

ANALECTA MALACITANA

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



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

XLII, 2021

ANALECTA MALACITANA

(*AnMal*)

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Fundada en 1978 por Olegario García de la Fuente
Dirigida por Manuel Crespillo desde 1998 a 2006
Publicación anual. ISSN: 0211-934-X
revistas.uma.es anmal@uma.es
Números publicados: desde 1, 1 (1978) hasta XLII, 2021

Director

JOSÉ LARA GARRIDO

Editor Adjunto

GASPAR GARROTE BERNAL

Coordinadores de Edición

BELÉN MOLINA HUETE
CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS

Secretaria

BLANCA TORRES BITTER

Administradora

MARÍA JOSÉ BLANCO RODRÍGUEZ

Consejo De Redacción

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

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

Consejo Asesor

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

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

Colaboradora

Estefanía Carmona Sánchez - JACARANDA Servicios Editoriales

(*continúa en la tercera de cubierta*)

ANALECTA MALACITANA

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



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

XLII, 2021

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- JOSÉ LARA GARRIDO, *Poética del exordio en la épica culta renacentista. La modelización clásica italiana y sus proyecciones a los poemas épicos españoles (1552-1605)*..... 9
- MARCOS GARCÍA PÉREZ, *La Vida política de todos los estados de Mujeres de Juan de la Cerda (1599): cuenta del original*..... 111
- RANA ABUL FADL, *Sinonimia en el Corán y su traducción al español*... 155

NOTAS

- VICENTE PUCHADES FERRER, *Un canon de poética histórica: Leyendas de amor trágico en la Antigüedad y el Clasicismo*..... 183
- YAKOUB ABIDI, *Características de la narrativa de los autores dominicanos de la generación del 60 en Ahora que vuelvo, Ton de René del Risco Bermúdez y El jefe iba descalzo de Marcio Veloz Maggiolo*..... 199
- DÉBORAH DíEZ ROMERO, *Tres pisadas de hombre de Antonio Prieto: Recepción de la obra por la crítica*..... 209
- EMILIO RAMÓN GARCÍA, *Los reflejos del espionaje internacional en los espías de Pérez-Reverte*..... 223
- REGINA GUITIÉRREZ PÉREZ, *Educación en el amor*..... 243

BIBLIOTECA

- EDUARDO ADRIÁN VACQUER, *La Academia Sevillana de Letras Humanas contra «Myías Sobéo-el L. J. A. C.», detractor de «Forner-Rosaro de Safo»* (editado y dispuesto para la imprenta por Piedad Bolaños Donoso y Jesús Cañas Murillo)..... 257

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

- JOSÉ MANUEL PONS, *La Escuela Universalista Española y la Comparatística moderna*..... 279
- JUAN GAVILÁN, *El fluir de las identidades múltiples. Ensayo en torno a It, la novela de Juan Ceyles*..... 297

RECENSIONES

| | |
|--|-----|
| ROSARIO LÓPEZ GREGORIS, <i>Mujer y violencia en el teatro antiguo. Arquetipos de Grecia y Roma</i> (Cristóbal Macías)..... | 315 |
| GINÉS TORRES SALINAS, <i>El corazón del mundo. La cultura del Sol y la poesía del siglo XVI</i> (Francisco Javier Calderón de Lucas)..... | 323 |
| JUAN ANTONIO GARCÍA GALINDO Y LUIS ORTEGA HURTADO (eds.), <i>Persona, ciudadanía y democracia. En torno a la obra de María Zambrano</i> (Ángel Manuel Pacheco Suárez)..... | 329 |
| JOSÉ LARA GARRIDO, <i>Estirpe de sombras</i> (Antonio Díaz Mola)..... | 335 |
| FRANCISCO MORALES LOMAS, <i>Las edades del viento</i> (Rafael Ruiz Pleguezuelos)..... | 339 |
| JUAN CARLOS ABRIL, <i>Panorama para leer. Un diagnóstico de la poesía española</i> (Pedro J. Plaza González)..... | 343 |
| AMANDO LÓPEZ VALERO, EDUARDO ENCABO FERNÁNDEZ, ISABEL JEREZ MARTÍNEZ Y LOURDES HERNÁNDEZ DELGADO, <i>Literatura infantil y lectura dialógica. La formación de educadores desde la investigación</i> (María del Carmen Quiles Cabrera)..... | 349 |
| MAR CRUZ PIÑOL, <i>e-Research y español LE/L2. Investigar en la era digital</i> (Sara Robles Ávila y Jin Seo Park)..... | 353 |

NORMAS DE EDICIÓN [pp. 359-364]

REFERENCIAS DE CALIDAD E ÍNDICES DE IMPACTO [pp. 365-366]

ANEJOS PUBLICADOS [pp. 367-373]

ARTÍCULOS

JOSÉ LARA GARRIDO
MARCOS GARCÍA PÉREZ
RANA ABUL FADL

POÉTICA DEL EXORDIO EN LA ÉPICA CULTA RENACENTISTA
La modelización clásica e italiana
y sus proyecciones a los poemas épicos españoles (1552-1605)¹

JOSÉ LARA GARRIDO
Universidad de Málaga

Recepción: 30 de septiembre de 2021 / Aceptación: 30 de noviembre de 2021

Resumen: Las funciones que el exordio presenta en la tradición clásica del poema épico se modifican en la épica culta italiana que llega hasta la *Gerusalemme* de Tasso. Son programaciones de orden retórico que inciden conjuntamente en la épica culta española aquí estudiada en 65 obras comprendidas entre 1552 y 1605. Se categorizan las confirmaciones exordiales que van desde las apelaciones al lector a las simbolizaciones de la escritura, ocupando todo el espacio conformado por la historia y la ficción.

