califica de lunático, que deambulaba por las calles capitalinas con cachimba, chambergo y capa. Solía entrar en las tabernas sin grandes alardes teatrales, y no se sentía con la necesidad imperiosa de emborracharse ni pedía nada a nadie. Carrère mismo confiesa su aversión a los borrachos, pero admiraba a los poetas borrachos como Poe, Verlaine, Mus-

⁴⁰ Ramón Gómez de la Serna, *Retratos contemporáneos, Obras completas*, II, AHR, Barcelona, 1957, 1647-1651. Sobre Carrère son muy informativas las páginas de J. López Núñez, *Triunfantes y olvidados*, 95-114; para un temprano comentario estrictamente literario, véase R. Cansinos Assens, *La nueva literatura*, II, Sanz Calleja, Madrid, s.a., 283-285. Parece que Cansinos no simpatizó con el bohemio y así lo afirma en su ya citada *La novela de un literato*, 140-142.

De la extensa bibliografía sobre el poeta, tan popular en la época y amigo de los recién llegados, merecen mencionarse aquí otros dos textos. Primero, las páginas leídas en 1951 por Diego San José de la Torre [*Gente de ayer*, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1952, 255-260], amigo fraternal que recuerda sus estrechas relaciones con el maestro y padrino Carrère. Termina su sentida nota necrológica con una elegía de la cual transcribe solamente los primeros versos: «Señor de la pirueta, ingenio peregrino / que aspirando las rosas del huerto de Rubén / a Madrid trasladaste, desde el Barrio Latino, / la bohemia de Murger y el dolor de Verlaine (259-260).» De fecha más reciente es el prólogo a *La leyenda de San Plácido*, Emiliano Escobar, Madrid, 1981, por Carrère, cuyo autor es Avelino Hernández Lucas (5-29).

set, Nerval, Darío y compañía⁴¹. Hasta hay un momento en que afirma su propio desencanto por la bohemia triste y pobre, de noches tras-humanantes y sin asilo. Por ejemplo, en *Las manos de Elena*, nombre poético de una desventurada de belleza ajada y olor de ultratumba, la vida de esta pobre mujer había sido un constante rodar para abajo. Sin embargo, le suavizó las negras horas de la bohemia. Recluida en el hospital, muere y el autor confiesa mantener todavía un vago cariño a esos tiempos de hambre y frío, pero de inmediato se lee: «Pienso, como mi amigo pintor, que Murger ha envenenado nuestra juventud y nos ha hundido en la pobreza y en la soledad con el hechizo de sus mágicas narraciones. Debemos desenterrar y quemar los restos de Murger»⁴². Al trazar brevemente en otro texto la historia de la capa de la bohemia llega a escribir Carrère que es hoy día una aristocracia incomprendida, anacrónica y absurda, un mero gesto ante la mueca de la miseria⁴³.

41 Emilio Carrère, «Los poetas borrachos», *La capa de Verlaine*, 49-82.

42 Emilio Carrère, «las manos de Elena», *Rosas de meretrício*, Sanz Calleja, Madrid, s.a., 193-197.

43 Emilio Carrère, «La capa bohemia», *La capa de Verlaine*, 164.

En el contexto del presente trabajo es también sumamente importante el reportaje de *Caramanchel* titulado «¿El encanto de la bohemia?» [*La Correspondencia de España*, 30 de diciembre de 1910], en que habla acerca de las intervenciones de Carrère, Baroja y Amadeo Vives en una *tarde literaria* celebrada en La Princesa. Según el cronista, el numeroso público se asombró al enterarse de que todavía, en pleno siglo XX, perduraban en Madrid pequeños grupos de jóvenes dedicados a la literatura y partidarios de los ideales rezagados de la bohemia. En su largo discurso, recibido con frialdad por los oyentes, Carrère contó chistes referidos a cementerios y cadáveres, citando además ejemplos ilustres y gloriosos de la bohemia del pasado. *Caramanchel* advierte en la conferencia de Carrère sobre la tenacidad bohemia un claro romanticismo anacrónico y «un añadido de afrancesamiento poco recomendable: el ajenjo, la luna como una moneda de plata, la princesita lejana, la consabida Mussetta, el parque versallesco, etcétera». Resulta que hoy, pasada de moda la auténtica bohemia, va hermanada con la holgazanería y con la pobreza. Entre paréntesis, *Caramanchel* alude en términos sumamente cordiales a la supuesta bohemia del generoso y simpático poeta Manuel Paso, quien no quiso hacer de la pobreza una profesión. Señala la completa indiferencia del público ante la conferencia de Carrère, recomienda que debiera ser moderno y vivir con el tiempo sin volver los ojos a un pasado muerto para siempre. Es lástima, dice, que Carrère y otros pierdan su tiempo en una literatura vieja y en un ambiente de vida falsa. En cambio, las intervenciones de Baroja y de Amadeo Vives fueron vivamente aclamadas. El primero reafirmó su fuerte repugnancia hacia la bohemia y, según *Caramanchel*, mira a lo porvenir. Destaca el novelista que la mujer española nunca se modelará en las Mimís y Mussettas de Murger. Vives también excomulgó la vida bohemia y «pidió la desaparición de estos dos tipos anacrónicos y estrafalarios, el burgués y el bohemio, para reunir en un mismo cuerpo la actividad y el entusiasmo, para crear el hombre de mañana, el hombre del estudio, del trabajo y del ideal...».

Sin ser realmente bohemio él mismo, no hay ningún escritor español en los últimos tiempos más íntimamente familiarizado con todos los aspectos de la vida bohemia y sus profesionales que Valle-Inclán⁴⁴. Esta familiaridad directa, que abarca los secretos lingüísticos de las huestes bohemias, proviene de su estrecha convivencia con aquel mundillo, y culmina literariamente desde luego en *Luces de bohemia*, luces simbólicas que se apagaban en 1920 cuando ya no era posible una heroica bohemia, auténtica e ideal. A pesar de la evidente sátira en la obra, Valle parece recrear con cierta nostalgia y amor aquellos remotos días irremediabilmente pasados⁴⁵. El esperpento inicial acentúa el aspecto tra-

Hace falta referirnos con toda brevedad a otro texto pertinente. Unos años más tarde *Pármeno* publica con el título de «Emilio Carrère, el mago», una entrevista con el poeta (*Heraldo de Madrid*, 8 de agosto de 1918), en que primero se habla de la adhesión de Carrère a los postulados teosóficos y su afición a los números mágicos [Sobre el tema de lo cabalístico en el poeta, véase F. Martínez-Corbalón, «Emilio Carrère y el velador», *Madrid Cómico*, núm. 103, 3 de febrero de 1912]. En su conversación con *Pármeno*, el escritor alude a su dura vida de cómico por los pueblos de España y de sus orígenes como poeta. Lo que más nos interesa aquí son las siguientes palabras de Carrère: «si yo no he sido nunca bohemio. Odio a los bohemios, me repugnan los bohemios, que, en el fondo, son unos cretinos sin vergüenza y sin voluntad. Yo he ordenado el desorden, y si no como un burgués, vivo como un artista que se respeta...» Finalmente, el cronista se refiere a la misma conferencia que hace tiempo había dictado Carrère, y ahora manifiesta el poeta que se había presentado en el teatro como bohemio solamente para burlarse de la burguesía que llenaba el salón.

⁴⁴ Luis Ruiz Contreras afirma en su libro *Memorias de un desmemoriado*, Aguilar, Madrid, 1961: «La bohemia no es, como suponen muchos, equivalente a desorden y penuria. Hubo en los tiempos románticos una bohemia dorada que bebía champaña, antes de que Henri Murger proclamase como rito la falta de recursos. Pero lucidos o astrosos, la naturaleza y el carácter de los bohemios los agrupa y hermana; y Valle-Inclán fue siempre algo semejante a un anacoreta (en sus principios); un aislado entre todos, como las estatuas con su verja en el cruce de las avenidas populosas. Y tuvo siempre un hogar propio, más o menos humilde, a que acogerse. Fue ordenada su vida íntima; otro que la juzgase ligero diría burguesa. Pagaba puntualmente la mensualidad de la casa, la retribución a la portera (que le atendía), y sus provisiones...» (214).

⁴⁵ Manuel Bueno [«Días de bohemio», *La pluma*, VI (núm. 32, 1923), 41-45] evoca su propia juventud de escritor y la de Valle, un poco más viejo y siempre austero e independiente, a quien solía visitar en su modestísima vivienda en la calle de Calvo Asensio. No deja de recordar el cronista los diálogos literarios y los frecuentes encuentros en el café de turno, días de cierta penuria que aguantaba con su conocido estoicismo Valle. Reconocida plenamente la renovación lingüística llevada a cabo por el gallego y advertido el alto lugar que ocupaba entre los valores literarios del día por sus éxitos en el teatro y la novela, pregunta Manuel Bueno: «Hoy que, más afortunado que nosotros, es totalmente feliz, ¿se acordará Valle de aquellos días de incertidumbre y de estrechez, ya lejanos? Como es hombre en quien el cora-

gicómico del poeta ciego Max Estrella, y los múltiples personajes, reales en su mayoría y de filiación exacta, se mueven en un mundo ambiguo y distorsionado, de bajezas morales y de sentimientos nobles de compasión. Valle percibe claramente la tragedia del bohemio, personificado en el enfático e histriónico Max Estrella, y al mismo tiempo, con crítica incisiva, la tragedia colectiva de España, país prácticamente en desintegración hacia aquellas fechas históricas. Sin embargo, quisiera recordar que muchos años antes Valle publicó un texto ocasional titulado «Madrid de noche» (*El Universal*, 9 de junio de 1892), en que habla de la vida nocturna de los bohemios y las busconas que salían de sus buhardillas:

Los bohemios, semejantes a aves nocturnas, bajan de sus guardillas, ataridos de frío, las manos hundidas en los desgarrados bolsillos del pantalón y embozados en vieja capa, cuando a cuerpo gentil; metidos en una levitilla lustrosa y bisunta, abrochada hasta debajo de la barba.

Es cosa de ver aquellas figuras pálidas y desaliñadas; con el cabello largo y revuelto, que asoma en desiguales mechones por debajo del sombrero, puesto siempre al desgaire; contrahecho a fuerza de apabullones y más llevado y traído que moza andariega y casquivana o montura alquilona.

Esos pájaros de la noche, como los llama Valle, se dirigen, tanto los bohemios como las horizontales, al café de Fornos: «Ellas van en busca de *contrata* y ellos tras algún amigo generoso a quien pegar un sablazo, cuando menos un conocido que los convide a un café con tostada, que es ya lo último que puede depararles la fortuna (159)»⁴⁶.

A Antonio Machado, quien en su juventud no era ajeno a la vida del café, se debe también una descripción de un grupo de cuatro bohemios hambrientos reunidos en la Puerta del Sol. Sin haber cenado (o en realidad sin desayunar tampoco), se ponen en camino de una taberna donde pegar un sablazo suficiente para permitirles comer y beber. Los presenta el poeta de la siguiente manera:

Sus rostros famélicos, sus barbas despeinadas, sus trajes raídos, verdes de puro raídos, sus sombreros aplastados y metidos hasta las orejas, hacen un grupo de formas caprichosas que atrae sin duda las miradas del transeúnte más inadvertido.

zón está, por lo menos, a la altura del ánimo, es probable que no olvide aquel pasado de sueños y dé entusiasmos que ha sido el pedestal de su personalidad actual» (45).

⁴⁶ Ramón del Valle Inclán, *Publicaciones periodísticas anteriores a 1895*, ed. de William L. Fichter, El Colegio de México, México, 1952, 158-162.

Extraño conjunto. En aquellas caras no se ve la desgracia humilde avergonzada de sí misma, que trata de ocultarse a las miradas del prójimo; ni tampoco el aire maligno de los truhanes que toman aquel sitio como campo de operaciones ilícitas, sino la despreocupación, mezcla de arrogancia y cinismo, que mira el mundo con soberano desprecio.⁴⁷

Instalados los bohemios de Machado en una taberna de las afueras, se quejan de la humanidad mezquina, poco generosa, y de sus fallidos esfuerzos para lograr juntar unos cuartos. Uno del grupo (socialista, anarquista y hasta nihilista como dice) se confiesa propagador de ideas destructoras y su ideal es el exterminio de la especie. Ha escrito también «en romance heroico un canto a la dinamita y otro a la nitroglicerina» (440-441). Los modos descriptivos de Valle y de Machado no difieren sustancialmente y hasta coinciden en más de un aspecto. Tal vez la semblanza de Machado arroja más luz sobre la intimidad de los bohemios, en cuyos rostros se nota la fusión de arrogancia y vergüenza, mientras que Valle los percibe de una manera más pictórica y ciertamente más pintoresca.

Unos últimos testimonios

Quizá sea éste el momento más oportuno para referirme de modo directo a otras páginas que niegan rotundamente la existencia de una verdadera bohemia madrileña o que la critican con marcada severidad. Melchor de Almagro San Martín, por ejemplo, piensa que es algo importado de París que no cuadra con el temperamento español, y con evidente ironía deslinda las fronteras entre la mera exterioridad y la autenticidad:

Yo no confundo, naturalmente, a la pobretería, dada al morapio y al Chinchón, que, a causa de haber escrito algunos poemas con mayor o menor talento, generalmente menor; de llevar melenas sucias y de vestirse en el Rastro, se llaman a sí mismos *bohemios*. Ni llamo bohemias a las tristes furcias de la calle de la Abada, a quienes, en la alta noche, tras de los trajines propios de su vil oficio, convidan aquéllos a un chocolate en cualquier churrería apestosa. Ni tampoco es bohemia la de unos amigos y compañeros míos, todos de familias más que acomodadas, a quienes siempre sobra un duro en el bolsillo, que han alquilado, a escote, una guardilla limpita, donde cultivan, en *amateurs*, la bohemia.⁴⁸

⁴⁷ Antonio Machado (*Cabellera*), *Obras completas*, Losada, S.A., Buenos Aires, 1964, 939.

⁴⁸ Melchor de Almagro San Martín, *Biografía de 1900*, Revista de Occidente, Madrid, 1944, 100.

Alude luego a una merienda artística, nada mísera en vista de los suculentos manjares servidos, que comparte con algunos falsos bohemios que están jugando al culto de los Rodolfo y las Mimí. Más tajantes son los juicios de Julio Camba, quien manifiesta de modo categórico que en Madrid no hay bohemia, pero sí existen en la Villa y Corte miseria, pauperismo y tuberculosis: no producen literatura⁴⁹. La bohemia es a su parecer un lujo de sociedades ricas, y España, en cambio, es un país pobre, que no alimenta ni enriquece a sus escritores. No tiene ningún carácter especial entonces la miseria, porque para alcanzarla uno tiene que ejercer honradamente la profesión de literato y nada más:

La bohemia, al fin y al cabo, viene a ser algo así como una miseria de lujo, como una miseria superflua. Se supone que el bohemio, si se viste de andrajos, si come mal y si duerme poco, lo hace más por temperamento que por necesidad, y que para cambiar de vida le bastaría sencillamente con sentar un poco la cabeza (23).

Eduardo Marquina (quien de paso es autor de un «Canto a los golfos») habla con el claro desprecio del modo de ser bohemio, estéril e inútil, porque se aleja de la realidad y de la vida. Invita a los contagiados a salir de su ciudad azul, envuelta en nubes de oro e inventada por los que no llegan, y a abandonar los sueños vacuos que impiden tomar conciencia del mundo alrededor. Los pobladores de esa ciudad artificial son los vencidos e impotentes que no van a ningún lado. La negación no es, pues, una superioridad como piensan los bohemios; y luego, en tono fuertemente admonitorio, afirma el dramaturgo:

Dejad abandonada y sola vuestra bohemia vieja, y entrad a poblar alegremente los jardines reales de la vida. Es más difícil, ya lo sé, conquistar y hacerse ese arte propio, que negar el arte de los demás, con pliegues desdeñosos en el labio. Pero lo primero es santo, como el abrazo de los esposos, mientras que lo segundo es criminal y estéril como el odio de los hermanos...

Tenéis la pretensión ridícula de aparecer magníficos y grandes, rechazando y colocándoos fuera de las leyes generales de la vida; no veis, ciegos de espíritu, que la grandeza está precisamente en hundiros hasta el cuello en la balumba de esas leyes, para bracear con vigor...⁵⁰.

Eugenio Noel, igualmente negativo en sus juicios, habla de la mentira de la bohemia hipócrita en su autobiografía *Diario íntimo* (Madrid, 1962), y no deja de añadir un juicio poco favorable sobre Carrère, que goza de un absurdo prestigio entre los mozos de café y las criadas de

⁴⁹ Julio Camba, *Sobre casi todo*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946, 22-24.

⁵⁰ Eduardo Marquina, «La bohemia», *Vida nueva*, III, núm. 88, 11 de febrero de 1900.

pensión⁵¹. De índole totalmente distinta, aunque no menos acre, es la diatriba de Roldán Cortés, quien, influido obviamente por las descabelladas teorías de Max Nordau y Cía., ataca a la bohemia por la vertiente decadentista. Según él, Murger es el padre inmoral de todos los vicios de los bohemios, casos de degeneración y perturbación mental, cuyo desorden rubrica su genialidad falsa⁵².

Por último, quisiera citar otra voz disidente, ahora americana: la de Carlos Díaz Dufoo, quien editaba en México con Gutiérrez Nájera la *Revista azul* (1894-1896), uno de los primeros órganos de los modernistas y de ideas avanzadas en la época. Allí, en las páginas de la *Revista azul*, publica un significativo comentario sobre la bohemia, en el cual reconoce la evolución del concepto y la debida conducta del artista contemporáneo⁵³. En vez de evocar las canciones y las risas de otro tiempo, ahora la bohemia para Díaz Dufoo es otra cosa:

Me huele a ajeno, se me antoja la glorificación de un estado morboso del arte, de un período de parasitismo deprimente y malsano. El artista de hoy no es aquel joven de larga melena, mal pergeñado, oliendo a cafetín, de costumbres irregulares, dispuesto a emprender extrañas correrías, a prolongar una vida perezosa e inútil, con el pretexto de que es un hombre superior a los demás hombres. ¡Cuántas energías desperdiciadas, cuántas fuerzas perdidas en estas existencias banales y frívolas! La pereza, la santa pereza elevada a la categoría de dogma y el poeta oficiando en este templo, en donde sólo podían penetrar los elegidos (329).

En esta vida artificiosa de la bohemia, pues, caben todas las extravagancias y todos los vicios. Si es necesario, sigue diciendo, hagámonos burgueses y plebeyos para alcanzar la salud y capacidad para el trabajo. El escritor de hoy no debe apartarse de la tarea común y está indefectiblemente ligado a los grandes hechos de la vida. Se oye el grito sincero de *¡Abajo la bohemia!*, pero Díaz Dufoo percibe en la juventud seria y estudiosa de hoy un aliento de esperanza y de nueva fe en el trabajo saludable, que es fecundo para fomentar la labor colectiva (330)⁵⁴.

⁵¹ Eugenio Noel, *Diario íntimo*, Taurus, Madrid, 1962, 210.

⁵² Roldán Cortés, «Los casos literarios», *Influencia de la literatura moderna en las enfermedades mentales*, Ed. Gráfica Española, Madrid, 1915, 18-19.

⁵³ Carlos Díaz Dufó, «La bohemia», *Revista Azul*, IV (22 de marzo de 1896), 329-330.

⁵⁴ Manuel Gutiérrez Nájera, de paso, no fue nunca bohemio ni decadente. Sin embargo, hacia la misma época del primer modernismo, muerto ya Gutiérrez Nájera, se formó en México alrededor de la *Revista moderna* un cenáculo francamente bohe-

Citados estos conceptos adversos y negativos emitidos por escritores y críticos sobre la bohemia, solamente unas cuantas muestras de los muchos ataques lanzados por los detractores, cabe señalar que en general no se censura la esencia idealista de la genuina bohemia del artista auténtico, pero sí se trata con la debida severidad a los tipos apicarados del sablazo y la farsa, cuyos sueños literarios, si alguna vez existieron, no serán nunca realizados por la pereza y la carencia de verdadero talento.

Balance y resumen final

De primer orden son las páginas que Cansinos Assens, devoto él mismo de la vida del café, dedica al tema de la bohemia en la literatura, de remotos y exóticos antecedentes⁵⁵. Establece de inmediato una clara analogía entre bohemia y la vida irregular de los pícaros. Tanto el pícaro como el bohemio son tipos descarados y cínicos, que viven esencialmente de la simulación y del ingenio. He aquí el modo de ser bohemio en las palabras de Cansinos:

El romanticismo presenta las virtudes de sus héroes a los personajes literarios de la nueva escuela: la candidez, el entusiasmo, la abnegación fraterna. La palabra de *bohemia* hace sagradas, prestigiosas y bellas todas las picardías de estos hampones literarios, que descienden de los antiguos pícaros. La bohemia viene a ser una suerte de cruzada por el Arte, que redime de todas las culpas. Los personajes de *La Bohème* no son otra cosa que pícaros, holgazanes y cínicos, que cometen toda clase de indignidades para poder sentarse a una mesa desnuda y servirse un convite de laudes. Ejercen el parasitismo social en nombre de una quimérica obra maestra que llevan inédita entre sus melenas descuidadas. Todos ellos han eludido la responsabilidad y el de-

mio presidido por José Juan Tablada, acompañado de sus amigos literarios de extravagantes costumbres (Couto Castillo, Antenor Lescano, Campos, Olaguibel y otros varios). Aquellos transplantados del Barrio Latino se entregaron a los paraísos artificiales y en ellos algunos perecieron, víctimas de sus excesos, pero Tablada, siempre en rápida evolución, pronto deja atrás aquel período inicial de la más franca bohemia. Sobre este tema y las primeras obras de Tablada, véase mi trabajo «El primer José Juan Tablada: modernismo y decadentismo», *Homage to Irving A. Leonard*, Michigan State University, 1977, 181-196.

Acerca de la bohemia finisecular en Buenos Aires, cuyos adeptos (entre ellos Darío, Lamberti y especialmente Soussens, príncipe de la bohemia en la ciudad porteña) se reunían en Aue's Keller, hay un pequeño libro de Jorge B. Rivera, *Los bohemios*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971. Para el Perú y la bohemia romántica: Ricardo Palma, *La bohemia de mi tiempo*, Ediciones Hora del Hombre, S. A., Lima, 1948.

⁵⁵ R. Cansinos Assens, «La bohemia en la literatura», *Los temas literarios y su interpretación*, 90-119.

ber, y sus boardillas son las Arcadias de un comunismo egoísta. Su moral es de un hedonismo absoluto y se reduce a amar y cantar (92).

Los bohemios de Murger, no obstante, son ingenuos e inocentes, pícaros casi sin saberlo, y esos presuntos genios se presentan con cierto lirismo liviano. Como ya sabemos, el tono jovial de la época dorada desaparece con el advenimiento del realismo y el naturalismo. La ligereza encantadora y la ironía suave de Murger degeneran en un sarcasmo agresivo, a veces del más franco nihilismo, producido como resultado natural de la durísima lucha por la vida (117), y los personajes bohemios se perpetúan más en la anécdota que en el libro como atestiguan, por ejemplo, las memorias de Pío Baroja. Torcida la voluntad por su incapacidad de enfrentarse con las circunstancias adversas, los jóvenes ilusionados son víctimas, sacrifican los altos ideales que una vez poseían, en el mejor de los casos, o sencillamente renuncian para siempre a escribir. Cansinos hace un balance bastante negativo de las virtudes de la literatura bohemia, pero opina que su valor principal es una ironía, primero ligera o traviesa y luego envenenada, que permite la definitiva superación de la literatura burguesa (116). Destaca en ella también otro rasgo distintivo que separa la obra bohemia de la burguesa: la inquietud cotidiana expresada en textos fragmentados (117). No puede ser motivo de sorpresa, ya que el arte bohemio está ceñido al pulso del día y al ingenio del momento. Piensa además Cansinos que inevitablemente se ha exagerado el valor de la literatura bohemia, porque los nombres de muchos altos escritores, de modo especial los románticos y los libertinos, se han confundido con los de otros artistas infinitamente menos valiosos. Además casi todos los escritores pobres pasan de manera fatal por una etapa bohemia, que queda superada después con posibles éxitos más maduros. El escritor serio, pues, tiene el deber sagrado de no poner su vida al servicio de un parasitismo indigno (118). Aunque el artista que no claudica y que no compromete su obra está obligado muchas veces a aceptar tareas secundarias para mantenerse, siempre hay una salvación:

En esta escuela de arte severo es donde las letras se hacen verdaderamente liberales, no en las estancias de los Mecenas, ni en las zahurdas de la bohemia. Estas severas normas son las que deben seguir los jóvenes neófitos que sientan en su espíritu el peso de un propósito grave y no quieran torcerlo. La bohemia es un estado aventurero y precario, propio para los falsos artistas que sólo aspiran a los júbilos materiales del triunfo. Pero el joven que tenga una seria intención, emancipada de la presura del tiempo, ignorante de lo que es triunfar, únicamente ávida de cumplirse aunque sea en el secreto, debe cimentar su porvenir sobre la ancha base de un trabajo honesto (119).

A modo de resumen: hecha la aproximación anterior a la bohemia española finisecular y de los primeros años del XX, vale la pena insistir en la evolución del concepto: de la leyenda romántica a la realidad dolorosa del artista más moderno. La bohemia es en muchos casos un estado transitorio, y por tanto es imposible asignarle límites cronológicos, aunque aquí me he ocupado de un relativamente corto período de tiempo: treinta años de bohemia profesional (1890-1920). Desde una perspectiva más amplia habrá siempre una bohemia de artistas pobres, pero no he tenido en cuenta los brotes esporádicos todavía comunes hasta nuestros días. Nuevamente hay una línea muy tenue que separa al bohemio falso del verdadero paladín sinceramente convencido de su misión artística. No creo que nadie se moleste a estas alturas si digo que el arte moderno no puede sino nutrirse de la vida y que el refugio artificioso apenas si tiene razón de ser en el mundo contemporáneo, lo que no supone desde luego sacrificar el arte a fines espurios. Hay que subrayar otra vez que en los cafés y en las redacciones de los periódicos, donde se reunían los bohemios, solían tener origen los intentos de reforma social destinada a asegurar la dignidad humana y los derechos del hombre. Aducidos muchos testimonios y algunos ejemplos en las presentes páginas, lo que hace falta para completar el estudio del tema es enfocar la bohemia en la literatura de la época, de modo especial en la poesía lírica y en la ficción.

En el nada fácil camino del bohemio, hay muchos obstáculos pero, para el bien de todos, algunos escritores lograron superar los escollos del desorden y de la pereza para hacer una obra duradera y constructiva sin que se hayan perdido del todo sus palabras en las brumas nocturnas de la ciudad. Para otros la bohemia será siempre un callejón sin salida. Puede significar la muerte definitiva de las ilusiones o puede ser una fecunda etapa de aprendizaje que permite rendir con el tiempo frutos más maduros. De las peligrosas garras de la bohemia profesional han salido ilesos algunos, los elegidos, pero ese mundo precario, en constante fermento, cumple una función más allá de lo meramente pintoresco: la de sacudir los moldes sociales y artísticos. No puede ser por tanto completamente despreciado el mundo bohemio por estéril y contraproducente.

El Nuevo Teatro Español. La crítica del sistema político y social en Antonio Martínez Ballesteros y Miguel Romero Esteo

KLAUS PÖRTL

Universidad de Maguncia

Desde hace algunos años se designa con el nombre de *Nuevo Teatro Español* a un grupo de dramaturgos jóvenes poco conocidos todavía fuera del círculo de los expertos e iniciados a pesar de algunos libros, artículos e incluso bibliografías recientes sobre el tema¹ y a pesar de algunos estrenos de estos autores en los últimos años. El comienzo puede situarse en 1965, pues en este año George E. Wellwarth, que puede considerarse hoy como el verdadero descubridor de este nuevo teatro, inició la serie de estudios que habían de concluir en su libro *Spanish Underground Drama*, aparecido en 1972, que se publicó más tarde, en 1978, en traducción española².

¹ L. Teresa Valdivieso, *España: Bibliografía de un teatro «silenciado»*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1979 (Véase también la tesis doctoral de la misma autora: *Una aproximación semiológica al teatro clandestino español*, Arizona State University, 1975).

² El crítico de teatro George E. Wellwarth, profesor de la Universidad Estatal de Nueva York, en Binghamton, ha dado a conocer en diferentes estudios monográficos y antologías el *Nuevo Teatro Español* como fenómeno de la más reciente creación dramática española. Pueden verse las publicaciones de Wellwarth a este respecto: *The Theater of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama*, Revised Edition, New York, Mac Gibbon & Kee, 1971. En esta segunda edición, Well-

El profesor americano Wellwarth viajó por España, recogió material y entrevistó a los entonces jóvenes autores. A su actividad se deben, en parte, los contactos ulteriores de los dramaturgos entre sí. En 1965, por otra parte, se reunieron por primera vez los dramaturgos de este grupo en la Sorbona de París, de manera que, retrospectivamente, existen razones justificadas para situar en esta fecha el comienzo del *Nuevo Teatro Español*³.

El tema central, a manera de hilo conductor a través de la mayor parte de las obras, es la crítica del sistema político y social bajo la dictadura de Franco. Todos estos autores han tenido que luchar con idénticas dificultades. Han querido expresar en el escenario sin reserva alguna, como teatro de oposición, su malestar ante las circunstancias de su país, pero, claro está, no les fue permitido. La resistencia ante su protesta procedía por una parte de las instituciones establecidas. Los teatros no subvencionados de Madrid y Barcelona, orientados hacia la ganancia financiera, ignoraron más o menos el *Teatro Nuevo*⁴. Por esta causa, la mayoría de las obras no sólo no se publicaron, sino que ni

warth ha añadido a la primera de 1964 un capítulo nuevo sobre el teatro español de protesta. En la traducción española de esta edición (*Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*, Barcelona, Madrid, Alianza Editorial, 1974), sin embargo, está ausente esta adición, obviamente por razones de censura, como el editor indica lapidariamente en nota al prólogo (*op. cit.*, p. 11). —*Spanish Underground Drama*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1972. —*Modern Spanish Theatre: An Anthology of Plays*, New York, The New York University Press, 1969. —*The New Wave Spanish Drama. An Anthology*, New York, The New York Univ. Press, 1970. —*New Generation Spanish Drama. An Anthology*, Montreal, Engendra Press, 1976. La polémica del crítico y dramaturgo José María Rodríguez Méndez contra Wellwarth como el *descubridor extranjero* del Nuevo Teatro Español carece ciertamente de justificación (véase J. M. Rodríguez Méndez, «Las paradojas de *Mister W.*», in J. M. R. M., *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Barcelona, Península, 1972, 98-101). Puede verse también «George Wellwarth», in Amando Carlos Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, 499-504, y Alberto Miralles, *Nuevo teatro español: una alternativa social* [sic], Madrid, Villalar, 1977, 35 ss. El mismo Miralles ha prologado y actualizado la traducción española de *Spanish Underground Drama*, que apareció con seis años de retraso (véase A. Miralles, in George E. Wellwarth, *Spanish Underground Drama. Teatro español underground*, Madrid, Villalar, 1978, 11-31).

- 3 Véase igualmente el estudio de Andrés Franco: «Apuntes sobre el 'Nuevo Teatro Español'», *Ínsula* 323 (1973), 1 y 14-15. Franco ofrece sobre todo una síntesis muy útil de las conclusiones fundamentales de los estudios de Wellwarth.
- 4 Sobre la desolada situación en que se encuentra el teatro español actual, también después de la muerte de Franco, porque no ha cambiado casi nada, puede verse el

siquiera fueron representadas. Si ocasionalmente teatros experimentales o de estudiantes representaban con grandes dificultades alguna de estas obras, la arbitraria censura teatral estaba invariablemente en contra⁵. Los autores del *Teatro Nuevo* han encontrado asimismo otro obstáculo serio a su producción en el *Establishment* de crítica y público, que constituye un bloque monolítico en el sistema teatral español y está limitado socioculturalmente a Madrid y Barcelona⁶. Esta constelación sociocultural no ha cambiado mucho aun después de Franco, si prescindimos de la irrupción de sexo y política en el teatro, que ha originado el famoso *destape*.

Wellwarth enumera en su estudio *Spanish Underground Drama 12*

Informe ampliamente documentado y que ilumina diversas zonas de la actividad teatral: *El espectáculo de la huelga. La huelga del espectáculo*, Madrid, Ayuso, 1974. Véase también la referencia sobre la situación del teatro español de Javier Maqua y Alberto Fernández Torres: «¿Dónde va el teatro? Catástrofe o reliquia?», *Pipirijaina* 2 (1976), 22-25. Véase María Pilar Pérez-Stansfield, *Direcciones del teatro español de posguerra: Ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1983. Remito también a dos tesis doctorales, que se han hecho recientemente en la República Federal de Alemania: Barbara-Sabine Kulenkampff, *Theater in der Diktatur. Spanisches Experimentier-theater unter Franco*, München, Kitzinger, 1979, y Mario Saalbach, *Spanisches Gegenwartstheater. Unterdrückung und Widerstand im Endstadium der Franco-Diktatur*, Bonn, Bouvier, 1984.

- 5 Es interesante en este contexto la encuesta que la revista de teatro *Primer Acto* hizo a 25 dramaturgos, algunos de ellos pertenecientes al teatro de protesta, sobre su actitud frente a la censura teatral y los efectos de la misma: Amador Rivera y S. de las Heras, «Encuesta sobre la censura. 25 autores cuentan sus experiencias con la censura», *Primer Acto* 165 (1974), 4-14, y S. de las Heras y A. Rivera, «Encuesta sobre la censura. Otros 14 autores cuentan sus experiencias», *Primer Acto* 166 (1974), 4-11. Sobre las dificultades que había con la censura en los primeros años de la nueva democracia, véase entre otros: Ángel García Pintado: «Una inmodesta proposición: censores para la reforma», *Pipirijaina* 1 (1976), 44-45; A. García Pintado, «El franquismo explica la censura», *Pipirijaina* 6 (1978), 46-45; Alberto Miralles, «Los tiempos están cambiando», *Pipirijaina* 7 (1978), 56-60; A. Miralles, «La censura que no cesa. Juzgado de guardia. El contagio de la paranoia», *Pipirijaina* 8-9 (1978), 54-57. La problemática entera trata entre otros Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Madrid, Edicions 62, 1980.
- 6 Son muy iluminadores en este aspecto los estudios recientes sobre el mecanismo del sistema cultural durante la era de Franco: Georgina Cisquella, José Luis Erviti & José A. Sorolla, *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-76)*, Barcelona, Laia, 1977. Castilla del Pino y otros, *La Cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Laia, 1977. Jesús García Jiménez, *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, C. S. I. C., Madrid, 1980. Antonio Bonet Correa y otros, *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.

autores pertenecientes al reducido círculo del teatro de protesta⁷. Que actualmente se sepa, el número de los dramaturgos contestatarios de lengua española se eleva a unos 20⁸, si bien faltan aún estudios específicos sobre autores concretos, que podrán darnos una información más precisa⁹.

Metodológicamente aparecen problemas considerables. Así por ejemplo, Francisco Ruiz Ramón, en su amplia e indudablemente valiosa *Historia del Teatro Español del Siglo XX* —me refiero a la segunda edición aumentada de 1975— ha incluido y tratado juntamente con el *Nuevo Teatro* a la llamada *generación realista*, algunos de cuyos representantes son Antonio Gala, José Martín Recuerda, Carlos Muñoz, Lauro Olmo, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rodríguez Méndez y Andrés Ruiz. Con la contraposición *Nuevo Teatro Español*, incluida la *generación realista*, por una parte, y teatro actual oficial o comercial, por la otra, se difuminan excesivamente en la obra de Ruiz Ramón las grandes diferencias que existen también dentro de la generación dramática joven¹⁰. Creo, pues, que es más adecuado hablar en lo sucesivo de teatro de protesta y crítico del sistema político en sentido estricto, cuando nos referimos al grupo de dramaturgos de protesta. Finalmente, la mayoría de los autores de la *generación realista* están integrados de alguna

7 Prescindiendo de los autores exiliados José Martín Elizondo y José Guevara, Wellwarth estudia individualmente a los siguientes dramaturgos de protesta: (1) José María Bellido, (2) Juan Antonio Castro, (3) Ángel García Pintado, (4) Jerónimo López Mozo, (5) Antonio Martínez Ballesteros, (6) Manuel Martínez Mediero, (7) Luis Matilla, (8) Eduardo Quiles, (9) Miguel Ángel Rellán, (10) Miguel Romero Esteo, (11) José Ruibal, (12) Diego Salvador.

8 En una relación más precisa de los dramaturgos españoles de protesta se debe incluir, además de estos 12, a los siguientes autores: Daniel Cortezón, Miguel Ángel Medina Vicario, Alberto Miralles, Francisco Nieva, Luis Riaza y Hermógenes Sainz. En el Apéndice de la segunda edición de su *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975, 573-574, F. Ruiz Ramón señala algunos otros autores que tal vez se incluirán dentro del teatro español de protesta. La Biblioteca y Museo del Instituto del Teatro de la Universidad de Purdue tiene una colección de material inédito de dramaturgos españoles de protesta preparada por Francisco Ruiz Ramón. Puede verse la lista de los manuscritos de que dispone en «Manuscritos del Teatro Español», *Estreno* I, 1 (1975), 36-40.

9 Destaco aquí el libro ya citado de Mario Saalbach (ver nota 4) que trata en especial de J. López Mozo y Luis Matilla, así como a Elda María Phillips, *Idea, signo y mito en el teatro de José Ruibal*, Madrid, Orígenes, 1984.

10 Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975, 485 ss.

manera en el teatro comercial, lo cual, hasta hoy, casi no se puede afirmar de los autores del teatro de protesta a excepción de algunos casos aislados (p.e. Martínez Mediero).

Si tenemos en cuenta el teatro de protesta y crítico del sistema político de Antonio Martínez Ballesteros, podemos observar que su obra hasta el presente ilumina la situación de todo el grupo. He aquí sus características: pocas publicaciones, y parte de estas pocas, en traducciones extranjeras; representaciones ocasionales, al margen del programa teatral oficial, y una multitud de manuscritos dramáticos sin publicar¹¹. Desde 1960 Antonio Martínez Ballesteros ha escrito unas 40 obras dramáticas de uno o más actos, de las cuales hasta ahora bastante menos de la mitad han podido publicarse en España¹².

¹¹ Pueden consultarse las críticas resumidas de teatro de Francisco Álvaro que aparecen anualmente desde 1959: *El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1958 y ss.)*, Valladolid, Sever-Cuesta; Madrid, Prensa Española, 1959 y ss. El papel de *outsider* de los dramaturgos de protesta dentro de la actividad teatral diaria resalta claramente a la vista de las estadísticas presentadas y de las representaciones alabadas por la crítica en cada uno de los volúmenes publicados.

¹² Esta cifra se basa en la relación cronológica de la producción teatral de Martínez Ballesteros hasta el presente. Las obras publicadas aparecen entre paréntesis; de lo contrario se trata de manuscritos inéditos: *Orestíada* 39, 1960; *Los mendigos*, 1961; *El pensamiento circular*, 1962-63; *Un incidente sin importancia*, 1962; *En el país de Jauja*, 1963 (*The Best of All Possible Worlds*, in Wellwarth, *The New Wave Spanish Drama*, New York, The New York University Press, 1970); *El héroe*, 1964 (*The Hero*, in Wellwarth, o.c.); *Relato frívolo de una mujer fría*, 1965; *Las gafas negras del Señor Blanco*, 1966; *Los comediantes*, 1967, redacción refundida en 1982; *Sancho Español*, 1967; *El camaleón*, 1967; *La farsa de Salsipuedes*, 1968; *Retablo infantil*, 1968; *El patio de Monipodio*, 1968; *Los peles*, 1969 (in *Teatro difícil*, Madrid, Escelicer, 1971, y *The Straw Men*, in *Modern International Drama* III, 1969); *Farsas contemporáneas*, 1969: *La opinión* (Yorick 39, 1970); *Los esclavos* (Yorick 39, 1970); *Los opositores* (Primer Acto 119, 1970); *El hombre-vegetal* (juntamente con las tres obras anteriores, Madrid, Escelicer, 1970, Colección Teatro); *Retablo en tiempo presente*, 1970; *La colocación* (*The Position*, in *Modern International Drama* IV, 1971); *La distancia* (in *Teatro difícil*, Madrid, Escelicer, 1971); *El silencio*, *El soplo* (juntamente con las tres obras anteriores, Madrid, Escelicer, 1972, Colección Teatro); *La improvisación*, 1970; *Las bicicletas*, 1971 (in *Fablas* 33, 1972); *El superviviente*, 1971 (Primer Acto, 1971); *El orden chino*, 1971; *Los primates*, 1971; *El tranquilizante*, 1972; *Fábulas zoológicas*, 1972 (1.ª redacción); *Romancero secreto de un casto varón*, 1972 (Madrid, Fundamentos, 1976); *Las siete flaquezas de un varón ibérico*, 1973; *Los placeres de la egregia dama*, 1973 (*Estreno* I, 3, 1975)); *A lo alto y a lo bajo*, 1974; *La boda*, 1975; *Fábulas zoológicas*, 1975 (2.ª redacción, Madrid, Fundamentos, 1976); *El juego de la medalla*, 1976; *Sultanísimo por la gracia de Alá*, 1976; *Réquiem por un mamífero nostálgico*, 1977; *La ocultación*, 1977; *Volverán banderas victoriosas*, 1977; *La utopía de Albana*, 1979; *Vacío de identidad*, 1980 (?); *Fabulilla de la peste*, 1981 (?); *Desde la cruz del norte o El maravillo-*

Nuestro autor nació en Toledo en 1929 y continúa viviendo en su ciudad natal, que no gusta de abandonar. Esta asombrosa autolimitación provinciana causa cierta extrañeza. Toledo carece de vida teatral, y para un dramaturgo significa en todo caso condenarse al aislamiento. El hecho de que a pesar de ello Ballesteros se destaque como un representante importante del teatro de protesta es explicado por Wellwarth como un fenómeno de talento dramático instintivo, del cual el autor no sería consciente¹³. Más extraña aún, si bien más cercana a la solución del enigma, es la aparente incompatibilidad entre profesión burguesa y actividad de escritor en Martínez Ballesteros. Ballesteros es un empleado, a nivel subordinado, en una empresa estatal de seguros en Toledo, y su mujer lleva una tienda de artículos de artesanía toledana. ¿Quién iba a sospechar tras esta burguesía acomodada y de buena situación, la existencia de un autor serio de protesta? Esta especie de esquizoide, que recuerda un poco a Kafka, tiene, sin embargo, una explicación. Martínez Ballesteros confiesa que posiblemente él no hubiera escrito jamás, si no hubiera experimentado cada día, en sí mismo y en la maquinaria socio-profesional, la suerte del hombre humilde tratado despectivamente desde arriba, la suerte del *garbanzo negro*, según su misma expresión¹⁴. El autor elabora, pues, sobre la propia experiencia de su mundo profesional, casos ejemplares, casos modelo, para un teatro que proyecta desde sí mismo hacia un nivel universal las circunstancias políticas, sociales y culturales que constituyen la problemática del hombre que se siente constantemente pisoteado y que se debate en la tenaza de la dependencia de otros.

Esta génesis autobiográfica de su teatro, como me gustaría llamarla, puede verse con toda claridad en las *Farsas contemporáneas* y en la sección *Rarezas del Retablo en tiempo presente*. Estas escenas gráficas y piezas en un acto desarrollan temáticamente la existencia de un mal radical, una situación abusiva, una injusticia, y reflejan a modo

so cambio del señor Timón, 1983 (se trata de una redacción refundida de *Las gafas negras del señor Blanco*).

¹³ George E. Wellwarth, *Spanish Underground Drama*, The Pennsylvania State University, 1972, 38.

¹⁴ Según carta de A. Martínez Ballesteros a Christel Haack, con fecha 15 de julio de 1975. Véase la tesina de la Facultad de Lingüística Aplicada de la Universidad de Maguncia, en Gernersheim, de Christel Haack: *José Ruibal und Antonio Martínez Ballesteros. Untersuchungen zum Teatro Nuevo in Spanien*, 1974 (Tesina de la Facultad de Lingüística Aplicada de la Universidad de Maguncia).

de paradigma las dolorosas observaciones del autor sobre su medio ambiente. Martínez Ballesteros llama a su obra *La opinión* una *Farsa contra la violencia* y ataca en ella la opresión y manipulación de la libertad de opinión. *El hombre vegetal* es denominada por él una *Farsa contra el conformismo* y representa a un conformista que vegeta como un animal. *La colocación* es, según Martínez Ballesteros, una *Rareza*, donde el autor desvela conjunciones extrañas entre la educación autoritaria y la adherencia inflexible a un mundo profesional jerárquicamente estructurado e inmutable. En las obras más largas, de dos o tres actos, Martínez Ballesteros describe excrescencias abusivas del poder contra los oprimidos políticamente, contra los que tienen limitados sus derechos fundamentales, dentro del entramado de un comportamiento resignado, oportunista o revolucionario. Esta dimensión aparece claramente en las obras de *La trilogía contra la opresión*, es decir *En el país de Jauja*, *El héroe* y *El camaleón*.

La conexión actual con la realidad política y social de España bajo Franco aparece muy claramente en todas las obras de Martínez Ballesteros, a pesar de que —o justamente porque— el autor hace uso de la alegoría o de la parábola (p.e., en *Fábulas zoológicas*), o traspone el acontecer a un mundo imaginario (*La trilogía contra la opresión*) o recurre al pasado (así p.e., *El tranquilizante* y *Los secuestros*). Este procedimiento de velar y encubrir expresiones directas y de alusiones a realidades actuales inmediatamente inteligibles para los iniciados es una reacción obligada ante las normas vigentes de la censura teatral en la era franquista. Ésta se basaba en la nueva redacción de la censura cinematográfica de 1963 y prohibía la crítica abierta de la moral y de la sociedad, de la religión y de la práctica de la misma, así como del orden estatal y de sus representantes¹⁵. El autor crítico del sistema político ha de

¹⁵ Como todos los dramaturgos que han querido representar en España durante el gobierno de Franco, los autores del teatro de protesta han tenido que someterse a las *Normas de Censura Teatral* formuladas conjuntamente con las *Normas de Censura Cinematográfica* según Orden Ministerial del 9 de febrero de 1963 y publicadas en el *Boletín Oficial del Estado* del 8 de marzo de 1963. La competencia de la *Junta de Censura de Obras Teatrales* fue fijada respectivamente por Orden Ministerial del 6 de febrero de 1964 y formulada nuevamente a 27 de octubre de 1970. Sobre el problema de la censura, aparte de lo que se dijo en la nota 5, véase la documentación ya citada *El espectáculo de la huelga. La huelga del espectáculo*, Madrid, Ayuso, 1976, 365 y ss., así como Pedro Jiménez: «Apuntes sobre la censura durante el franquismo», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* 17 (1977), 3-8. La censura teatral y cinematográfica no fue abolida antes de principios del año 1978 por decreto.

recurrir, por lo tanto, a un simbolismo aparentemente limpio de toda sospecha. El sociólogo Elías Díaz ha observado con cierta preocupación cómo este tipo de encubrimiento forzado llevaba a efectos negativos para todo un grupo cultural, y afirma en este contexto: «Y la traumatizante autocensura y los usos del criptolenguaje, del leer y escribir entre líneas, siguen causando efectos perniciosos en la cultura y en las mentes de los españoles»¹⁶. En los años 70 Martínez Ballesteros ha escrito un conjunto de sátiras que, según sus mismas palabras, no tenían ninguna oportunidad de ser representadas. La crítica velada era demasiado visible en ellas. A este grupo pertenecen las dos malignas invectivas contra Franco, *Los placeres de la egregia dama* y *Sultanísimo por la gracia de Alá*. En *Los placeres de la egregia dama*, Franco y su esposa están representados en la pareja Anastasia y Federico. Entre las alusiones satíricas a Franco están la victoria de la guerra civil y la impotencia resultante de las heridas recibidas en ella, y en lo que se refiere a su mujer, el ansia de honor y aplauso por parte del pueblo a modo de sustitutivo del orgasmo que no consigue con su marido. Al final de la obra, en el mundo invertido de la sátira, se ve a la mujer embarazada, esperando, como mujer que va a dar a luz, al hijo engendrado por el pueblo. La sátira es mucha más visible aún en *Sultanísimo por la gracia de Alá*, que Martínez Ballesteros escribió en 1976 bajo la impresión reciente de la muerte del dictador. Estas obras han de considerarse hoy sobre todo como un documento que muestra cómo un dramaturgo español de protesta atribuye el mal radical a Franco, todas las frustraciones y angustias acumuladas a lo largo del tiempo. Es una sátira personal, ocasionalmente de mal gusto.

Las parábolas animales son un género preferido de crítica encubierta. Martínez Ballesteros describe circunstancias españolas bajo Franco en la parábola animal *Fábulas zoológicas*, grotescamente disfrazada con el rótulo de *Comic del mundo animal en dos partes*. Voy a hablar en primer lugar de la primera redacción existente sólo en manuscrito. En

¹⁶ Elías Díaz, *Notas para una historia del pensamiento español actual [1939-1973]*, Madrid, 1974, 167 (nueva edición: *Pensamiento español en la era de Franco [1939-1975]*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1983). Puede verse también Fernando Arrabal, el cual provocó cierto escándalo con su *Carta al General Franco*, París, Unión Générale d'Éditions, 1972, y «Cartas a Franco y al Rey», *Pipirijaina* 3 (1976), 4-7. Véase también el comentario resumido sobre la situación de los dramaturgos españoles después de casi cuarenta años de censura bajo el dominio de Franco, de Fernando Arrabal: «La alienación franquista», *Estreno* II, 1 (1976), 11-13.

la primera parte de la parábola dos parejas de perros representan simbólicamente la lucha contra la opresión. Sus opresores son los hombres de la clase dominante. Después de la revolución zoológica, el hombre es expulsado de la tierra, pero los animales, una vez liberados, imitan por su parte el orden humano que está organizado en clases o estratos en un sentido vertical. Al frente, en la cúspide, está *El Gran Caporal*, seguido de *Los Caporales*, *Los Caporalitos* y *Los Caporalines*. Salta inmediatamente a la vista la equiparación satírica de los *Caporales* con la organización del estado franquista. El doble filo de la ironía en la parábola se basa en el juego verbal con el significado múltiple de *caporal*: *caporal* expresa inicialmente una categoría o rango militar, y también, en lenguaje de germanía, *gallo* o *ave*. Así tenemos un gallinero al mando de un gallo. La segunda parte de la obra contiene trozos de la *Era de la civilización zoológica*, en la cual los *Linces* y *Sabuesos* poseen el poder juntamente con *Mister Búldog*. El simbolismo animal se puede descifrar también fácilmente en esta composición: *lince* expresa la astucia de los políticos y *sabuesos*, el perro rastreador de fino olfato es el vocablo en cifra para el omnipotente aparato policial. El interrogatorio de un estudiante en figura de *chivo* despliega todo el temario de conceptos tabú y palabras irritantes de la política española bajo Franco, tales como actitud frente a la guerra civil, el problema de las asociaciones políticas como sustitutivo de los partidos, terrorismo y uso de la fuerza, derecho a la huelga, relaciones Iglesia-Estado. Martínez Ballesteros ha incorporado a la segunda redacción de *Fábulas zoológicas* su obra anterior *Los primates*, de 1971, y ha ampliado la segunda parte de la primera redacción que acabamos de describir¹⁷. El autor comienza ahora literalmente *ab ovo*: los hombres —él y ella— salen de un huevo gigante y son adoctrinados sucesivamente en una secuencia de cámara rápida. Desde arriba, una voz les proporciona el habla y el comportamiento social justo, siempre a través de conceptos fundamentales de sentido vertical, como «mentira-verdad», «mandar-obedecer», «maldad-bondad». La palabra mágica que se intercala una y otra vez es *comunicación*. El tema básico es la manipulación del hombre por el hombre en este comic tipológicamente nuevo en España desde el punto de vista dramático-tipológico. El medio apropiado para ello es la lengua con sus posibilidades de *ocultación*, de donde resulta que siempre se puede ocultar la verdad con miras a la ventaja propia.