Palabras clave: El exordio épico (de Horacio a Tasso), evolución de la épica y nuevas funciones en la escritura epopéyica española (1552-1605).

Abstract: The functions of the *exordium* in the classical tradition of the epic poem undergo a transformation in the Italian cultured epic up to Tasso's *Gerusalemme*. They are rhetorical features that exert a powerful influence on the Spanish cultured epic that is analyzed in the present paper, which addresses 65 works in-between 1552 and 1605. The analysis categorizes the different configurations that range from

¹ Trabajo adscrito al Grupo de Investigación «Andalucía Literaria y Crítica: textos inéditos y relecciones» (PAIDI HUM-233).

the appeals to the reader to the symbolizations of writing, covering all the space delimited by history and fiction.

Keywords: Epic *exordium* (from Horace to Tasso), evolution of the epic genre and new functions of the Spanish epic writing (1552-1605).

EL EXORDIO, MARCA POETOLÓGICA

La consideración exenta del exordio tiene como razón y argumento *ex contrario* las funciones retórico-pragmáticas de otro orden que en la tradición del poema épico renacentista (sobre todo en su trayectoria italiana) juegan técnicas narrativas y discursivas de «ripresa» o «memoria interna», así como fórmulas de recomienzo. Es lo que ocurre con la versión *canterina* de los exordios aédicos que Ariosto refina y sistematiza en los inicios de canto. Tanto estos exordios menores como los *congedi* o cierres de canto se hacen merecedores de una atención particular, de otros asedios monográficos, en la épica culta española. Hay dos formas particulares de exordio que asimismo habrán de ser indagados en el corpus de la épica hispánica del Siglo de Oro. Son los que se modelan, respectivamente, en Virgilio y en Ariosto.

Virgilio inaugura la tradición de los segundos proemios o de los «proemi al mezzo». El suyo era particularmente extraño. Tras el comienzo insólito del libro VII con un epigrama fúnebre a Caieta, la nodriza de Eneas, que ocupa los 37 primeros versos, se coloca la invocación a la Musa Erato (37-41) en la que queda exaltada la parte que ha de seguir como *maius rerum ordo* y *maius epo*. Erato viene elegida como efecto de fidelidad modélica a la *Argonautica* de Apolonio, donde invocada al inicio del libro III adquiriría pleno sentido, en tanto que, como Musa de la poesía erótica, concordaba con el relieve concedido en la segunda parte del poema al amor de Medea. La fidelidad literal de Virgilio entra en conflicto con la casi total ausencia del amor en la segunda parte de la *Eneida*; de cualquier forma, servía a las exigencias compositivas, al equilibrio contrastivo en la arquitectura poemática virgiliana entre un panel odiseico y otro iliádico: la necesidad empírica de marcar el cambio desde las aventuras de Eneas por mar a las peripecias y batallas que decidirán el destino de Roma.

Ariosto, por su parte, renueva la estructura épica con un nuevo tipo de proemio que replantea al final las premisas del exordio de apertura cuando está a punto de surtir efecto lo anunciado. El poeta se hace dueño, con voluntad de reprogramación, de lo que su poema es y significa en las estrofas iniciales del último canto del *Furioso* (XLVI, 1-9). Utilizando la imagen tradicional de la composición del poema como una larga y difícil navegación marítima, introduce una espléndida escenografía para el destino de sus versos, con el fondo espectacular de una muchedumbre de damas, señores, cortesanos e

intelectuales de toda Italia hacia los que se dirige, en un primer plano, la barca del poeta entrando en el puerto.

Una y otra técnica de fraccionamiento y cambio de registro tuvieron su descendencia en la épica culta española como funciones reasumibles (así el segundo exordio modificando al de inicio en las octavas de arranque del último canto de la primera parte de *La Araucana*), pero también proyectaron su sombra en el propio proemio de inicio, como se puede mostrar con la presencia de la musa Erato, o con los varios y en ocasiones extensos desarrollos de la metáfora de la escritura-navegación.

Una última cuestión de deslinde metodológico atañe a la relación entre el proemio poético inicial y el prólogo y piezas dedicatorias que anteceden al poema. Podríamos inclinarnos a considerar en un mismo plano, como formas complementarias de legitimación y autodefensa, ambos elementos. Sin embargo, voy a recurrir a dos razones para justificar mi consideración exenta del exordio poético. La primera es que esa parte del poema está categorizada por la teoría y refrendada por la práctica como una zona privilegiada de la escritura épica, mientras que el prólogo, además de sostenerse con distinta entidad expresiva y argumental, está escrito en prosa y forma parte esencial de la envoltura presentativa del texto, del paratexto. En el caso español esos prólogos en ocasiones están ausentes o los escribe persona diferente del autor, como ocurre con Muy para el *Carlo famoso*, con Laínez para el *Celidón de Iberia*, con Escobar para el *Monserate* o con Borja para la *Dragontea*. La segunda es ya la demostración en el ámbito de la épica italiana de que exordios y prólogos deben ser analizados separadamente.

Como es sabido Aristóteles recurre sistemáticamente a Homero como sustento ejemplificativo de su doctrina. Por ello en su *Retórica* al referirse a la exposición y demostración como partes del discurso y recordar que «a cada género conviene su estilo», recoge a la vez los versos iniciales de la *Ilíada* y la *Odisea* como adecuados modelos del exordio en el poema épico, significando que «anuncia el asunto [...] porque lo que es indefinido lleva a error», mientras que «el que da como en la mano al comienzo hace que a continuación se siga bien la exposición». Este contundente pasaje (III, 1415a) no habría tenido para la teoría renacentista del *epos* un peso decisivo de no venir subsidiariamente a encajar con la particular exégesis que las poéticas horacianas del Cinquecento hicieron de unos conocidos hexámetros (los 136-142) del *Ars poetica*.

En línea con toda la tradición crítica de la época helenística, Quintiliano (que recomendaba empezar por Homero las lecturas de los que quisiesen ser oradores) vinculaba el *aptum* del *exordium* poemático al cumplimiento de las fórmulas de búsqueda (*attentum parare, docilem parare*), que de forma ejemplar había realizado el poeta que en *la Ilíada* y *la Odisea* «con poquísimos

versos no digo que guardó mas que fijó la norma de los proemios» (X, 1). Tal valoración como norma explica que Horacio, como se ha comentado ampliamente, apoyase sus reflexiones generales, aunque con particular aplicación al poema dramático, en ejemplos provenientes de la epopeya. Cuando en los citados hexámetros aconseja apolojalmente que el principio del poema nunca debe ser:

Fortunam priami cantabo et nobile bellum
[Voy a cantar las aventuras de Príamo y su famosa guerra]

sino adaptarse a un claro patrón homérico:

Dic, mihi, musa, virum, captae post tempora Troiae
qui mores hominum multorum vidit et urbes
[Dime Musa el héroe que después de la ruina de Troya
corrió muchas ciudades y gentes de diversas costumbres]

Horacio no pensaba que el joven Pisón fuese nunca a empezar un poema épico, sino que le ofrecía un modelo prestigiado y en cierto modo simbólico, con alcance general.

En el vigoroso renacer de la filología clásica en la Italia de la primera mitad del xvi el comentario y re teorización del *Ars poetica* horaciana precedió y marcó en cierto modo la pauta del *descubrimiento* de la *Poética* aristotélica, cuyos hitos se sitúan entre el comentario de Robortello (1548) y el de Castelvetro (1570). El movimiento iniciado por los nuevos comentarios del *Ars* de Parrasio (1531) o Pomponio Gaurico (1541) y que origina una serie de poéticas de ascendencia horaciana, traduce ya en un sentido preceptístico y marcadamente canónico el relieve dado a determinados hechos estilísticos o a ciertas recomendaciones retóricas de la *Epístola*. Entre 1531 y 1555 una tensión unificante lleva a armonizar el *Ars poetica* con la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles, concibiendo a la épica como el género al que corresponden en común las reflexiones sobre el adecuado principio poemático. Esta conjetura crítica, daba lugar a explicaciones confirmatorias de la importancia del exordio en la épica, como parte sustantiva de la escritura del género. Es lo que haría Pigna en su *Poetica horatiana* o Minturno, cuyo discurso se transparenta todavía, de forma literal, en las *Tablas poéticas* de Cascales:

Las partes de la cantidad que hacen el cuerpo deste poema y de que nos conviene decir agora son dos: principio y narración. Principio se llama aquel que previene y apresta a oír las cosas que se han de tratar. Esto se cumple si en su proposición el poeta hace los oyentes benévolos, dóciles y atentos.

Con remitencia posterior a los versos del *Ars Poetica* y a cuanto entendiendo como referido a la epopeya «reprende nuestro Horacio y con razón», esta misma lectura neoaristotelizante de Horacio es la que se encuentra en la *Philosophía antigua Poética* de Alonso López Pinciano, donde con más detalle se subraya la importancia singular del exordio en el género épico:

La heroica tiene aquende de las partes en que como fábula se divide, otras, las cuales son dichas prólogo o proposición, invocación y narración [...]. Proposición no es más que el lugar primero de la obra, a do propone el poeta lo que intenta tratar, e invocación a do invoca el socorro y ayuda para poder empezar y acabar el intento y narración todo el resto.

La del Pinciano sintetiza todo un siglo de reflexiones sobre el exordio épico, tanto en el cuidado con que se miden ciertas implicaciones dogmáticas como en su resuelta adopción modélica del poema virgiliano. Si surge un escollo doctrinal porque «parece cosa más decente que el hombre empiece a pedir el socorro divino antes que la obra» —la *Iliada* y la *Odisea*— la predilección por el orden virgiliano puede apoyarse en el libre albedrío: «Después de dicho su intento y deseo nacido de la voluntad libre acude prudentísimamente a llamar a Dios que le ayude». El programa discursivo y retórico de la *Eneida* aflora en sus condiciones sobre el tono estilístico de la proposición («que sea aPERSONADA y como entrada de casa principal, labrada») y en el rechazo de la dedicatoria al mecenas como parte de la secuencia ritual. Este elemento, detestable por su origen («en suma, una encubierta adulación») solo se encuentra en los *romanzi* y en algunos poemas antiguos, como la *Farsalia*, que fundía dedicatoria e invocación deificando al «cruel Nerón».

Faría y Sousa, desde idéntica perspectiva, abrirá la alternativa axial homérico-virgiliana a la plena aceptación —evidenciada y sostenida por la práctica poética— del término que conforma el *tertium* retórico-pragmático del exordio:

Dos principales cosas de tres con que debe entrar un poema, proposición y invocación, que o se pueden confundir como hizo Homero o apartar como se ve en Virgilio, sin que haya peligro de yerro en que se proponga primero que se invoque o se invoque primero que se proponga. La otra es la narración, que debe seguir luego a las dos, si ya entre aquellas y esta no se introduce el captar la benevolencia de algún príncipe, como hizo [...] Lucano en su *Farsalia* a Nerón y Ariosto en su *Orlando* al cardenal de Ferrara y nuestro poeta [Camoens] aquí el rey Don Sebastián, y Torquato Tasso en su *Liberata* al Duque Alfonso y en la *Conquistata* al nepote de Clemente Octavo.