¹⁷ Antonio Martínez Ballesteros, *Fábulas zoológicas. «Comic» del mundo «animal» en dos partes*, Madrid, Fundamentos, 1976 (Cuadernos prácticos, 21).

Las parábolas políticas de Martínez Ballesteros son diagnósticos sencillos sobre circunstancias concretas sin pathos revolucionario. El autor ejerce ciertamente su crítica sobre las circunstancias existentes, es decir, sobre el sistema, pero no ofrece como contrapartida un ideal revolucionario o utópico. Quiere simplemente hacer una llamada a la conciencia y mayoría de edad políticas, pero no pretende agitar con propaganda partidista, en el sentido, p.e., de Alfonso Sastre. El revolucionario, según Martínez Ballesteros, es o corrompido o excesivamente débil. La figura del variable *Camaleón*, en *El país de Jauja*, muestra a un antiguo revolucionario que se ha transformado en el partidario más fiel de la dictadura que había anteriormente combatido. Le han tapado a tiempo la boca, pues sus ideas subversivas no eran nada más que el resultado de un estómago vacío. El protagonista de *El héroe*, Juan Pobre, es un hombre destrozado después de una larga cautividad política y no quiere saber nada de la revolución. Es proclamado héroe nacional, porque en la lucha ha matado por equivocación a un partisano amigo. Estos dos ejemplos muestran igualmente un simbolismo nominal fácilmente reconocible: el inconsistente *Camaleón* es un camaleón, el antihéroe Juan Pobre, carente de voluntad, es simplemente un pobre Juan o un Juan Lanás.

Nuestro dramaturgo utiliza intencionadamente una serie de medios expresivos extralingüísticos paraverbales con carácter de estereotipo¹⁸. Entre ellos habría que considerar en primer lugar la presentación intencionadamente exagerada de objetos convertidos en símbolos. Quisiera designar esta técnica con el nombre de simbolismo hiperbólico de los recursos escénicos. Ejemplos: en *La colocación*, el hombre aparece sentado siempre sobre largas puntas, con lo cual se pone drásticamente de relieve la costumbre gradual a las durezas e injusticias de la vida. O con otro ejemplo: en *La distancia* el extrañamiento mutuo de un matrimonio se representa gráficamente con la división de una cama, que imperceptiblemente se desintegra al final de cada diálogo. En consonancia con este simbolismo de los recursos está la simplificación extremada de los problemas con un carácter didáctico. Con ello se quiere tener en cuenta las posibilidades de comprensión de un público poco educado o ca-

¹⁸ Merecería la pena estudiar en los distintos autores de protesta los elementos extralingüísticos señalados por Luciano García Lorenzo en el teatro de A. Buero Vallejo («Elementos paraverbales en el teatro de Antonio Buero Vallejo», en José M.^a Díez Borque y Luciano García Lorenzo, *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, 103-125).

rente en absoluto de formación. Es decir, se pretende hablar a un público ajeno al teatro que de otro modo no iría nunca a él. Martínez Ballesteros abstrae de un problema unas pocas causas principales y sus efectos. Por ejemplo, en *Las bicicletas*, simplifica la complicada dependencia del hombre con respecto al sistema de consumo que él mismo se ha creado con el rápido pedaleo de los ciclistas a destajo en una bicicleta de prácticas. Los explotadores son los jueces con su sistema de supervisión y control, los explotados son los ciclistas. El que no entra en el juego, se queda sin nada.

Estos medios expresivos llevan a la esquematización de la acción dramática. Por ejemplo, en *Los esclavos*, Martínez Ballesteros expone, en una acción gráficamente abreviada, la relación entre explotadores y explotados desde el comienzo de la humanidad hasta hoy. Solamente una pareja a la vez, o sea, hombre número uno-mujer número uno, hombre número dos-mujer número dos, representa en cámara rápida la historia de la explotación del hombre por el hombre. Los personajes dramáticos representan funciones, no reflejan una vida interna individual. Es decir, en otras palabras, el teatro de protesta de Martínez Ballesteros apenas contiene elementos dramáticos de carácter sociológico. En la obra de Martínez Ballesteros se puede hablar de una despersonalización progresiva de las figuras dramáticas, a medida que sus obras se hacen más abstractas y doctrinales. Martínez Ballesteros limita también la lengua a una función de signo: es una lengua lapidaria, carente de humor, sin especificaciones. Los medios extralingüísticos adquieren en parte un rango equivalente; tales son, por ejemplo, los recursos escenográficos, la música, baile, máscaras, pantomima, montaje escenográfico visible, efectos sonoros con altavoces, etc. Ciertamente no debe buscarse una relación entre Martínez Ballesteros y Antonin Artaud, relación que sería más adecuada para otro representante del teatro español de protesta. Pienso sobre todo en el teatro cruel de un Manuel Martínez Mediero, con sus efectos de shock intencionales, como por ejemplo en *El convidado*¹⁹. Tampoco es posible hablar de un influjo visible de

¹⁹ Manuel Martínez Mediero: *El convidado*, in *Teatro difícil*, Madrid, Escelicer, 1971, 73-86. Otras obras como *Las planchadoras* (1970) o *Las hermanas de Búfalo Bill* (1971) de M. Martínez Mediero, publicada en 1974 (Madrid, Fundamentos, Cuadernos prácticos, 14) siguen también claramente la dirección del teatro cruel en la línea de Artaud. Sobre la recepción reciente de Artaud en España, véase el número de *Primer Acto* 159-60 (1973) sobre Artaud, especialmente F. Lázaro Carreter: «Artaud y el teatro contemporáneo» (13-21). El estudio aforístico de Ángel García Pintado sobre «Artaud, el espíritu, la vida, el tiempo» (26-28) muestra en qué medida los dramaturgos españoles se enfrentan con Artaud como un modelo a seguir.

Bert Brecht en Martínez Ballesteros, a pesar de ciertos elementos épicos y alienantes de carácter brechtiano, visibles en los narradores, el cambio de papeles, el quebrar la ilusión. Podría ciertamente hablarse de una presencia visible de Brecht, por ejemplo, en el teatro de Ángel García Pintado, sobre todo en su provocativa obra *¡Laxante para todos!*²⁰.

En conclusión, podemos afirmar lo siguiente: Martínez Ballesteros utiliza conscientemente determinados medios de expresión dramática simplificados con la intención de que especialmente el espectador carente de formación pueda fácilmente reconocer su simbolismo, descifrarlo y reaccionar con la protesta. Aquí radica la provocación que el autor de protesta desea del público. Desde este punto de vista, el duro juicio de Ruiz Ramón sobre el teatro de Martínez Ballesteros parece equívoco. Ruiz Ramón lo considera como un teatro sin pretensiones, apto para un público culturalmente retrasado, en una situación anormal de transición dentro de la sociedad española. Hemos de preguntarnos, en primer lugar, qué criterios utiliza Ruiz Ramón en su juicio, y si tales criterios son adecuados. ¿Es posible juzgar a un escritor simplemente con las categorías estéticas al uso de una literatura con pretensiones intelectuales? Segunda pregunta: ¿se puede liquidar despectivamente la intención didáctica declarada del autor con vistas a un teatro para el pueblo como, en palabras de Ruiz Ramón, «el producto más auténtico de una sociedad culpablemente víctima [...] de un inefable y dramático proceso de castración intelectual»?²¹ Martínez Ballesteros ha tomado postura ante estos reproches que personalmente considero desmedidos²². Como crítico literario, uno debería ser capaz de ver y valorar en consecuencia el hecho de que en los últimos diez o quince años del go-

20 En Ángel García Pintado pueden apreciarse influencias tanto de Artaud (por ejemplo en *La crucifixión*, 1968, o en *Agonía de Julián Despojos*, 1972-73), como de Brecht (véase la obra *¡Laxante para todos!*, 1973, que Moisés Pérez Coterillo considera como *teatro de transgresión* (*Pipirijaina*, 2, 1976).

21 F. Ruiz Ramón: *op. cit.*, 559.

22 En carta a Christel Haack del 17 de marzo de 1976 escribe Martínez Ballesteros: «Por algo mi teatro es la clase de teatro que no quieren determinados críticos, con unos esquemas hechos de antemano [...] Yo sé que mi teatro interesa al público y que éste no se aburre. Hay muchos que creen que una manera de pasar por inteligentes es rechazar lo que llega fácilmente a la gente. Allá ellos. Hay un teatro fácil para halagar los instintos más bajos del público, y estamos todos de acuerdo en rechazarlo. Hay otro teatro, aparentemente fácil porque llega con facilidad al espectador, pero que no es nada fácil de hacer, con una dignidad crítica y una serie de inquietudes, que creo que es el que yo cultivo. No es fácil establecer esa comuni-

bierno de Franco, Martínez Ballesteros ha intentado, de una manera peculiar y valiente, acercarse al pueblo, al hombre de la calle que no tiene el lastre de la cultura entendida como artículo burgués de consumo. Por otra parte, está evidentemente el hecho de que el efecto esperado fue muy local o reducido a causa de las restricciones existentes.

La situación del otro dramaturgo de protesta que analizamos en el presente estudio es completamente diferente. El andaluz Miguel Romero Esteo nació en 1930. Desde 1965 escribe obras de teatro que fueron prohibidas por la censura en su mayoría, y algunas, aun después de la era de Franco. Ésta es la razón de que sus obras hayan sido representadas sólo en casos de excepción, y de que sólo algunas de ellas hayan sido publicadas posteriormente²³. Dentro del teatro de protesta Romero Esteo es considerado como excéntrico y *enfant terrible*, a consecuencia de los escándalos que provocó con sus obras *Pontifical* (1966), *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (1971) y *Pasodoble* (1973). Su segunda obra, *Pontifical*, que envió al Festival del Teatro Nuevo en Sitges, en 1966, provocó en el jurado una enconada lucha entre fieles al régimen y neoliberales. Esta *grotescomanía* de 450 páginas, con cascadas inagotables de palabras diáfanas y de una liberalidad sin límites, que no conoce frontera alguna de eso que se llama buen gusto, traspasa todos los límites temporales de una representación teatral, pues duraría, sin cortes, 8 horas. El shock provocado en los expertos y la inmediata prohibición de la censura contribuyeron a que *Pontifical* circulara secretamente entre los estudiantes en ejemplares multicopiados y se convirtiera en símbolo del teatro opri-

ción, y eso fastidia al que no sabe hacerlo. En resumen, hay cosas aparentemente fáciles, pero que no lo son tanto.» (Sobre Haack véase la nota 14; las cartas de A. Martínez Ballesteros las guardo en el Archivo del Nuevo Teatro Español que tenemos en la Facultad de Lingüística Aplicada de la Universidad de Maguncia, Sección Española).

²³ La lista de las obras de Romero Esteo incluye actualmente, según datos del autor, las siguientes: *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, 1965 (Madrid, Cátedra, 1978); *Pontifical*, 1966; *Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa*, 1970; *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, 1971 (edición incompleta in *Estreno I*, 2, 1975, T1-T32); *Pasodoble*, 1971 (*Primer Acto* 162, 1973, 15-49); *Fiestas gordas del vino y el tocino*, 1972-73 (Madrid, Ediciones Júcar, 1975); *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*, 1975 (Madrid, Fundamentos, 1979); *El barco de papel*, 1976; *Horror vacui*, 1974-83; *Tartessos*, 1976-83 (*Pipirijaina* 26-27, 1983, 32-341). Para más detalle véase la documentación en *Pipirijaina* 26-27 (1983), 22-23.

mido de protesta²⁴. Las olas de la conmoción se extendieron hasta Alemania, pues la editorial de teatro Suhrkamp descubrió en Romero Esteo un nuevo genio dramático español, se aseguró los derechos de autor para obras ulteriores y preparó una traducción de *Pontifical*²⁵. El estreno previsto de la obra en alemán para la inauguración del Nuevo Teatro de Basilea no llegó a realizarse. El teatro total de Romero Esteo resulta en su forma presente casi imposible de representar y origina tales dificultades para conseguir una escenificación adecuada que es preferible renunciar a ello²⁶. Más tarde, sin embargo, Romero Esteo ha conseguido en España, según su propia información, un éxito considerable con *El barco de papel* (1975), en escenificación del grupo teatral *Ditirambo*. Representaciones hechas de una versión abreviada de *Paraphernalia* en Sitges (1972) y Madrid (1973) y de *Pasodoble*, también en Madrid (1974), produjeron un shock tanto en la crítica como en el público, es decir, tanto en los espectadores orientados hacia la derecha como hacia la izquierda²⁷. Con la representación de *El vodevil de la pálida, pálida*

24 Puede verse la documentación bio-bibliográfica que el autor me ha proporcionado, incluida en el Apéndice de la tesina de Waltraud Ohlert, de la Facultad de Lingüística Aplicada de la Universidad de Maguncia en Gernersheim: *Spanisches Protesttheater bei Miguel Romero Esteo, 1977/78*. Otras cuestiones de detalle y aspectos del propio teatro así como del teatro en general pueden verse en las diferentes entrevistas con Romero Esteo: «Diálogos a ritmo de pasodoble con Miguel Romero Esteo», *Primer Acto* 162 (1973), 6-11; Amando Carlos Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, 391-413; M. A. Medina Vicario, *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1976, 31-39. Véase también Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica. (El teatro en España en 1973)*, Madrid, Prensa Española, 1974, 228-230; Fernando Lázaro Carreter, «Crítica de dos obras de Miguel Romero Esteo», *Estreno I*, 2, (1975), 13-16; Pedro Aullón de Haro, «El texto del teatro: Miguel Romero Esteo», *Revista de Literatura* 83 (1980), 159-172, y Pedro Aullón de Haro, «La obra dramática de Miguel Romero Esteo», in M. Romero Esteo *Tartessos, Pipirijaina*, 26-27 (1983), 5-20.

25 Curt Meyer-Clason ha traducido *Pontifical* al alemán, en 1971, para la editorial Suhrkamp (distribuidora teatral), de Frankfurt.

26 El estreno, al parecer firmemente programado con motivo de la inauguración del *Neues Schauspielhaus* de Basilea y sobre el cual Romero Esteo gustaba de hablar en sus entrevistas, era considerado por los peritos competentes en materias de teatro únicamente como una «idea intensa», (Véase la correspondencia del *Staatstheater* de Württemberg con W. Ohlert en el Apéndice de la tesina de Ohlert, *op. cit.*). Una cosa es clara, y es que Suhrkamp considera apenas representable la redacción actual, y a lo sumo tendría en cuenta una redacción muy abreviada. En este contexto el traductor Meyer-Clason habla de un «cadáver viviente» (véase Ohlert, *op. cit.*, Apéndice).

27 Véanse entre otras las críticas teatrales en la nota 24, y la *Breve autobiografía* característica del genio peculiar del autor en el Apéndice de Ohlert, *op. cit.*; en el año

da, *pálida, pálida rosa* Romero Esteo estrenó por primera vez en un teatro Comercial (Teatro de Jacinto Benavente, 5 de marzo de 1981). A pesar de la crítica más benévola que severa faltó pronto el público, sobre todo el público joven²⁸. Romero Esteo parece no encajar dentro de ninguna dirección ideológica, lo cual suena a paradoja en este teatro de protesta en que el común denominador de todos los dramaturgos es la crítica del sistema político y social.

A la pregunta de si constituye para él algún valor ser considerado como representante del teatro de protesta, Esteo ha respondido negativamente²⁹. Ha de ser catalogado, en todo caso, como solitario entre solitarios. En la medida de mis conocimientos, su producción hasta el presente constituye una ruptura más o menos completa con el movimiento oficial cultural y teatral, y no sólo dentro de España. Viene a mi recuerdo la filípica que lanza contra los sumos sacerdotes de la cultura en el prólogo a *Fiestas gordas del vino y el tocino*³⁰. Con sus visiones grotescas de un teatro total, de un teatro que hace saltar en pedazos el palco reservado de la burguesía, Romero Esteo quiere liberar a los hombres de todas las coacciones que los dominan, es decir, quiere poner al hombre en libertad frente a todo lo que es represivo a sus ojos. Y para él, esto es sobre todo nuestra civilización actual, con todos los fenómenos concomitantes que ponen en peligro la vida —piénsese p.e., en las discusiones sobre los reactores atómicos—, las escalas fijas de valores de una sociedad determinada y sus fanatismos ideológicos. El instrumento de liberación de todas estas opresiones es la lengua, que Esteo utiliza de manera peculiar. Con el placer andaluz por la metáfora y las irregularidades de la lengua popular Esteo transforma la lengua en palabras y construcciones atrevidas y desconcertantes, fuerza sistemática-

1970 el autor apunta entre otras cosas: «Desde la izquierda teatral [...] mi nombre comienza a ser omitido y silenciado cada vez que se hable de teatro nuevo. La izquierda me borra de su lista de jóvenes autores (en la cual había yo comenzado a figurar a partir del escándalo del texto-mito *Pontifikale* en 1966).» (*op. cit.*, 3).

²⁸ Compare F. Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1981*, Valladolid, Álvaro, 1982, 37-39.

²⁹ Véase A. Carlos Isasi Angulo: *op. cit.*, 409 y ss.

³⁰ «... Hay otras muchas represiones. Son las ocultas, son las ocultas. Por ejemplo, a la hora de toda labor de creación, la gran presión y represión por parte de la maquinaria de la kultur —oh la kultur— la cual está en mano de los teoretas de turno [...] La burocratización del pensamiento. Cosa grave, y suave y oculta pugna entre el poeta y el teoreta...» (M. Romero Esteo: *op. cit.*, 13).

mente la expresión —un purista normativo diría que la viola— por medio de inversiones dirigidas a trastocar por completo la estructura de la lengua. Aquí ha de verse el punto de partida de su crítica del sistema político, que choca con la incomprensión de los lectores cultos, y en muchos casos, incluso con un violento rechazo.

Quiero resumir a continuación algunas de las características lingüísticas del teatro de Romero Esteo, limitándome básicamente a las aclaraciones que el autor me proporcionó con ocasión de la traducción de *Pasodoble* al alemán³¹.

(1) El estilo y el flujo de la exposición tienen un ritmo intenso. Las indicaciones escénicas son textos completos, no solamente meras referencias técnicas de teatro (Recuérdese especialmente a Valle-Inclán). Estas indicaciones no se distinguen del diálogo en cuanto al ritmo, y en parte rima, de la lengua, y hacen que la obra en conjunto sea un texto dramático completamente teatralizado.

(2) La rima, empleada frecuentemente como rima interna, distingue el diálogo con respecto a la prosa normal del teatro, sin convertirlo, no obstante, en verso, salvo en algunos casos intencionados. La rima surge espontáneamente y también con una preparación previa, buscada. El procedimiento es más o menos como sigue. El autor toma una palabra y la modifica en el sonido y articulación hasta casi provocar náusea, sin que el significado tenga frecuentemente importancia decisiva. Este juego ejercitado con frecuencia en una especie de pathos pseudolitérgico por medio de la repetición, continuación y ampliación de palabras, que suenan igual o de manera semejante, abre dimensiones nuevas de un mundo imaginario completamente irracional.

(3) La lengua está inundada de irregularidades sistemáticas. Constantemente aparecen irregularidades sintácticas, es decir, la sintaxis es desfigurada intencional y puntualmente con formaciones irregulares. De la misma manera encubre el autor el contenido semántico a través de

³¹ En carta dirigida a mí por Romero Esteo de fecha 24-6-1977 (en el Apéndice de la tesina de Ohlert, *op. cit.*). En el Apéndice están incluidas también la redacción corregida en 1976 del final de *Pasodoble* y algunas indicaciones a los traductores. En 1978 Signe Scheffzek y Dagmar Steffen, ambas de la Facultad de Lingüística Aplicada de la Universidad de Maguncia en Gernersheim, han traducido *Pasodoble* al alemán para la editorial Suhrkamp (distribuidora teatral). Tampoco de esta obra hubo un estreno alemán hasta hoy día, a saber.

fórmulas imprecisas. De este modo surge una estructura lingüística muy peculiar, que en la superficie aparece normal y debajo de la superficie acusa la presencia de un carácter psicopático a través de estas constantes disonancias, carácter que muestra un extraño estímulo poético. Podría decirse que un loco anda por aquí suelto, pero un loco con un sistema y con talento. O con otra comparación: podemos imaginarnos el concierto de una orquesta sinfónica en la que algunos instrumentos están intencionadamente desafinados. El autor logra la desfiguración sintáctica con el cambio de un verbo transitivo en intransitivo introduciendo la preposición *de*, cuyo uso constante ha llegado a ser en él una manía. En lugar de la formulación correcta *yo te voy a dar tortas*, el verbo transitivo *dar* se convierte en intransitivo intercalando la preposición *de*, en fórmula tomada de la conversación ordinaria, de donde resulta la frase: *yo te voy a dar de tortas*. El autor consigue el oscurecimiento de una frase igualmente con el uso irregular de preposiciones, intercambiando *por*, *con*, etc. En lugar de la frase correcta *lloraba con melancolía y por amor*, aparece en Romero Esteo *lloraba de la melancolía y el amor*. La introducción ocasional acá y allá del artículo determinado realza el efecto buscado de encubrir el significado, y por otra parte, la expresión resulta polivalente, porque la imprecisión hace posibles varias interpretaciones diferentes.

(4) Una expresión que parece inofensiva y de sentido único adquiere inesperadamente varios sentidos, por medio de ligeras modificaciones, entre las que destacan las alusiones erótico-sexuales, una vez más una especie de manía inconfundible de Romero Esteo. La asociación con los órganos genitales masculinos y femeninos o con actividades eróticas, frecuentemente marcadas con intensos rasgos sadomasoquistas, es una constante que aparece sin interrupción en los textos de Romero Esteo. Podemos aludir como ejemplo a un pasaje de *Pasodoble*. Primeramente aparece *tú te mamas mi personalidad*, que significa algo así como *tú absorbes mi personalidad*, *tú te chupas mi personalidad vampíricamente*. La frase *tú te mamas mi personalidad* es repetida varias veces, y en el proceso de la repetición el sustantivo femenino *personalidad* es sustituido por el pronombre *la*. La secuencia es como sigue: *tú te mamas mi personalidad*, *tú te la mamas*, *tú te la mamas*. Esta expresión pronominal asocia juntamente con su significado lógico derivado del contexto la expresión popular que alude a la *fellatio*.

(5) Niveles lingüísticos contrapuestos se funden forzosamente en una unidad. Lengua elevada y selecta cargada de vocabulario lírico y

religioso-cultural choca con giros groseros vulgares, a nivel sintáctico y semántico. De aquí proceden las expresiones blasfemas y frases carrentes de gusto o entendidas como una provocación. Romero Esteo ha recibido reproches especialmente en lo que se refiere a las primeras. Desde el punto de vista sociológico, en Romero Esteo se mezclan, al azar y por lo tanto forzosamente, produciendo una impresión grotesca, usos lingüísticos y vocabulario del burgués y del empleado, del pequeño burgués y del aristócrata con un lenguaje popular bajo, intensamente prohibitivo, procedente del estrato social de los trabajadores y campesinos. Estas colisiones dejan tras sí un vacío, es decir, en la fórmula de Romero Esteo, provocan *implosiones* en la estructura interna de la frase y de la lengua, y juntamente con las demás características estilísticas señaladas producen lo que el autor llama *subversión idiomática*. El paso de la subversión lingüística a la del contenido, es decir, a la crítica del significado, debe ser dado por el espectador que toma parte en el acontecer del teatro. Aquí está el complicado mecanismo de esta crítica del sistema político bajo la superficie, de difícil acceso, y que, a diferencia de Martínez Ballesteros, sólo puede explicarse desde la estructura lingüística del autor³².

Al analizar las obras individuales de Romero Esteo no se puede partir de una acción. Se puede, más bien, hablar de sucesos estructurados u organizados en secuencias, que se relacionan entre sí como las distintas partes de una tela de araña, según ha señalado Ruiz Ramón³³. Las *dramatis personae*, entre las cuales figura también un papagayo en *Pasodoble*, tampoco tienen identidad individual. Romero Esteo teatraliza en forma abstracta luchas de individuos o de grupos entre sí. Sus obras tienen el carácter de una *maquia*, y se llaman *grotescomaquia* o *tetralomaquia*. La *grotescomaquia* de *Pasodoble*, por ejemplo, representa la ritual lucha por la existencia entre hombre y mujer en un matrimonio

³² En su carta ya citada del 24 de junio de 1977 Romero Esteo me decía en este contexto: «Para destruir algo, una implosión es mucho más eficaz que una explosión, mucha más demoledora. Algo así viene a significar subversión idiomática, cripto-destrucción. Desde la cripto-infraestructura, es decir, desde la parte subterránea de la infraestructura lingüística (con respecto al lenguaje teatral) incluida la infraestructura idiomática (los materiales de base, tanto sintácticos como semánticos). Por otro lado, partir desde una racionalidad antagónica a la de las clases dominantes (burguesía, pequeña burguesía) que suele ser muy unilineal y mecánica, y partir desde criterios antagónicos y diametralmente opuestos a los criterios de las clases dominantes. Algo así trato de hacer yo».

³³ F. Ruiz Ramón, *op. cit.*, 567.

específicamente español. La *tetralomaquia Fiestas gordas del vino y el tocino* muestra la lucha trágica de la naturaleza sometida contra la brutal civilización moderna. La princesa, como figura simbólica de la naturaleza, se yergue, contra la urbanización de su reino todavía intacto, frente a los enanos-gigantes humanos. Este fenómeno, que en su estructura externa recuerda los cuentos de hadas, está concebido como un *teatro-fiesta* para el teatro de la calle, pero un teatro de la calle que tiene dimensiones muy distintas de este tipo de teatro tal como aparece por ejemplo en la formulación teórica de Jerónimo López Mozo en su libro *Teatro de barrio, teatro campesino* (1976)³⁴. Con sus múltiples rostros de dramaturgo elitista, dramaturgo tipo clown y dramaturgo del pueblo, Romero Esteo presenta un gigantesco aquelarre. A través de los diferentes elementos litúrgicos, musicales y de danza es quizá posible ver aquí un retorno o una orientación hacia formas teatrales rituales primitivas.

Al hacer pronósticos para el futuro, es obligada una mínima cautela. Sin embargo, es posible que en Romero Esteo tengamos uno de los grandes dramaturgos con los impulsos suficientes para llevar a cabo una renovación en el teatro que haga época. Romero Esteo tropieza con una total incomprensión por parte de sus contemporáneos debido a la fuerza impetuosa de su fantasía y la violencia de su lenguaje, como ocurrió con Valle-Inclán en su tiempo. Las obras producidas hasta el presente son, en todo caso, mucho más que una mera prueba de talento. Naturalmente, hemos de esperar la evolución ulterior. Valle-Inclán, que es el modelo común declarado de los autores de protesta, no había encontrado todavía la forma definitiva del *esperpento* después de muchos años de producción teatral, y tampoco había sido reconocido por sus contemporáneos.

En Martínez Ballesteros y Romero Esteo tenemos dos representantes extremos del teatro español de protesta, cada uno a su manera. Para ellos y para todos los demás se puede decir hoy que la época del teatro español de crítica del sistema político ha terminado con el fin de la era de Franco y el comienzo de la democracia en España. Este teatro podría definirse como una válvula de escape y un catalizador de los conflictos sociales y políticos que surgieron en una dictadura específicamente española.

³⁴ Jerónimo López Mozo, *Teatro de barrio, teatro campesino*. Apuntes, Bilbao, Zero, 1976.

***La Periódico-manía* y la prensa madrileña en el Trienio Liberal (II)**

ENRIQUE RUBIO CREMADES

Universidad de Alicante

La Periódico-manía, en su breve período de existencia, ofreció a través de sus cuarenta y tres números publicados un copioso material noticioso sobre los periódicos y folletos —Hartzenbusch tan sólo cita setenta periódicos¹— publicados a comienzo del Trienio Liberal. Su duración es difícil de precisar pues, aunque existen alusiones a determinados acontecimientos del momento y al comportamiento de la sociedad en determinadas épocas del año, no se precisa ni se cita fecha alguna, hecho que nos impide precisar con exactitud el período de su existencia. Sólo podemos especificar un dato en esta relación cuantitativa del periódico: en el año 1820 se publica un total de veintiocho números y en 1821 quince. Su duración es, pues, efímera si la analizamos desde la perspectiva actual, o longeva —o al menos normal— si la estudiamos desde su contexto histórico. La misma *Periódico-manía* se autodefine y se califica de «vieja caduca»² en el último tercio de su existencia, consciente de que una larga vida periodística no sólo no es renta-

¹ Eugenio Hartzenbusch. *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1894.

² *La Periódico-manía*, n.º XXXVI, pp. 3 y 6.

ble, sino que produce cansancio o fatiga en el lector. Esta movilidad de los redactores motiva que el periodista de la época colabore en un breve lapsus de tiempo en distintos periódicos, aquejados todos ellos del mal de la época: la falta de medios económicos y el escaso número de suscriptores³.

La Periódico-manía suele ofrecer con cierta insistencia un panorama de la prensa del momento, aunque siempre desde la perspectiva cómica y satírica, no exenta de una cierta envidia por el «buen estado» económico de ciertos periódicos, como el *Universal*. Desde esta perspectiva satírica *La Periódico-manía* define lacónicamente los principales periódicos de la época:

Censor... Por espíritu de vértigo.
Miscelánea... Por versatilidad.
Constitucional... Por voluble.
Cetro... Por inconsecuente.
Universal... (dando un gran suspiro) Por insustistente.
Gaceta... Por inestable.
Correo... Por insustituible.
*Diario... Por volver casaca*⁴.

Actitud que se repite en distintos números de la publicación; incluso al final de su andadura, consciente de su pronta *muerte*, no se resiste a callar o emitir juicios como los recientemente citados. Como hemos dicho, en su último número *La Periódico-manía* se convierte en un «Hospital general de incurables» que emite el diagnóstico del periódico y las causas de su enfermedad, así como los remedios para su curación:

El Universal. Padece extenuación, flojedad en el sistema nervioso, inapetencias, sudores fríos. Método curativo. Tónicos: tintura de quina, baños termales, ejercicio a caballo.

El Espectador. Hemoptisis. Leche de burra, caldos ligeros, ácido nítrico y abstinencia de viandas saladas.

La Miscelánea. Flatos histéricos. Jarabe de adormideras blancas y de corteza de cidra, agua de canela, paseo, bailes y diversiones.

El Eco de Padilla. Vértigos. Purgas, sangrías y sanguijuelas, lavativas emolientes, agua nitrada y ejercicio moderado.

Diario viejo de Madrid. Consunción, insomnios, vómitos, diarrea. Sueros, sustancia de pan, y paños de agras, y triaca al vientre.

El Censor. Calenturas intermitentes. Emético, quina y aguas de naranja, entre caldo y caldo.

³ *Ibíd.*, XXX, p. 4.

⁴ *Ibíd.*, XXXII, p. 17.

Le Regulateur. Obstrucciones. Mucho ejercicio, uso frecuente de lavativas, diluyentes y atemperantes.

El Relámpago. Calenturas biliosas. Los antisépticos y febrífugos; caldos de ternera y agua de nieve.

El Compadre del Holgazán. Reumatismo. Tintura de quina, y el uso de diaforéticos.

La Gaceta. Hidropesía. Asados y vino blanco: privación de agua y vegetales: operación de la paracénesis y ejercicio continuado al aire libre⁵.

La Periódico-manía no concede siempre el mismo trato a los distintos periódicos de la época. Frente a ligeras reseñas o breves bocetos de contenido, ideología y estilo aparecen otros periódicos analizados insistentemente, como *El Censor*, *El Conservador*, *El Constitucional*, *La Frailomanía*, *La Miscelánea*, *El Mochuelo Literario*, *El Redactor*, *El Revisor*, o el gran protagonista de *La Periódico-manía*: *El Universal*. Entre las publicaciones analizadas con no poca brevedad tenemos *La Arlequinada diplomática*⁶ que, a tenor de lo dicho por *La Periódico-manía*, «no se podía negar a esta hermanita que es buena cristiana». La intencionalidad de *La Arlequinada* queda probada con el párrafo que la misma *Periódico-manía* transcribe:

Pues si no atacamos a las personas, ¿contra quienes se ha de verter la cólera que tanto tiempo se ha estado reconcentrando en nuestros corazones?⁷.

En números posteriores se nos informa de que sólo llega a publicar un total de cuatro números, «Muere porque quiere y le da la gana»⁸ y como es habitual en nuestro periódico le hacen los últimos honores con el siguiente epitafio:

Sufriendo fuertes dolores
nuestra hermana arlequinada,
murió bien afarrochada
a juicio de los doctores.
Por más que ellos se esmeraron,
y aunque hicieron maravillas,
la fiebre de banderillas
nunca, nunca la curaron.
Pues acaban con la vida

⁵ *Ibíd.*, XLIII, p. 19-20.

⁶ *La Arlequinada diplomática*, Madrid, Imprenta Fuentenebro, 1820.

⁷ *La Periódico-manía*, n.º XIII, p. 8.

⁸ *Ibíd.*, n.º XVII, p. 15.

todas las penas del mundo,
duerme, y en sueño profundo
descansa, hermana querida⁹.

El *Amigo del bien* es otra de las raras publicaciones madrileñas del *Trienio Liberal*, citada por Hartzzenbusch¹⁰ pero sin dar una sola referencia de ella. *La Periódico-manía* escribe en sus páginas que «le echaron la zarpa dos dependientes del resguardo de la junta de censura y se ha declarado por decomiso»¹¹. Esta publicación, redactada por abogados, la define *La Periódico-manía* como «modelo rematado de todas las perfecciones posibles, concebibles e imaginables. La intención tan pura como la del *Conservador*, sus ideas tan finas como las de la *Ley* (hablamos de periódicos); su lógica tan perfecta como la del *Espejo de las Españas*; su gramática tan castiza como la del *Universal*; su lenguaje tan correcto como el de la *Tertulia de Maudes*, y sus conceptos tan elevados como los de los *Ciudadanos Celosos*»¹². Si tenemos en cuenta que todos los periódicos aquí citados merecieron la dura reprimenda de *La Periódico-manía*, los juicios aquí emitidos están dictados con no poca ironía, alegrándose de su pronta muerte, pues ni con la supuesta protección del Ministro de la Guerra¹³ se podrá prolongar su vida. Efectivamente, con la publicación del segundo número finaliza la carrera periodística de *El Amigo del bien*. Las razones, según apunta *La Periódico-manía*, son de tipo económico. A renglón seguido emite el epitafio:

Pues murió sin testamento
el dicho Amigo del bien,
y nos parece no hay quien
cuide de su enterramiento...
¿Qué haremos en este caso?
Entregarlo a la hermandad
de la Paz y Caridad
y así se sale del paso.

Ella que es inteligente
y sabe lo que ha de hacer,
ponga o deje de poner
el epitafio siguiente.

⁹ *Ibid.*, n.º XVII, p. 16.

¹⁰ Hartzzenbusch, *op. cit.*, p. 28.

¹¹ *La Periódico-manía*, n.º VI, p. 17.

¹² *Ibid.*, n.º VI, p. 18.

¹³ *Ibid.*, n.º VII, p. 22.

EPITAFIO

¿Quién enterrado está aquí
y sentenciado murió?
¿El Amigo del bien?... No.
¿El Amigo del mal?... Sí¹⁴.

Existen en *La Periódico-manía* alusiones o breves comunicados sobre periódicos, folletos y opúsculos que constituyen auténticas rarezas bibliográficas. *El Pobrecito Holgazán*, *Carta Ultramaniática*, *Lamentos de la Iglesia de España* o la publicación *Lo que puede un confesor atrevídillo* configuran este peculiar periodismo del *Trienio Liberal*. *El Pobrecito Holgazán*, a diferencia de los demás periódicos, no «muere» endeudado como el resto de sus hermanos según *La Periódico-manía*, pues «acertó con diez cartas y dejó temblando la banca. Recogió diez mil pesetas, sin lo que va chorreando; diez mil bendiciones de los desocupados y diez mil maldiciones de los intolerantes»¹⁵. Incluso lo compara a un «mastín con carlangas» frente a los «periódicos falderillos»; es, cosa extraña, un periódico que ha dejado de publicarse porque ha querido, y que según *La Periódico-manía* «resucitará bajo alguna otra denominación»¹⁶. El epitafio de *La Periódico-manía* alude, precisamente, a esta opulencia:

De los hombres la venganza
no temas: bajo esta losa
hermano nuestro, reposa
en quieta y plácida holganza.
Dichoso tú,
pobre cuitado,
que te has tragado
medio Perú.
Dios nos conceda
lo que esperamos:
nosotros vamos
por lo que queda¹⁷.

La *Carta Ultramaniática* es, según *La Periódico-manía*, un «folletico que se acerca al olor de las magras»¹⁸, de escaso valor literario,

¹⁴ *Ibíd.*, n.º XVI, p. 9.

¹⁵ *Ibíd.*, n.º V, p. 18.

¹⁶ *Ibíd.*, n.º V, p. 18.

¹⁷ *Ibíd.*, n.º V, p. 19.

¹⁸ *Ibíd.*, n.º XXXIX, p. 9.

que intenta imitar los artículos de «chismografía» que se insertaban en el periódico *El Constitucional Correo General*. No menos extraño es el folleto recientemente aludido —*Lamentos de la Iglesia de España*— editado y vendido en la librería de Collado por ocho cuartos. Este folleto pudo muy bien levantar en su día una fuerte polémica entre los sectores liberales y los representantes de la Iglesia. *La Periódico-manía* arremete contra la injustificada razón de la Iglesia que pide ayuda a las Cortes y censura, al mismo tiempo, a los representantes eclesiásticos de Roma por considerar que ellos son los únicos que se benefician de las bulas. Con humor y mordacidad rebate *La Periódico-manía* las tesis del folleto, pues no es cierto que Roma maltrate a la Iglesia de España, ni la tenga cautiva y prisionera «porque una cosa es que tengamos necesidad de ir a Roma por bulas para comer huevos y leche en la Cuaresma... para comer carnes saladas en ciertos días... para que los eclesiásticos calvos puedan gastar peluca... y para mil y mil cosas, que son muy provechosas al cuerpo y al alma; y otra muy distinta cosa es decir que por esto está prisionera la Iglesia de España»¹⁹. Más adelante *La Periódico-manía* elogia las bulas romanas, manantial de felicidades temporales y eternas, porque «según cuentan todos los viejos y viejas de los pueblos pequeños, que antiguamente había una porción de duendes que llamaban Martinicos, que daban crueles petardos. Unas veces hacían ruido para que nadie durmiese; otras golpeaban a los criados; otras se orinaban en el fogón y apagaban la candela... En fin hacían mil diabluras, aunque dicen que vestían hábito franciscano. De todos estos daños, según los antiguos, quedamos libres y desembarazados luego que se publicó la bula Romana de la Santa Cruzada ¿Hay dinero en el mundo con que pagar este beneficio?»²⁰. Más tarde hace alusión al costo de la bula —«tres tristes reales» al año— y a la avaricia de nuestros representantes eclesiásticos.

El siguiente folleto —*Lo que puede un confesor atrevidillo*— se imprimió en la imprenta de Vega y Compañía, vendiéndose en las librerías de Brun, Orea y Quiroga al precio de veintiún cuartos. A tenor de lo analizado en *La Periódico-manía* este folleto «Vale más lo que calla que lo que dice», sin ninguna calidad y exento de valor. Nuestro periódico se burla del «redactor atrevidillo» por el léxico empleado a la hora de referirse a ciertas publicaciones ministeriales».

¹⁹ *Ibid.*, n.º XXVI, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, n.º XXXVI, pp. 9-10.

El periódico *Sistema de Unión Patriótica*, otra rareza bibliográfica, dedicó sus páginas a los asuntos políticos, «papel más serio que una novia aragonesa», se imprimió en los talleres de Fuentenebro. La librería Brun vendía los ejemplares de esta publicación. Tras echarle la bendición «maniática» se despidió de su director deseándole prosperidad y un buen número de suscriptores, deseo cumplido, pues en uno de los últimos números de *La Periódico-manía*, transcurrido ya un año, afirma que su lectura es «útil y necesaria porque descubre virtudes que estaban ignoradas»²¹.

El Articulista, *El Paladión Constitucional*, *El Observador Español*, *La Linterna Mágica*, *La Guía de Litigantes*, *Gacetín de anuncios diarios*, *Diario Sobresaliente de Madrid*, *El Conciliador*, *Los Ciudadanos Celosos*, *El Ciudadano Despreocupado*, etc. son publicaciones que aparecen fugazmente en las páginas de *La Periódico-manía*. Por ejemplo, nada sabemos de los redactores de *El Articulista* pero sí de lo absurdo de la rotulación —según nuestro periódico— elegida por los autores de la publicación.

El Paladión Constitucional, publicación que salía tres veces a la semana y se vendía en la librería de Cruz y Millar, calle del Príncipe, guarda relación con los periódicos *La Aurora* y *Los Ciudadanos Celosos*, pues según el testimonio de *La Periódico-manía* «*La Aurora*, que en paz descansa, extractaba las sesiones de la Sociedad del café Lorencini. *Los Ciudadanos Celosos*, que también cerraron los ojos para no abrirlos más, hacían igual operación por lo respectivo a la de San Sebastián. *El Paladión* mascó a dos carrillos: bien pudo estar gordico»²². Ambas sociedades eran el objeto de sus extractos, tan diminutos que según *La Periódico-manía* «se necesitaba de un microscopio para distinguirlos». Sin embargo el ataque o censura se ciñe al léxico empleado por *El Paladión*, ininteligible y propio de la escuela de Paravicino. Para demostrar esto, realiza un minucioso escrutinio de los nueve primeros números de la publicación, transcribiendo distintos párrafos muy semejantes al que a continuación reseñamos: «La disolución de la liga santa por antífrasis, se halla tan cercana como próxima al deseado e indudable triunfo de los imprescriptibles...»²³. El epitafio cierra esta

²¹ *Ibíd.*, n.º XL, p. 10.

²² *Ibíd.*, n.º X, p. 10.

²³ *Ibíd.*, n.º X, p. 11.

crónica de un periódico que debió de tener grandes seguidores entre los amantes de la oratoria:

¡Mortal! Fija la atención
hoy en esta sepultura,
donde yace (¡oh desventura!)
el infeliz *Paladión*.

Por haber periodificado,
muerto en la flor de su edad
está ya en la eternidad
este infeliz contagiado²⁴.

De la publicación *El Observador Español*, año 1820, nada dice *La Periódico-manía*, se limita a citarla junto al periódico *El Universal* y *El Mochuelo Literario*. No creemos que guarde esta publicación relación con el periódico *L'Observateur espagnol. Ou le guide des Libéraux, El Observador Español o Guía de los Liberales*, citada por el periódico *El Zurriago*.

La Linterna Mágica es otra publicación analizada brevemente por *La Periódico-manía*. Según nuestro periódico sólo publicó tres números dedicados a las escenas costumbristas²⁵, dejando a un lado a los protagonistas de nuestra historia o, como dice nuestro periódico, «como no ha personalizado», no ha prosperado. Esta hermana tenía la dentadura poco firme y no habiendo podido morder, ni ha masticado ni ha digerido, y se ha quedado muerta por falta de alimento»²⁶. A continuación ofrece el siguiente epitafio:

Ya la Linterna mágica que ha sido
debajo de esta piedra sepultada,
y a pesar de su magia no ha podido
por más tiempo lucir; está apagada.

Proyectos iluminantes
son delirios y locuras:
duran muy pocos instantes,
y al fin nos dejan... a oscuras²⁷.

²⁴ *Ibid.*, n.º X, p. 13.

²⁵ *La Linterna Mágica* se publicó en la imprenta de doña Rosa Sanz. Alberto Gil Novales en su imprescindible y valioso estudio *Las sociedades patrióticas (1820-1823)*, Madrid, Tecnos, 1975, tomo II, p. 1024, lo define como publicación costumbrista con intenciones políticas.

²⁶ *La Periódico-manía*, n.º XVI, p. 17.

²⁷ *Ibid.*, n.º XVI, p. 18.

Pocos son los periódicos que se libran de la censura de *La Periódico-manía*, como es el caso de la *Crónica Artística* que empezó a publicarse el 13 de marzo de 1820. Los editores de la *Crónica Artística* envían a *La Periódico-manía* un «Artículo comunicado»²⁸ invitándole a su funeral y para que deposite sobre su tumba «algunas florecillas». De igual forma le dicen a nuestro periódico «que no nos habíamos prometido ganancias, pues un periódico semanal, y de clase determinada, no podía proporcionarlas; pero sí pensábamos salir pie con bola al fin del trimestre»²⁹. Por este comunicado sabemos también que la *Crónica Artística* tenía cien suscriptores y que se arruinó por creer que las artes «podían llamar la atención de nuestros compatriotas» en una época tan confusa y llena de revueltas. La *Crónica Artística* elogia el humor y la mordacidad de nuestro periódico por sus ataques al *Universal* y a la *Ley*, instándole a que haga lo mismo con su periódico pues, como dice dicho comunicado, «tendremos paciencia y aguantaremos la rociada»³⁰. *La Periódico-manía* elogia la franqueza de los redactores de la *Crónica Artística* y se muestra harto condescendiente en su epitafio:

Crónica artística ha sido
la que hoy miras enterrada:
murió bien desengañada,
y con dinero... (perdido).
El público no ha sabido
sus méritos elogiar,
sus virtudes apreciar,
ni sus sabias producciones:
¿y habrá humanos corazones
que la dejen de llorar?³¹

La Crónica de Ciencias y Artes, periódico publicado en la imprenta de *El Censor*, Madrid, 1820, aparece fugazmente en las páginas de *La Periódico-manía*, tan sólo una vez citado y emparejado con *El Revisor* en un imaginario baile protagonizado por periódicos de la época:

Primera pareja, *El Censor* y la *Miscelánea*; segunda pareja, *El Constitucional* y la *Minerva*; tercera pareja, *Catón el Censor* y la *Frailomanía*; cuarta pareja, *El Revisor* y la *Crónica de las ciencias y artes*; quinta pareja, el *Uni-*

²⁸ *Ibid.*, n.º IV, pp. 5-7.

²⁹ *Ibid.*, n.º IV p. 6.

³⁰ *Ibid.*, n.º IV, p. 7.

³¹ *Ibid.*, n.º IV, pp. 8-9.

versal y la *Gaceta*; sexta pareja, el *Diario* y la *Guía de litigantes*; séptima pareja, el *Gato escondido* con la *Minerva nacional*³².

Suponemos que el emparejamiento de *La Crónica de Ciencias y Artes* con *El Revisor* se debe al punto de vista ideológico adoptado por ambas publicaciones, pues eran conocidas en la época como periódicos de carácter liberal.

El Diario Sobresaliente de Madrid es otra publicación analizada por *La Periódico-manía*, criticando lo «de sobresaliente» porque le faltan las calidades suficientes para sobresalir. A continuación nos dice que se imprimía en la imprenta de Isidra Ocaña, calle de Juanelo, y más tarde en la de la viuda de Aznar. En un principio se «entregó a la jurisdicción de los ciegos para que lo voceasen por calles, plazuelas y callejuelas sin intermisión. Ahora ha puesto su poquito de tienda, a manera de chufería, en la plazuela de la Cebada, y otros sitios. Sabe reunir las pastorales con los anatemas, que no deja de ser bastante habilidad»³³. Se burla de su erudición y de las composiciones poéticas transcritas del periódico de provincias *El Patriota Alicantino*, publicación idéntica en sus planteamientos ideológicos.

Otras publicaciones fugazmente citadas o analizadas por *La Periódico-manía* son los no menos raros ejemplares que a continuación citamos: *Cartel de toros*, *Guía de Litigantes*, *El Calendario*, *Los Ciudadanos Celosos*, *El Ciudadano Despreocupado*, *Gacetín de Anuncios Diarios*, *El Conciliador...* *Cartel de toros*, publicación no recogida por Harzenbusch, es, como acertadamente indica A. Gil Novales³⁴, anterior a su homónimo *Cartel para la corrida de toros nunca vista*, Madrid, 1821. *La Periódico-manía* en su número XXVI vaticina su pronta muerte si sigue escribiendo de la forma que lo hace. Nos informa de su periodicidad —semanario—, y de la ambientación y taurófilos de la época, aficionados que se reunían en una conocida botica de la Carrera de San Jerónimo.

El Calendario, publicación correspondiente al año 1820, es, según *La Periódico-manía*, una publicación insípida, escrita en malos versos y plagada de «garrapatos»³⁵. Aun así insiste en su utilidad y provecho.

³² *Ibíd.*, n.º XXII, p. 22.

³³ *Ibíd.*, n.º XLIII, p. 21.

³⁴ A. GIL NOVALES, *op. cit.*, vol. II, p. 996.

³⁵ *La Periódico-manía*, n.º XXVII, pp. 8-10.

Más tarde la citará al lado de la *Guía de forasteros*, pues ambas coinciden tanto en su aparición como en su duración, aunque en esta última aparezcan inscritos «todos los *adictos* al sistema terrestre, con sus nombres propios y apellidos, títulos y honores, y preeminencias que pasan»³⁶.

En *La Periódico-manía* se suele citar, en ocasiones, títulos de periódicos, como *El Ciudadano Despreocupado*, con el único fin y propósito de compararlos o cotejarlos con otro periódico de la época por su coincidencia o disparidad ideológica. Mayor material noticioso ofrece el periódico *Los Ciudadanos Celosos* o *La Sociedad de San Sebastián* que, como indica *La Periódico-manía*, es un «periódico de martes y viernes. Ha dado trece números, y descansa. Nacido en 2 de mayo, y muerto en 13 de junio, nos deja en amargura, y privados del consuelo de ver los otros números que hubiera publicado, si de los trece hubiere despachado al menos tanto como *La Verdad* y *Patriotismo Constitucional*, que no es mucho pedir»³⁷. Más tarde nuestra publicación extracta párrafos de distintos números de *Los Ciudadanos* para censurar su estilo y abuso de oraciones plagadas de verbos.