No es la del exordio épico una reflexión limitada a los críticos y preceptistas. De su interés para un público más extenso (el mismo que presumiblemente era destinatario esencial de los poemas) da cuenta su registro en un aparato sancionador del hecho literario como las academias. En 1625, a instancias de las de Madrid, elaboró Pellicer su *Epílogo de los preceptos del poema heroico*, donde estudiando «más autores que líneas» y copiando de otros maestros declaraba: «Su proposición debe hacerse clara y breve, su invocación religiosa y devota, su dedicación alta y sublime, y su narración historial y mitológica». En el terreno de la atención a la práctica exordial se situaría la petición para la sesión sexta de la Academia de los Nocturnos de Valencia, que tendría lugar en noviembre de 1591, al académico *Fiel* (Francisco Pacheco) de «un discurso sobre la primera octava de *La Araucana*». Por desdicha, *Fiel* se ausentó de esa sesión y definitivamente de la Academia, por lo que no tenemos una reflexión de la época sobre el provocativo enunciado antiariostesco con que iniciaba Ercilla su poema.

EL RITUAL INTRODUCTORIO MODELIZADOR DESDE HOMERO A TASSO

Hoy parece verdad incontestable la hipótesis de la composición monumental de los poemas homéricos hacia el siglo VIII antes de nuestra era. Ni una corporación de cantores ni la suma integrada del esfuerzo de más de una generación de aedos habrían logrado la ideación y construcción sobre materiales preexistentes de poemas cerrados y extensos, dotados de un sólido tema central, articulado en torno a la figura de un héroe y sus vaivenes de fortuna. Fue una composición post-tradicional muy cercana al final de la tradición oral activa y creadora, en una época de transición en que los aedos o cantores capaces de improvisar sus poemas habían dado paso a rapsodas que se limitaban a recitar un repertorio fijo de temas épicos. En la composición monumental de la *Iliada* y la *Odisea* las técnicas aélicas tradicionales, conservadas durante el periodo de la pervivencia rapsódica, se acogen y hasta sistematizan en una nueva tectónica. Entre ellos la propia fijación del cantor y de las condiciones y alcance de su canto.

La denominación de poesía épica conlleva un adjetivo (*epiké*) derivado del sustantivo *epos* que en los poemas homéricos se emplea, a veces en alternancia o combinación con *mithos*, para poner de relieve su carácter narrativo. Pero la forma poemática se describe en los propios textos con el uso del verbo *aeidein* «cantar», y de los sustantivos *aiodé* «canto» y *aiodós* «cantor». El primer verso de la *Iliada* contiene el verbo aludido. Cantar la materia del *epos* era servir a esa misión trascendente de inmortalización (íntimo y permanente deseo humano, como describió Platón en su *Banquete*) perpetuando en el recuerdo

los hechos gloriosos del pasado. Tal misión requería dotes casi demiúrgicas: el canto, como la clarividencia, no es un don natural sino una gracia concedida por los dioses. La idea de inspiración como estado de raptó o de divino entusiasmo, tal como la entenderá Platón, está presente ya en los aedos del *epos* homérico como Fennio, que proclama que fue un dios quien le infundió los relatos en su interior (*Odisea*, XXII, 346), o Demódoco, del que Alcinoo asegura lo mismo (VIII, 43).

En la composición monumental de la *Ilíada* y la *Odisea* la misión trascendente del aedo y su relación con lo divino pasó a un primer término en las conocidas invocaciones de inicio: «Canta, oh diosa...», «Háblame, Musa...».

Se reclama en ellas el activo auxilio de esa Musa todavía única, hija de Zeus y de Mnemosine (diosa de la Memoria), porque sin la inspiración divina el cantor sería incapaz de conocer los nombres de los héroes ni las hazañas pretéritas (*Ilíada*, II, 484 y ss). La musa-diosa es la que ha de contar al aedo, que como *medium* referirá en su trance-cantar el verdadero relato de aquello que es digno de permanecer, de eternizarse en la memoria colectiva. La genialidad homérica radicó en la creación de un espacio de inicio para la épica en que la invocación se vuelca —y absorbe en apretada síntesis— sobre las líneas maestras del relato. La arquitectura epopéyica queda así marcada por la presencia de un enunciado en el que se sostiene un soporte iniciático sustantivo del poema, una microestructura que abre perspectivas múltiples (indicial y de sentido, metafórica y alegorizante) hacia la macroestructura del relato. En la suma integrada de su discurrir verso a verso la síntesis exordial avizora, haciéndola inteligible, la totalidad poemática, en tanto que el enunciado es ya un pacto que exige un desarrollo, una *forma* que le dé cumplimiento.

En la *Ilíada* el poeta invoca —emplaza— a la diosa para que cante la cólera de Aquiles contra Agamenón, causa para los griegos de «infinitos males». El argumento central del poema, la «cólera aciaga», está indicado con fuerte relieve al inicio, en un verso que domina la nominación del propio héroe como «pélida Aquiles». La ira es *mortal* porque la retirada de Aquiles de la guerra —cumpliendo los designios de Zeus— favorecerá a los troyanos y precipitará en el Orco muchas almas valerosas de héroes aqueos. La concentración enunciativa de la *Ilíada* pasa en la *Odisea* a ser una programación exordial de más amplio vuelo. No en vano los siete hexámetros de prótasis se desenvuelven ahora en diez. El poeta invoca a la Musa para que le hable de Ulises, de sus largos viajes, de aquello que vio y de aquello que sufrió, de cómo no pudo traer consigo a sus compañeros, castigados por haberse comido los bueyes (o vacas) del Sol. «Cuéntanos —concluye— aunque no sea más que una parte de tales cosas». El resalte del héroe se hace sin nombrarlo, a través de una dilatada perífrasis que contiene en sinopsis formularia tanto el trayecto total del relato como el alcance de la narración formal, iniciada cuando Ulises parte de la isla

de la ninfa Calipso en un punto bastante cercano a su llegada a Ítaca, y completada con la amplia analepsis del viaje aventurero desde su partida de Troya que el mismo héroe hace ante los feacios.