En cierto modo su juicio es idéntico al emitido por *La Arlequinada diplomática*, aunque esta publicación censura, por el contrario, el abuso de adjetivos: «ese famoso proto-abogado que escribió los cinco días célebres, es tío de los adjetivos»³⁸. El epitafio de *La Periódico-manía* no se hace esperar, llamándole de nuevo «verboso» en los versos que a continuación transcribimos:

Fallecieron por verbosos
y aquí yacen enterrados
los Ciudadanos honrados
o Ciudadanos Celosos.
Fue muy ejemplar su vida,
y en ella tanto ejemplaron
que de ejemplares dejaron
una botica surtida³⁹.

³⁶ *Ibid.*, n.º XL, p. 20.

³⁷ *Ibid.*, n.º VII, p. 5.

³⁸ *La Arlequinada Diplomática*, Madrid, 1820, n.º II.

³⁹ *La Periódico-manía*, n.º VII, p. 7.

Existe en *La Periódico-manía* un segundo bloque de periódicos en donde el material de datos ofrecidos es mayor que en los anteriormente citados. Igualmente existe, a nuestro juicio, un tercer apartado en el que el lector encontrará numerosas apreciaciones o juicios emitidos por *La Periódico-manía*.

De este segundo grupo destacamos *El Compadre del Holgazán* que mantuvo, a tenor de lo escrito en *La Periódico-manía*, una viva polémica con *El Conservador* tachándolo de afrancesado en su número quinto. *La Periódico-manía* aconseja al *Compadre Holgazán* estar siempre prevenido y no dejarse sorprender por *El Conservador* ⁴⁰. *La Periódico-manía* publica su epitafio en 1821, en su penúltimo número, afirmando «que ha vivido demasiado para lo que se estila. Su muerte ha sido, sin embargo, sensible, porque era hombre de bien, pacífico y de rectas intenciones... Durante el tiempo de su vida estuvo infatuado con el tema de que podían caber en un saco honra y pesetas. Hizo cuanto le fue posible para encerrarlas juntas; y tuvo el sentimiento de ver que esta última se le escapaban siempre» ⁴¹.

La Periódico-manía insiste una vez más en sus epitafios en este condicionamiento económico, sombra funesta, que se cierne sobre la prensa del *Trienio Liberal*. *El Compadre del Holgazán* tampoco escapa a esta escasez de medios económicos:

Descansa, pobrecito folletero,
que con tanto fervor folletizaste,
y aunque aplausos sin número alcanzaste,
falleces alcanzado, sin dinero.
Descansa: libre estás de los afanes
que este engañoso mundo nos propina
a los que en la periódica oficina
queremos ser compadres del Holgazán ⁴².

Otra publicación no menos interesante y analizada por *La Periódico-manía* es *El Mudito*. Suponemos que se trata de la publicación *Voces de un mudito, o reflexiones políticas y joco-serias de un ciudadano que habiendo perdido el uso de la palabra en 1814, herido de un aire pestífero calentón, vuelve a recuperarse con la resurrección de la Constitu-*

⁴⁰ *Ibíd.*, n.º XV, pp. 21-23.

⁴¹ *Ibíd.*, n.º XLII, p. 7.

⁴² *Ibíd.*, n.º XLII, p. 8.

ción. Este periódico se publicó en la imprenta de Fuentenebro y en la de la viuda de Aznar. La peculiaridad más interesante de este periódico es, tal vez, su redacción en verso, de malos y «pestíferos versos» pues, según *La Periódico-manía*, *El Mudito* «ha empezado a decir *ba ba*; es, verosímil que en el número tres nos diga con gracia *ca ca*, que es el orden del silabeo, y entonces nos vamos a llenar de fragancia. En fin, veremos. Como este hermano periódico no tiene periodo fijo, es bien difícil saber si vive o muere, pero la poca salud que disfruta nos hace temer que si llega el número tres es cuanto puede hacer en conciencia. No se librará del Epitafio»⁴³. Más tarde *La Periódico-manía* analiza el esperado número tres, ciñéndose esta vez en los ataques —no carentes de humor— que *El Mudito* lanza desde sus páginas. Ataca con gracia los «milagros» que el reverendo padre Bozal atribuye a las uñas de los pies de San Francisco y al agua con que se los lavaba; incluso, dicho periódico censura las «propiedades» y el poder curativo que tenían las sandalias de San Francisco. Por todo ello *La Periódico-manía* escribe con humor que «nuestras narices que esperaban perfumes, se han llevado gran chasco. Donde no piensa el galgo, salta la liebre»⁴⁴. En números posteriores nuestro periódico verá cumplido su vaticinio, la pronta muerte del periódico, al afirmar que «*El Mudito*, a quien la Constitución desató la lengua y que dijo tantas y tan buenas cosas con una locuacidad inimitable; al acabar de darnos el número tres ha muerto de repente y sin testar»⁴⁵. Su pronta muerte, pues, a finales de 1820, se verá reflejada en el ya conocido cementerio periodístico creado por *La Periódico-manía*. He aquí el epitafio de *El Mudito*:

Aquel Mudito parlero
que tantas voces nos dio,
ya no existe; falleció
con su número tercero.
Por hablar está enterrado
y este ejemplo nos presenta
los peligros de la renta
llamada del Escusado⁴⁶.

⁴³ *Ibíd.*, n.º XI, p. 15.

⁴⁴ *Ibíd.*, n.º XIV, p. 15.

⁴⁵ *Ibíd.*, n.º XVII, p. 20.

⁴⁶ *Ibíd.*, n.º XVII, pp. 20-21.

No menos interesante es la publicación *La Aurora de las Españas* que «extractaba las sesiones de la sociedad del café de Lorencini»⁴⁷. *La Periódico-manía* en su número cinco nos dice que este periódico «hubiera ya fallecido, si Napoleón desde la isla de Santa Elena no le hubiera dado algunas tazas de sustancia. La traducción de la vida política del pajarraco enjaulado ha sido un confortativo. Diz que esta vida fue escrita por él mismo, y que es tan auténtica como las sibilas»⁴⁸. Más adelante *La Periódico-manía* extracta y analiza varios artículos de *La Aurora de las Españas* prediciendo su muerte. Indica que podrá resistir a lo sumo quince días, «su estómago no consiente nada. Los vómitos son crueles. ¡Cuánto padece esta hermana!»⁴⁹. El pronóstico emitido por *La Periódico-manía* no se hace esperar, pues «volcó el carro, y ha muerto de necesidad junto a la fonda de los Leones de oro»⁵⁰. Este periódico, editado en la calle del Baño y en la de Gorguería, a punto estuvo de resarcirse gracias a la ya citada traducción de la vida política de Napoleón y a la publicación del *Manifiesto de los persas*, que motivó la compra de un buen número de ejemplares.

La Aurora de las Españas o *La Aurora de España*, pues se trata de una sola publicación y no de dos publicaciones distintas como señala Hartzenbusch⁵¹, tiene en las páginas de *La Periódico-manía* su epítafio, versos que la relacionan con otra efímera publicación del *Trienio Liberal* —*El Sol*— publicada por un grupo de redactores que más tarde fundaron el periódico *El Censor*:

Era del Sol amable precursora,
que en otro tiempo perlas derramando
los horizontes iba iluminando
con risas halagüeñas... Esa *Aurora*,
del refulgente carro derribada
(por faltarle del astro iluminado
el apoyo más firme y poderoso),
es la que hoy aquí miras enterrada.

⁴⁷ *Ibíd.*, n.º X, p. 10.

⁴⁸ *Ibíd.*, n.º V, p. 22.

⁴⁹ *Ibíd.*, n.º VII, p. 22.

⁵⁰ *Ibíd.*, n.º VIII, pp. 15-16.

⁵¹ Hartzenbusch, *op. cit.*, p. 28. Cfr. el acertado criterio seguido por A. Gil Novales en *op. cit.*, vol. II, p. 992.

Alabad al editor
de Aurora que fue tan bella,
que por no morir con ella
se convirtió en traductor ⁵².

La Periódico-manía también se ocupa del periódico *Cajón de Sastre*, publicación que nos recuerda —tan sólo en el título— a aquella del año 1761 editada por Francisco Mariano Nipho, y que declara abiertamente la guerra a *La Periódico-manía* ⁵³. *Cajón de Sastre*, impreso en la calle de la Zarza ⁵⁴ por Francisco Camborda ⁵⁵, pasó fugazmente en los años del *Trienio Liberal*, pues ni tuvo la acogida que en un principio el propio periódico creyó, ni la polémica y el estilo zahiriente que empleó contra *La Periódico-manía* sirvieron para acrecentar el número de suscriptores. El epitafio guarda relación, precisamente, con los proyectos del *Cajón de Sastre* al creer que podía vender fácilmente grandes tiradas de ejemplares. La falta de dinero hará posible su pronta muerte:

Ya que el Cajón de Sastre ha rematado
los quince mil volúmenes tan presto,
dándonos en octavo prolongado,
para no ser molesto,
los cuentos de su abuela y patochadas;
cumplamos nuestro oficio doloroso
dejando sus cenizas enterradas
en este humilde foso.

Si de su muerte acaso algún viviente
saber la causa principal intenta,
sepa que dimanó de un accidente
llamado... mal de imprenta ⁵⁶

No menos interesante que los anteriores es *La Cotorrita Constitucional*, título harto festivo y elocuente y que influirá en periódicos posteriores, como *La Cotorra* (1846) y *Las Cotorras* (1862). *La Cotorrita Constitucional*, «chiquitita y maldita», se imprimió en la imprenta de la viuda de López y según *La Periódico-manía* «la lectura de la tal *Cotorrita* es menester tomarla por la madrugada en ayunas, para evitar que perjudique a la salud. Y el que tenga tal tragadero que se la engulla

⁵² *La Periódico-manía*, n.º VIII, p. 17.

⁵³ *Ibíd.*, n.º XVII, p. 23.

⁵⁴ *Ibíd.*, n.º XIX, p. 24.

⁵⁵ Hartzzenbusch no proporciona ningún dato al respecto. A. GIL NOVALES. *op. cit.*, Vol. II, p. 992 da como autor de esta publicación al citado nombre.

⁵⁶ *Ibíd.*, n.º XXIII, p. 12.

toda, bien puede ser pescador de caña, y pretender destino en las fábricas de plomo. También será útil recitarla a los que padecen insomnios»⁵⁷. Según el testimonio de *La Periódico-manía*, *La Cotorrita* supone un auténtico listín de nombres y apellidos de personas condenadas a presidio, desterrados, multados, aperecidos... Extractos de las condenas con los correspondientes sumarios. No faltan tampoco en este periódico los protagonistas de los juicios, desde el reo o acusado hasta jueces, escribanos, fiscales y procuradores; incluso, figuran en dicha publicación «embargos y almonedas, los precios en que se tasaron y remataron los efectos; y en fin, cuanto debe saberse en la materia con la mayor prolijidad»⁵⁸. Por todo lo aquí expuesto *La Periódico-manía* previene al cándido lector que no la compre y gaste en vano su dinero, vaticinando, a renglón seguido, su muerte. El epitafio que aparece en el número noveno dice así:

Cotorrita picotera,
remonona, resalada,
aquí yaces enterrada,
por ser lista o ser listera.
¡Triste peseta!
¡Peseta triste!
¡Ah! Volaverunt...
Tú que la viste⁵⁹.

Esta publicación intentaría emular las conocidas *Guía de forasteros*, aunque desde una perspectiva diferente. Por ejemplo, en *La Periódico-manía* figura también una crítica a la *Guía de forasteros*⁶⁰ del año 1821, idéntica en su propósito aunque con información distinta, pero ambas concebidas como registro de los hechos o acontecimientos más importantes de la vida social madrileña.

Entre los periódicos rotulados o calificados como liberales figuran en *La Periódico-manía* tres publicaciones: *El Liberal Guipuzcoano*, *El Liberal Africano* y *El Perrillo Liberal*. Del primero destacaríamos sus ataques contra la publicación madrileña *El Conservador*. En lo que respecta al *Liberal Africano*, periódico semanal de la sociedad patriótica de Ceuta, *La Periódico-manía* lo elogia y lo aplaude por respeto a sus

⁵⁷ *Ibid.*, n.º III, p. 20.

⁵⁸ *Ibid.*, n.º III, p. 19.

⁵⁹ *Ibid.*, n.º IX, p. 23.

⁶⁰ *Ibid.*, n.º XL, pp. 20-21.

ideas liberales. De igual forma alaba el estilo correcto de su prosa, así como el contenido de sus artículos. Esta publicación «nació en primero de mayo, y murió en cinco de junio. Publicó seis números y dos suplementos, que se nos han remitido (sin duda por algún bienqueriente de este hermano), pidiendo crítica y epitafio»⁶¹. A continuación *La Periódico-manía* publica su epitafio, aunque meses más tarde *El Liberal Africano*, cumpliendo los buenos propósitos de nuestra publicación, «resucite» y se burle del epitafio escrito por la propia *Periódico-manía*, epitafio que dice así:

Aquí yace un medio hermano
que no estaba bien hallado,
con el nombre desgraciado
de Liberal Africano.
Este muerto esclarecido
tiene que resucitar y
va, en Cádiz, a ganar
lo que en presidio ha perdido⁶².

El Perrillo Liberal de la Mancha, publicación que se vendía por veintitrés ochavos en las librerías de Collado, Cruz y Miyar es uno de los periódicos más duramente atacados por *La Periódico-manía*. De él dirá que «perro ofrece y nos da perro... Si liberal. Nos parece oír los gritos de las besugueras: frescos, vivos, vivitos, que colean; a real la libra; y se necesita, al pasar por junto a las cestas, taparse bien las narices para no percibir el olor que arrojan a viveza y a coleo. Así es el *Perrillo*, tan liberal como los besugos saltan»⁶³. Más tarde analiza, pormenorizadamente los tres primeros números de *El Perrillo Liberal* poniendo en tela de juicio su condición de liberal, de ahí que debiera llamarse *Perrillo no Liberal*. A continuación refiere un cuentecillo para censurar esta dudosa filiación del periódico, relato que nos remonta a los tiempos del absolutismo fernandino o, como dice *La Periódico-manía*, a los tiempos «de la difunta negra, o verde o verdinegra», época en que había que «caminar con pies de plomo, porque al menor descuido, encierro sempiterno»⁶⁴. Este breve relato, que se remonta a esta época, dice así: «Pues han de saber también ustedes que en el susodicho tiem-

61 *Ibid.*, n.º XIII, p. 22.

62 *Ibid.*, n.º XIII, p. 23.

63 *Ibid.*, n.º XXXIII, p. 20

64 *Ibid.*, n.º XXXIII, p. 22.

po, un pobre labrador sencillote tenía un perrillo, y le llamaba *Nicomedes*. Sábelo el tribunal. Caso de Fe. El nombre de un santo profanando. Causa, encierro, embargo de bienes, etc. Ya preguntaron al infeliz al cabo de algunos años, ¿por qué había osado designar a su perro con el nombre de un santo? —¿Pues por qué le ha puesto vmd. ese nombre?— Porque en mi casa nunca se le echa de comer al animalito, pero si vuestras mercedes no están contentas con el dicho nombre, que se llame *ni cenabis, ni merendabis, ni almorzabis*, porque él se mantiene de lo que recoge por la vecindad, y en casa ayuna todo el año. Decimos que en vez de llamarse el Perrillo sí; sí, sí, debe llamarse no; no, no, que aplique el cuento, *ni cenabis, ni merendabis*»⁶⁵.

La Periódico-manía analiza publicaciones que tan sólo dieron a la luz un único número, como es el caso de *El Duende de los Cafés*, circunstancia que no impide un análisis detallado y minucioso del citado número, extractando varios párrafos del mismo para censurar su estilo grandilocuente y confuso, plagado de errores gramaticales e impreciso en la utilización del léxico. Tampoco escapa al correspondiente epitafio:

Este sepulcro que ves
de piedra viva labrado,
es donde se halla enterrado
el *Duende de los Cafés*.

Mal ajustada su cuenta
el primer número dio,
y como no se vendió
murió el *Duende* de no-venta⁶⁶.

Otros periódicos analizados y de mayor duración que el anterior fueron, entre otros, *El Publicista*, *El Gato Escondido*, *El Piénsalo Bien*, *El Plebeyo* o el *Eco de la Razón*, *El Vigilante...*, utilizados para denigrar, en ocasiones, al enemigo público de *La Periódico-manía*: *El Conservador*. Por ejemplo, nuestro periódico no encuentra explicación al dispar coste económico existente entre *El Publicista* y *El Conservador*, cuando ambos son idénticos, tanto en disposición de los artículos como en formato y calidad de papel.

El Publicista desde el comienzo de su publicación —5 de abril de 1820— «tiene ya figura cadavérica y huele a difunto», siendo su princi-

⁶⁵ *Ibid.*, n.º XXXIII, pp. 22-23.

⁶⁶ *Ibid.*, n.º XXIII, p. 19.

pal preocupación la «caza de suscriptores». Entre los defectos achacados por nuestro periódico destacamos la excéntrica verborrea y la «caudalosa elocuencia que sale a borbotones de su boca». Publicación que según *La Periódico-manía* simpatizaba con *El Conservador*, «inflamado de ardiente caridad, estuvo hasta los últimos momentos de su vida descubriendo faltas ajenas, para que los malos se corrijan y los buenos no se perviertan»⁶⁷.

El 29 de julio de 1820 «hizo su disposición testamentaria» dejando un total de cuatrocientos diez y ocho suscriptores. El 5 de agosto el periódico deja de existir, sin deudas ni cargas onerosas, circunstancia, en verdad, extraña para la prensa de la época:

No de la exanición de los rigores
ha muerto el *Publicista* afortunado,
pues él mismo confiesa que ha dejado
cuatrocientos diez y ocho suscriptores.
¡Gran cordura! ¡Gran tino! ¡Gran prudencia!
Antes que te dejaran los dejaste:
en paz descansa puesto que lograste
sosegar de este modo tu conciencia.

Pocos, entre mortales periodistas,
morirán como tú, desatrampados;
y pocos, como tú, serán llorados
de impresores, librereros y cajistas⁶⁸.

Dentro de este contexto periodístico, auténtico aluvión de publicaciones, no faltan los periódicos antiafrancesados, como *El Gato Escondido*, editado en una imprenta de la calle de Bordadores regentada — según *La Periódico-manía*— «de mancomun e *insolidum* por un eclesiástico y un militar»⁶⁹. Empezó a publicarse el 10 de agosto de 1820 y salía los jueves. Publicó un total de cinco números, como indica A. Gil Novales⁷⁰, y no cuatro, como señala Hartzenbusch⁷¹. La cita de Hartzenbusch es incompleta y sólo alude a los números dieciséis y diecinueve de *La Periódico-manía*, en donde se indica que *El Gato Escondido*, en su número cuatro, «dio en tierra». Incluso publica su epitafio; sin embargo, Hartzenbusch no consultó el número veintidós de *La*

⁶⁷ *Ibid.*, n.º XV, p. 17.

⁶⁸ *Ibid.*, n.º XV, p. 18.

⁶⁹ *Ibid.*, n.º XVI, p. 21.

⁷⁰ A. Gil Novales, *op. cit.*, vol. II, p. 1019.

⁷¹ Hartzenbusch, *op. cit.*, p. 28.

Periódico-manía en el que se dice que no ha muerto —publica tan sólo un número más—, y a guisa de disculpa comunica a los lectores que «en tiempo de epidemia suelen suceder estos chascos, que muchas veces los moribundos se juntan con los muertos en un mismo carro, y se arrojan en un mismo foso»⁷². Las causas de su muerte se deben a la mala utilización del lenguaje y al confuso conglomerado de ideas expuestas. A continuación, y al igual que en un parte médico, relata el proceso de «su enfermedad»: «En el primer número, fiebre aguda. En el segundo, accesión o recargo. En el tercero, síncope. En el cuarto, empezó el sudor frío; siguieron las convulsiones, vidriáronsele los ojos, exhaló el último suspiro, y quedó patitieso»⁷³.

El periódico *El Piénsalo bien* es otra rara publicación perteneciente al *Trienio Liberal*. Gracias a *La Periódico-manía* sabemos que se titulaba *Político de Madrid, sobre las cosas*. Su autor don Plácido Benigno Justo Severo del Martinete⁷⁴. A renglón seguido nuestro periódico le dedica unos versos satíricos que definen el comportamiento de *El Piénsalo bien*:

Quien nísperos come,
y bebe cerveza,
espárragos chupa,
y besa una vieja;
ni come, ni bebe,
ni chupa, ni besa⁷⁵.

Publicó un total de nueve números, impresos en los talleres de la viuda de López; sin embargo, *La Periódico-manía* guarda silencio y no publica su epitafio ante la duda de su continuidad. Interrogante que se resuelve más tarde, número nueve, publicando en este preciso momento su epitafio:

Yace en este humilde foso
el *Piénsalo bien*, que ha sido
mientras vivió muy sufrido,
medido y fervoroso.

Sin duda habría pensado
con más tino todavía,
si no se hubiera mezclado
en la Periodiquería⁷⁶.

⁷² *La Periódico-manía*, n.º XXII, p. 13:

⁷³ *Ibid.*, n.º XIX, p. 14.

⁷⁴ *Ibid.*, n.º VII, p. 17.

⁷⁵ *Ibid.*, n.º VII, p. 17.

⁷⁶ *Ibid.*, n.º IX, p. 9.

El 27 de junio de 1820, en la calle de Bordadores nace «otro periódico fresquito» según *La Periódico-manía: El Plebeyo o El Eco de la Razón*. Se publicaba los martes y los viernes de cada semana y su lema lo extracta la misma *Periódico-manía*: «lo que deseamos con la patria es una monarquía moderada constitucional. Y en caso de inclinarse hacia alguno de los extremos, que sea más bien a favor de la democracia que no al de la tiranía»⁷⁷. *El Plebeyo*, a tenor de lo escrito por *La Periódico-manía*, es un defensor de la Constitución, limitando el poder de la monarquía para que no se pueda cometer abuso de autoridad. Insiste en que hay que estar precavido —la historia le dará la razón—, precaución que *La Periódico-manía* juzga absurda. Frente a la desconfianza de *El Plebeyo* contrasta, en nuestro periódico, la confianza en el monarca constitucional. No menos duros son los ataques al segundo número de *El Plebeyo* que denuncia a los «grandes y cortesanos», obstáculo terrible para la felicidad de los pueblos». Precisamente, en el epitafio de *La Periódico-manía* se hace alusión a estas teorías de *El Plebeyo*, pues «mientras haya corte, habrá cortesanos; mientras haya nación habrá grandes, porque habrá méritos distinguidos, y habrá premios: pero si los grandes y los cortesanos cumplen sus deberes, si ante la ley son iguales, el *Plebeyo*, ¿qué tiene que objetar? ¿Dónde está el terrible obstáculo a la felicidad de los pueblos?»⁷⁸. He aquí el epitafio de *La Periódico-manía*:

Lleno de cólera y saña
murió el Plebeyo, que en vano
quiso a los grandes de España
poner en estado llano.

Descansa: tus albaceas
darán a los boticarios
el fruto de tus tareas
y trabajos literarios⁷⁹.

El Vigilante es otra fugaz publicación perteneciente al año 1820, nació a primeros de mayo y «fue víctima de la epidemia» a finales de julio. Defensor de la ley y de la Constitución, su lectura provocaba cansancio y somnolencia, según *La Periódico-manía*. Sus principales defectos fueron los largos períodos oracionales sin pausa y la excesiva verbosidad, de ahí que «para leer con gusto el *Vigilante* se necesita hacer

⁷⁷ *Ibid.*, n.º X, p. 14.

⁷⁸ *Ibid.*, n.º XII, p. 14.

⁷⁹ *Ibid.*, n.º XIV, p. 14.

prevención de aire pulmonar»⁸⁰. Si fugaz fue la existencia de *El Vigilante*, no menor corta vida tuvo *El Sol* que «antes que se destetara» ha muerto «abrasado en el mismo día de su nacimiento»⁸¹. Según Hartzenbusch este periódico fue publicado por cuatro escritores que fundaron, posteriormente, *El Censor*⁸².

En lo que concierne al periódico *La Tertulia de Maudes* las noticias son escasísimas. Se publicaron tres números en el mes de abril de 1820. Salía los jueves y cesó el 4 de mayo de dicho año⁸³. Su editor, D. A. G. V., no admitió suscriptores, circunstancia un tanto extraña y nueva en esta época, que causa su rápida muerte según *La Periódico-manía*. Se imprimió en los talleres de Villalpando y se vendía en las librerías de Paz, de Sanz y de Villa. Este «papel se ha publicado en Madrid, la escena fue allá en Maudes, entre el Cura, su ama Juliana, su Hija (de ésta), el Sacristán, el Boticario y el tío Diligencias»⁸⁴. Este periódico no tuvo su epitafio, cosa extraña, pues es rara la publicación que no figura en este conocido cementerio de *La Periódico-manía*. Como contrapunto a esta ausencia de epitafio *La Periódico-manía* dedica más tarde nada menos que siete al periódico *El Cristiano de la Sociedad*, publicación que tuvo gran acogida en las páginas de nuestro periódico. *El Cristiano de la Sociedad* empezó a publicarse a principios de enero de 1821, dejando de existir el 1 de abril del mismo año, tal como anuncia *La Periódico-manía* en su número treinta y seis. El éxito de este periódico se debe, según nuestro periódico, a diversas causas; entre ellas destacaríamos el interesante contenido de sus artículos, la utilización de un lenguaje, el recto juicio de su director y el bajo costo del periódico —dos cuartos cada número—. Se publicaba los lunes, jueves y sábados en las imprentas de Brugada, Agudo y Cía, vendiéndose en las librerías de Collado y Paz. La suscripción costaba ocho reales al trimestre en Madrid y doce en provincias. El último epitafio correspondiente a este periódico hace alusión, precisamente, a su desahogo eco-

⁸⁰ *Ibid.*, n.º X, p. 7.

⁸¹ *Ibid.*, n.º V, p. 13.

⁸² Hartzenbusch, en *op. cit.*, p. 30, emite estos juicios basándose en los comunicados de *El Gato Escondido*. Como indica A. GIL NOVALES sus componentes fueron León Amarita, Alberto Lista, José Mamerto Gómez Hermosilla y Sebastián Miñano.

⁸³ *La Periódico-manía*, n.º V, p. 21.

⁸⁴ *Ibid.*, n.º V, p. 21.

nómico y al gran número de suscriptores, aspecto este último envidiado por todos los periódicos de la época:

Me consta que tus lecciones
pagan y escuchan atentos
suscriptores setecientos.
¿Y aún quieres más suscriptores?
Mucho valen tus sermones,
Cristiano en la sociedad,
y en prueba de esta verdad
eres primer enterrado
periodista que ha logrado
morir sin necesidad⁸⁵.

No menos fugaz que las anteriores fue la publicación *El Recopilador Analítico* que nació el 5 de abril y murió en el mismo mes y año, en el día 21. Redactado por un tal F. L. P., se vendía en la librería de Gila, calle Carretas. Su desaparición causa extrañeza en *La Periódico-manía*, pues sólo llegó a publicar cuatro ejemplares —dos por semana—, devolviendo parte del importe de la suscripción a las personas que figuraban en la lista de su distribución. *El Recopilador* «nació enfermo, sin fuerzas para recopilar», circunstancias que provocaron su muerte y el consiguiente epitafio:

Este *Recopilador*
que aquí miras enterrado
ha muerto con el dolor
de no haber analizado.
Cuatro números nos dio,
sufrió cuatro torozones;
pero en fin, nada perdió
fuera de las impresiones⁸⁶.

Existen publicaciones calificadas de *papeles*, folletos u opúsculos que tuvieron una existencia efímera y que difícilmente se pueden definir como periódicos, aunque *La Periódico-manía* los cite y analice como tales. Esto ocurre, por ejemplo, con *Vales Reales* o con *Tercera advertencia reverente a S. M. y a las Cortes sobre el quinto mandamiento de la iglesia, de pagar diezmos y primicias*⁸⁷. Incluso, en *La Periódico-manía* se analizan publicaciones que nada tienen que ver con los acon-

⁸⁵ *Ibíd.*, n.º XXXVI, p. 21.

⁸⁶ *Ibíd.*, n.º IX, p. 21.

⁸⁷ Sería la publicación *Noticias de nosotros, entre nosotros y para nosotros*, calificada por *La Periódico-manía* de opúsculo. En el mismo sentido estaría la publicación *Las Sociedades Patrióticas*, citada en *La Periódico-manía* con el nombre de pliego.

tecimientos políticos o literarios de la época, como el periódico *Décadas médico-quirúrgicas*, que dedicaba sus artículos a temas relacionados con la medicina, páginas redactadas, en su mayoría, por el doctor Manuel Hurtado, profesor de la Facultad de Medicina y Cirugía en Madrid.

Existen otras publicaciones, en este segundo grupo analizadas por *La Periódico-manía*, que participan de las mismas características ya expuestas con anterioridad, repitiendo nuestra publicación el mismo tono jocoso y satírico, como por ejemplo *La Olla Podrida*⁸⁸, *Catón el Censor*⁸⁹, *La Crónica*⁹⁰ *Diario de Cortes*⁹¹, *El Eco de Padilla*⁹², *La Minerva Nacional*⁹³, *El Reformador Universal*⁹⁴, *El Relámpago*⁹⁵ y *El Tribuno del Pueblo Español*⁹⁶.

⁸⁸ *La Holla (sic) podrida o colección de diálogos, soliloquios, apartes y otras lindezas de la misma ralea, interceptadas por arte de birla birloque y dadas a luz por el duende buscavidas*, Madrid, 1820, Imprenta de Fuentenebro. Sólo publicó un número según *La Periódico-manía*, ejemplar de veintiocho páginas.

⁸⁹ *Catón el Censor*, que se vendía a veintiún cuartos vellón, impreso por L. Núñez, Madrid, 1820.

⁹⁰ *La Crónica*. Suponemos que se trata de *La Crónica de Ciencias y Artes*, publicada en la imprenta El Censor, Madrid, 1820.

⁹¹ *Diario de Cortes*. Se publicó con anterioridad en Cádiz, año 1810. En Madrid empezó a publicarse en marzo de 1814. Las citas de *La Periódico-manía* corresponden al año 1820-1821. Cesó en el año 1823, volviendo a reaparecer en el año 1834 con las sesiones de los estamentos de Próceres y Procuradores, después Senado y Congreso.

⁹² *El Eco de Padilla*, se publicó desde el 1 de agosto de 1821 hasta el 31 de diciembre del mismo año en las imprentas de A. Fernández y en la Viuda de Cano. Periódico defensor de los principios liberales. Uno de sus colaboradores más conocidos fue José María Carnerero.

⁹³ *La Minerva Nacional*. Publicada por don José Joaquín de Mora, Madrid, Imprenta de Repullés, 1820.

⁹⁴ *El Reformador Universal*, Imprenta de Alejo López García. Tan sólo publicó un número. Vid. *La Periódico-manía*, vol. XXII, pp. 19-20.

⁹⁵ *El Relámpago*, Madrid, 1821. Periódico no citado por Hartzenbusch. Según *La Periódico-manía* —n.º XLIII— se publicó en la imprenta de Fernández, sin período fijo y de «diminuta talla». Es posible, según el testimonio de nuestra publicación, que tan sólo publicara tres números.

⁹⁶ *El Tribuno del Pueblo Español*, Madrid, 1820, impreso en los talleres de doña Rosa Sanz, calle del Baño. Sin período fijo. *La Periódico-manía* hace alusión a los cinco primeros números publicados y «está con la boca abierta esperando el epitafio».

La Periódico-manía dedica especial atención a un grupo de periódicos «magros» que rebosan una opulencia envidiable y que son causa, al mismo tiempo, de hirientes ataques personales y feroces diatribas al conjunto de sus artículos. Este grupo de publicaciones está encabezado por *El Universal*, *El Conservador* y *El Constitucional*, periódicos destacados y analizados pormenorizadamente por *La Periódico-manía*.

*El Universal*⁹⁷ es uno de los objetivos primordiales de *La Periódico-manía*, comparándolo con «los niños recién salidos, cuyas narices son idénticas a las de su padre, los ojos y la frente parece que se los han quitado a su abuelo, la barbilla y la boca puritas a su abuela, el cogote se da un aire al de su tía, las manos no pueden desmentir a las de su madre et sic de caeteris»⁹⁸. Este periódico, conocido con el nombre de la *Sábana Santa*, se erigió en dueño y señor de la prensa de la época, de ahí que su publicación motivara que un gran número de periódicos tuviera que suprimir sus ediciones por no poder competir con dicho periódico. *La Periódico-manía* emite sus vaticinios acerca de su duración; cree que dicha duración va a ser efímera; sin embargo, *El Universal* sobrevivirá a *La Periódico-manía* y, por ende, no aparecerá en el conocido cementerio de nuestra publicación. Los ataques de *La Periódico-manía* se dirigen al sospechoso liberalismo de los redactores, calificándolos de mentirosos y de falsos intérpretes de la realidad histórica española. Incluso extracta párrafos de *El Universal* para su posterior análisis, llegando siempre a la misma conclusión ya expuesta. El párrafo que a continuación transcribimos de *La Periódico-manía* es un claro ejemplo, repetitivo, que define el sentir de sus redactores:

Muchas tonterías hemos leído desde que hay libertad de imprenta, pero tantas, y tan agrupadas como las que contiene el comunicado (de *El Universal*), no esperábamos tragar⁹⁹.

El Conservador, periódico censurado reiteradas veces por *La Periódico-manía*, se vendía, en un principio, en la librería de Paz y al final de su existencia en la de Brun. Se imprimió por primera vez en

⁹⁷ *El Universal Observador Español*, Madrid, Imprenta de El Universal, 1820-1823. Diario de cuatro páginas de O^m, 332 × O^m, 215 en sus comienzos cambió de tamaño en sucesivas ocasiones. Al final de su existencia —23 de abril de 1823— medía O^m402 × O^m, 251. Entre sus redactores más importantes figuraban José María Galdeano, Juan González Caborreluz, Manuel Naranos, J. Rodríguez y J. San Millán.

⁹⁸ *La Periódico-manía*, n.º II, p. 16.

⁹⁹ *Ibíd.*, n.º XXIX, pp. 7-8

la imprenta de Vega, 27 de marzo de 1820, y cesó el 30 de diciembre del mismo año. *La Periódico-manía* se regocija por su pronta muerte, dedicándole dos epitafios en lugar de uno:

Yace aquí el Conservador
sanguinario, fiero, odioso,
que murió como rabioso
can dañino y mordedor.

Parece increíble cosa;
pero es cierto y evidente
que aún después de muerto, el diente
clavando está en esta losa.

2.º

Cuando paséis junto a esta losa fría
cuadrúpedos, haced la reverencia.
Escondida está aquí la quintaesencia
de la ignorancia y la pedantería.

Fueron sus procederés muy atroces,
jamás a la razón pagó tributo.
Temed que aun muerto, tan terrible bruto
os puede herir soltando un par de coces¹⁰⁰.

El Constitucional, decano de la prensa de la época, se subtitula *Crónica científica, literaria y política*. Se imprimía en la conocida imprenta de Repullés y su existencia fue relativamente duradera para la época que estudiamos, pues se publicó desde el 1 de abril de 1817 hasta el 31 de diciembre de 1820. Periódico que no sufre las duras y sagaces críticas de *La Periódico-manía*, aunque sí ligeras insinuaciones sobre su dudosa imparcialidad y a su afán de erudición. Su agonía es lenta y pausada a causa de los precarios medios económicos. Al final, como todo periódico del momento, las deudas provocan su cese.

Existen otras publicaciones —*El Correo General de Madrid*¹⁰¹, *El Cetro*¹⁰², *El Mochuelo Literato*¹⁰³, *El Redactor*¹⁰⁴, *El Revisor*¹⁰⁵, *Miner-*

¹⁰⁰ *Ibid.*, n.º XXI, p. 15.

¹⁰¹ *El Correo General de Madrid*. Empezó a publicarse el 1 de noviembre de 1820 y cesó el 28 de febrero de 1821. El 1 de marzo de este último año se llamó *El Constitucional*. *Correo General de Madrid*.

¹⁰² *Cetro Constitucional*, Madrid, 2 de diciembre de 1820. Semanario que se imprimía en los talleres de Collado. Cesó el 13 de enero de 1821.

¹⁰³ *El Mochuelo Literato*, Madrid, 1820. Imprenta de I. Sancha. Los cinco primeros números salieron con este título; el sexto se llamó *El Mochuelo en cuclillas*; el séptimo *El Mochuelo espantado*; el octavo *El Mochuelo difunto*; el noveno *El Mochue-*

va *Militar*¹⁰⁶, *Minerva Española*¹⁰⁷, *La Gaceta*¹⁰⁸, *Diario de Madrid*¹⁰⁹, *La Miscelánea*¹¹⁰, *El Censor*¹¹¹ y *La Frailomanía*¹¹²— citadas y analizadas por *La Periódico-manía*, que complementan y reiteran lo ya expuesto en este estudio. Las alusiones a los medios políticos y las censuras a los redactores de todas estas publicaciones serán una constante en *La Periódico-manía*.

El ingenio, el humor y la mordacidad están siempre presentes en sus páginas. La lectura de *La Periódico-manía* hace posible que el lector de nuestro tiempo conozca el *Trienio Liberal* al calor de los hechos, sintiéndose partícipe de todos los debates políticos y rencillas literarias. Tanto las tertulias literarias como los sucesos históricos o anécdotas literarias encuentran en *La Periódico-manía* su justo análisis. Desde la

lo en pena; el décimo y último *El Mochuelo epistolario*. Publicación satírica redactada por Manuel Casal.

- ¹⁰⁴ *El Redactor*, Madrid, 1821. Su autor fue Pedro Pascasio Fernández Sardinó.
- ¹⁰⁵ *El Revisor Político y Literario*. Empezó a publicarse el 10 de agosto de 1820 y cesó el 30 de enero de 1821. Se publicaba en la imprenta de Vega y Compañía.
- ¹⁰⁶ *Minerva Militar*, Madrid, 1820. Según *La Periódico-manía* en su número XIX, p. 23 «La *Minerva Militar* vivió en la calle de los Ciegos, se trasladó después a la de los *Convalecientes* y ahora ha llevado su equipaje a la plazuela de los *Herradores*». *La Periódico-manía* en su número XXVI publica su epitafio. La causa de su muerte ha sido «la falta de suscriptores».
- ¹⁰⁷ *Minerva Española*. Empezó a publicarse el 2 de mayo de 1820 y cesó el 31 de octubre del mismo año (1.ª época). La segunda época abarca desde el 1 de enero de 1821 hasta septiembre del mismo año.
- ¹⁰⁸ *La Gaceta*. Se trata de *La Gaceta de Madrid* que empezó a publicarse en 1661. Ya en esta época (9 de marzo de 1820) empieza, como en anteriores ocasiones, a publicarse en la Imprenta Nacional. A partir del 1 de julio de 1820 salía diariamente con el nombre de *Gaceta del Gobierno*. El 13 de marzo de 1821 se titulará *Gaceta de Madrid*, volviendo así a su primitivo nombre: *Relación* o *Gaceta*.
- ¹⁰⁹ *Diario de Madrid*, Madrid, 1820-1823, Imprenta de Santiago Thevin.
- ¹¹⁰ *La Miscelánea de Comercio, Artes y Literatura*, Madrid. Empezó a publicarse el 1 de noviembre de 1819 y cesó el 24 de septiembre de 1821. Se imprimió en las imprentas de Collado, Repullés y Sancha.
- ¹¹¹ *El Censor*. Empezó a publicarse el 5 de agosto de 1820 y cesó el 13 de julio de 1822. Periódico fundado por L. Amarita.
- ¹¹² *La Frailomanía*. *La Periódico-manía* en su número X, p. 17, dice lo siguiente: «Nuevo en esta plaza. Periódico nominal, efímero, anómalo, heterogéneo. La función es griega y griegos son los que la ejecutan. Se imprime en Alcalá de Henares y se remiten dos resmas a Madrid para su venta». Se publicaba los jueves. La suscripción por trimestre costaba diez reales.

peculiar perspectiva de este periódico el lector podrá conocer con sumo detalle la vertiginosa existencia de las publicaciones periódicas. Revistas, folletos, diarios, hojas sueltas, etc. se darán cita en las páginas de *La Periódico-manía*; incluso, nuestro periódico analizará desde su peculiar óptica periódicos de provincias y extranjeros ¹¹³. *La Periódico-manía* se convierte de esta manera en uno de los pocos periódicos que tiene como objetivo el análisis y escrutinio de las publicaciones de su época. Gracias a dicha publicación podemos obtener una serie de datos que hoy en día serían desconocidos. Circunstancia idéntica a la de publicaciones posteriores como *La Censura* ¹¹⁴, periódico que tendrá como misión primordial el análisis y censo de novelas.

¹¹³ Alusión al periódico *El Constitucional de La Coruña* o a la publicación *Patriota Alicantino*.

Los Periódicos extranjeros analizados son *L'Écho de l'Europe*, *Moniteur de Paris* y *Le Regulateur*.

¹¹⁴ *La Censura*, Madrid, Imprenta de Palacios, 1844-1853. Esta publicación reseñó y analizó setecientas cincuenta obras. Revista editada por los socios literarios de la *Biblioteca Religiosa*. Entre sus reseñas figuran novelas no originales, traducidas del francés en su mayoría. En ocasiones esta publicación nos recuerda los sucesivos *Indices Expurgatorios* publicados en épocas anteriores.

Índice de las publicaciones periódicas citadas por *La Periódico-manía*

- Amigo del bien*, *El*. VI, 17; VII, 22; XVI, 8-9.
- Arlequinada Diplomática*, *La*. XIII, 5-9, 23; XVII, 15-16.
- Articulista*, *El*. XXVIII, 12.
- Aurora de las Españas*, *La*. V, 23; VII, 22; VIII, 15-17; X, 10.
- Boletín de las Sesiones de Cortes*. XVIII, 19, 21.
- Cajón de Sastre*. XVII, 23; XIX, 24; XX, 7; XXII, 13; XXIII, 11, 12; XXIV, 14, 15.
- Calendario*, *El*. XXVII, 8-10; XL, 21.
- Carta Ultramaniática* (folleto). XXXIX, 9-11.
- Cartel de Toros*. XVI, 21-23.
- Catón el Censor*. XXII, 13, 14, 15, 22; XXIII, 13, 14, 15, 16, 17; XXIV, 16.
- Censor*, *El*. XV, 17; XVII, 6; XIX, 23, XXI, 7; XXII, 22; XXIII, 7; XXIV, 22, 23; XXVII, 20-23; XXXI, 3; XXXIII, 17; XXXIV, 7-10; XXXVI, 5, 7, 11; XXXVIII, 7, 9, 14-16; XXXIX, 3, 4, 5, 13; XLI, 21; XLII, 5-6; XLIII, 15-16, 20.
- Cetro Constitucional*, *El*. (Primero *Cetro*, luego *Cetro Constitucional*). XIX, 7-9; XXIV, 18; XXVII, 5-8; XXX, 6-7; XXXI, 4; XXXII, 17; XXXIII, 14-16; XXXIV, 6, 14-15; XXXVII, 13.
- Ciudadano Despreocupado*, *El*. XXIV, 16.
- Ciudadanos Celosos*, *Los*. VI, 18; VII, 4-7.
- Colmena*, *La*. II, 22; IV, 20; VI, 12-14; VIII, 23.
- Compadre del Holgazán*, *El*. XV, 21-23; XLII, 7-9; XLIII, 18-19, 20.
- Conciliador*, *El*. XIII, 10.
- Conservador*, *El*. III, 6-16; V, 11-12; VI, 6-13, 18; VII, 12-17, 22, 23; VIII, 21; IX, 3, 14, 15-17; XII, 17, 19-23; XIII, 11-13, 17, 19; XIV, 10-12, 23; XV, 9-11, 22; XVI, 11, 18-21; XVII, 16-19; XIX, 15-19, 22; XX, 7, 18-19, 20, 22; XXI, 6, 13, 14, 15; XXII, 3; XXIII, 7; XXIV, 16, 23; XXXVI, 17; XXXVII, 5; XXXVIII, 4, 5; XL, 22; XLI, 16.
- Constitucional*, *El*. V, 5-10; VI, 21; VII, 21; IX, 3, 10-17; XI, 10-22; XII, 5; XIV, 22, 23, 5-10; XVIII, 5-9; XIX, 8, 11-13, 22; XX, 6, 20, 22; XXI, 6; XXII, 22; XXIII, 4, 7, 8; XXIV, 22; XXV, 13-15; XXVII, 22; XXVIII, 13, 17; XXIX, 20; XXXI, 4, 10-14, 20; XXXII, 15, 17; XXXIII, 9-10; XXXIV, 21; XXXVIII, 9, 19-21; XXXIX, 4; XL, 15-18; XLI, 9-11; XLII, 16-19, 22; XLIII, 5, 15.
- Constitucional de La Coruña*. XLI, 10.
- Correo General de Madrid*. XXVII, 10-13; XXVIII, 16; XXXI, 4, 20; XXXII, 17, 22-23; XXXIII, 18-19; XXXIV, 6, 21, 22; XXXVI, 5, 10; XXXVII, 6-8; XXXIX, 10; XLII, 10.
- Cotorrita Constitucional*, *La*. III, 16-20; IX, 22, 23; XIII, 23.
- Cristiano en la Sociedad*, *El*. XXIX, 10-11; XXXIII, 13-14; XXXVI, 14-23; XXXVII, 3.
- Crónica*, *La*. XIII, 9; XIV, 8; XX, 8; XXV, 13; XXXVI, 7, 8-9.
- Crónica Artística*, *La*. IV, 5-9.

Crónica de Ciencias y Artes. XXII, 22.

Décadas médico-quirúrgicas. XXXV, 9-11; XXXIX, 19-21.

Despertador, El. I, 14, 20.

Diario de Cortes. XIX, 5-6, 22; XX, 6; XL, 6.

Diario de Madrid. I, 10; II, 15; VII, 11; XI, 8; XIX, 9-11, 22; XX, 6, 20, 22; XXII, 22; XXIII, 4; XXVII, 12; XXVIII, 16, 23; XXIX, 8-10; XXX, 22; XXXI, 4, 6, 8; XXXII, 17, 22; XXXIV, 18-20; XXXVII, 12; XXXVIII, 9; XLI, 11-13; XLII, 22; XLIII, 3, 20, 21.

Diario Fernandino. XXIII, 15-17.

Diario Sobresaliente de Madrid. XLIII, 21-23.

Duende de los Cafés, El. XIX, 24; XX, 7, 9-11, 22; XXIII, 18, 19.

L'Écho de l'Europe. XXXV, 19-21; XLII, 13-16; XLIII, 14.

Eco de Padilla, El. XLIII, 7-9, 19.

Enemigo de la Esclavitud, El. II, 22; IV, 13-17; IX, 3.

Espectador, El. XL, 6-8, 16; XLI, 16-17; XLII, 9-11, 21; XLIII, 11, 19.

Espejo de las Españas, El. I, 17; II, 13, 14; VI, 18.

Frailomanía, La. IX, 3; X, 17-20; XI, 5; XII, 10-12; XVIII, 21-24; XX, 7, 12-17; XXI, 7, 16, 17; XXII, 11, 22; XXIII, 4; XXIV, 16; XXVIII, 10-11; XXXI, 4; XXXII, 5; XXXIV, 10-12; XXXV, 13-16; XXXVI, 5; XXXVII, 17-19; XXXIX, 16-19; XLI, 5-7, 13, 14, 21.

Gaceta, La. VII, 10; IX, 3-4; XI, 5, 6, 7; XVI, 13; XVIII, 5; XX, 6; XXII, 22; XXIII, 4; XXVII, 12; XXXI, 4, 11, 21; XXXII, 7-9, 11; XXXVI, 4; XXXVIII; XLIII, 20.

Gacetín de Anuncios Diarios. XVII, 10-11.

Gato Escondido, El. XVI, 21-24; XIX, 14-15, 23; XXII, 13; XXIII, 4; XXIV, 16, 23.

Guía de Forasteros. XL, 20-21.

Guía de Litigantes, La. XXII, 22.

Imparcial, El. XLIII, 6-7, 12, 16.

Indio Liberal, El. II, 12-13.

Lamentos de la Iglesia de España (folleto). XXVI, 8-12.

Ley, La. I, 19; II, 9, 10; IV, 6; VI, 18; VII, 20-21; VIII, 6-12; IX, 3, 14; X, 20-23; XI, 8-10, 21; XIII, 11; XVI, 13; XXIV, 16; XXXVIII, 4.

Liberal Africano, El. XIII, 22-23; XIV, 19; XIX, 13; XXXVIII, 16-19.

Liberal Guipuzcoano, El. XIII, 11, 12, 13; XIV, 9.

Linterna Mágica, La. XVI, 17-18.

Lo que puede un confesor atrevidillo. XXVIII, 20-23.

Mensajero, El. III, 12; IV, 17, 18, 19; VII, 3; VIII, 12-15.

Minerva Española, La. IX, 4, 6, 8; XII, 3, 5; XIV, 6, 8; XV, 5; XVI, 10-17; XVIII, 12-15; XX, 8; XXI, 7; XXII, 22; XXIV, 5, 7, 16; XXIX, 15; XXX, 7, 8; XXXIII, 4-7; XXXIV, 12-13; XXXIX, 11-12.

Minerva Militar. XIX, 23; XX, 22; XXIII, 4; XXVI, 12-13; XXVIII, 17; XXIX, 15; XXXI, 14-16; XXXII, 8; XXXVII, 20-23; XLIII, 11.

Minerva Nacional, La. XVI, 4-8; XIX, 23; XX, 21; XXX, 7-9; XXXII, 17.

Miscelánea, La. VIII, 17-23; IX, 3, 4; XII, 6-10; XIII, 14-20; XVII, 5-9; XIX, 22; XX, 6; XXII, 22; XXIII, 4; XXIV, 23; XXVII, 22; XXVIII, 14-15; XXIX, 4-8; XXX, 18-19; XXXI, 4, 11, 21; XXXII, 15, 17; XXXIII, 12, 19; XXXVI, 5, 9; XXXVIII, 9; XL, 10-13, 21, 22; XLI, 8-9; XLII, 21; XLIII, 10-11, 19.

Mochuelo Literario, El. XIV, 20-23; XVII, 11-15; XVIII, 10-12; XIX, 23; XXI, 21; XXII, 4, 16, 17, 18, 23; XXIII, 4; XXIV, 14, 16; XXV, 16-20; XXXIV, 20; XXXVII, 11-16.

Monitor de París. XXV, 7.

Mudito, El. IX, 3; XI, 12-15; XII, 3; XIV, 14-16; XVII, 19-21.

Noticias de nosotros, entre nosotros y para nosotros (opúsculo). XL, 21-22.

Observador Español, El. XIV, 21.

Olla Podrida, La. XVIII, 15-16; XIX, 23; XX, 8; XXI, 23; XXV, 7.

Patriota Alicantino. XLIII, 22-23.

Paladión Constitucional, El. X, 9-13.

Perrillo Liberal, El. XXXI, 17-19; XXXIII, 20-24; XXXIV, 21.

Piénsalo bien, El. VII, 17-19; IX, 9.

Plebeo o el Eco de la razón, El. X, 13-16; XI, 5; XII, 12-14; XIII, 23; XIV, 13-14.

Pobrecito Holgazán, El. V, 17, 19; IX, 4.

Publicista, El. III, 12; VI, 14-17; VII, 10; IX, 3; XII, 3; XV, 16-18.

Recopilador Analítico, El. IX, 18-21; X, 16.

Redactor, El. XXXI, 20-21; XXXV, 11—13; XXXVI, 6; XXXVII, 6, 7, 8-16; XXXVIII, 5-8, 9; XXXIX, 4, 5-9; XL, 8, 13-15, 22; XLI, 10, 15-16, 22-23.

Reformador Universal, El. XIX, 19-22, 24; XX, 8; XXII, 19.

Regulateur, Le. XLIII, 14-15, 20.

Relámpago, El. XLIII, 17, 20.

Revisor Político y Literario, El. XIX, 24; XX, 8; XXI, 7; XXII, 22; XXIII, 4; XXIV, 23; XXVIII, 5-8; XXIX, 20; XXXI, 19; XXXII, 14-17; XXXIV, 20.

Sistema de Unión Patriótica. XXVII, 15-16; XL, 9-10.

Sociedades Patrióticas, Las. XXIX, 21-24.

Sol, El. IV, 19-20; V, 13-16; XXIV, 16.

Tercera advertencia reverente a S. M. y a las Cortes sobre el quinto mandamiento de la Iglesia, de pagar diezmos y primicias. XXX, 9-13.

Tertulia de Maudes. V, 19, 20, 21; VI, 18.

Tribuno del Pueblo Español, El. XXVIII, 8-10.

Universal, El. II, 15-22; III, 18, 21; IV, 6; V, 16, 17, 18; VII, 3, 7-10; IX, 3, 4, 5; XI, 7, 18-20; XII, 4, 18; XIV, 16-20, 21; XV, 18-21; XVII, 6; XVIII, 16-19; XIX, 23; XX, 7, 20; XXI, 20, 21; XXII, 22; XXIII, 4; XXV, 7, 9; XXVI, 12; XXVII, 11, 16-19; XXVIII, 17; XXIX, 4; XXXI, 4, 5-8, 11, 15, 16, 20; XXXII, 5, 6-14; XXX, 11; XXXIII, 17, 19; XXXIV, 8, 15-18, 21; XXXV, 5-9, 11, 22; XXXVI, 4, 10, 11-12;

XXXVII, 5; XXXVIII, 9, 10-14; XXXIX, 15; XL, 3, 4, 5-6, 11, 22; XLI, 13-15; XLII, 21, 22; XLIII, 12-14, 19.

Vales Reales. XLII, 19-21.

Verdad y Patriotismo Constitucional, La. II, 21; IV, 9-14; VII, 5.

Vigilante, El. VII, 3, 20; IX, 4; X, 5-9; XII, 23; XIII, 20, 21; XV, 12.

Jovellanos, dramaturgo romántico

RUSSELL P. SEBOLD
Universidad de Pennsylvania

Hace unos diez años, un hispanista norteamericano llegó a la acertada conclusión de que «el Torcuato de *El delincuente honrado* es en todos los sentidos un héroe tan romántico como el Rugiero de *La conjuración de Venecia*»¹. Sin embargo, son todavía más asombrosos los paralelos que existen entre la célebre comedia lacrimosa de Jovellanos y *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas, tanto más cuanto que nunca se han estudiado ni mencionado. No me interesan como tales los estudios fuentísticos, mas sí creo que la identificación de las numerosas coincidencias entre la comedia sentimental de Jovellanos y el drama de Rivas servirá para ilustrar el romanticismo de la obra objeto de este trabajo, la cual, por otra parte, se produce en una época que empieza ya a ser conocida como la del primer romanticismo español. Con el propósito indicado, veamos rápidamente cuáles son las principales ilaciones argumentales, ambientales y caracteriológicas que se dan entre las obras de Gaspar Melchör de Jovellanos y Ángel de Saavedra.

La acción de ambas obras se supone acaecida en el siglo XVIII, no siendo frecuente en el teatro romántico decimonónico la utilización

¹ Michael D. Mc. Gaha, «The Romanticism of *La conjuración de Venecia*», *Kentucky Romance Quarterly*, XX (1973), 235-242.

de tal marco histórico. El rey es el mismo, con la única diferencia de que Carlos es todavía rey de Nápoles en *Don Álvaro*, pero es ya Carlos III de España en *El delincuente*. En cada obra la acción es complicada por un nuevo edicto excesivamente duro contra los duelos; cada protagonista —Torcuato, luego Álvaro— es el primero en violar el edicto, y en cada caso el rey quiere aplicar la nueva ley al primer reo en forma severa para fijar un sano precedente legal y penal. Cada héroe mata involuntariamente a un marqués; y cada uno de ellos huye o proyecta su huida. En las dos piezas se da un amor prohibido que sobrevive al rompimiento, por el asesinato, de un lazo familiar reconocido por la Iglesia y el Estado: Torcuato mata al marido de Laura; Álvaro mata al padre de Leonor. En diferentes momentos de las respectivas acciones dramáticas cada héroe se siente desgarrado entre sus intentos de reconciliarse con sus futuras víctimas y su apremiante necesidad de defender su propio honor. Los dos héroes son bastardos; Torcuato es hijo de un indiano; Álvaro es indiano y medio indio de sangre. Tanto Álvaro como Torcuato, al mismo tiempo que son criminales, son encarnaciones de un nuevo concepto del bien moral que se opone a la moralidad tradicional. Es decir, que los dos son *buenos salvajes*, o *salvajes nobles*, a lo Rousseau, por haberse visto obligados a vivir al margen de la sociedad conservadora guiándose por su natural instinto de bondad.

En ambos microcosmos dramáticos, la oposición de las instituciones sociales constituye el destino, aunque cada protagonista apostrofa al destino como si fuera el cielo y maldice a la vez su nacimiento. «El cielo me ha condenado a vivir en la adversidad. ¡Qué desdichado nací!» —se lamenta Torcuato— (DE, I, 3)². «¡Qué carga insufrible / es el ambiente vital / para el mezuino mortal / que nace en sino terrible! —exclama Álvaro—. [...] Este mundo, / ¡qué calabozo profundo / para el hombre desdichado / a quien mira el cielo airado / con su ceño furibundo!» (DA, III, 3). En cada obra un personaje o varios quieren echarse a las plantas del *benigno* rey Carlos con el fin de implorar el perdón regio para el honrado asesino. En el primer parlamento de *El delincuente* se presagia casi toda la acción de la obra; en las dos primeras escenas de *Don Álvaro* se predice todo lo que sucederá después. Incluso se encuentra, en el texto de Rivas, en un parlamento de Leonor

2 Citaré *El delincuente honrado* y *Don Álvaro* respectivamente por las siglas DE y DA, indicando los números de los actos o jornadas con números romanos y los de las escenas con números arábigos.

relativo a Álvaro, un eco del título de la obra de Jovellanos: «Aunque inocente, manchado / con sangre del padre mío / está» (DA, II, 7). Aunque inocente, manchado; es decir, aunque honrado, delincuente. Pocas veces cabe señalar tantas semejanzas para apoyar una tesis de deuda literaria entre dos obras, y descubriremos todavía otros paralelos entre ellas al estudiar las brillantes innovaciones técnicas de la comedia sentimental de Jovellanos.

No sólo se anticipa Jovellanos a las líneas argumentales de un conocido drama del segundo romanticismo —este tipo de fenómeno puede producirse por la mera casualidad entre obras pertenecientes a movimientos completamente dispares—; sino que *El delincuente honrado* (1773) se compone y se estrena en la primera década marcada por una notable producción literaria de índole romántica: también son del decenio de 1770 la *Fiesta de toros en Madrid* de Nicolás Fernández de Moratín; los *Ocios de mi juventud* (poemas como «En lúgubres cipreses») de Cadalso; las *Noches lúgubres* del mismo Cadalso; *El precipitado* de Trigueros; el perdido *Tristemio, diálogos lúgubres a la muerte de su padre* de Meléndez Valdés; la oda *A la mañana, en mi desamparo y orfandad*, también de Batilo, etc. Y más que por meras coincidencias argumentales con dramas individuales de épocas posteriores (aunque no habría que descontar éstas totalmente), *El delincuente honrado* es romántico por las técnicas y la cosmovisión que comparte con otras obras de la misma tendencia literaria, tanto dieciochescas como decimonónicas. La comedia lacrimosa nace del seno del teatro neoclásico, mas por su desenvolvimiento trae a la memoria esa víbora legendaria de antaño que al nacer rompía los ijares de su madre dejándola muerta.

Hablemos primero del carácter romántico de Torcuato. Su carácter difiere radicalmente del de los personajes neoclásicos, pues tanto en la tragedia como en la comedia de abolengo grecolatino, el análisis de los defectos psicológicos es un elemento fundamental, pero Torcuato no tiene ni un solo defecto moral. En tragedias como la *Fedra* de Racine, la *Raquel* de García de la Huerta, la *Numancia destruida* de López de Ayala, el desenlace trágico se motiva por pasiones incestuosas, obediencias precipitadas, faltas de confianza en las propias fuerzas; en comedias como las de Molière y Moratín toda la acción gira en torno al hecho de que los personajes centrales son tacaños, misántropos, mentirosos, hipócritas, etc. (incluso en esas comedias en las que se estudia una institución social, en lugar de alguna variante del carácter humano, como *El sí de las niñas*, suele haber en segundo plano una tesis psi-

cológica, por ejemplo, la chifladura de doña Irene en la referida comedia de Leandro Moratín). Mas Torcuato —subráyese el contraste absoluto— es, en palabras del mismo texto, «un hombre honrado, cuyo delito consiste sólo en haberlo sido» (DE, III, 10). Aquí habla don Justo. Pero por si hubiera alguna duda, tres escenas más tarde, la misma idea se pone en boca de Torcuato: «El honor —dice— [...] fue la única causa de mi delito» (DE, IV, 3). Torcuato es moralmente perfecto; así sólo pudo ser llevado a matar al marqués de Montilla por la totalidad de las circunstancias sociales en las que se encuentra enmarcado, y por lo demás venía desde hacía mucho luchando noblemente contra esas circunstancias.

Los criterios para los juicios morales en la comedia lacrimosa son totalmente contrarios a los que habían sido tenidos en cuenta en los géneros clásicos. En la tragedia y la comedia los valores tradicionales de la sociedad existente son la norma. En *Tartuffe* de Molière, por ejemplo, el célebre hipócrita de ese nombre es objeto de la crítica porque las mañas emanadas de su carácter representan amenazas a todas las instituciones básicas de la sociedad: el matrimonio, la Iglesia, el derecho de la propiedad personal, la obediencia filial, etc. En *Raquel*, por mucho que el liberalismo de García de la Huerta le lleve a compadecerse de la triste suerte de la bella hebrea, ésta tiene que morir porque bajo su influencia peligran la religión oficial del Estado español y el poder del monarca que reina merced a un derecho divino derivado de esa religión. Ahora bien: los términos de la oposición moral entre protagonista y sociedad se invierten en la comedia sentimental, y esto es quizá lo que principalmente acerca el nuevo género tragicómico al drama romántico.

Los juicios morales expresados en *El delincuente honrado* no señalan la culpabilidad de un individuo —patrón neoclásico—, sino que ensalzan la ejemplaridad de Torcuato como hombre individual, de alma noble y sensible, superior por su misma naturaleza a toda intención torcida, así como a todos aquellos con quienes está destinado a convivir. Cuando tal hombre asesina a un prójimo, es evidente que la responsabilidad reside en otro lugar, probablemente en el sistema social y penal, y tal individuo no es juzgable sino haciéndose una excepción a esas leyes que rezan inflexiblemente con los demás. He aquí un curioso eco de Rousseau, quien mantenía que existen ciertas almas «si ex-

traordinaires, qu'on n'en peut juger sur les règles communes»³. No es ya el individuo quien tenga que conformarse con los valores de la sociedad para lograr la perfección moral, sino la colectividad la que tendrá que tomar en cuenta la bondad inherente del criminal excepcional. El hombre de corazón puro, el *buen salvaje* rousseauiano, comete una fechoría únicamente cuando le lleva a ello la sociedad, corrompida por la satánica competencia, o sea mal uso del instinto primario de la propia conservación con que nacemos todos los hombres. No está lejos ya el momento en que, extremando la interpretación literaria de esta radical doctrina, Zorrilla podrá salvar al burlador que Tirso condenó a las llamas del infierno, según he hecho ver en el capítulo segundo de mi libro *Trayectoria del romanticismo español*⁴.

Mas las ideas de Rousseau, quien quería despertar de nuevo el instinto compasivo secundario del hombre —de ahí en parte lo lacrimoso de la comedia sentimental— no son las únicas que determinan el viraje total de las normas morales en el mundo y el teatro setecentistas. El pensamiento moral contenido en la obra *De l'Esprit des lois* de Montesquieu está aludido, por ejemplo, en *El delincuente honrado*. Y una de las principales inspiraciones para la comedia lacrimosa de Jovellanos fue el tratado *Dei delitti e delle pene* (1764) de Cesare Bonesana, marqués de Beccaria. Se ha señalado que la crítica beccariana del uso del tormento para arrancar las confesiones a los presuntos reos está reiterada en *El delincuente*; y se ha observado a la vez que la moraleja de toda la obra de Gaspar Melchor está preludiada en el siguiente pasaje de Beccaria sobre los duelos: «El mejor método de precaver este delito es castigar al agresor, entendiéndose al que ha dado la ocasión para el duelo, declarando inocente al que sin culpa suya se vio precisado a defender lo que las leyes no aseguran, que es la opinión»⁵. Sin embargo, para nuestro propósito, lo más significativo de este pasaje es que también sirve para absolver de toda culpa a los asesinos en esos casos en que sobreviven a los duelos los agredidos.

Esto, junto con la actitud sentimental de Beccaria al querer arrancar de las garras de una justicia voraz a los inocentes falsamente acusa-

³ Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, première partie, lettre LX.

⁴ Rusell P. Sebold, *Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, pp. 66-71.

⁵ Beccaria, *De los delitos y de las penas*, trad. (1774) de Juan Antonio de las Casas, «El Libro de Bolsillo», núm. 133, Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 43.

dos o a los culpables cruelmente torturados, tendrá consecuencias profundas. Beccaria tiende a mirar al reo como víctima, como figura noble, ejemplar, mal comprendida, y tiende también a unirse a él en oposición a todos los ciudadanos estrictamente observantes de la ley; pues «si sosteniendo los derechos de la humanidad y de la verdad invencible —escribe el gran penalista—, yo contribuyese a arrancar de los dolores y angustias de la muerte a alguna víctima infeliz de la tiranía o de la ignorancia [...], las bendiciones y lágrimas de un solo inocente me consolarían del desprecio de los hombres»⁶; fascinante muestra de ese odio cósmico, puntuado por la ternura, que será característico del *fastidio universal*. Es más: según Beccaria, los malhechores no son la mayoría de las veces moralmente culpables, porque las instituciones educativas mantenidas por la sociedad son defectuosas. Y efectivamente, incluso en el caso del provocador del duelo en *El delincuente honrado*, el marqués de Montilla, se identifica como factor importante una «perversa educación» (DE, IV, 3). En fin, por no haberse compadecido del reo educándole para que se rehabilite como ciudadano modelo, la sociedad se ha hecho más censurable que el reo; conclusión que llevará a muchas reformas en el código penal, no siempre felices.

Sin embargo, las consecuencias más radicales y más positivas de tal humanitarismo son las literarias, porque en la esfera de la imaginación nos hemos identificado aún más estrechamente con los facinerosos, y estéticamente los hemos rehabilitado por completo; porque de su confusa y contradictoria suerte hemos derivado un nuevo y muy rico concepto del héroe en el teatro y en la novela. El asesino Torcuato en *El delincuente honrado* y el casi incestuoso y suicida Amato en *El precipitado* de Trigueros, son los primeros ejemplos del reo héroe en la literatura española, pero tendrán una larga progenie de cuya extraña psicología híbrida dependerá el ambiente moral así como el principal encanto humano de las obras más logradas que se producirán por lo menos hasta 1860. Sentimos una sorprendente compasión y una aún más sorprendente —a veces exquisita— admiración por los asesinos y calaveras materialistas Saldaña en *Sancho Saldaña* de Espronceda y Javier en *De Villahermosa a la China* de Pastor Díaz, por el conspirador Rugiero en *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, por el desalmado pirata en *Canción del pirata* de Espronceda, por el tres veces asesino Álvaro en *Don Álvaro* del duque de Rivas, por el joven inces-

⁶ *Ibid.*, p. 45.

tuoso Ferrando en *El paje* de García Gutiérrez, por los estupradores don Félix de Montemar en *El estudiante de Salamanca* de Espronceda y don Juan en *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, por los adúlteros cuyas cuitas se cuentan en el *Canto a Teresa* de Espronceda, etc., etc. Mas sin ningún lugar a la duda, lo más fascinante de la mayoría de estos personajes románticos —cualidad que Jovellanos presagia hasta con su título oximorónico— es el satanismo veteadado de buena fe.

Lo que pasa es que confluyen y se oponen en estos personajes dos moralidades antagónicas: cada una de estas figuras es, ora un hombre manchado por el pecado original y responsable por su libre arbitrio de sus propios actos, ora un hombre libre de toda culpa por su nacimiento en el estado inocente por la naturaleza y por la culpabilidad colectiva de la sociedad. Cada héroe romántico es, ya un demonio, ya un ángel, según le miremos desde el punto de vista de la tradición judeocristiana, o desde el de la nueva conciencia moral de los Rousseau y los Beccaria. Creo que no hay ningún ejemplo más patente de esto que el de don Álvaro. Don Alfonso, el tercero de los tres marqueses de Calatrava que el indiano Álvaro mata, representante de la moralidad del Establecimiento, y el propio indiano y mestizo Álvaro, que *entre los indios* creció, *como fiera* se educó (DA, V, 9) y goza así de los beneficios de la *educación negativa* rousseauiana, se expresan —cosa sorprendente a primera vista— en los mismísimos términos. En el Convento de los Ángeles, en las escenas que preceden al duelo final, don Alfonso dirige estas palabras a don Álvaro: «el cielo (que nunca impunes / deja las *atrocidades* / de un *monstruo*, de un asesino, / de un seductor, de un infame), / por un imprevisto acaso / quiso por fin indicarme / el asilo donde a salvo / de mi furor os juzgaste» (DA, V, 6). Subrayo las voces *atrocidades* y *monstruo*, porque varias páginas más adelante don Álvaro a su vez dirige la siguiente interrogación a don Alfonso: «¿Eres *monstruo* del infierno, / prodigio de *atrocidades*?» (DA, V, 9).

La cosa queda muy clara con la yuxtaposición de estos pasajes: cada uno de estos aventureros es en una pieza el dechado de virtud de un sistema y el demonio del sistema contrario. De ahí la obsesionante y perenne complejidad que nos fascina en los personajes románticos, sobre todo en los de cepa heroica, como Tediato, Amato, Torcuato, Rugiero, Saldaña, Álvaro, etc., en quienes predomina difícilmente, sobre el papel de demonio del sistema antiguo, el otro papel de atrayente encarnación del bien según el nuevo sistema naturalista. Sobre todo, nos seduce la lucha interior del héroe romántico al pugnar por mantener

su carácter de personificación del bien universal frente a su hondo temor de ser el réprobo más execrable en toda la historia del hombre desde la Creación. Ahora bien: todo esto se realiza ya en forma brillante en *El delincuente honrado*. El buen ciudadano, el buen amigo, el buen esposo, el filósofo, el hombre de bien Torcuato se confiesa con su cónyuge Laura revelándole a ésta por vez primera que él es el asesino de su primer marido, el marqués de Montilla: «Pues este delincuente, este hombre proscrito, desdichado, *aborrecido de todos, y perseguido en todas partes* [...] soy yo mismo» (DE, II, 2). Por este parlamento de Torcuato también se hace evidente la estrecha relación que existe entre la ambivalencia moral del héroe romántico y la sensación de aislamiento, rechazo e incurable *fastidio universal* característicos de semejante personaje. Me refiero a las palabras subrayadas en el pasaje que acabo de reproducir.

El perfil satánico de Torcuato se representa, en efecto, con la misma palabra que usó después el duque de Rivas para describir esa vertiente en don Álvaro: *monstruo*; y en ambas obras hay dos *monstruos*, aunque el esquema es diferente. «Soy un monstruo que está envenenando tu corazón y llenándolo de amargura» —dice el asesino Torcuato dirigiéndose a su dolorida esposa (DE, II, 5)—. «Soy un monstruo que le ha dado la vida para arrebatársela después» —dice refiriéndose a Torcuato su padre el magistrado don Justo, quien en la juventud fue burlador y abandonó a la madre del virtuoso culpable durante su gravidez (DE, IV, 9)—. Mas el antiguo burlador es a la vez un filósofo de corazón noble igual que el asesino, y en los espíritus de ambos se da una feroz guerra entre la moralidad vieja y la nueva. Unas palabras muy sentidas de Justo, dichas a su desafortunado hijo, aluden a la esencial bondad de éste, juzgada de acuerdo con el nuevo sistema dieciochesco, y su culpa indeleble, examinada con arreglo a las prescripciones del sistema tradicional: «Tu virtud me encanta —le dice a Torcuato el filosófico alcalde de casa y corte—, y tus discursos me destrazan el corazón» (DE, IV, 3).

En *El delincuente honrado* hay penas a escoger y lágrimas a pasto, pues el llanto en lugar de la risa es el principal instrumento de la retórica de este género cómico. Los trozos más conmovedores son, empero, los que relacionan la emoción, no meramente con algún infortunio inherente a la situación dramática, sino con la ya indicada ambivalencia moral en lo más hondo del alma de Torcuato. «¡Ah! —dice Torcuato refiriéndose a su criado—, no sabe toda la aflicción de mi alma» (DE,

I, 2). Más adelante, en una escena de mucha pasión y compasión, se apunta que Torcuato «levanta los ojos al cielo y suspira» (DE, II, 5). Anselmo, cuyo bello carácter de amigo es lástima no haya espacio para analizar, comparte toda la experiencia psicológica del virtuoso asesino y comenta así el estado de ánimo de Torcuato a raíz del duelo y sus bodas con Laura: «Un continuo remordimiento empezó a destrozarle el corazón» (DE, III, 7). Luego, como es tan profunda la pena de Torcuato, y como la dimensión virtuosa de los bifrontes héroes románticos depende de su calidad de hijos de la naturaleza universal, se proyecta la aflicción del protagonista sobre el plano cósmico. El buen don Justo se halla perplejo ante el despiadado destino de su hijo: «¿Conque tu inocencia, tus virtudes, los ruegos de un amigo, los tiernos suspiros de una esposa, las lágrimas de un padre y *el sentimiento universal de la naturaleza*, nada pudo librarte de la muerte, de una muerte tan acerba y tan ignominiosa?» (DE, V, 4; el subrayado es mío).

En vista de la ubicuidad de la emoción en *El delincuente*, también es menester considerarla en relación con otros elementos fundamentales de la obra: el melodrama, el tiempo, el espacio. La comedia lacrimosa es como una ópera en la que la emoción es la música. Es muy conocida la íntima ilación entre la ópera y el melodrama, y fue justamente en el último cuarto del siglo XVIII en el que se separaron estas dos formas de espectáculo, acentuándose mucho más en el melodrama que en la ópera los elementos de la acción, la violencia, los caracteres exagerados y la extravagante reacción emocional. Pues bien, en *El delincuente honrado*, el leitmotiv emocional, como una gran oleada de música, lo lleva todo tras sí desde el primer amago de peligro para Torcuato en la primera escena hasta recibirse el indulto real en la última. No hay nadie que resista a esta oleada. Era tal el noble aspecto de su inocente prisionero, que «hasta los centinelas, viendo su generosidad, lloraban como unas criaturas» (DE, III, 6) —dice el sirviente de Torcuato—. Sin embargo, no se captaría toda la fuerza del leitmotiv emocional si no se ordenara, como la música, en relaciones temporales muy especiales.

La unidad de tiempo se maneja de tal forma en *El delincuente honrado*, que los episodios *parecen* sucederse unos a otros con una rapidez melodramática ya romántica. En realidad, no es sólo la emoción, sino la emoción y la rapidez juntas, lo que lo lleva todo tras sí. El espectador o lector, así como los agonistas del conflicto dramático, llegan jadeantes al final de la acción. La brevedad de las escenas contribuye a la impresión de la rapidez, pero las frecuentes referencias a la hora son

aún más importantes para la creación de esta impresión. Para apreciar debidamente la gran innovación en el uso de los datos sobre la hora en *El delincuente*, hace falta tener presente que Luzán advierte a los dramaturgos de su siglo «que el poeta calle enteramente el tiempo de la acción, y no acuerde jamás al auditorio las horas que van pasando [...], ni ofrezca a la vista cosa alguna de la cual se pueda venir en conocimiento del tiempo que pasa por la fábula»⁷. Lejos de acatar este precepto, Jovellanos se refiere diecisiete veces a la hora, ya directa, ya indirectamente, por boca de sus personajes, así como en las acotaciones, y aparece el mismo reloj varias veces en escena, a saber: «(*Sacando el reloj*). Las siete y cuarto»; «¡dejar la cama a las siete de la mañana!»; «Dijo que iba a la misa, y que volvía al instante» (Acto I); «Desde las siete de la mañana [don Justo] está zampado en la cárcel»; «si acaso no está aquí al mediodía, no se le aguarde a comer»; «vuelva después de las dos»; «Señor, las doce han dado ya»; «Señores, la sopa está en la mesa»; «vamos a comerla antes que se enfríe»; «lo demás lo descubrirá el tiempo» (Acto II); «Yo trataré de volver a buen tiempo»; «¡Tanta prisa! ¡Tanta precipitación!» (Acto III); «*La escena es de noche*» (Acto IV); «*La escena es de día*»; «(*Sacando el reloj*). Ya no me queda esperanza alguna»; «*se oye el reloj que da las once*»; «Señor [...], la hora ha dado» (Acto V). Emoción y rapidez temporal unen sus fuerzas, y el resultante vendaval provoca las acciones, así como la apasionada expresión de la angustia de los personajes ante lo inexorable del decretado suplicio de Torcuato.

La interpretación más liberal de la unidad de tiempo autorizada por los comentaristas de la poética clásica excede a las famosas veinticuatro horas. Según Luzán, «por aquel pequeño exceso que permite Aristóteles, han alargado este espacio a treinta horas, y aun algunos a dos días»⁸. Ahora bien: Jovellanos observa la unidad de tiempo solamente de acuerdo con este concepto liberal del precepto clásico, pues la acción de *El delincuente honrado* comienza poco antes de las siete y cuarto de una mañana y termina poco después de las once de la próxima mañana: algo más de veintiocho horas. Éste podría parecer, en efecto, un muy *pequeño exceso*. En cambio, si se compara el tiempo dramático

⁷ Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, «Textos Hispánicos Modernos», núm. 34 [ahora: «Punto Omega», núm. 286], Barcelona, Editorial Labor, 1977, p. 463.

⁸ *Ibíd.*, pp. 460-461.

de la presente obra con el de las comedias de Iriarte y Moratín, se verá cuán revolucionario es *El delincuente* en el contexto del teatro dieciochesco: en esas otras obras sólo transcurren de dos a diez horas en las vidas de los personajes, porque sus autores procuran guiarse en lo posible por la más estricta recomendación luzanesca de que el número de horas imaginarias de la fábula coincida con las tres a cuatro horas que suele durar la representación en las tablas. Además, lo que es observar la unidad de tiempo con deseo de conseguir una verosimilitud basada en la lógica del reloj, no hay ni un asomo de semejante espíritu de observancia en *El delincuente honrado*.

La unidad de tiempo para Jovellanos no es sino un trampolín para llegar con un valiente salto a algo enteramente nuevo: se crea una tensión entre la observancia de la letra del precepto —sólo su letra— y una evidente voluntad de violarlo, señalada por las numerosas referencias a la hora. Por esta tensión la acción parece más larga, más compleja de lo que es; parece desbordar, por todos los lados, de los confines habituales del drama neoclásico. La aceleración de los sucesos es uno de los medios y una de las consecuencias del logro de un nuevo género de drama. No es ya la razón, el análisis de rasgos psicológicos cognoscibles entre límites espaciotemporales reducidos, lo que nos ha de convencer de la realidad del acontecer dramático, sino la rapidez engañadora de ese acontecer. No *parece* darnos tiempo de poner en tela de juicio la posibilidad física y psicológica de tanta acción y tanta pasión en tan poco tiempo.

Mas he aquí otro engaño y otra tensión arquitectónica en la obra, la cual se da entre su acción en realidad sencilla y el *aspecto* complicado de esa misma acción. Con los novelescos antecedentes del argumento a los que aluden los personajes, con el viaje a la Corte que Torcuato proyecta, con el viaje de Anselmo entre Segovia y el Real Sitio de San Ildefonso, etc., la acción parece compleja; pero lo que es acción escenificada, hay muy poca: se prende por equivocación a Anselmo, y se le suelta; se prende a Torcuato, se le sentencia, y se le pone en libertad al recibirse el perdón del rey —no hay más—. Y aun algo de esto sucede entre bastidores. Sin embargo, en la *apariencia* del simultáneo desborde del tiempo y la acción, tenemos —repito— importantes síntomas de un nuevo teatro en el que la ilusión depende, no ya de la razón, sino de la imaginación, un nuevo teatro *romancesco*, según apellidaba el se-

vero Moratín a ciertas comedias poco ajustadas al arte⁹. Al mismo tiempo dependen igualmente de esos *desbordes* las reacciones emocionales de los personajes ante sus situaciones vitales: en efecto, la completa conjugación de ilusión y emoción es lo más característico de la nueva variante teatral que Jovellanos está ensayando.

En la comedia del Siglo de Oro prevalece la peripecia; en el teatro neoclásico predomina el carácter; en los grandes dramas románticos del XIX volverá a prevalecer la peripecia, mas compartirá con la reacción emocional, no su papel de móvil, pero sí su cualidad de síntoma *sine qua non* de lo que es teatro en la segunda época romántica; y es precisamente a este nuevo consorcio entre circunstancia y emoción al que se adelanta Jovellanos en su técnica. El desplazamiento del análisis psicológico por la reacción emocional está al mismo tiempo en consonancia con la teoría de Diderot sobre el género lacrimoso, a la que voy a referirme más adelante.

En la representación del espacio dramático se produce otra tensión —entre la observancia de la letra del precepto y la voluntad de descubrir un concepto enteramente nuevo del espacio—. Luzán reconoce la existencia de interpretaciones poco rigurosas de la unidad de lugar, «pretendiendo algunos —dice— que la escena pueda figurar toda una ciudad y algunas leguas al derredor»¹⁰; y es únicamente esta interpretación libre de la referida regla lo que Jovellanos toma en cuenta. Pues utiliza tres decoraciones diferentes: en el acto I la escena representa «el estudio del corregidor, adornado sin ostentación»; en el acto II estamos en «una sala decentemente adornada», quizás en la misma casa (pero nótese el contraste entre las descripciones: «adornado sin ostentación» —«decentemente adornada»); en el acto III volvemos al estudio del corregidor; y —mutación principal de toda la pieza— en los actos IV y V nos encontramos en «el interior de una torre del alcázar», primero, de noche con la luz de una sola bujía, y luego, de día, con acompañamiento de «música militar lúgubre». Se trata de una ilusión espacial que no depende enteramente de la razón, sino que ya también la imaginación juega su papel importante. Esto se hace doblemente claro cuando se considera que hay una fina adecuación artística entre las cualidades

⁹ Véanse los ejemplos citados en mi estudio «Lo romanesco, la novela y el teatro romántico», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 348, junio 1979, pp. 515-536; o en mi ya citado libro *Trayectoria del romanticismo español*, pp. 137-163.

¹⁰ Luzán, *Poética*, ed. cit., p. 465.

físicas del lugar y las psicológicas de la acción figurada en ese lugar. El estudio del corregidor y sus viejos librotos de derecho, en gran folio, encuadernados en pergamino, sus procesos y otros papeles legales, simbolizan la amenaza de pena capital que se cierne sobre la cabeza de Torcuato; y en efecto esta decoración sirve por la mayor parte para escenificar conversaciones entre parejas de personas directamente afectadas por esa amenaza y que hablan de ella en esos momentos: Torcuato y su criado Felipe, Torcuato y su amigo Anselmo, Justo y Simón, Laura y Simón, Laura y Anselmo. En cambio, en el acto II, cuando hay mayor apariencia de normalidad y parece posible otra vez hacer vida de familia, estamos lógicamente en la «sala decentemente adornada», con grupos más grandes de actores.

Pero lo más innovador desde el punto de vista de lo romántico es el cambio al lúgubre ambiente de la torre cuando el destino de Torcuato parece sellado. El simbolismo de los ambientes tétricos será característico de dramas románticos decimonónicos como *Alfredo*, *Don Álvaro*, *El Trovador*, *El paje*, etc. El ejemplo más ilustrativo, sin embargo, es el exagerado de la famosa parodia dramática ¡¡¡Ella!!! ... y ¡¡¡Él!!!, incluida en el artículo de Mesonero Romanos, de 1837, sobre «El romanticismo y los románticos». Los títulos de los seis actos de ¡¡¡Ella!!! ... y ¡¡¡Él!!! ... —resúmenes de sus respectivos episodios— son: *Un crimen*; *El veneno*; *Ya es tarde*; *El panteón*; *¡Ella!*; *¡Él!*. Y las decoraciones correspondientes son: salón de baile, bosque, la capilla, un subterráneo, la alcoba y el cementerio.

El lector atento sabe que *El delincuente honrado* también contiene otras decoraciones que rivalizan por lo sombrías con las de cualquier obra del teatro romántico posterior: se trata de decoraciones cuyo carácter aterrador no depende tanto de la ilusión creada por Jovellanos, como del poder creativo de la imaginación de las propias personas dramáticas. En las primeras escenas, cuando Torcuato se propone huir para evitar la vergüenza que su ajusticiamiento representaría para su querida Laura, el leal Anselmo le pregunta: «¿Quieres que te siga? ¿Que vayamos juntos hasta los desiertos de la Siberia?» (DE, I, 3). Por si la perspectiva de este lejano refugio no fuera bastante infausta, la afligida esposa de Torcuato le dice: «Huye, huye al instante de este funesto clima donde te persigue el infortunio» (DE, II, 7). Típico romántico, Torcuato se halla entre dos vacíos, uno lejano y otro cercano, mas veamos cómo él mismo visualiza ese vacío lejano al que proyecta su fuga. «Voy a huir de ti para siempre —dice hablando con Laura—, y a esconder

mi vida detestable en los horribles climas donde no llega la luz del sol, y donde reinan siempre el horror y la oscuridad» (DE, II, 5). Se trata de un paisaje del alma, una Siberia psicológica más bien que geográfica, un país muy a propósito para los interminables paseos mentales de quien sufre el *fastidio universal*.

El paisaje infernal que Torcuato se imagina sesenta y dos años antes del estreno del *Don Álvaro* del duque de Rivas sería tan adecuado como la decoración de riscos inaccesibles, malezas, truenos y relámpagos que se emplea como fondo para el célebre parlamento final del satánico y virtuoso suicida mestizo Álvaro cuando se arroja desde lo más alto de un escarpado promontorio: «¡Infierno, abre tu boca y trágame! ¡Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción...!» (DA, V, 11). Torcuato parece ya añorar estos paisajes olvidados por la mano del Creador. Corazón puro, inocente, de un hijo de la naturaleza a lo Rousseau, pero con telón de foro tenebroso, siniestro. En su *Década epistolar*, de 1781, el duque de Almodóvar observa que los argumentos de las comedias lacrimosas derivan por la mayor parte de novelas¹¹ —observación que se repite en varias revistas de la época—; y en efecto, el contraste entre alma virtuosa y fondo luctuoso, macabro, es lo más típico del *roman noir* o novela gótica de fines del setecientos y principios del ochocientos, como se desprende de los mismos títulos de esas emocionantes ficciones: *Emelina, la huérfana del castillo*; *Celia en el desierto*; *Huérfano en el Rin*; *Los niños de la Abadía*, etc. Nótese que en estas novelas se utilizan ya paisajes amenazantes (desiertos, ríos), ya alguna especie de arquitectura tétrica o aciaga (castillos, abadías); y recuérdese, en *El delincuente honrado*, el horrible clima sin sol imaginado por Torcuato, así como ese funesto «interior de una torre del alcázar».

Veremos otras influencias y tendencias novelescas que como la presente todavía dejarán su impronta en el drama romántico decimonónico, mas tengamos en cuenta que la oposición entre alma sensible y medio nefasto que por un lado estremece deliciosamente a los lectores de todas las épocas y por otro lado parece tan característica del romanticismo manierista del siglo XIX, es en el fondo un fenómeno muy dieciochesco. En primer lugar, el contradictorio placer que así nos procu-

¹¹ Francisco María de Silva [seud. de Pedro de Luján, duque de Almodóvar], *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia* (ed. príncipe: Madrid, Imprenta de Sancha, 1781), 2.^a ed., Madrid, Sancha, 1792, pp. 252, 270.

ramos es una experiencia humana que no era posible explicar adecuadamente antes que Locke y sus sucesores hubiesen descubierto las delicadas conexiones entre nuestras almas, nuestros sentidos y nuestras circunstancias materiales. En mi libro sobre Cadalso, llamé ya la atención sobre la siguiente observación de 1699, debida al conde de Shaftesbury: «Donde se puede mantener una serie o sucesión continua de tiernos y amables afectos, aun en medio de espantos, horrores, penas y dolores, la emoción es todavía agradable. Seguimos contentos hasta con este melancólico aspecto o sentido de la virtud. Su belleza se sostiene bajo una nube y en medio de calamidades circundantes [...] da el deleite más sublime»¹². (No es quizá sorprendente que ya en 1709, en otro ensayo, el mismo Shaftesbury hable de la *pasión romántica*).

La frecuentación del esquema de personajes de corazón tierno contrastados con medios lóbregos, inhóspitos, puede al mismo tiempo ser reflejo ambiental de la ambivalencia moral del héroe romántico que ya estudiamos. Por fin, en estrecha relación con las líneas de Shaftesbury y la doble moralidad del protagonista romántico, es necesario señalar que el referido contraste entre carácter y medio es consecuencia también del acento cada vez más fuerte que los dramaturgos, los novelistas y los poetas escriben sobre la pureza moral de personajes que encarnan las cualidades del hijo de la naturaleza o buen salvaje rousseauiano; porque tal tipo es mucho más fácil de retratar en forma conmovedora si se lo presenta acosado por lo satánico y sombrío, es decir, como uno de los términos de un tajante contraste entre inocencia y crueldad. En cualquier caso, la intención es poner a prueba nuestra sensibilidad y nuestras glándulas lacrimales, y realmente se le hace cada vez más fácil y apetecible al lector del *Delincuente* asentir a estas palabras de Torcuato: «Si las lágrimas son efecto de la sensibilidad del corazón, ¡desdichado de aquel que no es capaz de derramarlas!» (DE, I, 3).

En su reseña de *El trovador* (1836) de García Gutiérrez, Larra escribe lo siguiente sobre la inesperada hazaña del entonces novel poeta dramático: «Ha imaginado un plan vasto, un plan más bien de novela que de drama, y ha inventado una magnífica novela»¹³. Con la voz *no-*

¹² Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, ed. de John M. Roberson, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1964, t.I, p. 297. El trozo citado a continuación, entre paréntesis, viene del t. II, p. 4.

¹³ Mariano José de Larra, *Artículos completos*, ed. de Melchor de Almagro San Martín, Madrid, Editorial Aguilar, 1944, p. 410.

vela Larra alude a esas extravagantes redes de peripecias inopinadamente encadenadas que marcan la enorme diferencia entre obras románticas como *El trovador* y el drama de líneas clásicas. La polaridad entre drama clásico y drama romántico, así como la aparición de este último, suponen la aceptación para el teatro, por varias generaciones de dramaturgos, del concepto que Boileau había mantenido, no del arte escénico, sino de la novela, como he demostrado en mi artículo «Lo novelesco, la novela y el teatro romántico»¹⁴. Me refiero a los siguientes versos de Boileau, que cito por la primera traducción española de 1787: «Disculpa en la novela todo tiene, / basta si la ficción nos entretiene; / mucho rigor impertinente fuera; / mas la escena razón pide severa, / y la justa decencia ha de guardarse»¹⁵. Ahora bien: ningún antecedente más claro y legítimo del juicio de Larra sobre el plan novelesco de *El trovador* hay que la autocrítica jovellanesca contenida en *El delincuente honrado*; ningún documento más apto para la ilustración del extraño influjo inverso de la *Poética* de Boileau sobre el drama romántico hay tampoco que la aludida serie de cinco sarcasmos puestos en boca del intransigente corregidor don Simón, hombre de mentalidad conservadora tanto para la literatura como para el derecho.

El personaje don Simón representa el punto de vista neoclásico riguroso; y en sus comentarios negativos sobre la acción de la obra en marcha tenemos en forma irónica un agudo análisis de innovaciones muy positivas, así como un inconcuso indicio de que Jovellanos hace tales innovaciones con plena conciencia de su radicalismo. Para la debida interpretación del primero de los sarcasmos de don Simón, es menester recordar que la comedia del Siglo de Oro es de índole más bien novelesca por su complejidad argumental, su temática y su ambiente. Pues bien, Torcuato, triste por la huida que planea y por la necesidad de confesarse antes con Laura, expresa su pasión por su esposa con toda la elocuencia amorosa de otra época, y ella responde en el mismo estilo. Lo cual ocasiona esta pulla de Simón: «¡Bueno! ¡Lindo! No lo dijeran me-

¹⁴ En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 348, espec. p. 529 y sigs.; o en *Trayectoria del romanticismo*, espec. p. 155 y sigs.

¹⁵ Juan Bautista Madramany y Carbonell, *El arte poética de Nicolás Boileau Despreau* [sic], traducida del verso francés al castellano, ilustrada con un prólogo y notas del traductor, Valencia, Josep y Tomás de Orga, 1787, pp. 50-51 [«Dans un roman frivole aisément tout s'excuse; / C'est assez qu'en courant la fiction amuse; / Trop de rigueur alors serait hors de saison: / Mais la scène demande une exacte raison; / L'étroite bienséance y veut être gardée» (canto III, vv. 119-123)].

por dos amantes de Calderón» (DE, II, 1). Quiere decirse que, en oposición a la crítica neoclásica sobre los supuestos excesos de la escuela de Calderón, tenemos otra vez, en *El delincuente*, un teatro de tendencia novelesca que, aunque sea sólo en la superficie, se parece en algo no obstante al del siglo anterior. Las tres próximas ironías de Simón se refieren todas al pasmoso giro que van tomando los acontecimientos; Simón es enemigo de todo melodrama. El criado Felipe viene a informar a don Simón de que Torcuato ha ido al alcázar a confesar su culpa para libertar a Anselmo, falsamente detenido por la muerte del marqués. El comentario del neoclásico Simón es el que sigue: «¡Jesús! ¡Hoy todos andan locos en mi casa!» (DE, III, 6). Después Simón se expresa en el mismo tono, no ya sobre la novedad de la prisión de Torcuato, sino sobre sus efectos no menos trastornadores: «¡Este mozo nos ha perdido! Mi casa está hecha una Babilonia; todos lloran, todos se afligen, todos sienten su desgracia» (DE, IV, 6).

En la penúltima escena de *El delincuente honrado*, Simón, por unas palabras que oye cambiarse entre Laura y Justo, descubre con indecible sorpresa que Torcuato es hijo del magistrado que ha tenido que sentenciarle a muerte. El comentario del neoclásico Simón sobre tan melodramática agnición se verbaliza así: «¿Su padre? ¿También tenemos ésa?» (DE, V, 6). Evidentemente, en este parlamento juega un papel importante el sentido del humor de Jovellanos, quien con la cáustica pregunta de Simón logra insinuar a la vez la idea de que el encanto de estas anagnórisis para el espectador está en razón inversa de lo cursis y trilladas que son. Luego, en la misma escena, todas estas ironías —la retórica amorosa calderoniana, la casa llena de locos, la casa hecha una Babilonia y el increíble parentesco entre juez y reo— se resumen en otra nueva observación de Simón todavía más clara y concluyente que las anteriores: «Señores, cuanto pasa parece una novela» (DE, V, 6).

Larra habría comprendido perfectamente la lógica de este chiste; y el uso de la voz *novela* para designar una acción extravagante revela la profunda conciencia jovellanesca de que su innovación en el teatro depende del acatamiento en sentido inverso del precepto de Boileau sobre la oposición entre técnica teatral y técnica novelística. La rebeldía de los dramaturgos románticos, en la medida en que tal palabra sea exacta, viene implícita ya en la poética del teatro clásico.

En mi ya citado estudio sobre la novela y los orígenes del teatro romántico, he investigado con detenimiento la sinonimia entre las voces *novela*, *novelesco* y *romance*, *romancesco* en los últimos decenios

de la centuria decimoctava; y se utilizaba entonces este último adjetivo (*romancesco*) para formular la misma clase de juicio literario que Jovellanos expresa por boca del corregidor con el sustantivo *novela*. Considérese, por ejemplo, el resumen parcial que da Moratín de *Lo que va de cetro a cetro, y crueldad de Inglaterra* de José de Cañizares: «Pasan seis años entre la segunda y la tercera jornada. Eduardo refiere al conde de Feria cómo le llevaron a la bóveda de su familia creyéndole muerto; cómo pudo salir de allí, y cómo halló en la orilla del mar una gruta y una mina, que por fortuna iba a parar precisamente al jardín de la prisión de Estuarda: todo *romancesco*, y de aquello que no sucede jamás»¹⁶. En el artículo indicado, llamo la atención sobre el hecho de que a fines del siglo XVIII existían así en la lengua castellana dos posibilidades para el desarrollo de una terminología para el romanticismo, basada, ora en la familia léxica de *romance*, ora en la de *novela*.

Demostrose en tal forma que España estaba en ese momento, en la teoría teatral, a la altura de los demás países europeos, no obstante que esa terminología autóctona sería abandonada después debido a la adopción del adjetivo internacional, de origen inglés, *romántico*. Mas, por muy importantes que sean la teoría y la terminología, la técnica llevada a la práctica en obras individuales lo es mucho más para medir el progreso de una determinada tendencia literaria en un país y período determinados. En *El precipitado* (1773) de Trigueros se utilizan interesantísimos recursos literarios que no es posible describir sino como románticos: esto lo estudié en las primeras páginas de un artículo de tema general, «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español», de 1973¹⁷. Merced al presente análisis de otra comedia sentimental rigurosamente contemporánea de *El precipitado*, tenemos aún mayor derecho a afirmar que a partir del último cuarto del siglo XVIII el teatro español cuenta entre sus alternativas auténticas y viables la forma romántica, ya bien definida en ese momento en la praxis de escritores de talento.

Resta un aspecto por considerar: la influencia de la teoría de Diderot relativa a la comedia lacrimosa; pues el drama romántico está anticipado no solamente en la práctica de los dramaturgos de la escuela la-

¹⁶ Leandro Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra, 1867-1868, t. III, p. 166. El subrayado es mío.

¹⁷ En *Hispanic Review*, XLI (1973), 660-692; o en *Trayectoria del romanticismo español*, pp. 109-136. Me refiero en particular a las diez primeras páginas de este trabajo.

crimosa, sino también en la teoría de esa escuela, según quedaba expuesta con anterioridad a la composición de *El delincuente*. Es sabido que Diderot enfoca la técnica del género lacrimoso como una reacción en contra de la tragedia, sobre todo en contra de esos interminables y fríos monólogos que servían para la narración de los antecedentes del argumento, la puesta en escena y el análisis psicológico. «Tant que dure la tirade —escribe Diderot—, l'action est suspendue pour moi; et la scène reste vide»¹⁸. Para Diderot vale más la presencia inmediata del individuo, un individuo que represente una profesión o un parentesco familiar que nos resulte significativo; lo importante es sentir íntimamente cómo ese personaje sufre por causa de sus circunstancias, las cuales a la par que influyen en él, lo contienen como si formaran el fondo de un cuadro mural que captara lo esencial de su existencia con sus formas, sus colores y sobre todo sus emociones. El drama constará así de una serie de pinturas pantomímicas o cuadros animados en los que los parlamentos no deberán ser demasiado largos; o dicho de otro modo, el drama perfecto reunirá situaciones muy variadas, de las que el pintor pudiera sacar otras tantas pinturas.

Miraremos varios cuadros en *El delincuente*, mas por de pronto consideremos las consecuencias de tal afán pictórico para la forma dramática. La voluntad de exhibir diferentes cuadros y la consecuente necesidad de nuevos trasfondos llevarán forzosamente a frecuentes mutaciones y al abandono de la unidad de lugar en cualquier sentido estricto. Se escribirá un nuevo acento sobre la peripecia debido a la perpetua precisión de llevar la acción a diferentes locales o fondos pictóricos, y como resultado se producirá una marcada tendencia a abandonar también las unidades de acción y tiempo. Impartir mensajes morales con el ejemplo lacrimoso y preferir decoraciones, o sea cuadros de tonalidad lúgubre y fatídica, son como el anverso y reverso de la misma moneda. Recurriendo a las lágrimas como instrumento didáctico se da cada vez más importancia a la reacción emocional del individuo ante las inesperadas situaciones de esa acción nuevamente complicada, y he aquí los principales rasgos del drama romántico derivados tan claramente de las ideas de Diderot como de las otras teorías y condiciones que examinamos anteriormente. En relación con la insistencia de Diderot en el

¹⁸ Diderot, *Oeuvres*, ed. de André Billy, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1957, p. 1251 [«Mientras dura la recitación, la acción está suspendida para mí, y la escena queda vacía»].

papel del parentesco en el desarrollo de la comedia lacrimosa, deberá notarse también el sugerente hecho de que las relaciones entre padres e hijas, entre padres e hijos, entre madrastras e hijos, entre madres e hijos, entre hermanos, etc. juegan un papel igualmente importante en dramas románticos del ochocientos como *La conjuración de Venecia*, *Don Álvaro*, *Alfredo*, *El trovador*, *El paje*, *Los amantes de Teruel*, *Don Juan Tenorio*, etc.

Existe un estrecho paralelo entre la comedia lacrimosa y la pintura de Jean-Baptiste Greuze, maestro de lo patético burgués, de cuyos lienzos se ocupa Diderot en varios *Salones* entre 1759 y 1769: por un lado, tenemos un drama en lienzo; por otro, cuadros en acción, pero siempre con la misma insistencia en la corrección de la injusticia a través del sentimentalismo. Sería iluminativo comparar ejemplos de la pintura patética de Greuze con cuadros escénicos tomados de la comedia sentimental francesa o española, pero creo más sencillo buscar nuestro término de comparación en un texto literario: se trata de un cuadro natural, muy a lo Greuze, que Diderot describe a base de una experiencia personal, relacionándolo a la vez, en sus *Entretiens sur «Le Fils naturel»*, con los efectos que el autor de comedias lacrimosas debe lograr. «Una campesina del pueblo que ve usted entre aquellas dos montañas —dice Diderot hablando con Dorval— y cuyas casas levantan sus tejados sobre los árboles, mandó su marido a casa de sus parientes, que moraban en una aldea vecina. Este desventurado fue allí matado por uno de sus cuñados. El día siguiente yo entré en la casa donde había ocurrido el accidente. Allí vi un *cuadro* y escuché unas palabras que no he olvidado. El muerto estaba tendido en un lecho. Sus piernas desnudas pendían fuera del lecho. Su mujer desgrefñada estaba en tierra. Ella tenía los pies de su marido en las manos; y anegándose en lágrimas, y con una acción que las arrancaba a todo el mundo, decía: «¡Ay! , cuando te mandé aquí, no pensaba que estos pies te llevasen a la muerte». ¿Cree usted que una mujer de otro rango hubiera estado más patética? No. La misma situación le habría inspirado el mismo discurso. Su alma habría sido la de aquel momento; y lo que es preciso que el artista halle, es lo que todo el mundo diría en semejante caso, lo que nadie oirá sin reconocerlo inmediatamente en sí mismo»¹⁹. Ruego al lector tenga presente el vocablo que he subrayado en este pasaje.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 1248-1249.