Según un modelo cultural que se registra en el *Ión* y el *Fedro* platónicos y que viene explicitado particularmente en las *Leyes* (719 c), la génesis del poema se encuentra tanto en el *enthousiasmos* como en la *techné*. Los poetas de esa época helenística que acota el espacio histórico que va de Alejandro Magno a Augusto responden a ese mismo modelo integrando en síntesis la invocación a las Musas y la evocación de modelos como garantes de sus creaciones. A la tradición, desde Homero a la más tardía edad imperial, de que el poeta recibe la inspiración de las Musas (o de un dios) a las que se atribuye con la responsabilidad del *enthousiasmos* la competencia de la materia épica y sus contenidos, se sumó la figura del modelo o modelos cuya traza había de resultar indeleble en la formulación inicial: un poeta (o poetas) ilustre que como predecesor enseña el camino, mostrando con la traza de sus propios designios el método para abrir la construcción de la nueva obra, y al que, significando fidelidad —o literalidad—, se ratifica como ejemplar idóneo de la *techné*.

El exordio es un lugar privilegiado para sorprender a la tradición épica que con sus repeticiones formularias recurre a un procedimiento literario que, a la vez, conserva la impronta del modelo iniciador del género (Homero), manifestando un signo de distinción y de nobleza que no excluye que la inmutabilidad fuera sentida como una forma de la majestad, y se pliega a las mediaciones de poetas anteriores. En este sentido la fuerte impronta homérica del poema de Virgilio debe ser atendida desde otros dos modelos mediadores que a su vez se habían apropiado —recreándolo— de Homero: Apolonio de Rodas y Livio Andrónico. *Las Argonáuticas* de Apolonio, el único ejemplo de *epos* que ha sobrevivido entre Homero y los poetas latinos de la primera edad imperial, era para los antiguos de categoría no inferior a la *Iliada* y a la *Odisea*. Era la obra que venía a establecer la autoconciencia de género, captando desde los versos iniciales la transformación de las gestas epopéyicas en poesía épica. Desde sus primeros versos Apolonio hace inflexionar el canto aédico homérico a las «glorias de los hombres de un tiempo»: una forma de canto con sentido de la temporalidad que se explana al describir el asunto en los versos 2-4. Homero no separaba el pasado de su épica y los tiempos sucesivos, no focalizaba la distancia temporal entre el cantor y el tema de su canto como lo hace Apolonio al final del primer verso, distanciando el mundo heroico de los personajes del momento de su enunciación poética. La lejanía interpuesta no crea una nueva poética pero reexamina la relevancia del repertorio modélico preexistente al situar temporalmente la escritura (ahora) y la materia (antes) en términos de género literario.

Los análisis realizados del fragmento I M de la *Odusia* de Livio Andrónico son una refinada prueba de la fidelidad y la distancia al modelo homérico en otra dirección complementaria que ahondará Virgilio: el poder épico de la memoración. Tras la adopción literal de las dos primeras palabras del *incipit* de la *Odisea*, «Virum mihi» (idéntica posición aunque el hexámetro se transforma en el arcaico verso saturnino), en el resto del arranque, «Camena, insece versutum», la fidelidad homérica del verbo (*insece*, un arcaísmo que calca hasta en sus sílabas el *ennepe* odiseico) y la elección no casual de *versutum* (por su etimología, de *verto*, y la asonancia y aliteración con el inicio del verso: *virum*) incrusta la transformación de la Musa homérica en una divinidad itálica de la Memoria que Livio consideraba también conectada etimológicamente con *carmen* («canto»). La invención del nuevo poema por Virgilio suponía tanto el mantenimiento como la principal reforma de un código del género épico, vehiculado por la tradición iniciada en Homero y continuada hasta el *Bellum Punicum* de Nevio o los *Anales* de Ennio. El problema evidente para el autor de la *Eneida* (problema agudizado en la construcción programática del exordio) era el de hacer valer su nueva palabra dentro de un tejido de hilos invisibles que, a la vez, tenían como función recomponer esta palabra en figuras capaces de hacer reconocer al lector su cualidad épica. Lo que para los filólogos es el problema del laboratorio virgiliano para el propio poeta se configuraba como la cuestión capital de la recreación —a la vez— del género y la materia originaria. En una dirección, qué sistema de reglas habría que respetar y cuál era susceptible de cambio en la matriz originaria del modelo homérico, adensado por los poemas épicos que lo habían adoptado como patrón (y en especial las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas). En otra, la reformulación a la altura de su tiempo histórico de un nuevo texto-libro de la comunidad romana, haciendo retornar el presente hasta el acto originario que la había fundado.

Virgilio quiso llevar a cabo una profunda compenetración de mito e historia. Partía para ello no tanto de Homero como de los poemas épicos helenísticos que celebraban dinastías reinantes o narraban la fundación de ciudades o la historia de un determinado pueblo. Estímulo vivo fueron para él en la épica latina arcaica los poemas de Nevio (con la invención de la estancia de Eneas en Cartago) y de Ennio (en su proclama inicial sobre los orígenes de Roma). Pero fue más allá que ellos al narrar la migración del héroe troyano, pues no solo marca una cesura entre la leyenda y la historia, sino que encuentra en el mito las raíces y también la garantía de la historia humana. Además, el mito no le sirve solo para explicar los orígenes sino que dota a la figura del *princeps* de rasgos inequívocamente conectados a la ideología augustea, conformándolo como un modelo político, ético y religioso para la comunidad y en particular para la élite aristocrática. El arquetipo de Eneas conforma un ideal para los

cives romanos, que solo vuelve a realizarse plenamente en la persona del propio Augusto.

Mito e historia se conjugan también en la *Eneida* a través de la mediación homérica. La celebración de la historia romana no era posible hacerla de manera directa en un poema épico atenido al canon homérico-alejandrino. Por eso Virgilio idea unos intensos aunque limitados escorzos históricos que se focalizan a través de dos episodios reconocibles de Homero: la visita a los infiernos (libro XI de la *Odisea*) y la *écfrasis* del escudo de Aquiles (libro XVIII de la *Ilíada*). El encuentro de Eneas con su padre, Anchises, permite contemplar a los personajes más famosos de la historia de Roma desde los orígenes hasta el principado de Augusto, lo cual posibilita al poeta realizar un rápido repaso panorámico de las vicisitudes históricas de la ciudad. La descripción de las escenas figuradas en el escudo de Eneas completa la relación de sucesos, centrada en la decisiva batalla de Azio y la muerte de Antonio y Cleopatra. En esta forma de estar presente, en equilibrada combinación, la *Ilíada* y la *Odisea* se manifiesta hasta qué punto cumplió Virgilio el sueño de Ennio: ser un *alter Homerus*. Resumiendo en un solo poema de 9896 versos los dos homéricos (que en conjunto constaban de 27803 versos) se cumplía el principio de concentración selectiva predicado por la estética alejandrina y neotérica. Para obtener la nueva arquitectura poemática en la *Eneida* se efectúa una imbricación —y a la vez partición estructural— que ha venido ocupando a la crítica desde los gramáticos latinos hasta la actualidad. La crítica ha explicado con detalle cómo Virgilio descompone en bloques, selecciona y recompone en un diseño propio los poemas de Homero. Con muchos matices (y sin poder dejar de recordar la presencia de un espacio odiseico en la parte iliádica, con el viaje de Eneas al Palatino y su visita al arcade Evandro), la primera parte de la *Eneida* se corresponde con un bloque central de la *Odisea* (Libro V-XIII); la segunda con un bloque central de la *Ilíada* (Libro X y XVI-XXII).

Los once hexámetros de apertura de la *Eneida* son, probablemente, la programación retórica más calculada y armónica de la historia del género épico, en la medida en que es capaz de condensar, con refinado ajuste, tanto su equilibrio de mito e historia como la doble modelación en los poemas homéricos. Se trata de una microestructura presentativa que actúa, a la vez, como marcador indicial de género y como registro de cercanía y distancia con la *Ilíada* y la *Odisea*. La colocación de *arma* al comienzo del poema constituye una marca de género; la segunda palabra *virum* agrega al héroe cuyas empresas van a ser cantadas. Al mismo tiempo la conglomeración *arma virumque*, equivalente por hendíadis a *Arma viri*, expresaría la intención de cantar *las gestas del varón*, las hazañas épicas del héroe. Por otra parte, *arma virumque cano* reenvía a la recepción modeladora de los poemas homéricos: *arma* remite a las batallas narradas en la *Ilíada* y en la segunda parte de la *Eneida*; *virum*

retoma la primera palabra de la *Odisea* tal como había sido recogida ya por Livio Andrónico. La perífrasis con que se evita nombrar al héroe indica la filiación odiseica de esta primera parte del exordio, que sin embargo ocupa la misma extensión que el conjunto de la prótasis iliádica (vv. 1-7). Es la materia odiseica, incluida la arribada al Lazio del héroe tras esa larga errancia ocasionada por la ira de Juno (motor de todo el poema y vínculo unitario entre dos partes), la que se completa en los vv. 6-7 con una apertura al futuro-presente, que se ofrece bajo la forma profética: la fundación de Lavinio, el reino de Albalonga, y la fundación de Roma.

Virgilio traslada a un segundo plano la invocación a la Musa y reduce la función inspiradora de forma que el cantor ya no es un *medium* de la voz divina. Está solo para aclarar los designios sobrenaturales («Musa, mihi causas memora») haciendo al poeta receptor privilegiado de lo ininteligible, de la causa secreta que pudo sostener en Juno (y sostiene en los dioses) tan terrible persecución («tantaene animis caelistibus irae?»). Recalcando los trazos de la *Ilíada* la invocación sirve solo para la búsqueda del *áition* (de la causa); y es esa revelación la que se despliega inmediatamente en los versos 12 a 23, configurando una innovadora ruptura de límites, que flexibiliza el paso de la prótasis al relato, y que no será adoptada modélicamente en la épica culta.

El exordio de la *Eneida* iba a alcanzar lo que ninguno de los poemas post-homéricos consiguió: convertirse en una alternativa de programación de apertura épica al propio Homero. Esto vino a manifestarse muy pronto a través de los siete versos primeros de la *Farsalia* de Lucano. Los conectores de correspondencia resultan significativos: *Bella [...] canimus* responde a *arma virumque cano* y *Quis furor, o cives a Musa, mihi causas memora*. Pero a su vez la programación del tema («plus quam ciuilia campos / iusque datum sceleri»): «las más que civiles guerras que ensangrentaron los campos de Emathia») ya plantea una renuncia antivirgiliana al mito que desplaza la focalización del *epos* desde el tiempo pretérito introducido por Homero a la inmediatez del pasado-presente. En su presente-historia controlable por el cantor no es necesaria la invocación a la Musa, inspiradora y reveladora de secretos designios y garante de la veracidad de proezas pretéritas. En realidad los hexámetros iniciales de Lucano son una *expolitio per variatonem* del concepto nuclear (*Bella... civilia*) en una serie extensa de oposiciones como «cognatasque acies» (encontrados ejércitos) o «infestisque obuia signis signa», «pares aquilas» o «pila minantia pilis» [encontrados ejércitos, enseñas contra enseñas, aquilas enfrentadas a sus compañeras, pilos amenazando a pilos]. La guerra queda así cualificada como una locura colectiva, subvirtiendo la imagen compleja de los ciudadanos asaltados por la insania el apóstrofe al personaje-héroe, con el que los autores de epopeyas anteriores habían estimado el *pathos* del relato. Esta idea es ampliamente desarrollada en la glosa emblemática y aún más claramente

antivirgiliana de loa hexámetros 8-32. La larga secuencia enumera mediante una serie de hipérbolos el elenco de los horrores más graves desencadenados por la guerra civil. En este singular pasaje la visión de Roma y sus dominios como un paisaje de destrucción y ruinas no solo constituye una novedad formal al desmesurar el exordio épico, sino que exige una lectura reversiva de la celebración virgiliana de Italia como lugar ideal de vida y prosperidad.