En *El delincuente honrado* son frecuentes los cuadros en acción que recuerdan, ya la pintura patética de la escuela de Greuze, ya los infinitos grabados sentimentales que adornan las novelas y obras dramáticas impresas en los últimos decenios del setecientos y los primeros del ochocientos, alguna vez muy cursis, eso sí, pero no por eso menos conmovedores. Debido a esta semejanza se le ocurren sin esfuerzo al contemplador de los cuadros jovellanescos posibles títulos o pies para éstos, del mismo estilo que los que se estampan debajo de los grabados lacrimógenos de esa época. Veamos cuatro ejemplos.

El acto I se abre con un cuadro fatídico: a la fría luz del alba, solo en el estudio del corregidor, «*con semblante inquieto*» (DE, I, 1), rodeado de viejos libretos de derecho y papeles relativos a los castigos ejemplares, Torcuato medita sobre la triste suerte que le espera por haber matado al por otra parte indigno primer marido de Laura. La fisonomía del reo, el fondo del cuadro, toda la composición expresa la misma idea. *Presentimientos de una muerte injusta* podría ser su pie. El próximo cuadro que contemplaremos tendría a la fuerza que titularse *La reunión a deshora*. El fondo es el interior de la lúgubre torre del alcázar; magistrado y reo de muerte —los trajes indican estas condiciones— acaban de reconocerse respectivamente como padre e hijo; el reo, de rodillas, le besa la mano a su padre; y los continentes de ambos respiran esa mezcla de sublime goce y profunda pena tan en boga entonces; pues a Torcuato se le ve «*con gran ternura y llanto*», según las acotaciones, y a Justo «*con extremo dolor y ternura*» (DE, IV, 3). En cualquiera de estos ejemplos imaginemos que se para el reloj, que se congela la acción; tendremos un cuadro de composición perfecta.

Al penúltimo ejemplar de lo pictórico patético en *El delincuente* quisiera titularlo *Amanecer del dolor*, y tiene un interés especial, no sólo por sugerir la composición de un cuadro, sino por contener también una de las inspiraciones de esa exquisita elocuencia natural que según Diderot es común, en situaciones idénticas, a todas las clases sociales. A Laura la vemos desgredada, llorosa, con actitud furiosa, caída al suelo; y en el fondo habrá que suponer que se figura una ventana del alcázar por la que se descubre un campanario en el que suena la hora funesta y en la distancia un cadalso. Recuérdense las palabras de la viuda en el cuadro de Diderot: «¡Ay!, cuando te mandé aquí, no pensaba que estos pies te llevaran a la muerte». Pues bien, Laura, loca y desesperada, al querer ir a unirse con su adorado reo de muerte en el cadalso, dice: «Tu sangre corre ya, derramada... ¡Ah!, voy a detenerla» (DE,

V, 5). Difícilmente se encontraría ejemplar más aventajado de este género de elocuencia espontánea brotada de la misma esencia de la situación emocional. «Este melancólico silencio llena mi alma de luto y de pavor» —dice don Justo en la misma escena, creyendo ya muerto a Torcuato, aunque sin haber recibido ninguna noticia concreta—. Subráyese la voz *silencio*, que aparece en el mismo momento en que se nos expone el cuadro de Laura loca: es como si Jovellanos quisiera con ella puntuar la cualidad muda o estática, el silencio, de la representación plástica de la realidad, que él emula escénicamente.

Con la última muestra de esta galería jovellanesca se introduce otro nuevo elemento pictórico: el díptico. Lo sucedido en el alcázar con Laura y lo sucedido en la plaza, según lo cuenta el Escribano en la escena siguiente, son en realidad acciones simultáneas; en cada caso, en el mismo momento de «melancólico silencio», la acción toma la forma de un cuadro; y en el segundo caso, reaparece, en efecto, esta misma frase, «melancólico silencio», para recalcar a un mismo tiempo la calidad muda del lenguaje pictórico y la relación díptica entre las dos pinturas escénicas. El nuevo cuadro es panorámico, y su pie podría ser *El ídolo indultado* (ídolo, porque Torcuato, como todo héroe rousseauiano-romántico, es la sinopsis de las aspiraciones morales del pueblo). Toda la ciudad está reunida en la plaza del alcázar; Torcuato está en lo más alto del cadalso; el verdugo va a descargar el fatal golpe —el momento de melancólico silencio—; pero al mismo tiempo las caras de la multitud, algunas desfiguradas por el más hondo dolor, otras risueñas con el regocijo, revelan que se han escuchado simultáneamente la campana que había de señalar la muerte del reo y una voz —la de Anselmo— que viene gritando: «¡Perdón, perdón!» (V, 6); confusión redentora.

Dudo que ningún cultivador de la comedia sentimental haya sacado más provecho de la teoría de Diderot relativa a los cuadros escénicos. La genialidad de Jovellanos en el manejo de éstos representa otro indispensable antecedente del teatro romántico decimonónico, en el que es conocidísima la frecuencia con que las decoraciones y la colocación de los actores en el escenario simulan la composición de un cuadro, y en el que aun es de uso frecuente la misma palabra *cuadro*; todo lo cual se practica de modo muy consciente en la obra de dramaturgos como el Duque de Rivas, quien era, además, pintor. Después de todo, la famosa parodia de drama romántico incluida en *El romanticismo y los románticos* de Mesonero es una obra en seis actos y catorce cuadros. En *El delincuente honrado* se anticipa toda la diversidad de los cuadros

dramáticos del teatro romántico posterior: cuadros que representan la casa, la ciudad, la naturaleza, grupos pequeños de agonistas, multitudes. Por ejemplo, sin antecedentes como el pueblo reunido en la plaza para ver el triste espectáculo de la decapitación de Torcuato, sería mucho más difícil explicar el acto IV de *La conjuración de Venecia*, el cual es en su conjunto un cuadro de costumbres venecianas de Carnaval, en el que los únicos personajes en escena son representantes del pueblo. Por más de un motivo tuvo mucha razón una antigua alumna mía al señalar que la última comedia lacrimosa no se compuso hasta 1843; pues, aunque para esas fechas *Cecilia la cieguita* de Antonio Gil y Zárate, era una excepción rezagada²⁰, el género sentimental sí sobrevivió como el mismo mesodermo del drama romántico del ochocientos.

²⁰ Joan Lynne Pataky Kosove, *The «Comedia Lacrimosa» and Spanish Romantic Drama*, London, Tamesis, 1977, pp. 98-101.

Espacio y tiempo como base para una lectura sociocrítica de *Gracias por el fuego* de Mario Benedetti

JACQUES SOUBEYROUX
Universidad de Montpellier

Espacio y tiempo parecen ser dos dimensiones ineludibles de cualquier texto narrativo. Sin embargo, el tratamiento que la crítica narratológica de Genette ha hecho del uno y del otro es muy distinto, a veces opuesto. Por una parte, la narratología ha desarrollado y precisado, de manera pertinente y provechosa, la teoría de la temporalidad, haciendo de ésta una dimensión esencial de la novela. En cambio, el espacio en que se sitúa la historia ha sido totalmente eliminado, borrado, sustituido en el mejor de los casos por: «La spatialité primaire, élémentaire, le langage lui-même, [...] la spatialité du langage considéré dans son système implicite accentué dans l'oeuvre littéraire par l'emploi de texte écrit», opuesta a «des demeures, des paysages, des lieux»¹. Muy reveladora de esta actitud es la siguiente afirmación de Genette: «Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif»².

¹ Genette, «La littérature et l'espace», *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 44.

² Genette, «Le discours du récit», *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 228.

Esta frase opone dos categorías esenciales del texto novelesco, estrechamente vinculadas, la temporalidad y la narración, a una tercera categoría que no parece tener relación con las dos primeras y por lo tanto no ser pertinente para la crítica, el espacio.

En contra de esta posición, propondré como hipótesis de trabajo que:

1. cualquier elemento de un discurso narrativo es significativo;
2. todas las categorías del relato, como el espacio, el tiempo, la narración, los personajes, son solidarias del conjunto del tejido textual y, por lo tanto, igualmente pertinentes;
3. el análisis de estas categorías ha de permitir, más allá de una simple descripción narratológica, alcanzar las estructuras profundas del texto, y proponer una lectura crítica de su contenido ideológico.

Es lo que trataré de mostrar con las categorías del espacio y del tiempo aplicadas a la novela del escritor uruguayo Mario Benedetti, *Gracias por el fuego*³.

Este estudio utilizará las propuestas metodológicas de Henri Mitterand⁴ para el análisis del espacio, y las de Gérard Genette para el del tiempo, pero dentro de una perspectiva sociocrítica, a partir de los presupuestos teóricos del C. E. R. S. (Centro de Estudios y de Investigación Sociocrítica) de Montpellier, tales como han sido definidos por Edmond Cros⁵.

1. El espacio narrativo en *Gracias por el fuego*

Siguiendo el método puesto a punto por Mitterand a propósito de la novela breve de Balzac *Ferragus*, y que he vuelto a definir y tratado de precisar para aplicarlo a la novela hispanoamericana⁶, estudiaré tres

³ Benedetti, *Gracias por el fuego* (escrita en 1963, primera edición Montevideo, 1965). Todas las citas siguientes remiten a la edición Alfaguara, Madrid, 1983.

⁴ Mitterand, «Le lieu et le sens: l'espace parisien dans *Ferragus* de Balzac», *Le discours du roman*, Paris, P. U. F., 1980.

⁵ E. Cros, *Théorie et pratiques sociocritiques*, Montpellier, C.E.R.S., Université Paul Valéry, 1983.

⁶ Véanse mis artículos «Pour une étude de l'espace dans le roman: propositions méthodologiques et application à *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa» y «L'espace dans *María* de Jorge Isaacs», *Imprévue*, Montpellier, C. E. R. S., 1985/1.

niveles del discurso del texto sobre el espacio: la topografía mimética, la toposemia funcional y el simbolismo ideológico.

1.1. Topografía mimética

Un inventario de los lugares en que se desarrolla la historia revela en seguida el carácter mimético muy marcado del espacio en *Gracias por el fuego*.

Las primeras páginas de la novela (13-14) son una descripción, que una crítica tradicional calificaría de *realista*, de una calle de Broadway: un narrador anónimo, ausente, omnisciente, nos muestra el exterior y el interior de las casas, la suciedad y la pobreza, y nos hace penetrar en un restaurante para escuchar las conversaciones que se desarrollan en él. Ningún detalle es gratuito en este relato donde se revela ya claramente la doble función didáctica e ideológica del narrador, pero lo esencial es la ilusión realista así creada, el *efecto de realidad*⁷. Como escribe Mitterand⁸: «C'est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un *ubi* autant que d'un *quid* ou d'un *quando*; c'est le lieu que donne à la fiction l'apparence de la vérité».

A este *incipit* neoyorkino se opone el espacio de los demás capítulos (2 a 15) de la novela, que nos sitúa en diferentes lugares de Uruguay (Montevideo, Cuareim, Paysandú, Tecuarembó, Punta del Este) o en Buenos Aires. Lo esencial de la acción pasa en Montevideo aunque el nombre de la capital uruguaya no está mencionado ni una vez en estos capítulos. Los principales lugares que se pueden identificar son los siguientes:

—La Rambla (unas dieciocho ocurrencias), que Eduardo Nogareda define así: «avenida que costea las playas donde suelen vivir las familias adineradas de Montevideo». En efecto, al hablar de la Rambla, el texto alude varias veces al mar: «un cliente me advirtió que en la Rambla las olas salpicaban mucho» (p. 171), «en la tarde, cuando regreso por la Rambla, me conmueve este murallón de grandes edificios que dan sombra a la playa y la cubren de una falsa melancolía (p. 240).

⁷ R. Barthes, «L'effet de réel», *Communications*, 11, 1968, p. 84-89.

⁸ Mitterand, p. 194.

⁹ M. Benedetti, *La Tregua*, ed. E. Nogareda, Madrid, Cátedra, 1978, p. 245; nota.

—Las calles céntricas: Dieciocho, Río Bravo (p. 184), San José (p. 223), etc...

—Diferentes barrios populares (el Paso Molino, p. 26) o residenciales (Punta Carretas, p. 72, Punta Gorda, p. 174) de la ciudad.

—El palacio Salvo, uno de los rascacielos de Montevideo (p. 30).

—El Águila, uno de los más famosos restaurantes de la capital (p. 80).

—El viejo Tupí (p. 118) que era una «famosa cafetería típica montevideana desaparecida ya hace varios años. Estaba situada junto a la Plaza Independencia. Su nombre completo es Tupí Namba»¹⁰.

A pesar de no estar nombrado Montevideo, el carácter referencial del texto es evidente: los personajes se mueven por unos lugares bien conocidos por cualquier montevideano, y que el lector de otras novelas de Mario Benedetti, como *La Tregua*, identifica en seguida. Esta referencialidad constituye, al mismo tiempo, un procedimiento de codificación ideológica: el hecho que el protagonista de la novela, Ramón Budiño, viva en un estudio en Punta Gorda lo clasifica en seguida en la burguesía montevideana. La alusión recurrente a la Rambla tiene el mismo valor¹¹.

Estas alusiones están confirmadas por las descripciones de los lugares de la acción:

{—El despacho del padre, Edmundo Budiño, en «la principal avenida» (p. 46).

—El estudio de Punta Gorda, «con buena biblioteca y vista al mar» (p. 174).

Y por los papeles profesionales atribuidos a los actores: Edmundo Budiño es director de un diario y una fábrica; su hijo Ramón tiene una agencia de viajes, etc...,

Gracias por el fuego aparece así como una novela sobrecodificada al nivel sociológico: toda la historia pasa en los medios burgueses de

¹⁰ *La Tregua*, p. 198.

¹¹ En *La Tregua* (p. 245) podemos leer: «No quiero un Dios que me brinde todo hecho, como podría hacer uno de esos prósperos padres de la Rambla, podridos en plata, con su hijo pituco e inservible. Eso sí que no.»

la capital uruguaya, y las referencias a la noción de clase social son frecuentes («los tabúes de mi clase», «los hombres de mi clase», p. 271). Por referencia a un contexto extratextual auténtico, el espacio inscribe así en el texto unos valores ideológicos y unas referencias sociales que orientan fuertemente el desarrollo de la historia, como veremos estudiando la toposemia funcional.

1.2. Toposemia funcional

El espacio novelesco no significa sólo por su grado de mimetismo, su referencialidad. Los diferentes lugares de la acción constituyen unos verdaderos actores dotados de auténticas funciones en la acción. La toposemia funcional consistirá en el estudio de estas funciones, de los ejes semánticos a los que corresponden en los personajes para orientarnos hacia su significación simbólica e ideológica.

1.2.1. El espacio de Ramón Budiño

Mientras la mayoría de los personajes (en particular los personajes femeninos, como Susana, Gloria o la secretaria de Ramón) evolucionan siempre en un mismo lugar, Ramón Budiño es un personaje dinámico, que va de un lugar a otro, entrando así en contacto con los demás personajes.

En los episodios del pasado (niñez y juventud), vemos a Ramón evolucionando en diferentes lugares, interiores y exteriores:

—La casa familiar, en particular su habitación, la casa de la tía Olga (p. 55), una tienda de juguetes (p. 48), la iglesia (p. 72), el colegio (p. 81).

—La calle (p. 50), el Parque (p. 64), la playa de Portezuelo (p. 105), la vía ferroviaria cerca de la casa de la húngara (p. 148).

Podemos subrayar en seguida la oposición entre unos lugares cerrados que corresponden a tres instancias que Louis Althusser califica de «Aparatos Ideológicos de Estado»¹², y unos lugares abiertos repre-

¹² Althusser, «*Idéologie et Appareils idéologiques d'Etat*», *Positions*, Paris, Editions Sociales, 1976.

sentativos de la libertad festiva y sexual del protagonista (el carnaval, los primeros amores). Si la casa familiar aparece al principio como un lugar feliz, en que el niño está protegido (bondad, generosidad del padre, p. 48, y de la madre, p. 63), pronto se va convirtiendo en un lugar peligroso (la oscuridad, la amenaza de la salida al colegio, la muerte del primo Víctor) y represivo (escena detrás de la mampara en que el padre pega a la madre). Este mismo carácter represivo es evidente en la presentación del colegio alemán (p. 81-85) y de la religión (p. 73, p. 272). Una primera característica digna de ser notada es el carácter represivo que tienen en el texto las tres instancias entre las que evoluciona Ramón niño: la familia, la educación y la religión.

En el presente, los principales lugares entre los cuales se desplaza Ramón son los siguientes:

- Su estudio de Punta Gorda.
- La agencia de viajes.
- El despacho de su padre.
- La casa de la tía Olga.
- La casa de su hermano Hugo.
- El apartamento de las Tres Jotas.

O sea, seis lugares cerrados. Pero, entre esos lugares cerrados, numerosas secuencias tienen como escenario las calles céntricas, que Ramón recorre a pie, y sobre todo la Rambla, ese lugar de transición casi ineludible, a orillas del mar, que Ramón toma para ir del centro de la ciudad al apartamento familiar. Precisemos la significación de cada uno de los lugares cerrados apuntados:

—**La casa de Punta Gorda** es el lugar de la vida familiar: la relación aburrida con Susana «después de tantos años de casado» (p. 31); los escasos encuentros con Gustavo, por la mañana, que no logran disipar «una formidable ignorancia del otro» (p. 94); las visitas episódicas del padre, Edmundo, o del hermano, Hugo (p. 109 y 95). Cuando Ramón describe el estudio de Punta Gorda, insiste en las nociones de confort y rutina:

Quando pienso que mi vida es gris, tediosa y rutinaria, no se me escapa que la rutina incluye una serie de cosas insignificantes, pero agradables. Si yo fuera un hombre genial, o poderoso, o simplemente enamorado, tales cosas no tendrían importancia, porque lo importante sería mi obra de arte, o el ejercicio de mi poder, o la plenitud de mi amor, pero como no es ése mi caso, las cosas insignificantes pero agradables pasan a ser estímulos de primer grado. A saber: el auto, mi estudio aquí en Punta Gorda, con buena bi-

biblioteca y vista al mar; este cuarto de baño, verde y negro, con poderosas canillas y un gran grifo mezclador y la bañera opulenta de curvas llenas y femeninas, una bañera que podría haber sido pintada por Matisse; mis camisas impecables, mis trajes bien planchados, mis corbatas de seda natural; los cuadros del estudio y del living, Sposito, Lima, Gamarra, Frascioni, Barcala, Espinola; los dos whiskicitos antes de la cena; la terraza del fondo, con esa paz increíble de alguna noche de verano; mi equipo estereofónico, con buenos tangos, buenos blues y buen Mozart; la Rolleiflex y su linda valijita con filtros y accesorios que nunca uso; los libros artísticos de Skira; el juego de cubiertos suecos. Me gusta estar rodeado de cosas lindas (p. 173-174).

A pesar del valor claramente disfórico atribuido a la familia en la obra, la descripción del apartamento revela unos rasgos propios de la personalidad de Ramón (sensibilidad, capacidad imaginativa) que se añaden a los elementos materiales (el confort) y constituyen los vínculos que lo unen a ese espacio de la vida familiar del que quisiera desprenderse.

—**La agencia de viajes:** es el lugar profesional que debería, teóricamente, marcar la independencia de Ramón, ganada por su trabajo, y que podría simbolizar además la evasión (el viaje). En realidad, esa agencia ha sido fundada por Ramón gracias a los 80.000 pesos que su padre le prestó, y que Ramón le va devolviendo cada año. Como se lo recuerda Edmundo:

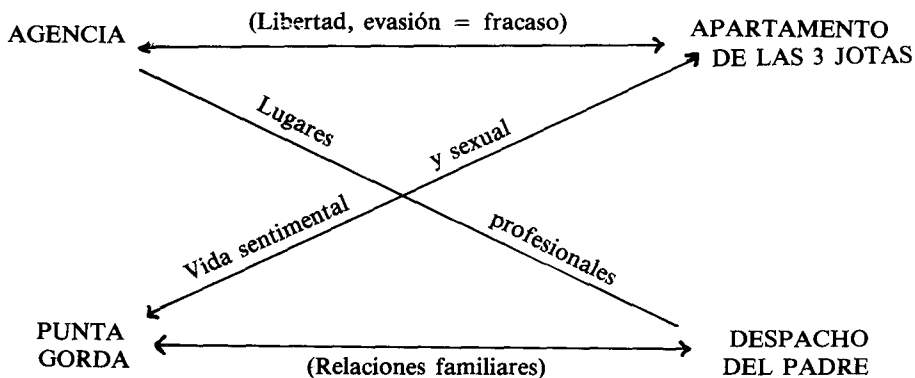
Fui yo, con mi plata suciamente ganada, quien te dio la oportunidad que otros no tienen. No importa que me devuelvas el dinero. El hecho sigue siendo el mismo. Vos, y tu mujer, y Gustavo, disfrutaban de una posición económica y social que, en honor a la verdad, no puede considerarse estrecha. Pero esa linda posición se debe pura y exclusivamente a que yo, el Viejo cretino y deshonesto, te di a vos ochenta mil pesos suciamente habidos. Dentro de dos años, antes quizá, me habrás devuelto todo el dinero, pero con ello no habrás borrado ni eliminado ese lanzamiento excepcional que te brindó mi préstamo (p. 156).

Lejos de significar la independencia, la agencia de viajes marca pues la eterna, imborrable dependencia de Ramón hacia su padre.

—**El despacho del padre:** escenario de varias escenas violentas entre Ramón y Edmundo, es otro lugar, a la vez profesional y familiar, que subraya la dependencia de Ramón, el espacio de la enajenación por excelencia. El hecho que el suicidio de Ramón ocurra en este lugar es desde este punto de vista muy revelador.

—**El apartamento de las Tres Jotas,** donde se desarrollan las dos escenas de amor con Dolly y Marcela, representa, frente a los demás lugares, la evasión de la rutina diaria, familiar y sexual. Pero el hecho que el apartamento no pertenezca a Ramón y le haya sido sólo prestado

por unos amigos (por lo contrario la amueblada en que vive Gloria pertenece a Edmundo) indica claramente que esta evasión es fortuita: estos dos momentos felices, sin porvenir, que Ramón conoce aquí no podrán impedir su fracaso.



En este esquema del espacio de Ramón en el presente, el eje de los contrarios opone Punta Gorda a las Tres Jotas (valores familiares, moral burguesa VS relaciones prohibidas). Los ejes subalternos enlazan Punta Gorda con el despacho del padre (relaciones familiares) y la agencia de viajes con las Tres Jotas (libertad, evasión fracasada). Este fracaso de los intentos de evasión de Ramón conduce a su suicidio: encerrado en la dependencia familiar y económica dibujada por el triángulo Punta Gorda-Agencia-despacho del padre, que representa el espacio de su enajenación, Ramón, como se lo dice Edmundo (p. 157) no tiene escapatoria. El hecho que el suicidio se verifique desde la ventana del despacho del padre (capítulo 13, p. 274), o sea el mismo lugar en que empezó la crisis de identidad de Ramón (capítulo 2.º, p. 46), subraya el carácter circular de este espacio, símbolo de la enajenación del protagonista.

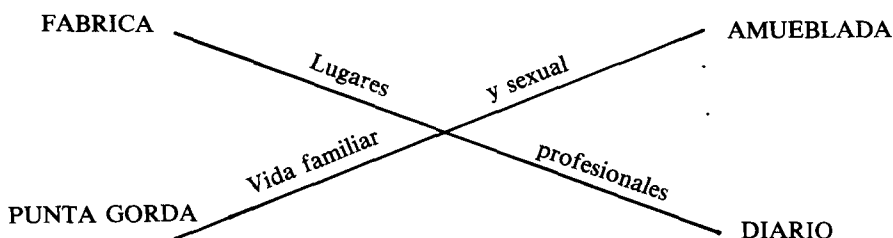
1.2.2. El espacio de Edmundo

Para Edmundo Budiño, también es preciso distinguir los lugares de actuación en el pasado y en el presente:

—Pasado: la casa de los padres de Inés, la casa familiar, la casa de la tía Olga, la tienda de juguetes, la calle, la Universidad, el viejo Tupí.

—Presente: el despacho en el diario, el despacho en la fábrica (donde pasa la escena grabada en la cinta y reproducida p. 95-98), la casa de Ramón, la amueblada de Gloria.

La evolución es clara: pasamos de un conjunto diversificado por una alternancia de lugares cerrados y abiertos, profesionales y diversivos, y por un vaivén dinámico del personaje, a un conjunto de cuatro lugares cerrados, profesionales y familiares, que transcriben una evidente esclerosificación del personaje, y que reproducen el mismo esquema que el espacio de Ramón:



La posibilidad de evasión que podía representar el apartamento de las Tres Jotas para Ramón ni siquiera existe aquí (la amueblada se ha convertido en una especie de espacio familiar, invadido por la rutina): asistimos a una restricción progresiva del espacio de Edmundo, y a su encierro (no sólo simbólico, sino material esta vez) en la amueblada abandonada por Gloria. El *portazo* con que concluye la novela marca indudablemente el fracaso de Edmundo.

Por lo contrario, Gloria Caselli, que antes de conocer a Edmundo era una joven activa, dinámica, a quien vemos evolucionando en la Facultad, el Salón Nacional de Bellas Artes y el viejo Tupí, y que luego aparece encerrada en la amueblada durante toda su relación con Edmundo (veinte y dos años), logra escapar hacia un nuevo espacio, exterior, símbolo de libertad.

De la misma manera, después de la muerte de Ramón, Dolly toma conciencia de su amor por él, y la vemos correr con su coche por la Rambla, adonde la conduce el recuerdo de Ramón, y detenerse a orillas del mar.

A través de la dialéctica lugares cerrados VS lugares abiertos, el texto marca así, al nivel espacial, el significado de la trayectoria de los personajes: el encierro (la derrota) o la evasión (la libertad).

1.3. El simbolismo ideológico

El análisis de las funciones que tienen los diferentes lugares de la acción para los principales personajes permite proponer una interpretación del espacio en la novela, que corresponde a ese «symbole idéologique subsumant le tout» de que habla Mitterand¹³.

El primer resultado de nuestro análisis es la puesta en evidencia de la importancia del encierro en el espacio de la novela, marcado por:

—El predominio, cada vez más fuerte en la historia, de los lugares cerrados, hasta el portazo final.

—La circularidad de la estructura textual misma del relato de la historia de Ramón (principio del capítulo 2-final del capítulo 13).

Estos lugares cerrados corresponden a un conjunto de instancias que representan verdaderos centros de poder, o Aparatos Ideológicos del Estado:

—Poder económico (la fábrica).

—A. I. E. informativo y político (el diario).

—A. I. E. familiar (el más recurrente en la obra, el que tiene el papel esencial en la crisis de identidad de Ramón y en su suicidio).

—A. I. E. educativo.

—A. I. E. religioso, etc...

A través de los diferentes puntos de este sistema espacial, es el poder de las clases burguesas, son sus instrumentos de presión sobre los individuos los que están denunciados en la obra. Encerrados en este espacio ficticio, privados de toda libertad, de toda posibilidad de acción, los personajes (Ramón, Dolly, Gloria, pero también finalmente Edmundo) están sometidos a la rutina de una vida sin esperanza, condenados a vivir sin posibilidad alguna de evasión. La rebelión de Ramón contra los mecanismos de poder de su propia clase está condenada de antemano al fracaso. Su suicidio, en cambio, es un hecho imprevisto, minúsculo, una chispa que puede amenazar todo el sistema, si el fuego encendido por Ramón se propaga a los demás personajes, como lo sugiere el título.

¹³ Mitterand, p. 211.

Al nivel colectivo, la ciudad sin nombre (¿símbolo de la pérdida de identidad colectiva de los uruguayos?) está dominada por los valores degradados del dinero, de la fuerza, de la ley injusta que aplasta a los débiles.

Sin embargo, frente a esta estructura del encierro que domina todo el espacio novelesco, hay que subrayar la recurrencia de unos signos que remiten a espacios abiertos, y en particular la presencia tan frecuente del mar:

—La escena del primer amor con Rosario, en la playa de Portezuelo (p. 105).

—La alusión repetida al mar al hablar de la Rambla (p. 171, 240, etc...).

—La escena en que Ramón está «echado sobre una roca, mirando el mar» (p. 58).

—El estudio de Punta Gorda, «con vista al mar» (p. 174).

—Las diferentes alusiones al mar en los recuerdos de Dolly (capítulo 14).

Esta presencia del mar podrá, en algunos casos, ser interpretada como la expresión del deseo de evasión de Ramón. Pero su recurrencia inscribe en el sistema espacial de la obra, al nivel simbólico, los valores femeninos, sentimentales y maternos del agua (las estructuras *míticas* de Gilbert Durand)¹⁴, que se oponen a los antivalores heroicos, paternos, de la Ley.

A lo largo de la novela, a través del recuerdo obsesionante del dolor de la madre, «mamá dice: Sufro» (p. 93), «y de pronto la mano de mamá se clavó, me clava las uñas en la mejilla» (p. 94), que infunde en Ramón un sentimiento de culpabilidad, asistimos a una búsqueda de la imagen de la madre y un proceso de recuperación de los valores maternos en contra de la omnipotencia de los valores paternos. Este proceso conduce a la fusión desesperanzada de las dos imágenes de Inés, la madre, y de Dolly, la mujer querida, en el último monólogo interior de Ramón, a punto de suicidarse: «Dolores, mi Dolores de otro, si yo también pudiera clavar mis uñas en su mejilla» (p. 274).

¹⁴ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 307.

El simbolismo del mar introduce así en la novela un conjunto de valores antitéticos del orden burgués:

<u>Poder burgués</u>	VS	<u>Simbolismo del mar</u>
Fuerza		Amor
Encierro		Evasión
Aislamiento		Fusión

Será este sistema el que será necesario interpretar en el momento de proponer una lectura sociocrítica de la novela.

2. La temporalidad narrativa en *Gracias por el fuego*.

Siguiendo el esquema trazado por Genette en *Figures III*, estudiaremos tres niveles en el discurso del relato sobre el tiempo: orden, duración y frecuencia.

2.1. El orden

Gracias por el Fuego se presenta como el relato cronológico en presente de una historia que empieza en un restaurante de Nueva York y se termina con la muerte de Ramón Budiño (capítulo 13) y la ruptura entre su padre, Edmundo, y Gloria Caselli (capítulo 15). La acción es muy reducida: el único acto verdadero que el protagonista decide hacer —matar a su padre— fracasa, y Ramón se suicida. El presente de la acción se reduce a los menudos hechos de la vida diaria: Ramón se levanta, toma una ducha, se desayuna, va a su trabajo, recibe a sus clientes, regresa a su casa, se acuesta, etc... Una palabra recurrente sirve para caracterizar esta vida: *la rutina*. Rutina en su relación sexual con su mujer («La rutina se vuelve inevitable [...] El problema es el envilecimiento de la rutina», p. 53), rutina de toda su vida, hasta tal punto que el acto de matar a su padre le aparece como «el final de una rutina» (p. 241).

Las únicas acciones con las que Ramón trata en vano de romper esa rutina son las dos escenas de amor con su cuñada Dolly, y con la que fue su vecina en el restaurante de Nueva York, Marcela Torres de Solís.

La misma rutina la encontramos en la relación (que dura desde hace veinte y dos años) entre Edmundo y su amante, Gloria.

Gracias por el fuego es todo lo contrario de una novela de acción. Lo que importa es la vida interior de los personajes, son sus recuerdos y sus proyectos.

2.1.1. Las analepsis

Las analepsis son muy numerosas. Diferenciaremos las analepsis internas (posteriores a la cena en el restaurante Tequila) y las analepsis externas (anteriores a esta cena, que representa el punto cero del relato).

—*Las analepsis internas*: algunos ejemplos:

—Ramón recuerda la escena de amor del jueves precedente con Susana (p. 53), el muerto que vio en la Rambla la semana precedente (p. 55), la cena en el Tequila (p. 176).

—La nieta de Ríos recuerda algunos momentos de su viaje a Europa con su abuelo (p. 237).

—Ramón y Dolly recuerdan su única escena de amor (p. 250 y 276).

Si algunas de estas analepsis tienen una función completiva y permiten llenar un vacío dejado por el relato (p. 53, 55, 237), otras tienen una función claramente repetitiva y sirven para poner el énfasis en unos acontecimientos particularmente importantes, ya narrados anteriormente (p. 176, 250, 276): estamos aquí ante fenómenos de frecuencia, a los que volveremos más adelante.

—*Las analepsis externas* son las más numerosas. Para ordenarlas, las clasificaremos en seis grupos:

a) Los recuerdos de infancia de Ramón: la escena en la tienda de juguetes, cuando Ramón tiene seis años (p. 48-50), la muerte de su primo Víctor (Ramón tiene ocho años, p. 55), la conversación entre los padres y la decisión de mandarlo al colegio alemán (siete años, p. 58), su padre viene a tranquilizarlo cuando tiene miedo de noche (p. 59-60), los carnavales de antes y su amigo Angel (once años, p. 63), la iglesia de Punta Carretas y la comunión (once-doce años, p. 72), el colegio alemán y Herr Hauptmann (p. 81-85), el miedo más antiguo de Ramón (seis años, p. 170), Ramón hiere a Víctor (p. 221-222), Ramón y las mon-

jas (seis años, p. 248). Vemos que si las seis analepsis narradas siguen prácticamente el orden cronológico (de seis a doce años), las cuatro siguientes tienden a invertir este orden, para regresar a la edad del primer recuerdo (seis años).

b) Los recuerdos de adolescencia y juventud de Ramón: tres episodios importantes corresponden a ese período de la vida de Ramón: el primer amor con Rosario, a los diecisiete años (p. 105-108), la húngara y la escena del tren (p. 148) y la estancia en Buenos Aires (veintiún años) (p. 203).

c) Los recuerdos más recientes de Ramón: la estancia en Estados Unidos (p. 69-71) y en San Francisco (p. 167), el diálogo a solas con Dolly en una fiesta de fin de año (p. 101).

d) Los recuerdos relativos a los padres de Ramón: la escena más importante es la que se desarrolla detrás de la mampara, en la cual Edmundo pega a su mujer Inés (p. 77), pero también tenemos en este grupo: los primeros tiempos de las relaciones entre Edmundo e Inés, antes de su casamiento (recuerdos de la tía Olga, p. 87), la muerte de Inés (p. 91-94), la actitud del padre durante la huelga de los obreros de su fábrica (p. 196).

e) Los recuerdos de Edmundo y Gloria: ocupan prácticamente todo el capítulo 7 de la novela, que nos cuenta cómo Gloria vino a ser la amante de su profesor, Edmundo (p. 116-120) y cómo evolucionaron las relaciones entre Gloria y Edmundo desde 1939 hasta 1961 (p. 123-124). Este último tema ocupa también parte del capítulo 15 (p. 284-290).

Estas analepsis tienen una estructura profundamente distinta de las precedentes: mientras Ramón recuerda siempre una escena precisa, Gloria hace un como balance de su vida con Edmundo, en un verdadero *relato sumario*¹⁵.

f) Los recuerdos de Dolly: desde su niñez (p. 276) hasta la muerte de Ramón (p. 278).

Este inventario, limitado a las principales analepsis, muestra la importancia del pasado, que invade sin cesar el presente de la historia, instaurando un continuo vaivén pasado-presente.

¹⁵ Traduzco por *relato sumario* la expresión de Genette *récit sommaire* tomada del inglés *summary*.

2.1.2. Los mecanismos de transición presente-pasado y la actualización del pasado

El paso del presente de la acción al pasado se realiza en el texto según tres modalidades distintas:

a) La transición indirecta por el verbo *recordar* (o *acordarse*) es la manera más común de evocar una escena pasada, que encontramos utilizada varias veces en el texto:

—«Nos acordábamos de aquel bruto trompazo que te dio Herr Hauptmann. ¿Te acordás?» (p. 80).

—«Ahora que estoy vieja y reumática y el pobre Esteban se me fue y ya casi no me acuerdo de cómo era la carita de Víctor, mi nene querido.» (p. 87).

—«Ah, me acuerdo que aquella noche estaba el chico de Martín Salas.» (p. 87).

—¿Por qué será que siempre, cuando me despierto en la madrugada, casi el único recuerdo que comparece es el de la primera vez?» (p. 105), etc...

b) La transición por asociación: una palabra, una visión, un sentimiento, un sabor bastan para hacer resurgir en la mente de Ramón toda una escena del pasado. El mejor ejemplo de este mecanismo de transición es la tostada del desayuno que tiene gusto a hostia (p. 72), introduciendo así el recuerdo de la comunión en la iglesia del pueblo de su niñez. Otro ejemplo: cuando Ramón decide matar a su padre, se pregunta: ¿Cómo será eso de matar?» y recuerda un episodio de su niñez, cuando creyó haber matado por accidente a su primo Víctor (p. 221).

De la misma manera, una interrogación sobre el miedo («¿Será cierto que los héroes tienen miedo?») provoca un nuevo esfuerzo de memoria para evocar «el más antiguo de mis miedos» (p. 169).

c) El paso directo del presente al pasado, sin transición: esta modalidad original aparece varias veces en el relato (p. 48, 55, 58, 63, 77, 91, 100, 148, etc...). Tomemos el ejemplo de la secuencia de las páginas 58-60. Ramón está a orillas del mar: «Siempre me ha gustado estar como ahora estoy. Echado sobre una roca, mirando el mar... Miraré el cielo, mejor. Ni una gaviota. Las sábanas estaban frías. Allá arriba el techo, altísimo, manchado, inalcanzable. La lamparilla pendía, inmó-

vil, de un largo cordón, cinco moscas. Siete años, ché, había dicho tía Olga...»

Hay en el texto una identificación entre el cielo que Ramón está contemplando y el techo («altísimo...inalcanzable») de la habitación de su niñez: a partir de este simple elemento surge el recuerdo preciso de una escena penosa del pasado, cuando su padre decidió mandarlo al colegio alemán.

Muchas veces, en estas evocaciones del pasado, la escena resucitada está puesta de relieve por un procedimiento de actualización y elipsis de las marcas temporales. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la escena de la tienda de juguetes («en lo de Oddone», p. 48-50). Partimos, aquí también, de una imagen concreta del presente para remontarnos a un pasado remoto, evocado primero en imperfecto y pretérito:

«¿Qué hace esa paloma baja la lluvia? Le pesa caminar. ¿Tan atrás, tan atrás? Debe hacer de esto por lo menos treinta y cinco, treinta y seis años. No: justo treinta y cinco. Todavía no era el Viejo. Sólo Papá... Elige el juguete que quieres, dijo Papá».

De repente, este pasado se convierte en presente, por repetición del mismo verbo y sustitución de tiempo:

«Alcé lentamente los ojos... Había, hay un hombre detrás del mostrador».

A partir de este momento, el personaje vuelve a vivir la escena pasada como si fuera presente. Gracias a la utilización conjunta del presente de narración y del estilo directo, reforzada aquí por la creación de una voz infantil, distinta de la del narrador («Lo digo en mi media lengua», «¿Poqué paleco una homiga?»), se logra durante un momento una elipsis casi total de la figura del narrador, y se crea la ilusión tan difícil de una visión infantil: todo pasa como si viviéramos directamente la escena a través de la mirada y del relato del niño («Todavía no era el Viejo. sólo Papá. Papá dicho y pensado minuciosamente a mis seis años.»)

Pero la perspectiva actual (el presente de la enunciación que corresponde al narrador-actor adulto) vuelve a aparecer en algunos segmentos de reflexión sobre el pasado, como:

«Es probable que haya dicho...»

«Pero a esa altura mi media lengua no es totalmente sincera», hasta que al final el presente de narración cede ante el pasado:

«Es lindo ir caminando con Papá. No hubiera podido decirlo con palabras, pero me sentía protegido, contento. Era estupendo saberse hijo de ese tipo impecable, elegante, siempre afeitado...»

A través de este procedimiento de actualización del pasado, asistimos en varias páginas de la novela a un intento, valioso desde el punto de vista técnico, de recreación de una visión infantil, que traduce una voluntad de idealización del pasado, que se manifiesta también por otros procedimientos, como la búsqueda del recuerdo original.

2.1.3. El recuerdo original y la exaltación de un pasado mítico

Es notable la recurrencia en la obra del tema del recuerdo original, subrayado por el adjetivo «primero» o la expresión «la primera vez». Citemos algunos ejemplos:

—p. 55: «El primer muerto que vi no era repugnante. Prefiero aquel primer muerto.»

—p. 105: «¿Por qué será que siempre, cuando me despierto en la madrugada, casi el único recuerdo que comparece es el de la primera vez?»

—p. 116: «el primer elogio de Edmundo...»

—p. 119: «Cuando la llevé por primera vez a la amueblada...»

—P. 247: «la primera vez que le pegué...»

—p. 276: «Cuando en los tiempos de la primera regla, yo cerraba violentamente los ojos... y cuando por primera vez vi un hombre desnudo...»

—p. 194: «la única vez que ejercité la pesca...»

Esta importancia otorgada al recuerdo original confiere al pasado una calidad peculiar de pureza que resalta en el recuerdo del primer amor de Ramón: Rosario (p. 105-108).

En contra de la imagen negativa de la infancia y la adolescencia que tanto se da en la literatura desde Freud, y que encontramos a la vez en la novela europea (Sartre, Nizan) y en la novela latinoamericana (pensamos en particular en *La ciudad y los perros*, que utiliza como epígrafe esta frase del *Aden Arabia* de Nizan: «J'avais vingt ans. Je ne lais-

serai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie»), que se esfuerzan por desbaratar el antiguo mito de la inocencia de la juventud, este texto exalta la adolescencia como un estado de inocencia prolongada. La inexperiencia, la ignorancia (subrayadas por expresiones como *sin pericia, inexpertos, no sabemos, no tenemos idea de qué, yo no sé nada, la primera vez*) están marcadas aquí positivamente por todo el campo semántico de la alegría, la plenitud: *lo bueno* (2 ocurrencias), *lindo* (2), *lindísimo, delicioso, ideal, magnífico, estupendo, contentos, contenta, agradecida, alegría* (2), *verdadera comunión, perfecta comunión, plenitud*. Esta plenitud alcanza una dimensión religiosa con la repetición de *comunión*, y el uso de *unción, Por Dios, Dios mío*: «Me pareció un acto de verdadera y excepcional unción que ella usara diosmío como una mera interjección de placer».

A este campo semántico de la plenitud, de signo positivo, se opone otro de signo negativo, el del *tedio*, de la *tradición*, de la *moral falluta: púdica, temerosa y avergonzada, autorizado, normas, patética, amor eterno, sentimental, conmovedor*. De la misma manera, a la imagen de Rosario *nuevita* e inocente, se opone la de «la respetable señora del doctor Azócar, con tres hijos crecidos, dos sirvientes y un chalet en Carrasco». A través de expresiones como *es tan natural* o *Estamos más acá del Bien y del Mal*⁴, el pasado adquiere aquí un valor mítico: es el tiempo primitivo, el tiempo del origen, que corresponde al paraíso perdido (notemos que la soledad, los árboles y el estado de desnudez de los protagonistas son signos evidentemente edénicos).

2.1.4. Las prolepsis

Mucho menos numerosas que las analepsis, las prolepsis son de dos tipos:

—Las que anuncian hechos triviales que pertenecen a la rutina de la vida diaria. Por ejemplo, Ramón regresa de la agencia en su coche y piensa en lo que va a decirle Susana a su llegada: «Seguramente vendrá Susana a contarme los chismes de Laura o a quejarse de lo cansada que está debido a que se ha quedado sin muchacha... o, lo peor de todo, a sugerirme que hoy vayamos a cenar a Carrasco, porque no está como para ponerse a cocinar»; (p. 219) y Susana lo acoge diciéndole: «Vine aquí a esperarte para que no entres el auto al garaje. Estoy tan cansada ahora que no tengo muchacha que, francamente, no tengo ganas de cocinar. ¿Qué te parece si vamos a cenar a Carrasco?» (p. 220).

De la misma manera, Gloria, que espera la llegada de Edmundo, sabe de antemano todos los gestos que hará, todas las palabras que dirá.

—Las que anuncian la muerte de Edmundo, que corresponde al proyecto frustrado de Ramón: desde la visión que el mismo Edmundo tiene de Ramón apuntándole con el revólver (p. 128) hasta los artículos de los periódicos que anunciarán la muerte del *Prócer*, imaginados por Ramón (p. 188). En este caso, la prolepsis no es más que una falsa pista que hace todavía más rotundo el fracaso de Ramón, su incapacidad para actuar, para cometer ese acto que le daría la deseada libertad y le permitiría enfrentar el porvenir.

Finalmente, lo que caracteriza el sistema temporal de la novela, con la inexistencia de auténticas prolepsis, es la ausencia de un futuro verdadero para los personajes de la historia, confirmada en los dos últimos capítulos que tienen una función de epílogo: Dolly que con la muerte de Ramón ha perdido a su amante y al mismo tiempo a su esposo (ya que se da cuenta de que nunca podrá querer más a Hugo) se califica como *una hembra destruida* (p. 280), y Edmundo aparece por primera vez a los ojos de Gloria como *un viejo vencido, doblado, caviloso* (p. 284). Sólo Gloria y Gustavo pueden encarnar, al cerrarse la novela, un hipotético porvenir.

Esta ausencia de la dimensión del futuro en la novela se opone a la hipertrofia del pasado que lo invade y lo domina todo.

2.2. Duración

La duración de la historia es fácil de precisar gracias a las indicaciones precisas integradas al relato. La escena en el restaurante Tequila (punto cero del relato) lleva una fecha: «Ha entrado la noche en un viernes de abril de 1959».

Entre este capítulo primero, que opera como un detonador que causará la crisis de identidad de Ramón y la toma de conciencia de su enajenación, y los catorce capítulos siguientes, una elipsis implícita nos hace dar un salto de dos años. En efecto, en el capítulo 7, Gloria evoca el día que marcó su vida, cuando Edmundo le pidió que fuera su amante: el 10 de septiembre de 1939 (p. 116) y el texto prosigue: «Todavía hoy, veinte y dos años más tarde, la cara del espejo se sonroja» (p. 119) (o sea que hoy es 1961).

Esta elipsis de dos años está confirmada varias veces: Ramón dice a Marcela en el capítulo 1 y que tiene un hijo de quince años (p. 31), y en el segundo (p. 47) afirma que Gustavo tiene diecisiete (p. 47).

Cuando Ramón encuentra de nuevo a Marcela, calcula: «En el 59, tenía 23, así que tendrá 25.»

Ahora bien, ¿qué tiempo transcurre entre el capítulo 2 y el final de la novela? A principios del capítulo 2.º, Ramón está pensando ante la ventana abierta del despacho de su padre (p. 46). En el capítulo 13, lo encontramos en la misma situación, decidido a matar a su padre: «Aquí mismo, hace unos cuantos meses, pensé...»

Los dos últimos capítulos, destinados a mostrarnos los efectos del suicidio de Ramón sobre Dolly y el Viejo, suceden días después. De modo que la acción principal (capítulo 2 al 15) dura apenas algunos meses, o sea, el tiempo de la crisis de identidad de Ramón y su muerte. Si la escasez de acontecimientos da la impresión al lector de que el tiempo no ha transcurrido, las múltiples analepsis alargan mucho la duración de la historia narrada: a través de los recuerdos de la infancia de Ramón y de la juventud de Gloria, y hasta la juventud de Edmundo e Inés, es un período de unos cuarenta y cinco años de la vida de los protagonistas el que está reconstruido progresivamente.

En esa reconstrucción, es de notar la importancia otorgada a algunas fechas precisas del pasado. Ya señalamos la fecha de la cena en el restaurante Tequila (viernes de abril de 1959). Pero también encontramos:

—p. 63: «Mamá me había dado diez pesos. Diez pesos en 1928.»

—p. 101: «Faltaban quince minutos para el Primero de enero de 1957».

—p. 108: «aquella tarde de febrero de 1934».

—p. 116: «Así me había dicho Edmundo Budiño el 10 de septiembre de 1939».

—p. 118: «Primer segmento: desde el 4 de diciembre de 1920 hasta el 10 de septiembre de 1939. Segundo segmento: desde el 10 de septiembre de 1939 hasta hoy. Estas fechas precisas subrayan la importancia concedida por los personajes (Ramón, Gloria) a algunos momentos de su pasado: escena de amor de Ramón y Rosario, conversación a solas con Dolly, o primer elogio de Edmundo. Otra manera (y un signo más) de marcar la trascendencia de algunos recuerdos originales.

2.3. Frecuencia

Lo que caracteriza el relato de la vida de Ramón es la repetición de unas mismas escenas: el desayuno con Susana (capítulo 4) o con Gustavo (capítulo 8); las conversaciones con su secretaria, los clientes de la agencia de viajes (capítulos 2, 5, 9, 18) o con su padre (capítulos 4, 9), los trayectos de ida y vuelta desde el apartamento de Punta Gorda hasta el centro de la ciudad. Así queda fuertemente marcado el carácter de «rutina» de esa vida, denunciado por el protagonista.

Para precisar el estudio de los fenómenos de frecuencia en la obra, podemos distinguir los segmentos iterativos de los segmentos repetitivos:

—Hablabamos de iteración (siguiendo a Genette) cuando el texto alude una vez (o unas pocas veces) a una escena que ocurrió muchas veces: por ejemplo la escena en que el padre viene a tranquilizar a Ramón niño, cuando tiene miedo, por la noche, en su cama, recordada tanto por Ramón (p. 60, 255) como por Edmundo (p. 291).

—Más frecuentes son los fenómenos de repetición que consisten en aludir varias veces a un acontecimiento que ocurrió una sola vez, por ejemplo:

- La escena en la juguetería (*en lo de Oddone*) (p. 48-50, 255, 291).
- El muerto en la Rambla (p. 55, 147).
- La muerte de Víctor (p. 55, 255).
- El episodio de Rosario (p. 105-18, 151, 163).
- El dolor de la madre (p. 77, 91, 92, 93, 94, 273, 274).

Estos ejemplos ponen de relieve el carácter fuertemente repetitivo del relato en *Gracias por el Fuego*: algunos acontecimientos del pasado, felices (la escena en la juguetería, Rosario), o infelices (la muerte de Víctor, el dolor de la madre) vuelven de modo cíclico, obsesionante, a atormentar al protagonista. Incapaces de actuar, totalmente volcados hacia el pasado, los personajes de la novela (Ramón en particular) no parecen creer en la posibilidad de un acto nuevo: se contentan con tratar de rescatar o reactualizar, dichosa o dolorosamente, los acontecimientos ya vividos.