Esta abierta transgresión al mundo codificado del arranque epopéyico no es, con todo, la más relevante. Lucano abandona el recurso aélico de la invocación a la Musa para idear —rompiendo con la *gravitas* del *genus*— una forma distinta de innovación que viene precedida por el panegírico a Nerón. Deificado en vida, la sola existencia del César justificaría unas guerras civiles encaminados a su gloria (vv. 33-62). Y se cierra la dilatadísima prótasis con una inequívoca suplantación de la Musa homérico-virgiliana:

Sed mihi iam numen... [...]

tu satis ac mires Romana in carmina dandes.

[Pero para mí tú eres ya una divinidad (...)]

tú solo bastas para inspirarme un poema romano]

Se trata de funciones exordiales que jugarán contrastivamente con Virgilio (y su ascendente homérico) en una épica culta de la veridicción histórica, pero que también abrirán otra grieta esencial al posibilitar la inserción del dedicatario o Mecenas, como complemento a la Musa, como inspirador, como destinatario, o integrando más de una de esas funciones.

El canto del *Orlando Furioso* de Ariosto en su tercera y definitiva redacción (1536) se inicia clásicamente con un prótasis que anima las funciones de presentar la materia del poema (proposición) y dirigirse a los destinatarios (dedicación), eliminando la solicitud de auxilio a la Musa. La división de la prótasis según un esquema formulario tripartito hace equivalente los espacios poéticos concedidos a la proposición (dos octavas, salvo los versos 5-8 de la segunda) y la dedicatoria (octavas 3-4), intercalando una breve y original invocación a la amada del poeta en la que este extiende a su propia peripecia la ley irracional del amor, que ha de permitirle a su «'l poco ingegno» acabar otro canto («mi basti a finir quanto ho promesso»). En Ariosto la situación resultaba más compleja que para Virgilio o Lucano. De ahí el difícil arranque de su *incipit*, en el que confluyeron multitud de factores antiguos y modernos, clásicos y romancísticos, resultando una refinadísima reelaboración de la red intertextual que va desde Virgilio a Boiardo pasando por Dante o el Mambriano, y evoluciona desde el texto de la edición primera (1516):

Di donne e cavalier li antiqui amori

le cortesie, l'audaci imprese io canto;

al definitivo y canónico:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori
le cortesie, l'audaci imprese io canto.

Se trata de un proceso que se ha definido como una «sintonización» múltiple, cuyo efecto principal fue el acercamiento anagramático *armi-amori*, afín, gracias al quiasmo, a la pareja *donne-cavalier*, que relaciona conceptos clave del mundo cortesano y en Boiardo adquiriría una carga de sentido particular asimilada por Ariosto: la confluencia del material carolingio (épica) y artúrico (amorosa). Con ello, el *Furioso* declaraba además la relación integradora con el poema precedente. Por otro lado es evidente el calco de la fórmula virgiliana *cano* (= *io canto*); y significativo que a *arma* correspondiera solo aproximadamente en la primera redacción *audaci imprese*, mientras que en la última se llega a la exacta equivalencia: *l'arme*. Por esto el alumbramiento de la correlación *armi-amori* se puede considerar como el efecto de dos impulsos convergentes que se han producido a través de dos diferentes *intertextualidades*.

Por otra parte en los dos primeros versos se diseña ya «el preciso, podríamos decir geométrico orden, caracterizado por estudiadas simetrías y calculados paralelismos con que se dispone cada una de las partes en la arquitectura del proemio». La crítica ha agotado las observaciones que pueden hacerse sobre la sabiduría constructiva de esos dos versos. El primero, constituido por dos grupos de términos y dividido en dos partes presenta una especie de balanza equilibrada. El segundo repite inicialmente la misma operación, pero introduce un adjetivo que rompe la secuencia de sustantivos exentos: «audaci» (un término de por sí expresivo pero que llega a serlo aún más en el sistema de equivalencias en que se introduce). El doble nexo entre lo masculino y lo femenino (la guerra pertenece a uno y el amor al otro) construye el complejo semántico del dístico. Las tres parejas de correlaciones reproducen la misma coordinación, oposición y complementariedad, incluso en un plano de correspondencia interserial de la simetría, pues «donne» corresponde a «cortesie» y «cavallieri» a «audaci imprese». Al efecto de amplitud discursiva obtenido con el quiasmo en el primer verso (A+B+B+A) se agrega el idéntico producido por la inversión del orden sintáctico (con la hipérbole del «io canto»), que al dilatar en una suspensión continuada el sentido, exige una lectura rítmica y acelerada que da relieve a los propios términos encadenados.

En una precisa lectura de la musicalidad de la octava primera, recalcando la perfecta distribución sintagmática del principio paradigmático de la apofonía en la completa gama vocálica con apoyo en la consonántica (la líquida vibrante y la alveolar sonora), se ha concluido que Ariosto utiliza los versos de la octava como si fuera otras tantas líneas del pentagrama (un *octograma*), imprimiendo en cada una de ellas una nota con posible desarrollo sintagmático-diacrónico

en los versos siguientes. A su vez, cada octava del exordio en la agrupación 1-2 y 3-4 forma parte de un conjunto de calculada musicalidad a través de la *ripresa* intertrófica, de modo que la octava 2, por ejemplo, puede definirse como una *capfinida* por conexión silábica («Diró, d'Orlando [...] *tratto* / in prosa ma ne in rima»).