Ramón, por ejemplo, busca a través de todas las mujeres que encuentra la felicidad perfecta que conoció *la primera vez* con Rosario, idealizada en su recuerdo original, al mismo tiempo que la imagen des-

garradora del sufrimiento de su madre. Y su amor a Dolly se funda en la conjunción de esa doble imagen de la mujer.

Por más paradójico que parezca, a primera vista, tratándose de una novela tan fuertemente anclada en la circunstancia actual uruguaya, este tiempo cíclico tan importante en la obra, que se repite eternamente sin que surja ningún acontecimiento nuevo, se relaciona con el tiempo mítico del eterno retorno, analizado por Mircea Eliade.

3. Conclusión: lectura sociocrítica de la novela

El presupuesto metodológico fundamental del C. E. R. S. (*Centro de Estudios e Investigación Sociocrítica de Montpellier*) consiste en analizar la estructura profunda de los textos, y tratar de mostrar cómo las estructuras de sociedad están inscritas directamente en ellas. Para proponer una lectura sociocrítica de *Gracias por el fuego* intentaré definir brevemente las estructuras de sociedad que se relacionan con la obra de Mario Benedetti.

La característica esencial de la formación social uruguaya contemporánea, tal como aparece descrita por los historiadores y sociólogos de ese país¹⁶, es la aparición precoz, mucho más precoz que en los demás países de América latina, de una pequeña burguesía urbana (montevideana) de funcionarios y empleados, producida por la política de nacionalizaciones y desarrollo del sector público de José Batlle y Ordóñez y sus sucesores. (1904-1929). Esta burguesía es la principal beneficiaria de la legislación social (protección de los trabajadores, jubilación, vacaciones) y escolar (gratuidad y laicidad de la enseñanza) del período batllista. El alto nivel económico y social alcanzado por la población uruguaya en la primera mitad de este siglo (Uruguay era en 1950 el país de América latina con la tasa más alta de niños de hasta quince años escolarizados) explica el nacimiento dentro de esta población de cierto orgullo de ser uruguayo (expresado por el lema *Como el Uruguay, no hay*) y la aparición rápida de una conciencia nacional en un país constituido mayoritariamente por inmigrantes recién llegados de Europa. Ex-

¹⁶ Véanse en particular:

L. C. Bevenuto (y otros), *Uruguay hoy*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

Carlos Rama, *Historia social del pueblo uruguayo*, Montevideo, Comunidad del Sur, 1972.

Carlos Rama, *Uruguay en crisis*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1969.

plican también la fidelidad de la clase media uruguaya, hasta 1958 y aún más tarde, al viejo partido colorado, que le parecía encarnar el mito de la prosperidad del país, a pesar de la crisis y de la falta evidente de imaginación de sus dirigentes, incapaces de promover las reformas necesarias para el mantenimiento de esa prosperidad.

Pero en esta pequeña burguesía instruida había nacido una generación de intelectuales que empezaron, en los años de 1939-1940, a desarrollar una reflexión crítica original por su libertad, porque contemplaba todos los aspectos de la vida política, social y cultural del país, permaneciendo al margen de los diferentes partidos políticos. Es lo que se suele llamar la *generación crítica*, que alcanza su expresión más acabada en el semanario *Marcha*, fundado en 1939 por Carlos Quijano, en el que Angel Rama ve «la asunción de la conciencia crítica»¹⁷. Esos intelectuales expresan, antes que todo, su insatisfacción ante el inmovilismo, la esclerosis, el envejecimiento de las estructuras del país, tan opuestos al dinamismo de la edad de oro batllista, y denuncian la vanidad de los políticos de los años de 1940 a 1960, la vacuidad de su discurso político, los peligros que amenazan el país desde fuera (en particular, el imperialismo norteamericano). Este discurso crítico desarrollado entre 1940 y 1970 constituye una práctica discursiva fundada en una práctica social original, que tiene sus raíces en la situación histórica peculiar de un grupo de intelectuales que se hallan en contradicción con su clase de origen, a la que no dejan de dirigirse sin embargo lo más directamente posible, a través de todos los medios de expresión de que disponen: prensa, novela, cuento, poesía, teatro, artes. Es la influencia de este discurso de la generación crítica la que explica la permanencia de la problemática nacional en la producción cultural uruguaya de esos años 1940-1970, que constituye un rasgo original de la novelística de Mario Benedetti, comparada, por ejemplo, con las obras publicadas en los mismos años en los países vecinos.

Periodista, ensayista (miembro activo del equipo de *Marcha* y autor de un ensayo crítico, *El país de la cola de paja*, que es una crítica aguda de la vida política uruguaya, y que tuvo un enorme éxito), Mario Benedetti aparece como una de las figuras más eminentes de la generación crítica. No es sorprendente pues encontrar en sus novelas, entre ellas en *Gracias por el fuego*, unos segmentos textuales que parecen salir di-

¹⁷ Angel Rama, *La generación crítica (1939-1969)*, Montevideo, Arca, 1972, p. 89.

rectamente de los ensayos publicados por los miembros de la generación crítica. Por ejemplo el diálogo del capítulo 6 en que Gustavo opone la edad de oro batllista al presente: «Convénzase, abuelo, dijo Gustavo. Los partidos tradicionales están en vía de descomposición. ¿Dónde están Batlle, Saravia, Brum? Todos bajo tierra. Allí también están sus respectivos idearios: bajo tierra.» (p. 109).

O también el diálogo del capítulo 8 entre Ramón y Gustavo (p. 133-138), que insiste sobre la corrupción de los políticos y la primacía de lo moral sobre lo económico.

Pero, fuera de esas similitudes cuyo inventario se podría alargar mucho, lo que me interesa mostrar es que el sistema espacio-temporal, que ha caracterizado en las dos primeras partes de este trabajo, es el mismo que rige el discurso de la generación crítica.

Angel Rama define así la conciencia crítica:

La conciencia crítica no puede medirse válidamente sino en su enfrentamiento con los valores dominantes, ya que es una típica posición adversativa. Contra la exaltación engañosa que aún se prolongaba respondiendo al populismo batllista instala la depresión esquiva y desdefiosa, lo que vale como oponer al júbilo que fuera estrepitoso en los años locos, el miedo que trepó los cuarenta, y a la coparticipación alegre con el mundo que se vivió en la década rosada del progresismo antifascista, la melancolía, la tristeza, el presentimiento de lo mortal... Contra el idealismo terca y fraudulentamente anclado en el futuro que cree contemplar desde lo alto de la ola contemporánea, opuso la inserción en el tiempo, el fluir de la vida, la historia como obsesión, la recuperación del pasado como necesidad de interrogación a las raíces, el sentimiento de la inseguridad y precariedad de la existencia¹⁸.

Casi todas las características atribuidas por Angel Rama a la *conciencia crítica* pueden aplicarse a *Gracias por el Fuego*: enfrentamiento con los valores dominantes, típica posición adversativa, melancolía, tristeza, presentimiento de lo mortal, sentimiento de la inseguridad y precariedad de la existencia, etc... Limitándome a los elementos descubiertos a través del análisis de la estructura espacio-temporal de la novela, subrayaré las coincidencias siguientes entre el discurso de la generación crítica y la obra de Mario Benedetti:

—Una misma visión negativa, claramente disfórica, de un presente reducido a una mera rutina desesperanzada.

¹⁸ *La generación crítica*, p. 34.

—La misma denuncia de los valores dominantes que corresponden en la novela a los Aparatos Ideológicos del Estado burgués

—La misma exaltación (idealización, mitificación) del pasado, con la que podemos relacionar el tema recurrente del regreso al origen inscrito a través del simbolismo del mar y de la búsqueda de la madre.

Esta idealización del pasado en la novela corresponde evidentemente al mito de la edad de oro batllista en el discurso de la generación crítica: no es una casualidad si la niñez de Ramón corresponde a esos felices años veinte en que Uruguay es la *Suiza de América latina*. En cuanto a la imagen del «Papá» sonriente, protector, justo y generoso que trae la felicidad a todos, podemos preguntarnos si no es una simple transcripción de la imagen mítica del mismo Batlle.

Desde el punto de vista metodológico, la lectura sociocrítica que propongo de la novela de Mario Benedetti se apoya en un intertexto (el discurso de la generación crítica) que, como práctica discursiva, tiene aquí una función de verdadera instancia de mediación entre las estructuras textuales, tales como he podido definir las a través del estudio de las categorías del espacio y del tiempo, y las estructuras de sociedad, en la medida en que nos remite a una práctica social auténtica y original, que es una característica esencial de la formación social uruguaya contemporánea.

RESEÑAS

Un filosofo alla corte di Bisanzio

MICHELE PSELLO

Imperatori di Bisanzio (Cronografia).

Introduzione di Dario Del Corno, testo critico a cura di Salvatore Impellizzeri, commento di Ugo Criscuolo, traduzione di Silvia Ronchey.

Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano, 1984, 2 vol.

STEFANO ARDUINI

Universidad de Bolonia

Il nome di Bisanzio è spesso associato, in Occidente, a qualcosa di negativo: un che di oscuro, misterioso, una cultura sclerotica e contorta, un mondo chiuso che ha realizzato nella sua capitale un microcosmo perfetto. Non è da escludere che questa immagine sia dovuta ad una fondamentale ignoranza, e meglio ancora all'incomprensione di una civiltà che è ellenica e cristiana al tempo stesso, che ha inoltre ereditato e conservato, in una maniera che non è nemmeno concepibile per il medioevo barbarico, l'eredità di Roma come impero universale. In questa incomprendimento v'è forse anche lo smarrimento ed il sospetto innanzi ad un impero millenario che in innumeri cambiamenti ha conservato il nucleo del suo essere, l'orgoglio della propria tradizione.

Credo che un lettore sensibile ed attento non possa far a meno di pensare queste cose leggendo un libro come quello che Michele Psello scriveva verso la metà del secolo XI «... ove si narrano i fatti degli imperatori Basilio e Costantino, che videro la luce nella Sala della porpora, Romano Argiro, loro successore, e dopo di lui Michele il Paflagone, e Michele suo nipote, che fu cesare e regnò dopo di lui, e quindi Donna Zoe e Donna Teodora, le due sorelle porfirogenite, e Costantino Monomaco, che ne condivise il trono, e Donna Teo-

dora, che regnò anche sola, ... e dopo costui Isacco Comneno, sino alla proclamazione di Costantino Duca» (p. 7).

Michele Psello era nato a Costantinopoli, sotto l'imperatore Basilio II il Bulgaroctono, nel 1018 da famiglia piccolo-borghese ed era stato battezzato con il nome di Costantino, mutato in Michele durante la breve, e forse opportunistica, vita monacale. Dopo anni di studio e di tirocinio legale, lo ritroviamo, nel 1041, funzionario della cancelleria imperiale da dove inizierà la sua splendida carriera che lo porterà, già nel 1043, ad essere segretario personale dell'imperatore Costantino IX Monomaco. Uomo di una versatilità straordinaria e al contempo di una profondità inusitata, sarà sulla scena di Bisanzio per circa un trentennio monopolizzandone, in certo senso, la vita culturale e politica. Le molteplici occupazioni politiche, letterarie, mondane, non gli impedirono tuttavia di dedicarsi ai suoi studi prediletti e di farsi maestro fondando una delle scuole più famose non solo in Oriente ma anche in Occidente, cosa che gli meritò un ruolo principale, fu console dei filosofi, quando Costantino Monomaco decise la fondazione dell'Università di Costantinopoli. Dopo la breve esperienza del convento, nel 1057, Michele viene richiamato a corte ad esercitare la sua abilità politica e diplomatica che lo condurrà a vivere da vicino le esperienze di altri tre imperatori e ad essere stretto collaboratore di Eudocia, la moglie di Costantino X, nei mesi in cui questa resse l'impero in nome dei figli. Con Michele VII Duca (ma la cronaca dei Duca risulta aggiunta in un secondo tempo, sotto lo stesso Michele VII, e lasciata incompiuta per la morte dell'autore) si conclude la *Cronografia* e poco sappiamo della vita di Psello dopo questo imperatore, sembra che avesse perso quella fortuna che lo aveva sempre accompagnato, morì probabilmente poco dopo l'incoronazione, nel 1078, di Niceforo III Botaniate.

Per questa straordinaria versatilità, per il suo essere uomo totale, la vita di Psello è emblematica del mondo bizantino, non a caso, non solo credo per una personale vanità, essa si intreccia alla narrazione storica presente nella *Cronografia*: «Psello dimostra una straordinaria capacità di trovarsi sempre, al momento giusto, dalla parte giusta —scrive Dario Del Corno che ha introdotto la presente edizione—. La sua autorità a corte seppe sopravvivere a una decina di imperatori, lungo un periodo di trent'anni, ed egli contribuì in maniera determinate a farne e disfarne più d'uno» (p. XVIII). E' la vita di un maestro di filosofia, di un erudito, di un politico, di un abilissimo retore, che riassume in sé la grandezza della cultura bizantina, anche per quel tanto di pedante, o al contrario, di spregiudicato che stupisce un moderno lettore. In Psello si mostra patente e si riassume il dissidio fondamentale di tutto il mondo bizantino: il contrasto fra la realtà complessa, che continuamente sfugge all'indagine dello studioso, e la cultura millenaria che tenta di interpretare quella realtà.

Questo aspetto credo si rinvenga in un altro libro¹ di recente pubblicazione in Italia che meriterebbe un discorso a parte ma che qui può essere utile per confermare quanto ora accennato. Scorrendo gli autori di questa antologia della letteratura bizantina, abbracciante più di mille anni, il dissidio fra la realtà che muta continuamente e la tradizione della cultura si fa evidente. E forse il motivo è proprio da ricercare in quei quattro elementi unificanti che i curatori (Umberto Albini ed Enrico Maltese) individuano nella civiltà bizantina. Motivi che tuttavia io riordinerei diversamente dando in primo luogo la precedenza al fatto che Bisanzio sa resistere agli attacchi che per secoli la circondano adoperando armi diverse, diplomazia, esercito, denaro, tradimento; «... per i bizantini qui è in gioco una qualità psicologica, incline a contemplare i propri strumenti logici e verbali fino a dimenticare l'oggetto e ovattarlo, quasi che solo la moltiplicazione dei percorsi mentali e linguistici potesse garantire la desiderata sicurezza esistenziale» (Albini-Maltese, p. XIII). In secondo luogo è importante ricordare la concezione teocratica del potere. L'imperatore è il 13.° apostolo ed in quanto tale, in quanto sacerdote, controlla, fin nei più minimi particolari, ogni attività quotidiana. Bisanzio è, in terzo luogo, il punto d'incontro di due culture, quella greca, utilizzata anche come struttura valida della fede cristiana, e quella ecumenica romana. Infine, a coronamento di tutto questo occorre ricordare «il privilegio accordato al segno. A Bisanzio la cosa indicata conta meno del gesto e del vocabolo che indicano, la ritualità si sovrappone all'atto decisivo e determinante e lo veste, lo abbellisce e al tempo stesso lo nasconde» (Albini-Maltese, p. XIII).

Psello vive tutto questo, sente l'intimo dissidio che ne deriva e per dominare la contraddizione che sussiste fra mondo dei segni e realtà, fra tradizione e presente contingenza, egli percorre tutte le contrade dello spirito umano. Tutta la filosofia, dagli ultimi interpreti fino ai primi filosofi, e poi ancora la teologia, la medicina, la musica, l'astronomia, financo gli studi misterici e le scienze occulte lo vedono accanito studioso ed interprete. Non si tratta, si badi bene, di semplice enciclopedismo; Psello percorre sia le tecniche base per la formazione filosofica, sia i livelli più alti del sapere, con la consapevolezza che tutto è legato, che il buon filosofo non può far altro che risalire i nodi della rete ormai immensa in cui si è configurato il sapere umano ed in questo modo tentare di porre ordine nella realtà, che la tradizione ha lasciato un patrimonio immenso da custodire ed interpretare, egli è ormai convinto che tutto sia stato detto ed occorra soprattutto ritornare alle fonti originali del sapere: «E se qualcuno —scrive Psello— volesse lodare la mia cultura... lo faccia perché, se qualche stilla di sapienza ebbi a raccogliere, io non la mendicai da fonte corrente, ma da quelle sorgenti ch'io trovai sigillate e che dissuggellai e purgai, con mol-

¹ Cfr. AA. VV. *Bisanzio nella sua letteratura*, a cura di Umberto Albini e Enrico V. Maltese, Garzanti, Milano, 1984.

to affanno facendone scaturire quella vena d'acqua che correva nel profondo» (p. 289).

Questo programma non era certo fine a se stesso, non era in altri termini un programma soltanto libresco. Nel ripercorrere tutti i classici v'era anche un'educazione alla vita proprio nella misura in cui la vita, quella di un popolo come quella dell'imperatore, è parte della storia e la storia è cultura. E quando entrambe sono guidate dalla Provvidenza allora i classici entrano nel percorso necessario per giungere alle verità cristiane. «Contro gli ideali ascetici che negano all'uomo il diritto all'umanità, la filosofia esprime l'armoniosa integrazione dell'uomo nella realtà, dove la natura è l'intermediario fra la creatura e il creatore... Il bios theoretikos, la solitaria contemplazione fra i monti, è destino di pochi eletti; ma il cammino degli uomini corre soprattutto fra i propri simili» (Dal Corno, p. XXIII). In questo senso Psello ha una visione esemplare, egli scrive nell'*Encomio per Costantino Lichudi*: «Io preferisco trovarmi dalla parte degli uomini partecipi della sympatheia, e venire accusato di non avere raggiunto la perfezione nella sapienza, piuttosto che apparire insensibile e aysympathes nella mia natura». In questa affermazione occorre trovare il significato del diretto coinvolgimento di Psello nella vita politica del suo tempo, un impegno che al di là degli intrighi e delle abilità diplomatiche supera la semplice affermazione personale e diviene aperta adesione del filosofo al mondo degli uomini, un'adesione che in un altro ambiente e cultura realizzava il motto terenziano «Homo sum: humani nihil a me alienum puto». E' per questo che la voce di Psello ci giunge straordinariamente limpida attraverso nove secoli, perché quanto scrive, oltre a illuminarci su una cultura e su un mondo in gran parte sconosciuti, ci dice qualcosa, proprio quando parla di imperatori, cesari e generali, sull'uomo. Con questa rappresentazione, che dal singolo, dall'imperatore centro del mondo, si espande fino a toccare gli aspetti multiformi della vita umana, Michele Psello ci ha lasciato, del mondo bizantino, un quadro straordinario e il lettore moderno forse a volte intravede, in quelle ombre che popolano la reggia, qualcosa di molto più vicino di quanto il tempo non lasci immaginare.

Una edición de Antonio de Guevara

ANTONIO DE GUEVARA

Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de marear.

Edición de Asunción Rallo.

Madrid, Cátedra, 1984.

EDUARDO CREUS VISIERS

Universidad de Barcelona-Central

Bien curiosa es la suerte que ha correspondido a la producción guevariana, de fama extraordinaria en su tiempo, traducida a diversas lenguas y leída profundamente por un público mayoritario a pesar del desprecio de la élite humanista, influyente en la obra más temprana de un Cervantes o en la de un Montaigne, relegada a despectivo olvido con el transcurrir del tiempo y modernamente retomada por la crítica especializada desde más amplias perspectivas. Curiosa suerte porque se trata de una obra de originalidad y vitalismo poco comunes, moderna en muchos sentidos y precedente del subjetivismo ensayístico contemporáneo, circunstancias estas que poco explican su inexcusable desconocimiento. Contra ello, y en un encomiable afán divulgativo, la doctora Asunción Rallo hace nuevamente hincapié en el escritor renacentista editando dos de sus obras, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* y *Arte de marear*, ambas hasta ahora de difícil acceso para el lector interesado, y añadiendo un documentado estudio introductorio que nos ofrece una interpretación que profundiza en planteamientos expuestos en su libro *Antonio de Guevara en su contexto renacentista* (Madrid, 1979).

Antes de abordar la obra de fray Antonio era imprescindible una aproximación al autor, y Asunción Rallo ha optado por apuntar significativas directrices biográficas en torno a su condición de cortesano y religioso. Guevara,

reclamado como predicador en la corte de Carlos V (donde el fraile ha de moverse en un medio esencialmente competitivo en que el respaldo de las altas esferas es firme garantía para quienes ambicionan cargos de algún relieve), iniciaba su carrera literaria en 1529 publicando su libro *Relox de príncipes*, obra que ya era conocida a través de manuscritos y ediciones apócrifas. Diez años después aparecen publicadas cinco obras (*Década*, *Aviso de privados*, *Menosprecio*, *Arte de marear*, *Epístolas familiares*) que constituirán lo más llamativo de su producción. En ellas el autor ofrece su personal experiencia a un público esencialmente cortesano por medio de un discurso de gran vivacidad, un *casi diálogo*, como afirma A. Rallo al analizar en su edición el *arte de escribir guevariano*, donde la incorporación de *auctoritas* inverosímiles hace peculiarmente contundentes sus argumentos.

«La oposición entre la vida de corte y la de aldea —recordaba Octavio Paz hace unos años— no es nueva; pero lo que fue ejercicio de retórica, esmaltado de máximas estoicas o epicúreas, para los escritores de la antigüedad y sus descendientes renacentistas y barrocos, se ha transformado en una experiencia desgarradora para los modernos». Pero no se espere en Guevara tanto un trazado simplista, una exposición por completo acorde con la finalidad que el título de la obra anuncia, como el vital planteamiento de un conflicto de resolución ambigua, matizado por subjetividad envolvente y protagonista que viene a reafirmar la voluntad de creación que Marichal ha reconocido al considerar a fray Antonio escritor «por el simple gusto de escribir, escritor nato». *Menosprecio de corte* expone la trabajosa vida, cargada de pesares, riesgos y desengaños, de quien se mueve en ámbitos cortesanos, y la opondrá a la del hidalgo de aldea, poseedor de bienes tan humildes como *una lanza en la puerta*, *un rocín en el establo*, *una adarga en la cámara*, pero que goza, en cambio, de los privilegios de una vida más tranquila y retirada. Los tres capítulos finales dejan atrás la anterior exposición para abrirse a un protagonismo absoluto del autor, y son, por ello, reveladores del motivo último de una obra que Asunción Rallo ha preferido interpretar sobre la base de un minucioso análisis de la ideología que del texto se desprende. La editora establece la relación entre *Menosprecio de corte* y una tradición literaria de honda raigambre cristiana en confluencia con el influjo clásico del temprano humanismo. El hecho de recurrir fray Antonio a la cita, no siempre verosímil, de numerosos autores clásicos supone una desvinculación de lo cristiano que no implica «inscribir el *Menosprecio* en ninguna escuela ni corriente ideológica».

A manera de sermón fue escrito el *Libro de los inventores del arte de marear*, tratándose en él «muy excelentes antigüedades y avisos muy notables para los que navegan en galeras». Disfraz bajo el que la sagacidad crítica de Guevara apuntaba a un objetivo de señalada trascendencia si se considera el momento histórico en que la obra aparece: el tema de la ambición humana dis-

puesta a arriesgarlo todo a la caprichosa fortuna. Atrás quedó el seguro puerto de la aldea, Guevara nos embarca ahora en una incierta aventura. «El mar es —comenta Asunción Rallo— paradigma de inestabilidad, de los sufrimientos del hombre en el mundo, redoblados por la condición del que los tienta, ciego o enloquecido por el afán de subir y alcanzar riquezas, poder y gloria». Nada descuida en este tratado el analítico espíritu del fraile, quien, tras exigir con desenfado la atención (la complicidad también) de su público, expone a lo largo de diez irónicos capítulos un análisis de los muchos peligros que el mar encierra y de los riesgos e inconvenientes que necesariamente habrá de sufrir el insensato viajero. Sabremos de leyendas, de inventores, del escepticismo de los sabios, de corsarios; se nos describirá la mar, se nos hablará del *bárbaro lenguaje* marino y, por último, se anotarán necesarias previsiones para un hipotético navegante. Pero ante todo habla aquí, una vez más, la experiencia, y una vez más la experiencia parece ofrecernos claves de esta obra, pues cuanto se narra sobre los abusos que ha de sufrir el viajero (en las aduanas, por ejemplo) lo había vivido el autor al volver de Túnez con la flota del emperador. Guevara, creador despierto y crítico, compone este entretenimiento de cortesanos que ofrece al lector de hoy un testimonio desde el enfoque de los hechos más triviales y prosaicos, pero también más desatendidos, de su tiempo: pocos tratados de impecable y erudita seriedad hubieran podido dibujar con más agudeza y precisión la crónica de lo cotidiano que en tantos momentos es la innovadora producción profana de fray Antonio.

Guevara fue autor de indiscutible éxito en su tiempo; las numerosas ediciones de sus libros dan fe del generalizado entusiasmo ante aquella original forma de concebir la literatura. Lino Canedo (AIA, VI, 1946) contabiliza, además de las dieciséis castellanas, una veintena de ediciones francesas y algunas holandesas, alemanas, inglesas e incluso latinas, así como varias cuadrilingües (en español, italiano, francés y alemán) de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Más humilde, *Arte de marear* contaba con ocho castellanas y una inglesa, si bien fue apareciendo junto con el *Aviso de privados* o el *Menosprecio*. La edición de los dos textos que ahora presenta editorial Cátedra reproduce la princeps, impresa en Valladolid por Juan de Villaquirán en 1539. Asunción Rallo ha optado por actualizar grafías, puntuación y acentuación organizando la disposición de los párrafos según criterios de estructuración interna y ofreciendo numerosas anotaciones a pie de página que, lejos de estorbar la lectura de los textos, responden a una necesidad de contextualizar ambas obras a través de referencias a la producción del autor o a la de otros renacentistas. Particular interés —por lo conflictivo del tema— reviste el cotejo de ciertos pasajes de Guevara con los *Apotegmas* de Erasmo, señalándose así una posible relación con la obra del humanista holandés.

El tema de la incertidumbre y la renuncia, expresado en la antítesis tierra-mar, aldea-corte, siendo común a ambas obras justifica —si la justificación fuera precisa— una edición que las aúne en un volumen. «Fray Antonio de Guevara es todavía el continente sumergido de la literatura española», escribía Márquez Villanueva en 1979; hoy se ofrece al lector una nueva ocasión de remediar tan injusto y prolongado olvido.

Sobre el Conde Lucanor

MARTA ANA DIZ

Patronio y Lucanor: La lectura inteligente «en el tiempo que es turbio».

Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1984, 183 pp.

JORGE CHECA

Universidad de Santa Bárbara (California)

Si bien la importancia artística o histórica de muchos textos medievales españoles no ha hallado todavía una atención proporcionada por parte de la crítica, no es éste, ciertamente, el caso de *El Conde Lucanor*. Estudiosos del calibre de Ayerbe-Chaux, Devoto, María Rosa Lida y Macpherson, entre otros, han dedicado a la obra de Don Juan Manuel trabajos fundamentales, y sería inviable ignorar hoy sus lúcidas aportaciones. Lejos, pues, de desdeñarlas, el libro de Marta Ana Diz se sitúa, según confiesa la autora, en una línea de continuidad y diálogo, casi nunca polémico, con investigaciones precedentes. Sorprende por ello, desde semejantes presupuestos, que el resultado sea un acercamiento a Don Juan Manuel atractivo y sumamente original.

Esta originalidad surge de la feliz unión de un talento crítico desusado con un bagaje teórico sólido y aplicado de manera nada estridente, donde se integran modernas inquisiciones sobre semántica, narratología y lingüística; todo sin olvidar que Don Juan Manuel es un hombre de la Edad Media y que, como tal, se mueve en un ámbito de ideas muy distinto al nuestro y usa unos materiales y unos códigos literarios también específicos de su tiempo.

Así, la posición aristocrática del infante (apologista de los intereses de un estamento amenazado por la irrupción de nuevas fuerzas) supone uno de los

factores que configuran las lecciones propuestas en *El Conde Lucanor*. En cuanto al modo de transmitir esas doctrinas y adecuarlas a la praxis cotidiana, el marco de los ejemplos y la relación maestro-discípulo que allí se establece entre Patronio y Lucanor señala y ficcionaliza el papel del texto ante su audiencia: igual que el noble discípulo, después de traducir en acción las enseñanzas de Patronio, *se halla bien*, el lector logrará beneficios —en ésta y en la otra vida— si aplica rectamente las enseñanzas del libro.

Los capítulos 2 y 3 del trabajo de Diz apuntan a una dilucidación del sustrato ideológico arriba esbozado. Apartándose de cualquier sociologismo fácil y siguiendo el camino menos obvio, pero, a la postre, más convincente, Diz se centra escrupulosamente en el propio texto para fundamentar, desde él, conclusiones de tipo general. En el capítulo 2 es la *macroestructura* del *Conde Lucanor* el terreno de escrutinio. Diz infiere como principio organizador de la obra en este plano «dos grandes áreas de sentido: los objetivos del hombre y las acciones para lograrlos» (p. 39). Dicho núcleo cristaliza en lo que la autora entiende por relatos *monológicos* (sin confrontación del protagonista con otros caracteres) y *dialógicos* (donde existe la confrontación). Los últimos, especialmente, originan una serie de *transformaciones*, serie de situaciones básicas de número limitado encaminadas a la conservación o consecución de algo, y que son las mismas ya se trate de fines mundanos o religiosos. Al hacer que coincidan, respecto a los medios, ambas esferas de conducta, Don Juan Manuel implica la no contradicción, o la armonía, entre lo temporal y lo espiritual —entre la defensa de los privilegios de clase y la salvación del alma. Simultáneamente, arguye Diz, las transformaciones narrativas postulan unas estrategias de actuación donde ética y lógica devienen indeslindables; lo moralmente bueno suele ser además lo que desemboca en un triunfo práctico, y, ya que el éxito puede preverse si se interpretan adecuadamente las premisas de una situación, no hay apenas sitio para que el hombre virtuoso e inteligente sucumba a los imponderables del azar. Con ello se sanciona la imagen (que los cuentos de Boccaccio pondrían ya tácitamente en cuestión) de un mundo complejo y turbulento, sí, pero todavía dominable.

Subrepticamente, entonces, la ideología de Don Juan Manuel permea la estructura general de los ejemplos del *Conde Lucanor*. En un plano más reducido, la misma ideología se infiltra en el tratamiento de varios relatos (instalándose con frecuencia «en las zonas de lo *no dicho*» [p. 82]), de acuerdo a los procedimientos que el capítulo 3 del estudio de Diz expone. Aquí juega un papel esencial el concepto —difundido por Roland Barthes— *de naturalización*, como medio para conferir un carácter predeterminado o perfectamente aceptable o incuestionable a lo que no es sino producto histórico de la mentalidad dominante. En el *Conde Lucanor* los mecanismos de naturalización siguen las pautas aristocríticas de Don Juan Manuel y buscan, así, combatir los in-

tentos de ascenso social fundados en operaciones financieras (ejemplos del golfín alquimista y de doña Truhana) o la expansión de los gobernados en el *espacio vital* de los gobernantes (ejemplo de las hormigas trabajadoras), a la vez que priman sobre las de los otros grupos las excelencias espirituales del estado de los *bellatores* (ejemplo del rey Richalte).

Apologista ocasionalmente enmascarado de su estamento, Don Juan Manuel se dirige, sin embargo, a todos los que quieran o puedan escucharle, y sitúa las doctrinas de su libro en la encrucijada que él reclama para sí; en la confluencia de los negocios de la tierra y de la salvación, entre lo inmanente y lo trascendente. Tal posición, muestra Diz, se traduce en un texto que es reflejo del texto más amplio enunciado por Dios —el mundo, con su proliferación de signos— y que, como éste, exige ser bien leído e interpretado. Los mensajes del libro del mundo no son siempre transparentes y su decodificación presupone un desentrañamiento riguroso del con-texto donde se formulan; análogamente los personajes del *Conde Lucanor* —el emisor y el receptor ficticio de los ejemplos, pero también sus múltiples actuantes —realizan por necesidad, ante dilemas concretos, continuos esfuerzos de exégesis. Valiéndose de la noción —tomada de Charles Peirce— de *interpretante*, Diz se ocupa de estas sutiles duplicaciones en el capítulo 1. En los capítulos 4 y 5 traslada la problemática de la lectura y la exégesis a las partes finales del *Conde Lucanor*, constituidos no ya por relatos sino por máximas y sentencias, y ataca incisivamente el asunto de su conexión con los ejemplos. De nuevo supera aquí la autora los peligros que un planteamiento formalista pudiera acarrear en manos no tan hábiles como las suyas, ya que Diz engarza convincentemente varios rasgos de estilo (frecuencia de sintagmas nominales para expresar cualidades no inherentes de un sustantivo, abundancia de términos graduables, binariedad, repetición de palabras y dilogía, hipérbaton violentísimo) con las dificultades de interpretación de un universo que el hombre está llamado a descifrar.

Nos encontramos, en resumen, frente a un trabajo muy bien pensado y certeramente resuelto. Aunque quizás puede objetarse que Diz fuerza excesivamente sus argumentos cuando, a la luz de otros relatos, interpreta ejemplos como el del zorro y el cuervo, y aunque algún concepto (pienso especialmente en los de *hombre interior* y *hombre exterior*) pida, a mi entender, mayor desarrollo, esto no invalida los excelentes logros de un libro que servirá sin duda de estímulo para nuevas reflexiones.

Carmelo Gariano y la Edad Media

CARMELO GARIANO

Juan Ruiz, Boccaccio, Chaucer.
Sacramento, California, Hispanic
Press, 1984.

BRUNO M. DAMIANI

Universidad Católica de América, Washington

Carmelo Gariano no es un explorador novel de la literatura medieval y renacentista. Sus varios y riquísimos estudios, ediciones y traducciones han investigado a fondo a Berceo, Juan Ruiz y Boccaccio, y su labor científica ha sido elogiada una y otra vez por la comunidad académica de las Américas y de Europa.

No nos sorprende, pues, que el Profesor Gariano publique ahora otro libro, escrito en un estilo lúcido y ameno, en el que expone nuevas ideas y perspectivas con argumentos penetrantes y convincentes. El enfoque de este estudio es examinar detenidamente «las afinidades artísticas y las innovaciones literarias de los tres antiguos maestros [Juan Ruiz, Boccaccio, Chaucer] con quienes se ata la sensibilidad moderna» (pág. 9).

El libro se divide en prólogo, siete capítulos, conclusión y un índice analítico. El capítulo I, en el que se considera el *Marco histórico-cultural* (págs. 13-30) de la Europa del siglo XIV, señala agudamente los principales hechos histórico-sociales de la época y las múltiples corrientes en los campos de la literatura, pintura, música, escultura y arquitectura. Este útil material de fondo se enriquece con el tratamiento que le da Gariano a la complicada experiencia vital del mundo medieval en el capítulo II, titulado *La visión del mundo* (págs. 33-46). Son agudas las observaciones que encierra este capítulo sobre la dialéc-

tica vital y creativa de la Edad Media con sus bien delineados valores éticos y estéticos.

El tema central que de Juan Ruiz fluye a Boccaccio y Chaucer es el del amor, cuyo análisis, junto al del concomitante afecto que a menudo produce, la pasión, constituye el capítulo III (págs. 49-65). En el estudio de la oscilación del hombre entre la neta perfección del amor divino y el loco amor humano hubiera sido útil ampliar la discusión sobre el tema relacionándolo con el concepto de *truancy* bien estudiado por C. S. Lewis en su *Allegory of Love*. En los tres autores que se consideran en el presente libro, el péndulo, en esa tendencia hacia *truancy*, se mueve, preferentemente, por supuesto, en la dirección del amor humano, mostrando así los primeros brotes del humanismo en la literatura occidental. Gariano comenta detenidamente dicho triunfo del amor físico en el capítulo IV (págs. 69-81) que se intitula debidamente *El rescate de lo humano*.

Si el tema principal de los autores que trata Gariano es el del amor, la actitud preponderante que todos ellos manifiestan en sus obras es una de sátira e ironía frente a la sociedad en general y, particularmente, en lo que toca a los excesos clericales. En conjunto, subraya Gariano, «la nota satírica y el juego irónico intensifican el humorismo de nuestros autores, revelan una modalidad novedosa del gusto poético y contribuyen a ennoblecer una materia de suyo rebajada redimiéndola de los altibajos del folklore y las censuras de la moralidad corriente» (capítulo V, pág. 102); además, dicha ironía contribuye a la intensidad dinámica de la narración. Este punto lleva a Gariano a considerar el talento artístico de los tres autores en un estudio detallado de sus esquemas narrativos (capítulo VI).

El capítulo VII, con el título de *Enriquecimiento cultural*, encierra valiosas consideraciones artísticas y ético-filosóficas acerca del humanismo de las obras de los susodichos maestros del siglo XIV. En este capítulo, como en los precedentes, Gariano nos ofrece no sólo un utilísimo estudio de síntesis sino también una ejemplar explicación de los textos más representativos del siglo XIV europeo, proporcionándonos abundantes ideas originales y estimulantes.

Juan Ruiz, Boccaccio, Chaucer representa, pues, una sólida labor de investigación, bien escrita y ricamente documentada.

La Revista *RÉCIFS*

FRANCISCO LAFARGA
Universidad de Barcelona

El año 1984 ha visto la publicación del número 6 de la revista anual *RÉCIFS*, siglas correspondientes a *Recherches et Études Comparatistes Ibéro-Françaises de la Sorbonne Nouvelle*. Esta revista es una de las publicaciones del Centre de Recherches et d'Études Comparatistes Ibéro-Francophones (CRE-CIF) que dirige en la Universidad de París III o Sorbonne Nouvelle el profesor Daniel-Henri Pageaux.

El Centro, creado en 1979, tiene como finalidad el fomentar los estudios comparatistas referidos a tres ámbitos lingüísticos y culturales, francés, español y lenguas hispánicas, y portugués, y a las relaciones culturales que entre los mismos puedan establecerse. En el Centro se utilizan variados métodos de trabajo y de investigación, y no para desarrollar un eclecticismo prudente y cómodo, sino para permitir la expresión de estudios muy distintos tanto en sus objetivos como en sus campos de aplicación.

De la diversidad de temas y orientaciones que se han dado y se dan cita en esta revista desde su fundación dan fe los estudios contenidos en el número que reseñamos. Jean-Pierre Leroy analiza en él dos versiones francesas de la novela de Gonzalo Céspedes y Meneses *Pachecos y Palomeques* contenida en sus *Historias peregrinas y ejemplares* (1623): la novela *l'Infidelle Confidente* de Nicolás Lancelot (1628) y la tragicomedia del mismo título de Pichou, probablemente de 1629 y escenificación de la obra anterior. Del cotejo de las tres obras resalta el autor en particular las libertades que se han tomado los adap-

tadores, fruto en su opinión de la dificultad de comunicación entre ambas culturas en el siglo XVII. Por su parte, y sin abandonar el campo de las traducciones, hay que mencionar aquí el trabajo —de gran actualidad en 1985— de María do Nascimento Oliveira sobre las versiones portuguesas de obras de Víctor Hugo en el siglo pasado.

De las relaciones establecidas entre los autores —tradicional estudio comparatista— tratan los artículos de René Poupart (José-María de Heredia lector de Camoens), Françoise Labarre (Proust en *El recurso del método* de Alejo Carpentier) y Michel Laban (El brasileño José Guimarães Rosa inspirador del angoleño José Luandino Vieira).

Literatura y poética generales aparecen en los estudios de Antonia Fronyi (Análisis narratológico y sociocrítico de *Carmen* de Mérimée) y de Ignacio de Zuleta (La escritura en la novela y la escritura en la historia). Por su parte, Daniel-Henri Pageaux inicia la publicación de las lecciones que sobre literatura general y comparada impartió en la Universidad de Cuyo (Argentina): tras una introducción general sobre concepto de literatura comparada, pasa el autor enseguida a esbozar las líneas maestras de un programa comparatista adaptado a la problemática hispanoamericana.

El volumen se completa con artículos de Ghislaine Plessier sobre el pintor orientalista Adrien Dauzats, que dejó también plasmados en sus lienzos distintos rincones de España; de André Siganos (Estudio de la pasión en Borges, D. Lispector y Le Clézio); con una traducción al francés, acompañada de estudio, de la obra teatral *Orfeo* del uruguayo Carlos Denis Molina. Una crónica de Albert Bensoussan nos pone al corriente de traducciones catalanas recientes de autores franceses.

Tal es la variedad de RÉCIFS, una revista que viene a sumarse, con fuerza y entusiasmo, a las publicaciones sobre literatura general y comparada, haciendo hincapié en una vertiente que nos resulta más cercana, la del mundo hispánico en su sentido más amplio.

Sobre Folklore Mexicano

GISELA BEUTLER

La historia de Fernando y Alamar.

Contribución al estudio de las danzas de moros y cristianos en Puebla (México). Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1984, 342 págs. con 7 ilustraciones y un mapa.

LILY LITVAK

Universidad de Texas

Este hermoso e interesante libro analiza las danzas de moros y cristianos de México y publica una edición del baile dramatizado procedente de Ahuacampán, en Puebla. Estudia el texto como manifestación popular y tradicional y lo sitúa en el contexto general de los diversos tipos de bailes tradicionales introducidos en México durante la conquista. Traza sus asuntos, sus fuentes literarias, su posible procedencia y su forma de transmisión. De este análisis surgen además sugerentes reflexiones sobre la relación entre la poesía tradicional mexicana y la comedia barroca española.

El libro se inicia con un estudio sobre las así llamadas *danzas de moros y cristianos*, o *morismas*, de origen medieval, e incorporadas en varios países de Latinoamérica bajo diversas manifestaciones: torneos, mascaradas, simulacros y danzas dramatizadas que se presentan en ocasiones políticas y religiosas. Considera que el país de origen fue España o posiblemente la Borgoña.

La primera mención de las danzas de moros y cristianos nos lleva al año 1150, cuando se realizaron en Lérida para conmemorar unas bodas reales. Con la conquista fueron llevadas de España a Latinoamérica, donde llegaron a ser parte integrante de fiestas cívicas y religiosas. En la promoción del baile en

el nuevo mundo influyó la tarea misionera de las órdenes religiosas, sobre todo los franciscanos, que cultivaron un teatro religioso inspirado en fuentes españolas, pero adaptado al ambiente cultural indígena. En México, la primera mención de los moros y cristianos data de 1524-25, una representación en Coatzacoalcos, acaecida pocos años después de la conquista de Tenochtitlán.

La autora traza la historia de estas representaciones en las crónicas españolas de la conquista, y revisa la crítica moderna que se ha ocupado de ellas, textos clásicos como los estudios de Marcel Bataillon y de Robert Ricard, hasta investigaciones más recientes, pues el interés por las danzas ha ido aumentando, y ello dio motivo para el congreso que sobre este tema se realizó en Alicante en 1974.

La Doctora Beutler pudo estudiar en México varias danzas de moros y cristianos, algunas sin diálogo y otras dialogadas. De la Historia de Fernando y Almar consiguió recoger dos textos y eligió el de Puebla para estudiarlo en detalle, trabajo difícil pues los textos son sólo una parte del espectáculo que comprende también el simulacro y el baile. Los textos se mueven además en una zona que oscila entre lo literario y lo popular, lo trivial y lo culto. Han recibido constantes reelaboraciones, y su estructura, estereotipada, se cubre con una red caótica de personajes, motivos y asuntos aislados, tomados de asuntos culturales de ambos continentes a través de varios siglos. Este erudito estudio analiza la influencia en esos bailes del teatro prehispánico, y proporciona una sinopsis de los textos publicados hasta la fecha. Pasa a continuación a analizar los diversos ciclos que existen en los bailes: tres temas principales, el de Santiago, el de Pilatos y el granadino. La autora encuentra en los textos vestigios de la Historia de la destrucción de Jerusalén, temas de la historia de Carlomagno y episodios de la reconquista. A este último tema pertenece indudablemente la danza dramática de la Historia de Fernando y Almar que la investigadora edita.

Es de interés especial para el lector español un subcapítulo donde la Dra. Beutler analiza la tradición actual de las morismas en España, detallando los tipos de representaciones fundamentales: las embajadas de Levante, los dramas religiosos de Andalucía, el *dance* aragonés y los coloquios. Compara también los textos españoles con los mexicanos.

Después del estudio general de las morismas, se estudia en detalle el texto publicado. Allí figura entre los personajes Almar, o sea Muhamad b. Yusuf b. Nasr, primer rey Nazarí de Granada, cuyo posible modelo está en el Romancero. Con toda minucia se describe el manuscrito del texto, se lleva a cabo una investigación lingüística de las peculiaridades gramaticales, versificación, el drama, los actores, los diálogos, técnicas verbales, lenguaje popular e influencias culteranas. La autora extiende su análisis a la música, la forma de llevar a cabo la representación, la indumentaria de los actores y la coreogra-

fía, y hace observaciones inclusive sobre el público. A continuación de este erudito y hermoso estudio viene la impecable presentación del texto de Puebla, completado con las notaciones musicales del espectáculo, varios dibujos de la indumentaria, una fotografía del folio del manuscrito y un mapa de la región estudiada.

Un libro de enorme interés para los estudiosos del folklore y de la literatura tradicional, y para aquellos que se conmueven al ver que las tradiciones españolas, llevadas al nuevo mundo hace tantos siglos, continúan vivas como manifestaciones populares.

Una nueva edición de *La lozana andaluza*

FRANCISCO DELICADO
La lozana andaluza.
Ed. de Giovanni Allegra
Madrid, Taurus, 1985.

MIGUEL A. LOZANO MARCO
Universidad de Alicante

Nos encontramos ante la última edición anotada de una obra singular, el *Retrato de la lozana andaluza*, libro escrito en su casi totalidad en Roma, en 1524, y publicado de manera anónima, con interpolaciones y añadidos, en Venecia, hacia 1530. Extraño *Retrato* del que no se conserva mención alguna entre sus contemporáneos (aunque se haya aventurado que pudiera ser conocido por el autor de *La pícaro Justina*, señalándose probables coincidencias) y que ha llegado hasta nosotros en un único ejemplar conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena, dado a conocer por Ferdinand Wolf a mediados del pasado siglo. Este texto fue utilizado para la edición crítica de Bruno M. Damiani y Giovanni Allegra (1975) y fijado por el profesor Damiani. En esta edición se ha actualizado la transcripción de algunas palabras, se han unificado transcripciones oscilantes, se han aportado nuevas correcciones a las erratas, y, en algunos pasajes, se ha modificado la puntuación.

El autor de esta edición, el conocido hispanista Giovanni Allegra, profesor de la Universidad de Perugia, había aportado ya sustanciosos trabajos sobre *La lozana andaluza*, y resume en el estudio preliminar y en las abundantes notas explicativas de carácter histórico y filológico, un dilatado saber aportando preciosos y precisos datos para la adecuada comprensión de la obra.

Identifica al destinatario de la dedicatoria, el «Ilustre Señor», en la persona de Filiberto de Chalôns, príncipe de Orange, quien asume el mando de las tropas imperiales después del Saco de Roma, una vez muerto en dicha acción el duque de Borbón. De esa manera se explica que el único ejemplar —«quizás el mismo poseído por el capitán»— se encuentre en Viena, a donde iría a parar junto con otros papeles del príncipe.

Obra escrita con el propósito de «dar solacio y plazer a letores y audientes», se caracteriza por ser un documento de la lengua hablada de su tiempo: «conformaba mi hablar al sonido de mis orejas», confiesa el escritor; pero también en la «Dedicatoria» afirma: «Y mire vuestra señoría que solamente diré lo que oí y vi». Así pues, a su tarea de transcriptor fiel de una lengua viva, del habla popular, con esa mezcla de lenguas y dialectos (castellano, italiano, catalán...), se suma lo aportado por sus dotes observadoras: la animada vida de Roma, costumbres, lugares (calles, plazas, interiores), personajes, curiosidades... Francisco Delicado es, según el profesor Allegra, un «conocedor minucioso de la toponimia romana [...] testigo fehaciente de usanzas que dentro de poco iban a desaparecer». Pero junto al Delicado observador atento del mundo que hay a su alrededor, de la vida cotidiana, se encuentra el conocedor de una literatura de cuentecillos, *novelle* y materiales folklóricos con los que, en buena parte, construye su *Retrato*: funde, pues, lo observado con lo recordado de una literatura de relatos y proverbios.

No es, desde luego, una obra de propósitos moralizadores, aunque su autor aproveche las referencias al Saco de Roma en interpolaciones y añadidos posteriores al hecho. Giovanni Allegra define certeramente la verdadera dote del escritor: la de «folklorista y hablista nato», y ello, «contradice toda intención que no sea puramente lúdica. La vocación burlesca, cómica, «carnavalesca» lo es casi todo en un libro en que los supuestos intentos didácticos se desmienten con una constancia que hace de él una obra maestra del sentido antifrástico». Del mismo modo, se nos muestra la protagonista en actuaciones de apariencia desinteresada, desvirtuadas por sus mismas palabras; ambigüedad que también se refleja en su físico: «lozana», mujer con hermosura y encanto, pero que muestra evidentes señales del mal francés.

Es interesante observar el trasfondo literario de este libro, las relaciones que puede presentar con otras obras de su época. Destaca, ante todo, la genial obra de Rojas, mencionada desde la misma portada. La protagonista muestra en un pasaje su interés por escuchar tres obras: las *Coplas de Fajardo*, la comedia *Tinellaria* y la *Celestina*. La obra de Torres Naharro, representada en Roma en los años en que allí vivió Delicado, se puede contar entre los antecedentes de *La lozana* «por el mundo que en ella se representa, por el teatro de la acción, y sobre todo por el empleo sagaz de la contaminación lingüística». Las *Coplas de Fajardo*, más conocidas como *Carajicomedia*, forman parte del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, 1519), y vienen

a ser una parodia del *Laberinto de Fortuna*. El profesor Allegra encuentra también huellas de las comedias *Seraphina* y *Thebayda*, y añade los nombres de Rodrigo de Reinosa y de Antón Montoro, el Ropero de Córdoba, ejemplos de una literatura «alimentada de savia popular y burlesca que aspiró a divertir y entretener con notas costumbristas más que a cosechar elementos realmente satíricos».

Giovanni Allegra nos traza una semblanza biográfica de Francisco Delicado valiéndose de los documentos y fuentes de información disponibles: algunas páginas de *La lozana*, los prólogos de los libros editados por él en Venecia, y lo contenido en dos obritas del propio Delicado, de muy distinta índole: *Spechio vulgare per li sacerdoti* y *El modo de adoperare el legno de India occidentale*, realizando una sagaz interpretación del grabado que figura en la portada de esta última obra, pues pudiera hacer referencia a una vuelta a España del entonces vicario del Valle de Cabezuela, haciendo una visita al apóstol Santiago, en Compostela.

Viene esta edición notablemente enriquecida por un apéndice, obra de Lucrecia Porto Bucciarelli, que versa sobre los «Aspectos paremiológicos del *Retrato de la lozana andaluza*», y un «Índice paremiológico de citas y de frases latinas», de la misma autora; trabajo de interés teniendo en cuenta la índole del *Retrato*, saturado de habla popular y espontánea. El uso de los refranes está en consonancia con el tono del libro: no cumplen aquí una función moral o didáctica; su utilización es «simplemente a título jocoso y se armoniza perfectamente con el *ludus* creativo que la identifica», puesto que la estudiosa de la paremiología define este libro «como un *ludus lingüístico* creado con la mirada puesta en una realidad versátil de la cual el andaluz recoge y copia los rasgos más íntimos».

Es, pues, una edición muy recomendable por el tratamiento que se le ha dado al texto, por lo clarificador del prólogo, por la información que proporcionan las notas y la utilidad de su glosario. Y muy recomendable no solamente para un público universitario, sino también para el curioso lector que quiera acceder al conocimiento de esta singular obra de nuestra literatura.

La pujante vitalidad del lorquismo (Bibliografía de y sobre Federico García Lorca)

EUTIMIO MARTÍN

Universidad de Aix-en-Provence

El interés popular y académico por Federico García Lorca no sólo no decae, medio siglo después de su asesinato, sino que crece hasta límites realmente inconcebibles.

¿De qué otro autor puede decirse que sus obras completas figuren en los catálogos de cuatro editoriales distintas (Aguilar, Akal, Alianza y Ariel) dentro de un mismo país?

Hete aquí por donde resulta mucho más fácil matar a un poeta que enterrarlo. Quienes alberguen aún la menor duda a este respecto ya tendrán ocasión de desengañarse a la vista del cargado programa de actos universitarios y populares que van a celebrarse a todo lo largo y lo ancho de la geografía hispánica, y allende sus fronteras, en este cincuenta aniversario de la tragedia de Víznar.

Ofrecemos a continuación una muestra de los más recientes trabajos sobre el autor de *Poeta en Nueva York*, únicamente en lengua castellana.

FEDERICO GARCÍA LORCA
Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo
Edición de Miguel García-Posada
Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-
Inclán, 1985, 113 págs.

Escrito en 1928, reciente aún la primera edición de *Romancero gitano*, este poema inconcluso de 48 versos sólo era conocido del gran público en la versión francesa de André Belamich (F. G. L., *Oeuvres Complètes*, I, Pléiade, pp. 470-71). Al texto original castellano únicamente desde mayo de 1984 podía accederse consultando en la biblioteca de la Universidad de Montpellier nuestra tesis doctoral: *F. G. L., heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la juvenilia lorquiana*.

De esta composición se conservan en los archivos de la familia García-Lorca dos manuscritos que el editor nos ofrece en facsímil y transcripción diplomática. Basándose en el más tardío de estos dos autógrafos, García-Posada establece la siguiente *versión depurada* del poema:

Oda y Burla de Sesostris y Sardanápalo

Maestro ¿Quién fue Ramsés II?
Niño Ramsés II fue el Sesostris
 de los griegos.
Maestro Y dígame usted inmediatamente: ¿quién fue Asurbanabal?
Niño Le digo a usted inmediatamente que Asurbanabal fue el Sardanápalo de los griegos.

Sardanápalo. Sardanápalo. Sardanápalo.
Sesostris de serpientes y silbidos,
en caballo fugaz de tres rumores
por tu mundo de remos y perfiles.

Sardanápalo enfermo de esmeralda,
que se quita las venas para entrar en el baño.
Niño triste que monta los caimanes y tiembla
con la rosa nocturna de fugitivo acento.

Compraste en almacenes de Tokio,
un millón tres mil una mariposa[s]
y les diste a beber sangre en los cuellos
de un millón tres mil una doncellas degolladas.

Tu nombre pone de aguardiente aguado
el mar de fuego donde el indio boga.
Los esquimales con sus hachas duras
no lo pueden quebrar sobre los hielos.

Eras tan pequeñito, tan infante,
que lloraste diez veces en un día.
Eras tan grande, grande, que masticabas flores
de las que llevan dentro negritos y colmenas.

Zarzamoras de luz, agujas largas
oprimen tu cintura cenicienta.
Flores de piedra loca y agua oscura
cubren los campos de tus soledades.

En el harem bordabas arrullado
por tijeras de negros cortadores,
gran mariquita asirio, tembloroso
bajo el vientre peludo de la loba.

Los griegos por el mar de las abejas
se teñían las barbas de rojo ultramarino.
Eran los duros griegos que tachaban
con sus firmes cordeles el rubor de la aurora.

Griegos de barro, toscos marineros
azotaban el mar de las sirenas.
La careta de plata de la luna, sufría
golpes de un viento luchador.

Sesostris se peinaba en su pirámide
con un peine de avispas y marfiles.
Dentro de su desnudo le cantaban
ruiseñores de sangre y abejorros.

Era chispa, relámpago, silencio
traspasado de llamas voladoras.
Era viento solano, limpia cresta
de montaña batida por la lumbre.

Pueblo de afiladores y duelistas,
choque agudo y caliente de metales.
Fuerza del oso y trino de paloma
en las camas de amor a medianoche.

El lector recibe, además, la propina de un apéndice con dos tercetos enca-
denados de un proyecto de *Oda al toro de Lidia*:

Oda al toro de Lidia

Llegabas negro, rojo, con luceros,
por la tierra tirante y desolada,
chorro y espuela de los caballeros.

Tu boca de materia machacada
dejaba por la brisa del verano
lacre de luz y zumo de granada.

Ambos textos parecen haber sido escritos en el mismo año 1928. El profesor García Posada ha tenido el coraje de abordar la exégesis de un texto tan hermético como *Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo* en un *esbozo de interpretación* completado con unas *aclaraciones complementarias*. Estas *aclaraciones complementarias* son, en realidad, un valeroso intento de explicación

verso a verso, la vía ineludible —en casos como éste de tanta dificultad de simple comprensión textual— para el ejercicio de una crítica literaria que se precie de honrada.

Es indudable que el carácter crítico de esta oda viene determinado, en primer lugar, por el tema abordado: «el problema del erotismo homosexual» (p. 21). El poeta ha tomado incluso la precaución de una barrera suplementaria de defensa: el carácter burlesco de la composición, «procurando constantemente» —como dice a su amigo Jorge Zalamea en una carta donde le habla precisamente de esta composición— que tu estado no se filtre en tu poesía, porque ella te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben *nunca* verlo» (subrayado en el texto). «El título del poema —señala con justeza el editor— indica bien el objetivo del autor: tratar un tema grave —el erotismo homosexual— sin renunciar a la perspectiva burlesca» (p. 32). «Burla —se remacha más adelante— que es componente básico del poema».

A juicio nuestro, Miguel García-Posada (sin que ello suponga menoscabo alguno de su reconocida erudición lorquiana) no ha sacado todo el partido debido de esta *perspectiva burlesca*. Creemos que una mayor atención a lo que él mismo califica de *componente básico del poema* podía haberle ahorrado laboriosas asociaciones culturales.

Así, cuando, comentando el verso 45 («pueblo de afiladores y duelistas») escribe:

Que sepamos, los egipcios no se distinguieron por su dedicación al arte de la forja o de los metales ni tampoco por tener especiales tendencias pendencieras. Y el texto habla de gentes que afilan cuchillos o navajas y que se batían en duelos empuñando las armas aceradas [...] ¿No se tratará en estos versos de la conocida relación folklórica entre gitanos y egipcios? De esta relación se ha hecho derivar la misma palabra *gitano* [...] No resulta sorprendente en absoluto el *agitamiento* de un mundo como el egipcio, asociado con los gitanos por una tradición secular (pp. 27-28).

Creemos, por nuestra parte, que éste es concretamente uno de los pasajes del poema que hay que abordar con óptica burlesca. Todo intento de hermenéutica basado en la interrelación de los ambientes culturales gitano y egipcio nos parece muy arriesgado, por no decir erróneo. Los gitanos son los gitanos y los egipcios son los egipcios en la circunstancia precisa de esta oda, escrita, sin la menor duda (los documentos dan fe de lo que decimos) en reacción profunda, de forma y fondo, contra el peligroso, por asfixiante y equívoco, éxito multitudinario de *Romancero gitano*.

Si el poeta ve al Egipto faraónico como pueblo de afiladores y duelistas es porque, efectivamente, así lo ve, en son de burla, en los clásicos relieves que han llegado hasta nosotros. Es cuestión de contemplarlos dentro de esta perspectiva humorística dejando a la imaginación vagar a sus anchas. Procedamos así y no tardaremos en comprobar que, en efecto, las típicas figuras

humanas de los relieves egipcios, con su pie adelantado, en la actitud del afilador, parecen accionar el pedal que hace girar la muela. Igualmente, con su característica representación de perfil, basta con colocar en la mano abierta de su brazo adelantado un florete para componer la imagen de un duelista (la semejanza es aún más flagrante cuando dos personajes aparecen contrapuestos, fija uno en otro la mirada).

Yerra igualmente, por error de enfoque, nuestro crítico cuando, indagando en el título mismo de la oda, escribe que «la en apariencia simplicísima frase de Lorca («Sesostris, el Sardanápalo de los griegos») no es tan fácil de descifrar a poco que se pretenda indagar seriamente en la cuestión». Ése es el fallo: pretender indagar *seriamente*, tan seriamente en la cuestión. Empeñado en hallar un común denominador de afeminamiento en la asociación Sesostris-Sardanápalo, García-Posada realiza esfuerzos de erudición un tanto ociosos. Él mismo reconoce lo vano de su intento: «la identificación homoerótica entre Sesostris y Sardanápalo no procede de la cultura canónica, de la historiografía» (p. 29). ¿Por qué empeñarse, entonces, en hacer entrar a los dos personajes por el mismo aro de la heterodoxia sexual?

Procedamos a la lectura del epígrafe del poema. Cuatro nombres históricos aparecen citados: Ramsés II, Sesostris, Asurbanapal y Sardanápalo. Como Sesostris es el nombre que los historiadores griegos daban al faraón Ramsés II y Sardanápalo al rey asirio Asurbanapal, el diálogo del epígrafe de la versión última es correcto: «Ramsés II fue el Sesostris de los griegos. Asurbanapal fue el Sardanápalo de los griegos». Pero en el manuscrito anterior, donde el poema se titulaba sencillamente «Oda a Sesostris», no era así:

Maestro ¿Quién fue Sesostris?

Niño Sesostris fue el Sardanápalo de los griegos.

En este manuscrito primero, el niño, hecho un lío con nombres tan extravagantes de países tan exóticos, funde en uno los dos personajes históricos.

Lorca sustituyó en el segundo manuscrito este diálogo históricamente erróneo por otro correcto y, paralelamente, *Oda a Sesostris* pasó a ser *Oda y burla de Sesostris y Sardanápalo*. Ambas modificaciones están en relación directa: en el añadido término *burla* viene implícita la graciosa equivocación infantil que el poema va a desarrollar fusionando Sesostris y Sardanápalo en una misma persona. ¿Y por qué no?, se dice el poeta. Unidos ambos en la bruma de la historia antigua por su condición señora de monarcas todopoderosos inmersos en una misma lejanía geográfica, pueden pasar a simbolizar dos manifestaciones opuestas (virilidad de Sesostris y feminidad de Sardanápalo) de un mismo carácter (ambos encarnan al déspota antiguo). Razón tiene el profesor García-Posada al traer a colación la confesión capital del poeta a su amigo Zalamea: «Abro mi erotismo en la *Oda a Sesostris*». Pero no parece acertado suponer que la sexualidad del poeta se agota en el *sardanapalismo*. El eros lor-

quiano es conjuntamente Sesostris y Sardanápalo: brutal fuerza avasalladora (¿toro de lidia?) y asustadiza e indecisa delicadeza femenina. El mismo Lorca nos ha confesado, sin ambages, en un texto inédito de juventud, esta íntima dualidad desgarradora: «¿Qué sabrán nunca lo que hay en mi caverna azul y lunática? [...] Una virgen exótica y lejana y un cruel hombre musculoso y acorado danzan en mí. El corazón no sabe lo qué hacer». (*Pierrot-Poema íntimo*, 1918). ¿Presenciamos en *El Público* la dramatización de este conflicto, en particular en el cuadro segundo significativamente titulado *Ruina romana*, en el enigmático diálogo entre *el emperador de los romanos* y las difícilmente disociables *figura de cascabel y figura de pámpanos*?

De todas formas, tampoco hace falta salirse de la ortodoxia sexual para protagonizar con mayor o menor acuidad esta ambivalencia en el comportamiento erótico. El homosexual —y mayormente el bisexual, como es posible que fuera el caso de Lorca— no ve sino agudizado un conflicto compartido por la sexualidad del signo que sea. Cualquier heterosexual puede ser la novia de *Así que pasen cinco años*, con un novio jugador de rugby que la dejará muerta por las orillas, y otro, el joven, todo hacia dentro, que se quema en su hipersensibilidad. Sesostris y Sardanápalo.

Nuevas luces se alumbrarán sin duda por el estudio, verso a verso, de esta oda. Se impone, de entrada, felicitar a la Sociedad de cultura Valle-Inclán por su decisión de consagrar el volumen N.º XVI de su colección Esquíu a tan interesante texto del poeta granadino. Y agradecerle al ya consagrado lorquista Miguel García-Posada su acceso textual y exegético.

ANTONINA RODRIGO

*Memoria de Granada: Manuel Angeles
Ortiz. Federico García Lorca*
Barcelona, Plaza y Janés, 1984, 345
págs.

Memoria de Granada es, en efecto, este libro que tiene a la ciudad del Genil como principal protagonista. Antonina Rodrigo comienza por restituírle su voz, la de sus aguas, campanas y pregones, la voz que oyeron Manuel Angeles Ortiz y Federico García Lorca. ¿Hay que buscar aquí el trasfondo de la primera e indeleble vocación de Lorca, la musical? Falla, en todo caso, no desperdiciaba ninguna veta de tal filón sonoro y, por ejemplo, «descubría tanta musicalidad en los pregones granadinos, que se apresuraba a transcribirlos musicalmente, y en ocasiones, para no olvidarlos, lo hacía rápidamente en los almidonados puños de su camisa» (p. 22). En su condición de notario de esta *memoria de Granada*, la autora hace el inventario de los pregones y pregoneiros granadinos: «Muy popular era el pregón de los lecheros: *El lechero..., la leche....* Los lecheros y las lecheras procedían casi todos del barrio del Albai-

cín y de la calle Real. Bajaban a la ciudad con sus vacas y sus cabras a vender su mercancía. Recorrían la ciudad desde el amanecer. Las gentes salían a sus puertas y delante de ellas les ordeñaban la cantidad deseada. Cuando el Marqués de Casablanca, siendo alcalde de Granada, durante la Dictadura, prohibió esta antigua costumbre, hubo revuelo de protestas. Uno de los dichos que circularon fue aquel de: *Mientras haya leche de cántaro habrá mala leche [...]* Muy popular era *el tío de las Bellotas*, y después tristemente célebre por su final trágico: Su pregón era: *Bellotas dulces como almendras, que cortan la diarrea como con la mano*. Cuando en la guerra del 36 tiraban bombas, decía mirando al cielo: *Venga, que son como almendras*, y esta broma le costó la vida, lo fusilaron» (p. 34).

Las informaciones que acarrea A. Rodrigo no dejarán de sorprender a veces a más de un lector. Respecto al latifundismo andaluz, por ejemplo, es difícil imaginar que haya llegado en su voracidad a engullir el mismísimo Generalife. Pocos serán los no especialistas que estén al corriente de que los famosos jardines árabes fueron propiedad privada hasta 1921. En consecuencia «para entrar en el Generalife, había que solicitar un permiso especial al administrador de la finca». Y el Estado Español perdió los pleitos que durante un siglo le puso a quien ni siquiera podía presentar sus títulos de propiedad. Si el público pudo entrar libremente al Generalife fue porque sus dueños terminaron cediéndolo a la colectividad *graciosamente*.

No es necesario subrayar el enriquecimiento que supone para la historia de la pintura lo que parece constituir la primera monografía importante sobre uno de los más destacados representantes de la llamada *Escuela Española de París*: Manuel Angeles Ortiz (1895-1984). (No parecía haber más referencia bibliográfica nominal que la citada por la autora en la pág. 329: *Manuel Angeles Ortiz. Pintor-Poeta*, de Angel Caffarena, publicado en 1970).

La principal fuente de información es el testimonio del propio pintor quien refiere cómo en el París de 1922 entró en estrecho contacto con Man Ray, René Crevel, Aragón, Eluard, Miró, Max Ernst, Tristán Tzara... «A mi llegada entré a formar parte inmediatamente del grupo de los pintores españoles, los que ahora denominan como la *Escuela Española de París*. Grupo que también integraban escritores y pintores sudamericanos, como el poeta peruano César Vallejo y el chileno Huidobro y algunos italianos pintores futuristas que nos reuníamos en el café de *La Rotonde* [...] Otro asiduo de *La Rotonde* era el *bailaor* Vicente Escudero que se interesaba personalmente por la pintura. Los pintores españoles eran Bores, Viñes, De la Serna, Peinado, Cossío, Togores, Pruna, Fenosa, Ucelay... unos estaban ya y otros fueron llegando» (p. 244).

Marino Antequera es otro pintor granadino a quien la autora debe también «muchos de los datos de este libro» (p. 92).

En cuanto a las fuentes escritas, independientemente de la prensa de la época, A. Rodrigo ha exhumado y glosado «la correspondencia inédita de Melchor Fernández Almagro con los contertulios del *Rinconcillo*», archivada en la «Casa de los Tiros» en Granada. Ello le ha permitido «conocer las vivencias comunes del grupo: sus actividades, proyectos, inquietudes, intimidades, que esclarecen aspectos de la evolución personal y creativa de cada uno» (p.9).

En lo que concierne al más famoso rinconcillista, García Lorca, *Memoria de Granada* aporta documentos desconocidos o inéditos de obvia importancia:

- a) Un artículo juvenil: *Un prólogo que pudiera servir a muchos libros*, aparecido en el periódico quincenal *El Éxito*, 10-V-1918, y transcrito en las págs. 96-97.
- b) Una *carta abierta* al periódico *Luz*, 17-I-1933, firmada también por Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda con el título de *Turno en pro de Angeles Ortiz* (p. 286).
- c) Dedicatorias a Antonio Gallego Burín (pp. 97-98) y a Manuel Peinado (p. 168).
- d) Correspondencia con Melchor Fernández Almagro (p. 126), Manuel Angeles Ortiz (pp. 253, 270 y 273) y Eduardo Rodríguez Valdivieso (p. 279).

Son éstos otros tantos argumentos en favor de la sólida reputación de lorquista que ya se había labrado Antonina Rodrigo.

JESÚS SABOURÍN FORNARIS
Mito y realidad en Federico García Lorca
La Habana, Editorial Letras Cubanas,
1984, 151 págs.

Poeta, ensayista y profesor de literatura hispanoamericana de la universalidad cubana de Oriente (actualmente ejerce en la universidad búlgara de Sofía), Jesús Sabourín se hizo conocer del mundillo lorquista por haber puesto punto final a una polémica sobre si el poeta estuvo o no en Santiago de Cuba durante su visita de 1930 a la isla del Caribe. No sólo dejó zanjada la cuestión en sentido afirmativo sino que enriqueció además el fondo del arte pictórico lorquiano con una aportación que él mismo califica, con legítimo orgullo, de excepcional: nueve dibujos con que Lorca ilustró un ejemplar de *Romancero gitano*. Tres de ellos, los más interesantes, fueron reproducidos a todo color en el N.º 2 (1962) de la *Revista de la Universidad de Oriente* ilustrando su artículo «Federico G. Lorca en Santiago de Cuba».

En el apéndice de la obra que estamos reseñando, el profesor Sabourín narra la historia de su hallazgo y nos ofrece la totalidad de los nueve dibujos, en blanco y negro todos, desgraciadamente. *Mito y realidad en F. G. Lorca* comprende el estudio de *tres mitos mayores* que desempeñaron en opinión del autor un «papel sustancial en la vida y la obra de Federico García Lorca: el mito gitano, el mito del vate inspirado y el mito del hombre niño» (p. 7). Jesús Sabourín desemboca en una conclusión de evidente originalidad; la reivindicación de un García Lorca tercermundista: «Su denuncia de la alienación y la furia de la civilización yanqui, su defensa del gitano y del negro, sus criterios de madurez en torno al papel del escritor y la función de la literatura en una sociedad progresista, auténticamente humana, incluso las peleadoras contradicciones de su propio ser, apuntan a una realidad que, si queremos dar el nombre más aproximado a la cosa, es la que hoy llamamos Tercer Mundo» (p. 9).

Dentro ya del cincuentenario del asesinato del poeta —con las inevitables alharacas folklóricas— es de agradecer esta perspectiva universalista del poeta.

Contra el mito gitano, el más superficial y emprobrecedor, reaccionó Lorca tan violentamente que «si nos descuidamos el *Romancero gitano* deja de ser gitano y se queda en *Romancero*, a secas» (p. 15). J. Sabourín delimita el verdadero alcance del ineludible adjetivo caracterizador que el poeta no puede rechazar sin renegar de sí mismo: «yo creo —confesó— que el ser de Granada me inclina a la comprensión sistemática de lo perseguido. Del gitano, del negro, del judío... del morisco que todos llevamos dentro». La supresión del término *gitano* equivaldría a desnaturalizar su libro más popular amputándole una carga de protesta social que quizá sólo encuentre un precedente en *La gitana* de Cervantes. Evidentemente, hay que entender por mito «la encarnación en imágenes poéticas labradas por el tiempo, de las ideas, creencias y sentimientos más arraigados en el alma de un pueblo», y no «la falsificación de esos valores, su corrupción, su mentira» (p. 32). Vemos entonces, concluye el autor, que «el mito gitano salva de veras a Federico García Lorca, redimiéndole para la realidad, limpiando sus pupilas para ver —y denunciar— otras opresiones, otros dolores, otras injusticias» (p. 44). Y así, cuando en Nueva York defina al negro como «lo más espiritual y delicado de aquel mundo» no hará sino prolongar «su afirmación de la esencial aristocracia del gitano [...] Todo lo cual, en buen romance, y sin fronteras de color o de raza, equivalía a decir, con Antonio Machado: *La verdadera aristocracia es siempre pueblo*. Cuanto más si sufre de persecución» (p. 46).

La segunda parte del libro (*El mito del vate inspirado*) se basa fundamentalmente en el análisis de la conferencia *La imagen poética de don Luis de Góngora* (que no fue leída en 1927 —dicho sea de paso— sino a principios de 1926, el 13 de febrero exactamente. En el famoso homenaje a Góngora de toda la generación del 27 en Sevilla, a mediados de diciembre de 1927, Lorca lee, el día 16, al alimón con Alberti, *La Primera Soledad* de Góngora, y en la segun-

da velada, al día siguiente, varios romances gitanos). Este texto «señala el momento de máxima afinidad de García Lorca con las ideas estéticas de su generación» (p. 74). Puesto en el trance de decidirse por la importancia de la inspiración o de la maestría técnica en el acto de la creación poética, el conferenciante se inclina por lo segundo, relegando la inspiración a un «estado de recogimiento pero no de dinamismo creador. El objetivo común parece ser «una belleza objetiva, pura e inútil, exenta de congojas comunicables». Ahora bien, ¿qué intenta el poeta al final de su alocución sino comunicar al público la congoja sin consuelo de la soledad final de Góngora en Córdoba?: «Góngora está absolutamente solo... Y estar solo en otra parte puede tener algún consuelo... pero, ¡qué cosa más dramática es estar *solo* en Córdoba!»

Una solidaridad generacional, y la necesidad pedagógica de insistir sobre el esfuerzo intelectual en la elaboración del poema para luchar contra los peligrosos coletazos del abandono romántico debieron dictarle a Lorca un credo estético que, por sus graves implicaciones éticas, no era ni podía ser en el fondo el suyo. Bien se vio cuando poco después, en la charla *Imaginación, inspiración, evasión*, vuelve a inclinar el platillo de la balanza hacia la inspiración. Y por si hubiera alguna duda, no tardará en hacer saber explícitamente que «ya está bien la lección de Góngora». Jesús Sabourín explica con indudable acierto: «Algo, a pesar de todo, y en su fuero más íntimo, se lo decía. Le decía que el contacto con lo real, la fidelidad con la vida, la pasión de lo humano, lejos de ser hostiles al arte son su enriquecimiento más noble, imprescindible, y que el poeta, si pretende serlo de veras, no puede nunca empezar donde el hombre acaba, sino jugarse con él su salvación o su condena» (p. 81).

El mito del hombre niño, la tercera y más amplia sección del libro, parte del rechazo de un García Lorca *esencialmente granadino*. La prueba: *Poeta en Nueva York* donde, haciéndose eco de las poderosas voces de Walt Whitman, José Martí y Rubén Darío, alerta al mundo sobre el trágico espejismo del *american way of life* y le señala la raíz del mal: Wall Street. Harlem le ha desvelado el radical fracaso de la civilización norteamericana: «para el poeta, el negro es un luto en la nieve» (p. 110). Pero el barrio negro es portador de la única posibilidad de enderezamiento de los Estados Unidos hacia la readopción de sus traicionados principios democráticos y humanitaristas.

Para nuestro crítico, el mérito esencial de *Poeta en Nueva York* estriba en el hecho de que este libro no registra «una crisis del sistema capitalista, sino la crisis del sistema mismo a cuyo *crac* financiero él tiene la suerte de asistir la noche del 29 de octubre de 1929». Ello le otorga hoy «su aspera vigencia, su insobornable vitalidad para desesperación de quienes, como ayer a *Romancero gitano*, lo quisieron un poco menos indócil (p. 114).

El lector podrá compartir o no la tesis marcadamente ideológica de Jesús Sabourín pero no podrá negarle una franqueza en el tratamiento crítico, difícilmente vituperable. Una fidelidad no menos digna de elogio a su declaración

preliminar: «En todo momento hemos partido para nuestro análisis del propio García Lorca. Federico García Lorca está en su obra, y es allí donde debemos ir a buscarlo».

Un trabajo tan honesto no se merece una edición tan deplorable; esperamos vivamente que la próxima edición se vea libre de las garrafales erratas que tanto lo perjudican.

IAN GIBSON

Federico García Lorca. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)

Barcelona, Grijalbo, 1985, 721 págs.

En la introducción a esta primera entrega de su monumental biografía de Federico García Lorca, Ian Gibson declara haberse propuesto llevar a cabo lo que Eduardo Blanco-Amor preconizaba en 1978: rescatar al poeta «de las veladuras que enturbian su genio y dejan inexplicables la raíz y floración de su vida-obra».

Quien rescató en su día al autor de *Romancero gitano* de las veladuras que enturbiaban su asesinato era, en efecto, el más indicado para emprender la tarea de hacer que «se conozca a Lorca de cuerpo entero», esto es, sin eludir «la cuestión de la homosexualidad» ya que «hoy sería absurdo que un biógrafo del genial granadino velara aspecto tan fundamental del hombre y del poeta, tanto más cuanto que éste, después de largos sufrimientos, procuró aceptar su no escogida condición de invertido». Como es peculiar en él, Ian Gibson maneja, con la misma perspicaz destreza, documentación escrita y oral pasada por el tamiz de la más rigurosa verificación. El resultado: una exhaustiva respuesta a la primordial pregunta: ¿Qué sabemos hoy, a ciencia cierta, de Federico García Lorca?

Pero nuestro biógrafo no se contenta con dar fe cuasinotarial, año tras año, mes a mes, semana por semana (día a día cuando la documentación se lo permite) de la vida y obra de su personaje. El material biobibliográfico acarreado es sometido a un análisis y comentario en donde todo floripondioseudolirico o interpretación sicoanalítica de tres al cuarto brilla por su ausencia. Tal sobriedad expresiva al servicio de una honradez intelectual irreprochable (todas las fuentes orales y escritas son metódicamente señaladas) constituye algo realmente exótico por nuestros pagos.

Ian Gibson fue catapultado al primer plano del lorquismo mundial gracias al Premio Internacional de la Prensa que en 1972 le concedieron en Niza, de común acuerdo, *Le Nouvel Observateur*, *Triunfo*, *Newsweek*, *The Observer*, *Der Spiegel* y *L'Expresso* por *La represión nacionalista de Granada en*

1936 y la muerte de Federico García Lorca que Ruedo Ibérico había publicado un año antes.

En 1974 se leía en la solapa de la edición francesa: «Las ediciones inglesa, alemana, italiana, japonesa, checa, griega, turca y en otras lenguas están ya publicadas o en preparación». El afortunado investigador era, sin embargo, ya célebre entre los especialistas de Lorca desde que, a partir de 1966, había ido exhumando textos juveniles del poeta granadino que podían leerse en publicaciones tan prestigiosas y difundidas como *Insula* o *Bulletin Hispanique*. Y es que antes de convertirse en el especialista indiscutido de los últimos días de Lorca lo era ya de su infancia literaria. El 15 de junio de 1977 declaraba a Mario Hernández para *El País*: «Pasé todo mi primer verano en España, en el 65, investigando sobre la infancia y juventud de Lorca. Iba por toda España en mi Volkswagen, buscando la huella del viaje que dio pie al primer libro de Federico, *Impresiones y paisajes*, algunas de cuyas páginas se habían publicado previamente en periódicos diversos, como pude descubrir [...] El tema de la represión y la muerte vino después.»

Tras el fructuoso paréntesis de la investigación sobre el asesinato del poeta, Ian Gibson reanudó sus indagaciones acerca del primer Lorca. Y una vez en posesión del primer y último Lorca, era grande la tentación de colmar la laguna del medio y escribir así la biografía completa del más famoso escritor español contemporáneo. El ambicioso proyecto es ya una media realidad. Dentro de un año será una realidad completa.

Posiblemente la mayor originalidad de nuestro ejemplar investigador sea su decidido empeño de no aislar a García Lorca en una especie de nube personal deshumanizadora. Así fue como reintegró al fusilamiento de Víznar al maestro nacional Dióscuro Galindo González y a los banderilleros Joaquín Arcollas Cabezas y Francisco Galadí Mergal haciéndoles partícipes para siempre del halo del martirio lorquiano. Del mismo modo habrá que asociar en adelante el nombre del profesor de la Universidad de Granada, Martín Domínguez Berrueta, al libro primerizo de Lorca, *Impresiones y paisajes*. Es éste uno más de entre los numerosos personajes que Ian Gibson saca del anonimato para restituirlos a la órbita lorquiana. Dificilmente olvidará el lector el apasionado carácter de este catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes que, en carta abierta al diario *El Defensor de Granada*, contestó en estos términos a una encuesta organizada por un periodista al que detestaba con toda su alma:

Antipático señor: D'Annunzio, Italia y usted me traen absolutamente sin cuidado. El Dante no valía una peseta; Miguel Angel era un picapedrero malo; el Vaticano es una choza si se compara con la catedral de Burgos; Rafael era un pintor de carros.

No es fácil encontrar en la historia universal de la crítica literaria y artística un juicio de mayor originalidad y hay que reconocerle a este catedrático de Literatura y Arte un coraje excepcionalmente juvenil para osar desahogar-

se así, en letra impresa. Razón tiene Gibson en calificar de *berruetianos* ciertos epítetos pródigamente utilizados por el autor de *Impresiones y paisajes* y tan escasamente universitarios como *chulesco*, *horrible*, *estúpido*, etc. Pero el profesor Domínguez Berrueta no sólo no coartó la fogosidad de su impulsivo alumno, confirmándole en la idea de que «lo único que importa es la reacción personal, fervorosa, ante el cuadro, el poema», sino que le inculcó un principio que Lorca haría en adelante suyo: la indisociabilidad arte-vida. La educación familiar abundaba en este sentido, y el estrecho contacto con intelectuales y artistas de la envergadura de un Manuel de Falla o de un Fernando de los Ríos —y no digamos su prolongada inmersión en el humanismo institucionista— no podía sino confirmar una tendencia innata a considerar Ética y Estética como las dos caras de una misma moneda: el hombre de carne y hueso.

Obviamente una biografía de Lorca que rehúya tratar el espinoso problema de su sexualidad sería un contrasentido. Más aún: en ella se enraiza la obra del poeta desde sus primeros balbuceos. La prueba, el medular capítulo 9: *La juvenilia. Dios y Dionisio*, donde Gibson ofrece, por vez primera, una muestra de los primeros textos juveniles inéditos (1917-1920) y pone en ellos al descubierto el doble eje que va a articular toda su obra: la rebeldía contra la ortodoxia católica en que ha sido educado y la angustia erótica de su insatisfacción sexual. La rebelión contra una religión que no tolera el erotismo (y a la que Lorca hace igualmente responsable de la injusticia social) lleva agua al molino de la tesis de Gibson: la no accidentalidad del asesinato del poeta. Heterodoxo social y religioso, el fusilamiento de Víznar se ilumina con resplandor de hoguera inquisitorial. Doblemente heterodoxo en lo que a sexualidad se refiere, puesto que el poeta no sólo reivindica la satisfacción de los sentidos con la anulación de la dicotomía cristiana cuerpo-alma, sino que en su caso se trata de una sexualidad comúnmente calificada de *amoral*.

Pero, ¿puede etiquetarse realmente de «anormal» la dimensión erótica lorquiana? Fiel a su principio de no considerar nunca a su biografiado como un planeta aparte, Ian Gibson amplía este tema a sus compañeros de generación. Y llega el lector a la conclusión, previsible desde el testimonio de Marcelle Auclair, de una *normal anormalidad* homosexual (asumida o reprimida, en mayor o menor grado) compartida por buena parte de la generación del 27. Escribe Ian Gibson: «En su libro *Enfances et mort de García Lorca* editado en 1968, Auclair afrontó con fina intuición y delicado tacto la cuestión de la homosexualidad del poeta». Y con profunda inteligencia, podía haber añadido, puesto que la sutil escritora francesa apuntó a la raíz social del problema en su extraordinario capítulo *Los amantes descarriados*, donde escribe: «En el tiempo de Lorca un joven español se encontraba tan privado de relaciones femeninas como podía estarlo un soldado en campaña en la guerra de África. Únicamente les eran accesibles las prostitutas [...] Incluso la amistad con una muchacha les estaba prohibido». Y concluye, con indudable tino que eran circunstancias ideales «para acondicionar pederastas».

¿Cómo extrañarse de una tendencia general entre los compañeros de Lorca a *feminizar* sus relaciones entre ellos? La correspondencia aducida por Gibson está llena de expresiones que a todo lector de hoy día no puede por menos de parecerles *desplazadas*. Miguel Pizarro a Lorca:

Escribeme una carta muy cariñosa y yo te contestaré poniendo el corazón en la mía. Te amo siempre.

Federico a Melchor Fernández Almagro, para que transmita a Pizarro:

Muchas cosas a Pizarrín. Dile que lo amo.

De Alberti a Lorca:

Tú ignoras hasta qué punto podía quererte yo (esto no es una declaración amorosa).

La envidia que provoca un determinado favoritismo por parte de Lorca puede desembocar en reacciones que no dejan lugar a dudas sobre el comportamiento, a veces inequívoco, de esta juventud de los años 20. Un amigo de Lorca quiere convencerle de que abandone a un íntimo por indigno de él, y «tuvo la idea de decirle que le abandonara, pues él también había estado en la cama con él». Y lo verdaderamente extraordinario del caso es que es mentira.

Buñuel no utiliza este tipo de argumentación para alejar a Dalí de Lorca, pero en su ferocidad contra los invertidos y en la violencia de sus ataques epistolares contra el autor de *Romancero gitano* para atraerse al pintor catalán —desde el punto de vista estético, evidentemente— hay un mar de fondo que en sus memorias saldrá a la superficie con violencia incontenible. Ian Gibson podía haber transcrito, para mayor abundamiento de su hipótesis de la homosexualidad latente de Buñuel, un significativo pasaje de las Memorias del cineasta. En *Mon dernier soupir* Luis Buñuel narra como pasó al acto del estrangulamiento de Gala, que Dalí acababa de conocer (y con quien había perdido su virginidad) después de abandonar a Lorca por Buñuel: «Me levanté bruscamente, la cogí, la tiré al suelo y le apreté el cuello con mis dos manos [...] Dalí, de rodillas, me suplicaba que le perdonara la vida a Gala».

¿En qué medida *Un perro andaluz* no refleja los problemas íntimos de sus propios autores, Dalí y Buñuel, tanto como los de sus compañeros de Residencia, que pretendían ridiculizar? Es la pregunta que, a guisa de conclusión, viene a hacerse, al final del libro, el biógrafo de Lorca.

Ardua tarea es condensar en una corta reseña más de medio millar de páginas que a menudo acarrean un material desconocido, cuando no inédito. Refiriéndose a *Romancero gitano*, Francisco de Cossío escribió estas atinadas palabras: «El andamiaje de la más refinada cultura de hoy para elevar un edificio popular. Ello, posiblemente, no se ha visto nunca, hasta ahora». Pues bien, de Ian Gibson puede igualmente afirmarse que ha trabajado con un material

científico inmejorable para construir una biografía de Lorca, popular. Aquí reside, sin duda, la dimensión auténticamente lorquiana de esta ejemplar obra.

Y eso sí que no se había visto nunca hasta ahora.

Ian Gibson, Miguel García-Posada, Antonina Rodrigo, Jesús Sabourín, cuatro destacados lorquistas que han trabajado en las tres direcciones de los estudios literarios: edición crítica, ensayo exegético e investigación biográfica, para seguir modelando, con más aguda precisión, el relieve histórico-artístico del genial escritor granadino.

Una nueva colección de teatro del XVIII.

E. CALDERA (ed.)
Tramoya (teatro inédito de magia y *gran espectáculo*).
Roma, Bulzoni, 1984.

FERDINANDO ROSSELLI
Universidad de Florencia

A finales de 1984 la editorial Bulzoni presentó la colección *Tramoya* dirigida por Ermanno Caldera, dedicada al *Teatro de magia* del 700. Hasta ahora han salido dos números en que se estudian dos de las muchas comedias que, desde 1716 hasta 1779, llevaron a los tablados españoles el interesante personaje de *Marta la Romarantina*, cuyas aventuras y lances admiraron a Europa entre finales del siglo XVI e inicios del XVIII. De Marta y de sus hazañas nos habla entre otros el Padre Feijoo en su *Teatro Crítico* y, como escribe Caldera, «sabemos que era hija de Jacques Brosier, un tejedor de Romorantin, el cual pensó en aprovechar ciertas dotes de actriz y embaucadora de su hija». Abandonados los telares, Jacques emprendió viajes por Francia, España e Italia acompañado por sus hijas Marie, Sylvine y Marthe. La actividad de la cuadrilla se extendió a varios sectores hasta al maravilloso y peligroso campo de la magia y trato con los demonios. Marta fingía ser poseída por tres de ellos: Belzebuth, viejo y cruel que la atormentaba y perseguía; Marmiton d'Enfer, bruto y feroz y, más interesante, el galante Ascalón, diablo alegre y garboso del que se originará el personaje de Garzón, amante infernal de Marta.

Como señala Caldera, «La chica ofrecía a la gente varias demostraciones de su imaginaria condición: convulsiones, expresiones en lenguas extrañas y, como afirma un anónimo del Siglo XVIII, *agilidad en el cuerpo, mudanzas*

y *ademanos estudiados*». El éxito que Marta y sus secuaces obtuvieron parece casi increíble, suscitando inmensa curiosidad y concurso popular hasta causar la intervención de las autoridades laicas y religiosas, entre las cuales destacan el Parlamento de París, el obispo de Angers y el de París, cuyas sentencias y exorcismos acabaron por aumentar la fama de Marta la Romarantina.

RAMÓN DE LA CRUZ

Marta Abandonada y Carnaval de París

Tramoya I.º, edición y notas de Felisa

Martín Larrauri, prefacio de Ermanno

Caldera

Roma, Bulzoni, 1984.

Dejando aparte las vicisitudes históricas de esta *familia*, el personaje de la embaucadora endiablada interesó a varios comediógrafos del 700, que escribieron piezas en las cuales Marta figura como protagonista. El primero entre ellos fue José de Cañizares, autor de *Marta la Romarantina* (1716) y de la segunda parte (1740) en que sacó a la escena —según dice Caldera— «una figura nueva de maga que ni tenía que ver con las míticas hechiceras [...] ni con las tradicionales brujas del aquelarre [...] pero se diferenciaba de ellas por su inocencia, por su bondad fundamental, por la integridad —¡párese mentes!— de su fe católica». Marta llega a ser personaje casi prerromántico de mujer enamorada que se libera de su relación con Garzón (el demonio-petimetre Ascalón, más Don Juan que espíritu infernal) por amor y luego se encuentra desilusionada por los galanteos de su esposo; estas cualidades cautivaron a los espectadores, que simpatizaron con la protagonista.

En 1762, la compañía de Águeda de la Calle representó en el teatro del Príncipe, en Madrid, *Marta Abandonada y Carnaval de París* de Ramón de la Cruz, inspirada en la obra de Cañizares, en que el autor intenta obrar «una reconstrucción más fiel de la historia y del ambiente. Por eso escribe más exactamente *Romorantina* (contra el *Romarantina* de la tradición) [...] y, en fin, para recrear el ambiente parisiense con mayor fidelidad, introduce diversos parlamentos en lengua francesa». *Marta Abandonada* adquiere mayor humanidad, y más que maga es una mujer enamorada y celosa. «La magia ocupa así un puesto a veces bastante relevante pero es como una realidad de más [...] para atribuirle un toque de gracia o, a menudo, de juego alegre y burlón». Claro que se trata de un influjo neoclásico que se opone al post-calderonismo y que, sin embargo, podemos localizar en Cañizares. En la pieza de Ramón de la Cruz, en los momentos de mayor tensión, no falta retórica, pero evitando el lenguaje culterano y la escenografía aparatosa. Lo que interesa más al autor de *Marta Abandonada*, como puntualiza Caldera, «son ahora las reac-

ciones psicológicas de sus criaturas, que él va bosquejando con un cuidado muy insólito en el teatro español».

Con todo eso Ramón de la Cruz no podía, y quizá no quería, olvidar la *Marta IIª* de Cañizares; al contrario, vive en él un deseo de emulación que se nota ya al iniciar el texto de su comedia. En la primera página de manuscrito, reproducido por Felisa Martín Larrauri en la edición de la obra, el primer título *Marta la Romorantina / Segunda parte* es tachado y corregido en *Marta Abandonada y Carnabal de París*. De todas maneras, si Ramón de la Cruz disfruta el motivo central de la segunda *Marta* de Cañizares, el de los celos por el esposo infiel, «como eje a cuyo alrededor se mueve igualmente la suya», esta dependencia temática no basta para acusarle de imitación o, peor, de plagio. La derivación del tema es irrefutable, pero éste —en la *Abandonada*— cala con una profundidad psicológica que la *Marta* de Cañizares no conoce. Basta citar, del prólogo de Caldera, «el sentimiento polifacético que la ata a Garzón en la compleja, humanísima realidad de sus contradicciones». *Marta* oscila dolorosamente entre una propensión afectiva y una censura ética luchando con los recuerdos de la antigua pasión. Única solución del enredo, después de la conversión del marido engañador, será la de irse sola a Roma para implorar el perdón de sus pecados dedicándose a servir a las pobres enfermas de la ciudad. Así que se podría decir que *Marta*, «la victoriosa», sale de la escena «con la cabeza erguida como la verdadera y única triunfadora».

Al prefacio de Caldera sigue el texto de la pieza, esmeradamente estudiado y presentado por Felisa Martín Larrauri. La estudiosa nos da noticias exhaustivas del manuscrito —el n.º 1-47-5 de la Biblioteca Municipal de Madrid—, que es seguramente «una copia destinada al apuntador, como son la mayoría de los manuscritos de teatro de la Biblioteca Municipal». En el texto abundan notas y explicaciones que aclaran varios problemas, por ejemplo se indican variantes introducidas por otras personas en papelitos pegados en las hojas del ms., expresiones debidas a cuestiones teológicas, etc. Se trata de un trabajo muy interesante y que abre meritoriamente esta colección de textos teatrales *mágicos* del 700.

JOSÉ LÓPEZ DE SEDANO

Marta Aparente

Tramoya 2.º, edición, prefacio y notas

de Antonietta Calderone

Roma, Bulzoni, 1984.

En este segundo volumen, Antonietta Calderone estudia y presenta el texto de *Marta Abandonada*, que concluye en 1779 la serie de comedias sobre la mujer-maga-celosa Marthe Brossier y en que, como apunta la estudiosa, «la

característica más notable [...] es la de fingir que la protagonista ha muerto de modo que un espíritu infernal la sustituye». No es esto un recurso nuevo, pero interesa señalar la última transformación del sujeto que, a lo que parece, va acercándose al drama teológico y moral.

El primer problema que la autora tiene que solucionar es de tipo cronológico, es decir el de las ediciones que la comedia de *Marta* tuvo entre 1716 y 1779. Es un asunto a que A. Calderone se dedicó también en trabajos anteriores, llegando a establecer este esquema: *Marta la Romarantina* (J. Cañizares, 1716); *El asombro de Francia. Marta la Romarantina, II.ª parte* (J. Cañizares, 1740); *Marta Abandonada y Carnaval de París* (R. de la Cruz, 1762); *El asombro de Francia. Marta la Romarantina* (D. Ripoll Fernández de Ureña, 1770); *El asombro de Francia. Marta la Romarantina, IV.ª parte* (M. Hidalgo, s.f.); *Astucias del Enemigo contra la Naturaleza. Marta Imaginaria, segundo asombro de Francia* (J. Concha, s.f.); *Marta Aparente* (J. López de Sedano, 1779).

Establecida esta secuencia, A. Calderone examina otro problema tan importante cuanto complejo: el de la paternidad de la obra. Aparte atribuciones arbitrarias fácilmente refutadas, la investigadora nos relata que en un dato de la *Cuenta de los gastos de por una vez de la comedia de Marta aparente representada por la compañía en Navidad de este año de 1779*, resulta que se abonaron a *Don Joseph Sedano* 1.500 reales, cantidad que recibían entonces los dramaturgos por una comedia. El hallazgo de este documento resuelve el problema general de la atribución de la pieza, pero no aclara definitivamente la cuestión ya que vivían en aquel tiempo «dos autores teatrales que se apellidaban casi del mismo modo: José López de Sedano y Juan José López de Sedano». A. Calderone hace un escrutinio completo de las obras de los dos, cotejando textos e ideologías, examinando estudios y ensayos sobre teatro del 700, además de consultar documentos originales que presenta en su obra. La conclusión es que *Marta Aparente*, refundición de *Marta Imaginaria* de José Concha, se debe asignar a José López de Sedano. El paso de la *Imaginaria* a la *Aparente* es documentado por la investigadora por numerosas comparaciones de los textos, y la conclusión aparece irrefutable. De este examen detenido resultan, entre otros, dos aspectos característicos de la producción de José Sedano: la galofobia y la atención —casi involuntaria— hacia una posible realidad con empeño didáctico-moral. En relación al primer asunto escribe A. Calderone: «Lo que nos revela más sintomáticamente la postura antifrancesa del refundidor es la crítica indirecta a Francia que hace Garzón, el cual, por ejemplo, en *Marta Imaginaria* se vale del abusadísimo recurso escenográfico del baile en *tele-visión* [...] «para que Francia conozca / cuánto es mi poder...» (vv. 1617-18), mientras en *Marta Aparente* se vale de ello para convencer a Jacome y al Barón (esposo de Marta) de que abandonen Francia, mostrando las maravillas de su Patria...». Por lo que se refiere al segundo aspecto, basta-

rá considerar que José López de Sedano «intenta dar credibilidad, cuando no verosimilitud, a su enredo mágico», y esto se nota en la introducción y la eliminación de la protagonista. En la *Imaginaria*, resurrección y desaparición se presentan como prodigios cumplidos por arte de magia; en la *Aparente* «es Garzón el que comunica que Marta no está *realmente* muerta sino sólo *aparentemente*, por efecto de un veneno que él mismo le había suministrado a causa de sus celos; con un antídoto él ahora puede llamarla a la vida». Pero la Culpa propone al diablo galante una sustitución: ella tomará la forma de Marta, engañará a sus deudos y a todo el mundo y «cuando por tanto exceso / me persiga la justicia, / o me arrojaré en el fuego, / o será el mar mi sepulcro, / o me beberé un veneno...» (vv. 278-82). Por tanto el *suicidio* de la Culpa es aparente y no escandalizará a los espectadores. La estudiosa señala, en conclusión, que «desde un doble punto de vista, moral y estilístico [...] pueden verse encuadradas las intervenciones de orden estilístico que el refundidor efectúa a partir del original y que se manifiestan: a) en la supresión de cualquier paso que pueda sonar irreverente o sacrílego... (censura religiosa y moral); b) en la depuración del estilo, eliminando lo superfluo, con el fin de conseguir la tan deseada *claridad* (censura estilística)». Por eso, después de haber documentado su opinión, la autora observa que «la obra de José Sedano, aunque no responda a una revisión neoclásica, puede adscribirse a la típica tradición española de las *refundiciones*, con pretensiones de una reescritura más válida estilística y moralmente del género fantástico-mágico». Así que *Marta Aparente*, sin ser obra maestra, representa «un evento interesante en una fase de crisis y de reflexión en la historia del teatro del siglo XVIII».

TOMÁS ALBALADEJO MAYORDOMO

**TEORÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES
Y**

MACROESTRUCTURA NARRATIVA

Análisis de las novelas cortas de Clarín

Un estudio teórico y analítico sobre la estructura de la narración en el que se centra la atención en la organización del referente narrativo y en la organización de la estructura profunda del texto narrativo, que son explicadas como conjuntos de mundos posibles. La aplicación de la teoría de los mundos posibles al estudio de la narración constituye la aportación central de este libro, que es por ello una contribución a la investigación de nuevas vías de desarrollo de la Narratología. La consideración del texto narrativo como construcción de mundos permite que la narración sea explicada como progresión multilíneal por intercomunicación, modificación, creación o destrucción de mundos y submundos, y que en determinados casos sea entendida la vinculación entre los planos narrativos de fábula y sujeto como resultado de una proyección de mundos y submundos del primero al segundo. El libro contiene, además de esta propuesta teórica de estudio narrativo, una aplicación a las novelas cortas de Clarín.

Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante
Serie de Publicaciones del Departamento de
Literatura Española, N.º 2
1986, 309 páginas

ANTOLOGÍA COSTUMBRISTA

Edición crítica, estudio preliminar y notas de Enrique Rubio Cremades y María de los Angeles Ayala.

Publicada por El Albir Universal, Barcelona, 1985, 450 pp.

En *Antología Costumbrista* figuran los maestros del costumbrismo —Larra, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón— y una representación de artículos que pertenecen a la primera colección costumbrista española —*Los españoles pintados por sí mismos*— publicada en 1843. También se reproducen artículos de escritores que tuvieron especial importancia en dicho género, como Antonio Flores, Fermín Caballero, Gil de Zárate, Eugenio de Ochoa... Figura también una muestra de las colecciones costumbristas de la segunda mitad del XIX, de ahí la inclusión de Galdós en esta edición. Tanto Galdós como Alarcón, Valera o E. Pardo Bazán colaboraron en dichas colecciones, género que tuvo gran éxito entre los lectores de la época.

En la introducción se analizan aspectos tales como la crítica literaria frente al costumbrismo, fuentes y análisis del cuadro costumbrista, perspectivismo y contrastes, semejanzas entre el artículo de costumbres y géneros afines, actitud del escritor costumbrista, y las colecciones del último tercio del siglo XIX. Edición en la que se incluye una amplia bibliografía revisada y actualizada de gran utilidad.

Pedidos a su librero habitual.

JUANITA LA LARGA

DE
JUAN VALERA

Edición crítica, estudio preliminar y notas de
Enrique Rubio Cremades

Publicada por Clásicos Castalia, Madrid, 1985, 298 pp.

Se trata de la primera edición crítica realizada hasta el presente momento. Edición que supone la fijación definitiva del texto de una de las novelas más importantes de Valera. En el prólogo se analiza el peculiar comportamiento de los personajes de ficción creados por Valera, que ya en el umbral de la muerte escribe una novela en la que se entrecruzan los vagos recuerdos del pasado con vivencias personales. De gran importancia es la carta-prólogo que figura al frente de *Juanita la Larga*, pues nos permite conocer no sólo el ideario estético del autor sino también el propósito e intencionalidad del relato. En esta edición se analizan aspectos ciertamente interesantes, como las relaciones amorosas de los héroes de ficción, mundo novelesco, fuentes literarias, digresiones e intercalaciones costumbristas, y una completa relación bibliográfica de estudios relacionados con la novela.

Pedidos a su librero habitual

UNA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

EL VALDEMARO

(1792)

de

VICENTE MARTÍNEZ COLOMER

Edición crítica, estudio preliminar y notas de
Guillermo Carnero

Publicada por el Instituto «Juan Gil-Albert»
de la Excma. Diputación Provincial de Alicante



Vicente Martínez Colomer nació en Benisa (Alicante) en 1762 y murió en Valencia en 1820. Fue poeta y autor de obras históricas, religiosas y narrativas. Entre todas ellas destaca *El Valdemaro*, novela de aventuras y lances extraordinarios, que refleja a la perfección el espíritu de un siglo XVIII ya plenamente romántico, al introducir lo sobrenatural en el entramado de la vida real y presentar la pasión como el principal motor de las acciones humanas.

El Valdemaro fue uno de los grandes éxitos editoriales de su tiempo, alcanzando cinco ediciones entre 1792 y 1822.



*Pedidos a su libero habitual o al Instituto «Juan Gil-Albert»
de la Diputación de Alicante*

Avda. General Mola, 6, Alicante (España)

GREGORIO MAYANS Y SISCAR

OBRAS COMPLETAS

Dada la dificultad de encontrar en librerías o bibliotecas las obras de Mayans y Siscar (1699-1781), una de las máximas figuras de la Ilustración española, el intento del Ayuntamiento de Oliva, con la ayuda de la Diputación de Valencia y la Consellería de Cultura de la Generalidad Valenciana, de publicar las *Obras completas* de Mayans, debe ser celebrado con el máximo elogio. Cuida de la edición Antonio Mestre, que ha centrado su interés en ofrecer un texto depurado, señalando las variantes entre las diferentes ediciones y respecto a los manuscritos autógrafos que se conservan en los fondos mayansianos. Un prólogo global de cada volumen y una breve introducción a cada una de las publicaciones mayansianas, que exponen las circunstancias concretas en que aparecieron, contribuyen a clarificar el contexto y sentido de la obra. En un principio, aparecen las obras escritas en castellano, que constarán de 5 volúmenes:

- I G. MAYANS Y SISCAR. *Obras completas*. I. *Historia*. Edición preparada por A. Mestre Sanchis. Valencia, 1983. Contiene: Vida de Antonio Agustín - Pensamientos literarios - Censura a la «España primitiva» - Constituciones de la Academia Valenciana - Vida de Nicolás Antonio - Prefación a las «Obras Cronológicas» del marqués del Mondéjar - Prefación a las «Advertencias del P. Mariana», de Mondéjar - Defensa del rey Witiza...
- II G. MAYANS Y SISCAR. *Obras completas*. II. *Literatura*. Edición preparada por A. Mestre Sanchis. Prólogo de Jaime Siles. Valencia, 1984. Contiene: Oración en honor de las obras de don Diego Saavedra Fajardo - Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española — El orador christiano — Vida de Miguel de Cervantes Saavedra — Orígenes de la lengua española - Conversación de don Plácido Veranio sobre el «Diario de los literatos de España» - Ensayos oratorios...
- III G. MAYANS Y SISCAR. *Obras completas*. III. *Retórica*. Ed. preparada por A. Mestre Sanchis. Prólogo de Jesús Gutiérrez, Valencia, 1984.
- IV G. MAYANS Y SISCAR. *Obras completas*. IV. *Regalismo y jurisprudencia*. Edición preparada por A. Mestre Sanchis. Valencia, 1985. Contiene: Informe sobre la Iglesia de Calatayud - Respuesta al Nuncio Apostólico - Examen del Concordato de 1737 - Informe canónico legal - Observaciones al Concordato de 1753 - Carta al Arzobispo Andrés Mayoral - Carta a José Berní - Advertencias a don Miguel Sánchez - Idea de un Diccionario Universal.
- V G. MAYANS Y SISCAR. *Obras completas*. V. (En preparación). Ensayos. *Varia*. Contendrá: Tratado sobre la pintura - Vida de Virgilio Marón - Carta al pavorde de Vicente Calatayud - Cartas morales - Prólogos a Cristóbal Coret, J. B. Berní, Piquer, Ximeno...

Pedidos: Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva
Valencia (España)

AVISO A LOS SUSCRIPTORES Y COMPRADORES DE ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Existe en almacén un corto número de ejemplares del volumen I (1982, 350 páginas) al precio de 950 pesetas.

Admitimos suscripciones y órdenes anticipadas de compra.

Gracias a las subvenciones recibidas por nuestra revista a partir de su n.º III, y en aras de una mayor difusión, queda fijado el precio de venta en 2.500 pesetas.

Ligeros reajustes podrían producirse anualmente en función directa del aumento de los costes de impresión.

Cada volumen constará de 600 páginas aproximadamente.

Redacción y Secretaría:

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Alicante
03071 - Alicante (España)

Administración editorial:

Secretariado de Publicaciones
Universidad de Alicante
03071 - Alicante (España)

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - N°1, 1982

Rafael ALEMANY

El Tratado de la perfección del triunfo militar de Alfonso de Palencia

Stéfano ARDUINI

La teoría de la elipsis en Francisco Sánchez de las Brozas

Dolores AZORIN

Aspectos del discurso repetido en *El Diablo Cojuelo*

Giovanni CARAVAGGI

Pedro Fernández de Navarrete. Testi poetici inediti e rari

Fernando R. DE LA FLOR

Un sermón en jeroglíficos de Alonso de Ledesma

Antonio GARCIA BERRIO

Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro

Francisco AGUILAR PIÑAL

Anverso y reverso del *quijotismo* en el Siglo XVIII español

Juan Antonio RIOS

García de la Huerta y el *antiespañolismo* de Gregorio Mayans

Tomás ALBALADEJO

Sobre un texto dramático del Duque de Rivas

Miguel-Angel CUEVAS

Ideas de Blanco White sobre Shakespeare

Enrique RUBIO

Novela histórica y folletín

Giovanni ALLEGRA

Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista

Guillermo CARNERO

El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno

Miguel-Angel LOZANO

El arte del relato en Pérez de Ayala: aproximaciones formales

Brian HUGHES

Cernuda and the Poetic Imagination

Francisco GIMENO

El seseo valenciano

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - N°2, 1983

J. ÁLVAREZ BARRIENTOS
Teoría de la novela en el siglo XVIII

A. AMUSCO
La poesía de Ros de Olano

E. CALDERA
Representaciones calderonianas en la
época prerromántica

J. CASTAÑÓN
Sebastián de Miñano

C. E. CORONA
Los motines de Alicante en 1766

F. R. DE LA FLOR
Arcadía y Edad de Oro en la bucólica
dieciochesca

S. DE LA NUEZ
Viera y Clavijo, poeta ilustrado

A. DOMÍNGUEZ ORTIZ
La batalla del teatro en el reinado de
Carlos III (I)

A. EGIDO
La Giganteida, de Ignacio de Luzán

J. ESCOBAR
Larra durante la *Ominosa Década*

F. ETIENVRE
Filosofía de la sinonimia en la
España de las Luces

A. GIL NOVALES
Repercusiones españolas de la
Revolución de 1830

F. LAFARGA
Una réplica a la *Encyclopédie
Méthodique*

M. A. LOZANO
Un texto desconocido de Alejandro
Sawa

L. MARISTANY
Lombroso y España

J. M. MARTÍNEZ CACHERO
La actitud antimodernista de *Clarín*

J. M. NAVARRO ADRIAENSENS
Leopoldo Alas ante la lengua

G. PAOLINI
Doña Luz, de Juan Valera

C. REAL RAMOS
Prehistoria del drama romántico

J. A. RÍOS
El teatro de Cienfuegos

E. RUBIO
Costumbrismo y novela

J. SILES
Una fuente griega de Valera

M. C. SIMÓN PALMER
Escritoras españolas del siglo XIX

J. URRUTIA
El camino cerrado de Núñez de Arce

I. M. ZAVALA
Inquisición y erotismo en el
siglo XVIII

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - N° 3, 1984

René ANDIOC
Las reediciones del *Auto de Fe de Logroño*

Pedro AULLÓN DE HARO
Introducción a la poesía de Juan Larrea

María de los Ángeles AYALA
Los españoles de Ogaño

María del Carmen BOBES
La lírica de Jorge Guillén

Jean-François BOTREL
Le succès d'édition des œuvres de Benito Pérez Galdós (1)

Guillermo CARNERO
Documentos relativos a Juan Nicolás Böhl de Faber

Gabriella CARTAGO
Voci veneziane di Juan Andrés

Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ
La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (II)

Joaquín GIMENO CASALDUERO
La *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo

Paul GUINARD
Una adaptación de Valladares de Sotomayor

Pablo JAURALDE
La literatura como ideología y la crítica literaria

Rosa NAVARRO DURÁN
El romance *Señora Valladolid*

Alain NIDERST
Sur l'œuvre de Dumarsais

Victoriano PUNZANO
Los *Besos* de Juan Segundo

Gloria REY FARALDOS
La balada de los buenos burgueses de Pío Baroja

Juan Antonio RÍOS
El proceso de Vicente García de la Huerta

Enrique RUBIO
La Periodicomanía en el Trienio Liberal

Giorgio VOLPI
Il *Jardín de flores curiosas* di Antonio de Torquemada

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE ALICANTE
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE
CONSELLERIA DE CULTURA**

TARIFA DE PUBLICIDAD EN ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

La página de texto publicitario se insertará al precio de 15.000 pesetas.

Rogamos nos consulten en el caso de páginas en color o grabado.

Aceptamos intercambio de publicidad con otras publicaciones periódicas.

Dirijan sus correspondencia a:

*Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Alicante
Universidad de Alicante
03071 - Alicante (España)*

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA

Universidad de Alicante

ISSN 0212 - 7636

Revista publicada con periodicidad anual por el Departamento de Lengua Española de la Universidad de Alicante.

Estudios de Lingüística incluye trabajos de Lingüística y de Teoría y Crítica literarias.

Contenido del Número 2, Año 1984.

A. GARCÍA BERRIO, «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)». F. GIMENO MENÉNDEZ, «Multilingüismo y multilectismo». S. VARELA ORTEGA, «Lo natural en fonología». N. RAINÒ, «Los prefijos verbales en húngaro. A propósito de algunos estudios recientes». J. M. HERNÁNDEZ TERRÉS, «Un tipo de construcciones pronominales en español: los verbos con incrementación pronominal obligatoria». S. RODRÍGUEZ MARTÍN-MONTALVO, «El verbo en el *Lapidario* del Alfonso X». I. BOSQUE, «Negación y elipsis». J. L. RIVAROLA, «¿Quién es nosotros?». J. S. PETÖFI, «Funciones de expresión, oraciones, actos comunicativos, textos (Aspectos del significado y de su tematización en la estructura de una teoría textual)». F. ABAD NEBOT, «¿Es posible una *Historia de las ideas lingüísticas en España?*». J. M.^a POZUELO YVANCOS, «Focalización y estructura textual: la capilla de Brandeso en la *Sonata de Otoño*». A. HERRERO BLANCO, «Cotextualidad y clausura: Pues mi pena veis...». *Recensión*: M. Brevia Claramonte, *Sanctius' Theory of Language. A Contribution to the History of Renaissance Linguistics* (F. CHICO RICO). *Summaries*.

Contenido del Número 3, Año 1985.

M.^a T. HERNÁNDEZ, «La teoría literaria del conceptismo en Baltasar Gracián». F. CHICO RICO, «El artículo en la dinámica del texto literario». J. SOUBEYROUX, «Ideología de la 'puesta en texto' en *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa». A. GARCÍA BERRIO y M.^a T. HERNÁNDEZ, «Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria». Á. LÓPEZ GARCÍA, «Una visión integrada del diastema fonológico catalán». T. FISAC, «La estructura fonológica de la lengua china: introducción al estudio de los tonos». J. C. MORENO CABRERA, «Tipología de la catáfora paratáctica: entre la sintaxis del discurso y la sintaxis de la oración». P. DÍEZ DE REVENGA, «Análisis de las lexías complejas en documentos medievales murcianos». J. L. CIFUENTES HONRUBIA, «Espacio y enunciación en la dinámica textual de la lengua española». F. GIMENO MENÉNDEZ, «El conflicto lingüístico valenciano de Alicante». D. AZORÍN y E. FELIU, «Un manuscrito olvidado de D. Gregorio Mayans y Siscar: El Abece español». S. AUROUX, «La teoría de los tiempos en la gramática general francesa (Beauzée y Destutt de Tracy)». *Notas*: J. D. PUJANTE, «Algunas apreciaciones a *Huir del invierno* de Luis Antonio de Villena». S. ARDUINI, «Apunte lingüístico-filosófico». F. GIMENO MENÉNDEZ, «Textos jurídicos y contexto social». *Summaries*.

Redacción y Secretaría:

Departamento de Lengua Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Alicante
03071 Alicante (España)

Pedidos:

Secretariado de Publicaciones
Universidad de Alicante
03071 Alicante (España)

DE VENTA EN LIBRERÍAS

ANALES DE HISTORIA MODERNA

Publicación del Departamento de Historia Moderna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante. Tiene una periodicidad anual y en sus páginas da cabida a trabajos de investigación histórica relativos a los siglos XVI al XVIII, escritos en cualquiera de las lenguas de la comunidad universitaria.

Hasta la fecha han aparecido 4 volúmenes, habiendo colaborado en los mismo los profesores:

A. Alberola, M. Alonso, F. Andrés Robres, E. Balaguer, R. Baldaquí, R. Benítez, A. Benloch, D. Bernabé, M.^a J. Bono, G. Carnero, T. Canet, M.^a C. Claver, M. de Epalza, D. de Lario, E. Giménez, R. Franch, P. F. Jover, G. Lamarca, E. La Parra, V. León, François Lopez, J. M. López García, M. Martínez Gomis, C. Mas, A. Mestre, R. Olaechea, J. M. Pérez García, M. H. Piwnik, P. J. Pla, J. Pradells, J. Rico, A. Rogles, I. Romá, G. Sánchez Recio, J. Sáez, C. Sáiz, J. Sanchiz, J. L. Varela.

Precio aproximado por número: 1.000 pesetas.

Información y pedidos: Departamento de Historia Moderna. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Alicante.

Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

OTRAS PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO

- D. BERNABÉ GIL: *Tierra y sociedad en el Bajo Segura (1700-1750)*. Universidad de Alicante-Caja de Ahorros Provincial de Alicante. Alicante, 1982. 241 pp.
- J. PRADELLS NADAL: *Del foralismo al centralismo. Alicante 1700-1725*. Universidad de Alicante-Caja de Ahorros Provincial de Alicante. Alicante, 1984. 290 pp.
- A. ALBEROLA ROMÁ: *Jurisdicción y propiedad de la tierra en Alicante (ss. XVII y XVIII)*. Ayuntamiento-Universidad de Alicante. Alicante, 1984. 539 pp.
- A. MESTRE SANCHIS: *Humanismo y Crítica Histórica en los ilustrados alicantinos*. (Lección inaugural del curso académico 1980-1981). Alicante, 1980. 152 pp.

CALIGRAMA

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Carretera de Valldemossa, Km. 7,5.
07071 Palma de Mallorca
España

Vol. 1.
Núms. 1-2
1984

Tomo 1.º

«Los *Poemas póstumos* y la significación del tiempo en la poesía de Jaime Gil de Biedma», MARÍA PAYERAS GRAU (Universidad de Palma de Mallorca).

«Un exemple de revisió en la poesia de Josep Carner», JORDI LARIOS (Universidad de Palma de Mallorca).

«Un hipotético soneto surrealista de Valle-Inclán (análisis de «Rosa de sanatorio)», JOSÉ SERVERA BAÑO (Universidad de Palma de Mallorca).

«La poesía de Miguel Labordeta (1)», FRANCISCO J. DÍAZ DE CASTRO (Universidad de Palma de Mallorca).

«Situación histórica de la poesía surrealista portuguesa (2): surrealismo, movimiento surrealista y poesía surrealista en Portugal», PERFECTO-E. CUADRADO FERNÁNDEZ (Universidad de Palma de Mallorca).

«Ideología y representación literaria», CARLOS REIS (Universidade de Coimbra).

«El concepto de la fortuna en *La vida y muerte de Herodes* de Tirso de Molina», DAWN L. SMITH (Trent University).

«Algunas reflexiones sobre el verso 20 del *Poema del Cid*: ¡Dios, qué buen vasallo! ¡Si oviesse buen señore!», ROSA GARRIDO (Trent University).

«El epistolario de Santa Teresa de Ávila: estudio sintáctico-estilístico», FRANCISCA CARMARI FRAU (universidad de Palma de Mallorca).

Tomo 2.º

«César Vallejo: una respuesta poética al dolor de España», TEOBALDO A. NORIEGA (Trent University).

«De El Dorado a Comala», ANTONIO BERNAT VISTARINI.

Entrevista: MARGARITA FIOL y ANTONIO PUERTAS entrevistan a Mario Benedetti.

«Antígona Vélez o la poesía convertida en tragedia», CARMÉ BOSCH (Universidad de Palma de Mallorca).

«Aproximación a la semiótica teatral», A. PATRICIA TRAPERO LLOBERA (Universidad de Palma de Mallorca).

«Hacia la videolibertad de los teleñecos», CATHY SWEENEY (Universidad de Palma de Mallorca).

«L' 'estructura profunda' a la gramática generativa i transformacional», BARTOMEU BAUÇA (Universidad de Palma de Mallorca).

«Sobre el tipo de composición romance 'porta-plumas'», ANTONIO VAÑO-CERDÁ (Universidad de Palma de Mallorca).

Colaboración gráfica: ROCA FUSTER. Portada e ilustraciones interiores. Dossier biográfico y presentación del pintor por FRANCISCO J. DÍAZ DE CASTRO.

IL CONFRONTO LETTERARIO

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE MODERNE
DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA (ITALIA)

Consiglio Direttivo:

GIOVANNI CARAVAGGI, GIORGIO CUSATELLI, GIORGETTO GIORGI, TOMASO KEMENY, FAUSTO MALCOVATI, LORENZA MARANINI, SILVANO PELOSO, GIUSEPPINA RESTIVO, CESARE SEGRE.

Comitato Redazionale:

GIAN BATTISTA SPERONI, VINCENZA GINI, GIUSEPPE MAZZOCCHI.

Direzione, redazione, amministrazione e stampa:

GRAFISCHENA s. p. a., viale Stazione 177 - 72015 Fasano di Puglia.

Periodico semestrale. In corso di registrazione al Tribunale di Brindisi.

Direttore Responsabile: Carlo Schena.

Abbonamento 1984: (2 numeri), lire 18.000; estero (2 numeri), lire 25.000.

Copia singola, lire 10.000; estero, lire 15.000.

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi del n.° 13147723, intestato a GRAFISCHENA, viale Stazione 177 - 72015 Fasano di Puglia.

La collaborazione è subordinata all'invito da parte del Consiglio Direttivo della Rivista.

LA CHISPA '85-SELECTED PROCEEDINGS

Estas Actas Selectas, de la Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures (LA CHISPA), publicadas por la Universidad de Tulane, New Orleans, U.S.A., consisten en cuarenta trabajos de investigación en los ámbitos de la Literatura española, hispanoamericana, portuguesa, catalana y comparada.

Colaboradores:

J. Alazraki, Harvard University; G. Allegra, Università di Perugia; M. Cachán, Tulane University; J. Cano-Ballesta, Univ. of Virginia; V. Chamberlin, Univ. of Kansas; M. D. del Valle, Northwestern Univ.; M. Enguñados, Vanderbilt Univ.; A. M. Fagundo, Univ. of California; M. Fraile, Univ. of Strathclyde; T. Franz, Ohio Univ.; J. Gelpí, Smith College; H. Gold, Columbia Univ.; S. Greenfield, Univ. of Massachusetts; O. L. Griffith, Univ. of Rochester; M. J. Hanak, East Texas State Univ.; J. Hoddie, Boston Univ.; L. Ishimatsu, Vanderbilt Univ.; H. Jones, Univ. of Houston; R. Kinkade, Univ. of Arizona; M. Levy, Xavier Univ.; M. Lichtblau, Syracuse Univ.; C. Maier, Bradley Univ.; A. S. Mandel, California State Univ.; J. M. Marcos, Oklahoma State Univ.; N. K. Mayberry, East Carolina Univ.; K. Mc. Duffie, Univ of Pittsburgh; E. Mocega-González, Northern Illinois Univ.; E. Neglia, Univ. of Toronto; J. Olivares, Univ. of Houston; E. Ordóñez, Univ. of Texas; V. Quimette, McGill Univ.; A. Sandoval-Sánchez, Mount Holyoke College; T. Sarramía, Univ. de Puerto Rico; C. Soper, Indiana State Univ.; M. L. Suárez, Villanova Univ.; M. Sutherland, Stanford Univ.; J. Tyler, West Georgia College; T. Valdivieso, Arizona State Univ.; J. Villegas, Univ. of California; A. Zahareas, Univ. of Minnesota.

Director: Gilbert Paolini, Tulane University.

El volumen es de 385 páginas.

Precio: Veinte dólares (USA).

ISBN: 0-9607798-2-5.

Información y pedidos:

Prof. Gilbert Paolini
Editor, LA CHISPA
Dept. of Spanish & Portuguese
Tulane University
New Orleans, LA 70118
U. S. A.

IRIS

Revista publicada por un grupo de hispanistas de la Universidad Paul Valéry de Montpellier (Francia) y dedicada al estudio de las literaturas, artes y civilizaciones modernas (siglos XIX y XX) de los países ibéricos e iberoamericanos.

En los cinco números publicados desde 1981 han aparecido estudios sobre los aspectos siguientes:

- Poesía contemporánea (Blas de Otero, Luis Cernuda, Enrique Elizalde, Nicolás Guillén, José Luis Hidalgo, poetas nicaragüenses, César Vallejo).
- Novela contemporánea (Cela, García Márquez, Goytisolo, Marsé, Rulfo).
- Literatura del siglo XIX (Clarín, Galdós, V. Ruiz Aguilera, Valle-Inclán).
- La música en España en el siglo XIX.
- Varios asuntos históricos (disturbios de 1854, relaciones hispano-francesas en el siglo XIX, exiliados a Francia durante el reinado de Fernando VII).

Además se han publicado varios textos inéditos (Jacinto Luis Guereña, Julio Maruri, Alfredo Bryce Echenique).

Consejo de redacción: Gisèle Cazottes, Pierre Jourdan, Lucie Personneaux, Claude Poullain (Université Paul Valéry, Montpellier).

Salen dos números al año: el primero, dedicado al siglo XX, en enero, y el segundo, dedicado al siglo XIX, en junio.

Precio de suscripción: Francia: 80 ff. Extranjero: 100 ff (incluido el franqueo postal).

Los cheques (en francos franceses) deben extenderse a nombre de:

Régies Recettes publications UPV Montpellier

Pedidos y correspondencia:

CERLIAM, Université Paul Valéry, BP 5043, 34032 MONTPELLIER Cedex (France)

Aceptamos con mucho gusto toda colaboración relacionada con los campos de investigación de la revista, así como los inéditos (poemas, cuentos, novelas cortas).

LINGUA E LETTERATURA

Rivista semestrale fondata da Silvio F. Baridon

Direzione: CARLO BO

Redazione: GIOVANNI VITTORIO AMORETTI, ONOFRIO CARRUBA, SILVIO CECCATO, GIORDANO DE BIASIO, MILLI PARTINELLI, GABRIELE MORELLI, SERGIO PAUTASSO, PIETRO SPINUCCI

Sommario n. 4, marzo 1985

Gabriele Morelli, *Una lettera inedita di Miguel de Unamuno: dal confino di Fuerteventura un vibrante appello alla stampa italiana*; Mario Materassi, *Sul modulo dell'insieme semantico in Henry Roth*; Anna Mariani, «A ben saper maneggiare le grida, nessuno è reo e nessuno è innocente»: note su *Azzeccagarbugli*; Bruno Gallo, *L'utopia entropica di 1984*; Bruno Romani, *I manifesti del Simbolismo: un genere letterario*; Fausto Malcovati, *Un personaggio tra Tolstoj e Stanislavskij: Leopold Antonovic Sulerzickij*; Nicoletta Giacon, *Alcune osservazioni sul cosiddetto «estetismo» di Heinrich Mann*; Marcel Proust, *Una delle prime versioni di «Swann»*, a cura di Roberta Trice; Luciana Frezza traduce Albert Giraud. Note e Rassegne: Sergio Pautasso, *Letteratura italiana 1984*; Sergio Romano, *Un ritratto angloamericano di Salvemini*; Corrado Rosso, *Visita a Georges Poulet*; Marco Forti, *Antonielli lettore di Montale*; Fabio Rodríguez Amaya, *Poética y dialéctica del exilio en Geografías de Mario Benedetti*.

Recensioni di Giordano De Biasio, Nella Giannetto, Anna Mariani, Stefano Maria Casella.

Hanno inoltre collaborato ai numeri precedenti: Carlo Emilio Gadda, Mario Luzi, Guglielmo Petroni, Giovanni Bogliolo, Georges Steiner, Pierre Brunel, Valentin G. Yebra, Nino Briamonte, Giuseppe Antonio Brunelli, Riccardo Duranti, Alfonso Canziani, Giovanni Dotoli, Antonio Gallego Morell, Mario Soldati, Mario Scotti, Luigi Lunari, Fabrizio Cambi, Roberto Sanesi.

JOURNAL OF HISPANIC PHILOLOGY

A Scholarly Journal Devoted to
the Study of Hispanic Languages
and Literatures from Their Origins
Through the Seventeenth Century

DANIEL EISENBERG, Editor
VÍCTOR OELSCHLÄGER, Honorary Editor

EDITORIAL BOARD

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE
DAVID DARST
ALAN DEYERMOND
JAVIER HERRERO
CARROLL JOHNSON
RALPH J. PENNY
EDWARD RILEY

HARVEY SHARRER
JOSEPH SNOW
CHARLOTTE STERN
R. BRIAN TATE
KEITH WHINNOM
HARRY WILIAMS
Managing Editor

Recent Articles

John J. Allen. *Hacia una revalorización del Corral de Comedias de Almagro*

Máximo Torreblanca. *Castellanismos en documentos árabes toledanos.*

David Garrison. *The Self-Conscious Intention of Góngora's *Fábula de Píramo y Tisbe**

John Fleming. *The Major Source of Bernat Metge's *Libre de Fortuna e Prudència**

José Luis Coy. *El fragmento P en la tradición manuscrita del *Rimado de Palacio**

Geoffrey West. *Hero or Saint? Hagiographic Elements in the Life of the Cid*

Thomas Montgomery. *Mythopoesis and Myopia: Colin Smith's*

The Making of the Poema de Mio Cid

Three issues per year: fall, winter, spring.
\$ 15.00/year (individuals); \$ 49.00/year (institutions).
Back issues, \$6.00 (individuals); \$ 15.00 (institutions).

Send subscriptions, manuscripts, and books for review to:

JOURNAL OF HISPANIC PHILOLOGY
Department of Modern Languages and Linguistics
Florida State University
Tallahassee, Florida 32306 (U. S. A.)

Remittances in sterling via Lynn Ingamells, Queen Mary College, Mile End Road, London E1 4NS.

En pesetas por conducto de El Crotalón, Apartado 3028, Madrid

PUBLICATIONS DE LA CASA DE VELAZQUEZ

MELANGES: publication annuelle, Tome I (1965) au Tome XXI (1985). Premières tables décennales publiées dans le tome X. Deuxièmes tables décennales publiées en fascicule (1984).

SERIE ARCHEOLOGIE:

- Fascicule I: Claude DOMERGUE: BELO I. La Stratigraphie. (Madrid, 1973).
- Fascicule II: Michel PONSICH: Implantation rurale antique sur le Bas Guadalquivir. (Madrid, 1974).
- Fascicule III: Michel PONSICH: Implantation rurale antique sur le Bas Guadalquivir, tome II. (Madrid, 1979).
- Fascicule IV: Sylvie DARDAINE, Loïc MENANTEAU, Jean-René VANNEY, Caridad ZAZO CARDEÑA: BELO II. Historique des Fouilles. Belo et son environnement. (Madrid, 1983).

SERIE RECHERCHES EN SCIENCES SOCIALES:

- Fascicule I: Michel DRAIN, René LHENAFF, Jean-René VANNEY: Le Bas Guadalquivir. Introduction géographique: le milieu physique. (Madrid, 1971).
- Fascicule II: Antonio Miguel BERNAL, Michel DRAIN: Les Campagnes Sévillanes aux XIXe-XXe s. Rénovation ou stagnation? (Madrid, 1975).
- Fascicule III: Classes dominantes et société rurale en Basse Andalousie (Morón et Osuna). (Madrid, 1977).
- Fascicule IV: Forum et Plaza Mayor dans le monde hispanique -Colloque. (Madrid, 1978).
- Fascicule V: Tourisme et développement régional en Andalousie. (Madrid, 1979).
- Fascicule VI: «Plazas» et sociabilité en Europe et Amérique Latine -Colloque. (Madrid, 1982).
- Fascicule VII: Prospections aériennes. Les paysages et leur histoire. (Madrid, 1983).

SERIE CASA DE VELAZQUEZ / A. D. P. F.:

- Fascicule I: Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime -Colloque. (Paris, 1981).
- Fascicule II: Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or: statut et fonction -Colloque. (Paris, 1984)

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

STEFANO ARDUINI. Es profesor numerario de Literatura Italiana del Conservatorio de Música de Venecia.

Artículos publicados en las revistas siguientes: *Lingua e Stile*, *Lengua*, *Anales de Literatura Española*, *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*.

Autor de los libros de poesía siguientes: *Poesie*, Fasano, Cosenza, 1977; *Spiragli*, Flaminia, Pesaro, 1984.

JEAN-FRANÇOIS BOTREL. Catedrático de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Rennes-II. Ha publicado los siguientes libros: *Les conditions de la communication imprimée en Espagne, 1868-1914* (1985) y *Les libraires et la diffusion du livre en Espagne, 1868-1914* (1985). Ha participado en los volúmenes colectivos: *Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporánea* (Madrid, 1974), *Actas del I Congreso Internacional de estudios galdosianos* (Las Palmas, 1977), *Homenaje de los hispanistas franceses a Noël Salomon* (Barcelona, 1979), *Creación y público en la literatura española* (Madrid, 1974), *Prensa y sociedad en España, 1820-1936* (Madrid, 1975), *Homenaje a M. Tuñón de Lara* (Madrid, 1981), *Metodología de la historia en la prensa española* (Madrid, 1982), *L'infra-littérature en Espagne au XIX^e et XX^e siècles* (Grenoble, 1977).

Artículos suyos han aparecido en *Bulletin Hispanique*, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, *Letras de Deusto*.

MARÍA ANGELA CERDÀ I SURROCA. Doctora en Filología Inglesa y Catalana por la Universidad de Barcelona. Sus investigaciones se centran en el movimiento Pre-Rafaelista inglés. Ha obtenido los premios «Recull» (1976), «Lliga de Moia» (1980) «Alfons Bonay i Carbó» (1982) y «Amics del Montseny» (1984).

Es autora de *Els pre-rafaelites a Catalunya* (1981) y ha colaborado en los siguientes volúmenes colectivos: *Alexandre de Riquer, l'home, l'artista, el poeta* (1978), *William Morris* (1984), *Miscel·lània A. M. Badia i Margarit* (1984), *Miscel·lània J. Romeu i Figueres* (1985) y *Miscel·lània Martí de Riquer* (1985). Artículos suyos han aparecido en las revistas *Serra d'Or*, *L'Avenç* y *Avui*. Ha traducido a Dante Gabriel Rosseti (*Hand and Soul*) y a John Ruskin (*The King of the Golden River* or *The Black Brothers*).

EDUARDO CREUS VISIERS. Licenciado en Literatura Española en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona. En la actualidad está realizando investigaciones sobre la obra literaria de Antonio de Guevara.

- JORGE CHECA. Profesor de Español en la Universidad de Santa Bárbara (California). Autor de *La poesía de los Siglos de Oro. Renacimiento* (Madrid, 1982) y *La poesía de los Siglos de Oro. Barroco* (*ibid.*, *id.*).
- BRUNO M. DAMIANI. Profesor de The Catholic University of America. Miembro de la Hispanic Society of America y del Consiglio Nazionale delle Ricerche (Roma). Es autor de *Francisco Delicado* (1974), *Francisco López de Úbeda* (1976), «*La Diana*», *of Montemayor as social and religions teaching* (1983), *Montemayor's «Diana»*, *music and the visual arts* (1983), *Jorge de Montemayor* (1984). Ha colaborado en volúmenes colectivos como *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld* (1974) y *Studies in honor of Gerald E. Wade* (1979). Es asimismo autor de las siguientes ediciones críticas: *La Lozana andaluza* (1969, 1971 y 1975), *La Celestina* (1974, 12.^a 1984), y *La Pícara Justina* (1982). Artículos suyos han aparecido en *Boletín de la Real Academia Española*, *Quaderni Ibero-Americani*, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, *Kentucky Romance Quarterly*, *Revista Hispánica Moderna*, *Modern Language Notes*, *Arbor*, *Hispanófila*, *Iberoromania*, *American Hispanist*, *Anales Cervantinos*, *Hispanic Review*, *Hispanic Journal*, *Criticón*, *Revista de Filología Española*...
- FERNANDO DE LA FLOR. Catedrático de Instituto. Ha publicado trabajos en *Archivo Agustiniiano*, *Dieciocho*, *Revista de Literatura*, *Provincia de Salamanca*, *Boletín del Museo Camón Aznar*, *Revista de Historia Militar* y *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*.
- JEAN-PIERRE ETIENVRE. «Maître de Conférences» en la Universidad de Caen. Sus investigaciones se centran sobre los juegos de sociedad en la España de los siglos XV al XVIII, con particular interés por los aspectos poéticos y semánticos del tema. Ha realizado la edición, con introducción y notas de los *Días geniales* de Rodrigo Caro (1978) y ha publicado el inventario de la biblioteca del mismo autor en *Cuadernos Bibliográficos* (1979). Es autor de varios artículos sobre poética y semántica del juego en las siguientes revistas: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, *Poétique*, *Anuario de Filología Española*, *El Crotalón*, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* y *Edad de Oro*. En la actualidad prepara dos libros: *Semántica e historia del naípe* y *Poética del juego*.
- JOSÉ ANTONIO FERRER BENIMELI. Profesor Titular de Historia Contemporánea de la Universidad de Zaragoza. Es miembro de las siguientes instituciones: Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad «Andrés Bello» de Caracas, Institut des Hautes Etudes et de Recherches Maçonniques de París, Centro di Documentazione Massonica de Torino, International Institute of Garibaldian Studies de Sarasota, International Society for Eighteenth Century Studies, Société Française d'Etude du XVIII^e siècle, y Presidente del Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española. Es autor de más de treinta libros; entre ellos, *El Conde de Aranda y el frente aragonés en la guerra contra la Convención* (1965), *El Conde de Aranda y su defensa de España. Refutación del «Viaje de Figaro a España»* (1972), *La Masonería española en el siglo XVIII* (1974), *Los Archivos secretos Vaticanos y la Masonería* (1975), *Masonería, Iglesia e Ilustración* (1976-1977), *El Conde de Aranda, mito y realidad de un político aragonés* (1978), *Bibliografía de la Masonería* (1978), *La Masonería en Aragón* (1979), *Masonería española contemporánea* (1980), *La Masonería en los «Episodios Nacionales»* de Pérez Galdós (1982), *Masonería e Iglesia Católica* (1983). Ha colaborado en cuarenta volúmenes colectivos y publicado más de ciento cincuenta artículos y monografías en revistas especializadas nacionales y extranjeras.

FRANCISCO LAFARGA. Profesor de Literatura Francesa de la Universidad de Barcelona. Miembro de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, del Centro de Estudios del siglo XVIII y de la Société française d'étude du XVIII^e. siècle. Es autor de *Voltaire en España (1734-1835)* (1982), *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835), I: Bibliografía de impresos* (1983). Ha realizado la traducción, introducción y notas críticas de *Las bodas de Figaro* de Beaumarchais (1977), *Jacques el Fatalista y su amo* de Diderot (1978) y *Zadig y Cándido* de Voltaire (1982). Ha publicado artículos en *Anuario de Filología*, *Revue de littérature comparée*, *1616*, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century e Insula*.

LILY LITVAK. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Texas, en Austin. Autora de los siguientes libros: *El Nacimiento del Niño Dios. A pastorela from Tarimoro, Guanajuato* (1973), *A Dream of Arcadia. Anti-Industrialism in Spanish Literature. 1895-1905* (1975), *Latinos y anglosajones. Orígenes de una polémica* (Barcelona, 1978), *Erotismo fin de siglo* (1979), *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)* (1980), *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)* (1981), *El cuento anarquista. Antología (1880-1911)* (1982), *Geografías mágicas. Viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)* (1984), *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en la literatura española. 1875-1914* (1985). En prensa, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de fin de siglo*.

IGNACIO-JAVIER LÓPEZ. «Assistant Professor» de Literatura Española Moderna y Contemporánea en la Universidad de Virginia. Es autor de diferentes artículos aparecidos en *Insula*, *Hora de poesía*, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *Bulletin of Hispanic Studies*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Anales Galdosianos*, *Hispanic Review*, *Boletín de la Real Academia Española*. Su libro *Parodia, ironía y estilización en la novela* será publicado en breve por Puvill Editores de Barcelona.

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO. Profesor Titular de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Ha participado en el VII Congreso de Historia de la Medicina (Alicante, 1983) y en Simposio Internacional «Clarín» y «La Regenta» (Oviedo, 1984). De entre sus publicaciones destacan el libro *Del relato modernista a la novela poética: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala* (1983) y su contribución al volumen colectivo *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria* (1979). Artículos suyos han aparecido en *Anales de Literatura*, *Anales Azorinianos*, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, *Revista de Literatura*.

GUIDO MANCINI. Catedrático de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Pisa. Individuo correspondiente de la Real Academia Española. Miembro honorario de la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. Medalla de oro de la República Italiana a los beneméritos de la cultura y del arte. Entre sus publicaciones en volumen destacamos los siguientes estudios: *Figure del teatro spagnolo contemporaneo* (1950), *Espressioni letterarie dell'insegnamento di S. Teresa de Avila* (1955), *Gli entremeses nell'arte di Quevedo* (1955), *La romanza del Conde Alarcos* (1959), *Storia della letteratura spagnola* (1961), *Introduzione al «Palmerín de Olivia»* (1966), *Dos estudios de literatura española* (1969), *Teresa de Avila. La libertà del sublime* (1981). Ha colaborado asimismo en los siguientes libros: *Il teatro di Juan Ruiz de Alarcón* (1953), *El Teatro y su crítica* (1973), *Aspetti e problemi delle letterature iberiche* (1980).

NICOLÁS MARÍN LÓPEZ (+), Catedrático de Literatura de la Universidad de Granada. Ha publicado los libros *La obra poética del Conde de Torrepalma* (1963), *La Al-*

hambra. Época romántica (1968) y *Poesía y poetas del Setecientos* (1971). Ha realizado las siguientes ediciones críticas: P. Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas* (1982), J. Cadalso, *Ocios de mi juventud* (1982) y Lope de Vega, *Cartas* (1985). Editor de *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez* (1981), *Ascuas de veras. Estudios sobre la obra de Calderón* (1982), *Hombre de bien. Estudios sobre la obra de Cadalso* (1983) y *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas* (1984). Tradujo del alemán *La creación gongorina en los poemas «Polifemo»* y «*Soledades*» de W. Pabst (1966).

Ha colaborado con más de ochenta artículos sobre temas del Siglo de Oro y el Siglo XVIII en revistas como *Cuadernos Bibliográficos*, *Romanische Forschungen*, *Anales Cervantinos*, *Quaderni Ibero-Americani*, *Revista de Filología Española*, *Insula*, *Romanistisches Jahrbuch*, etc., así como en varios homenajes (Marín Ocete, Orozco, Camoens, Lázaro Carreter, Alvar, Sáinz Rodríguez, etc.).

EUTIMIO MARTÍN. Profesor de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Aix-en-Provence.

De entre sus publicaciones destacan *La Littérature espagnole d'aujourd'hui* (en colaboración con R. Pellen, 1972) y *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir* (en prensa). Ha realizado la edición crítica F. García Lorca, *Poeta en Nueva York y Tierra y Luna* (1981).

Ha colaborado con diversos artículos en revistas como *Triunfo*, *Caravelle*, *Tiempo de Historia*, *Historia 16*, *Cahiers d'Etudes Romanes*, *Quimera*, *Insula*, *Revista de la Universidad de Palma de Mallorca*.

ALESSANDRO MARTINENGO. Catedrático de Lengua y Literatura Española de la Universidad de Pisa. Secretario de la Associazione di Ispanisti Italiani desde 1973 a 1979. Condecorado con la «Ordine del Cherubino» por la Universidad de Pisa.

Es autor de los siguientes libros: *Lo stile di Ricardo Palma* (1962), *Polimorfismo nel «Diablo mundo» di Espronceda* (1962). *Quevedo e il simbolo alchimistico* (1967) y *La Astrología en la obra de Quevedo* (1983). Ha colaborado en volúmenes colectivos como *La letteratura spagnola dei secoli d'oro* (1973).

Ha publicado numerosos artículos en revistas como *Revista de Literatura*, *Lettere Italiane*, *Rivista di Cultura classica e medioevale*.

FRANCO MEREGALLI. Catedrático jubilado de la Facultad de Lenguas y literaturas extranjeras de la Universidad de Venecia. Director del Italienisches Kulturinstitut de Köln (1955-56). Visiting Professor de las Universidades de Los Angeles (1964-1965) y Harvard (1973). «Medaglia d'oro dei Benemeriti della Scuola, della Cultura e dell'Arte della Repubblica italiana», correspondiente de la Academia Argentina de Letras, correspondiente extranjero de la Real Academia Española, «Corresponding Member» de la Hispanic Society of New York, «Socio affettivo» dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Presidente de la «Associazione degli Ispanisti italiani» (1976-79); miembro del Bureau de la Internacional Comparative Literature Association (1979-82). En la actualidad es Presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas.

Ha publicado, entre otros, los libros *La vida política del Canciller Ayala* (1955), *Cronisti e viaggiatori castigliani del Quattrocento* (1957), *Parole nel tempo: scritti su scrittori spagnoli del Novecento* (1969), *Cervantes: Tutte le opere* a cura di F. M. (1971), *La civiltà spagnola* (1972, 2.ª ed. 1982), *Presenza della letteratura spagnola in Italia* (1974). Ha colaborado con numerosos artículos en revistas como *Cultura Neolatina*, *Letterature Moderne*, *Revista de Literatura*, *Clavileño*, *Rassegna Storica del Risorgimento*, *Filología Moderna*, *Revista de Occidente*, *Boletín de la Real Academia Española*, *Papeles de Son Armadans*, *Hispania*, *Revue de Littérature Comparée*, *Canadian Review of Comparative Literature*, *Romanische Forschungen*.

JÁNOS SÁNDOR PETŐFI. Es profesor de Lingüística en la Universidad de Bielefeld. Sus principales campos de investigación son la Lingüística teórica, la teoría de textos y la poética.

Además de publicaciones en húngaro, es autor, entre otros, de *Transformationsgrammatiken und eine ko-textuelle Texttheorie* (1971), *Vers une théorie partielle du texte* (1974), *Lingüística del texto y crítica literaria* (con A. García Berrio, 1978) y *Text, Kontext, Interpretation. Einige Aspekte der texttheoretischen Forschung* (con K. Dorfmueller-Karpusa, 1981). Ha editado numerosos volúmenes: *Grammars and Descriptions* (con T. A. van Dijk, 1977), *Text vs Sentence y Text vs Sentence. Continued* (1979 y 1981, respectivamente), *Methodological Aspects of Discourse Processing* (1983) y *Analisi e interpretazione dei testi letterari* (con L. Vitacolonna, 1983). Es también editor desde 1977 de la serie monográfica *Research in Text Theory/Untersuchungen zur Texttheorie* y co-editor de *Pepiere zur Textlinguistik/ Papers in Textlinguistics* desde 1972.

ALLEN W. PHILLIPS. Ha sido profesor en la Universidad de Chicago, Indiana, Texas y California. Actualmente Profesor Emérito de la Universidad de Santa Bárbara; Miembro Correspondiente de la Academia Mexicana. Encomienda de la Orden de Alfonso el Sabio.

Entre sus libros destacan *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista* (1962); *Francisco González León, el poeta de Lagos* (1963); *Estudios y notas sobre literatura hispanoamericana* (1965); *Antonio Machado*, editado con Ricardo Gullón (1973); *Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna* (1974); *Temas del modernismo hispánico y otros estudios* (1974), *Alejandro Sawa, mito y realidad* (1977). Ha colaborado en *Revista Hispánica Moderna*, *Revista Iberoamericana*, *La Torre*, *Boletín Biblioteca Menéndez Pelayo*, *Revista Archivos*, *Bibliotecas y Museos*, *Anales Galosianos*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Hispanic Review*.

KLAUS PÖRTL. Catedrático de Hispanística en la Facultad de Lingüística Aplicada de la Universidad de Maguncia. Coeditor de *Iberoromania*.

Ha publicado *Die Satire im Theater Benaventes von 1896 bis 1907* (1966) y *Das lyrische Werk des Damián Cornejo (1629-1707)* (1978). Editor de *Das spanische Theater. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts* (1985). Artículos suyos han aparecido en *Arbor*, *Hispania*, *Nuestro Tiempo*, *Iberoamericana*, *Lebende Sprachen*, etc. Ha realizado varias traducciones de dramaturgos españoles contemporáneos al alemán, entre ellos *La doble historia del doctor Valmy* de A. Buero Vallejo.

FERDINANDO ROSSELLI. Profesor Asociado de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Florencia. Director del «Istituto Linguistico» de la Facultad de Economía y Comercio, Universidad de Florencia. Director de la revista *Studi dell'Istituto Linguistico*.

Ha publicado los volúmenes *Una polemica letteraria in Spagna: il romanzo naturalista* (1963), *Contributo a una tematica generale della poesia di A. Machado* (1970), *La «Historia del Mondo Nuovo» di Girolamo Benzoni. Contrasti e polemiche su una cronica italiana del XVI° secolo* (1979), *Imagini tematiche antagoniste nella prima e nell'ultima poesia di C. Vallejo* (1980) y *Concordancia y frecuencias de uso en el teatro de J. del Encina* (1983). Ha colaborado en los volúmenes colectivos *Concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de A. Machado* (1976) y *Concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de C. Vallejo*. (1978).

Es autor de diversos artículos aparecidos en *Prohemio*, *Michelangelo*, *Quaderni Latinoamericani*, *Miscellanea Filologico-Letteraria*, *Studi dell'Istituto Linguistico*, *Studi Mediolatini e Volgari*.

ENRIQUE RUBIO CREMADES. Profesor Titular del Departamento de Literatura de la Universidad de Alicante. Es autor de *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores*, 3 vols. (1977-1979) y ha participado en los volúmenes colectivos *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria* (1979) y *Julio Bernácer (Ensayo biográfico-crítico)* (1981). Ha realizado las siguientes ediciones críticas: Larra, *Artículos* (1981, 5.ª ed., 1985); Juan Valera, *Juanita la Larga* (1985); *Antología del Costumbrismo español* (1985); E. Gil y Carrasco, *El señor de Bembibre* (1986); Pedro A. de Alarcón, *El sombrero de tres picos* (en prensa). Asimismo ha colaborado con estudios en revistas como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Anales de Historia Contemporánea*, *Anales Azorinianos*, *Letras de Deusto*, *Cahiers de L'Université de Pau*, *Litoral*, etc.

RUSSEL P. SEBOLD. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Pennsylvania (Filadelfia) y director de la *Hispanic Review* en la misma. Es doctor *honoris causa* por la Universidad de Alicante. Fue becario de la Guggenheim Foundation, del American Council of Learned Societies y de la American Philosophical Society. Entre libros de crítica literaria y ediciones comentadas, Sebold es autor de diecisiete volúmenes sobre el siglo XVIII y el romanticismo. Los clásicos editados por Sebold son: Torres Villarroel, *Visiones y Vida*; Isla, *Fray Gerundio*; Luzán, *Poética*; Ignacio López de Ayala, *Numancia destruida* y Tomás de Iriarte, *Comedias*. Es autor de *El raptó de la mente. Poética y poesía dieciochesca* (1970), *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España* (1974), *Novela y autobiografía en la «Vida» de Torres Villarroel* (1975), *Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer* (1983) y *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español* (1985). De 1985 son también su *Gustavo Adolfo Bécquer* y su edición crítica de la *Vida* de Torres. Es asimismo autor de numerosos artículos y reseñas en las revistas *Hispania*, *Archivum*, *Hispanic Review*, *Papeles de Son Armadans*, *Insula*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Bulletín Hispanique*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *Kentucky Romance Quarterly*, etc. y en homenajes y tomos colectivos.

JACQUES SOUBEYROUX. Catedrático de Lengua, Literatura y Civilización Españolas en la Universidad Paul Valéry de Montpellier.
Es autor de *Paupérisme et Rapports sociaux à Madrid au XVIIIème siècle* (1978); artículos suyos han aparecido en *Caravelle*, *Bulletin Hispanique*, *Les Langues Modernes*, *Imprévue*, *Co-textes*.

EMEL SÖZER. Profesora de Lingüística General en la Universidad de Estambul. Becada por la cátedra «Alexander von Humboldt» de la Universidad de Bielefeld.
Es autora del volumen *Cagdas Alıncada Kosul İlıkileri* (1983) y ha colaborado en *Texte und Sachverhalte* (1983), *Texte, connexité, cohésion, cohérence (Documents de Travail et Pré-publications)* (1984), *Actes du XI^e Colloque International de Linguistique Fonctionnelle* (1984). Ha editado *Text Connexity*, *Text Coherence* (1985), y, en unión de János S. Petöfi, *Micro and Macro Connexity of Texts* (1983).