En los siguientes seis versos el narrador evoca un material ampliamente conocido para sus auditores: la guerra entre los cristianos y los sarracenos, sobre todo la versión de la invasión sarracena que Boiardo había ofrecido en su *Orlando innamorato*. Si el objeto del canto no era el héroe singular, el *virum*, sino un plural indeterminado por el celeberrimo asíndeton, ahora, por decirlo con términos de la crítica del Cinquecento, irrumpe la multiplicidad de héroes y de acciones, trasponiendo la proposición a otros fantasmas emblemáticos del tiempo mítico («che furo al tempo / che passaro i mori d'Africa il mare»).

La prótasis proposicional prosigue en la octava 2 presentando el caso de Orlando como una particularización del enunciado de materia que se acaba de realizar («in un medesimo tratto»), y una perspectiva novedosa sobre la tradición recibida (el rígido y venturoso paladín de la tradición medieval y el torpe y cómico enamorado del poema de Boiardo): «cosa non detta in prosa ma ne in rima». La locura de Orlando es una pérdida de sentido que acerca el amor a las armas y que se refleja asimismo en Agramante, el caudillo del ejército sarraceno que se presenta presa del «giovenil furore». De pronto, en la segunda parte de la estrofa la proposición se redimensiona y la voz épica (el *io* del poeta) se parangona implícitamente a Orlando, por estar él mismo afectado por el mal de amor, aunque el uso del adverbio *quasi* marca la diferencia entre un loco completo y un loco a medias. A revalidar la distancia con Orlando contribuye la nota irónica sobre «l poco ingegno». Esta irrupción subjetiva del poeta en el tejido proemial de la obra puede considerarse —junto a la renuncia invocativa directa a la Musa clásica— la novedad mayor introducida por Ariosto y como tal fue percibida. Pigna probó a leerla como el equivalente a la invocación a la Musa, de la cual su sentido de clacisista aristotélico notaba la ausencia, pero sus esfuerzos exegéticos son poco convincentes. En la prótasis del *Furioso* la invocación virgiliana está cercenada y aparece como función distinta la presentación de la figura del autor.

Las últimas dos octavas contienen nuevas informaciones sobre la materia narrativa (los amores de Ruggiero y Bradamante) y la dedicatoria al cardenal Hipólito d'Este. Ahora el canto-poema adquiere una tonalidad particular («vi farò udir, si voi mi date orecchio»), pues los versos han de buscar un estrecho espacio en el «alti pensier» del destinatario. Con su particular inflexión, la dedicatoria constituye otra decisiva novedad, canonizada por Ariosto desde la construcción real de un cortesano que está obligado a exhibir sus lazos de

dependencia con el señor, y no solo a introducir a este en la trama y la estructura de la obra como había hecho Virgilio.

Siguiendo una calculada red de equilibrios con la tradición del género, Tasso dispone una prótasis cargada de significación y formalmente muy elaborada. La primera estrofa contiene la proposición, la segunda y tercera la invocación; la cuarta y la quinta la dedicatoria. La voz del poeta anuncia que celebrará las batallas realizadas por la fe («l'arme pietose») y al sujeto que comandó la cruzada («l'capitano»). Después de una alusión a la errancia de los caballeros cruzados (fuente del *meraviglioso* en el poema) se justifica la necesidad de los deleites para la recepción del mensaje ético-religioso. Alfonso II de Este es el dedicatario, y se profetiza una cruzada que lo habría de ver a la cabeza de las armas cristianas.

La crítica ha repetido hasta la saciedad —y a veces de manera muy superficial— que basta leer el proemio de la *Gerusalemme* para darse cuenta de las profundas diferencias con el *Furioso*, insistiendo en que en lugar de las *donne*, de los *cavalieri*, de las *arme* y de los *amori* aparecen ahora *l'arme pietose* y *l'capitano*. Pero esta simple constatación puede desplegarse con una riqueza heurística relevante, para la que cabe retomar los sarcasmos del más duro contradictor del poema en los años de su triunfo y extensa difusión: Galileo Galilei, en sus *Considerazioni al Tasso* (compuestas entre 1587 y 1592). Frente a su frecuente cita como un ejemplar modelo exordial, Galileo defiende las estrofas iniciales del *Furioso* por su simplicidad y pureza de líneas, mientras que los de la *Gerusalemme* le parecían «una pittura intarsiata», esto es, recargada, además de chillona («colorita a olio»). En efecto, desde los versos de arranque Tasso quiere marcar distancia con el estilo más coloquial del *romanzo*, inaugurando un nuevo estilo épico, grave y sublime. Se trata de un estilo voluntariamente dificultoso, sobrecargado de manierismos formales y de cultismos latinizantes: latinismos (*pietose*, *ridusse*, *absorto*) hipérbatos, anástrofes, encabalgamientos, oxímoros, anáforas, antítesis y quiasmos. Un nuevo estilo que quiere responder a la remodelación de Virgilio en una *Eneida* cristiana, al tiempo que cumple con los rasgos del «magnífico» teorizado en los *Discorsi*. Tasso ofrece, en efecto, un ejemplo del «parlar disgiunto» aconsejable en la épica: dividir la estructura de la octava en dísticos y disponer la sintaxis en una coordinación de miembros cortos que representan el nervio de la oración.

El programa poético de Tasso se inicia con un preciso recordatorio del inicio de la *Eneida* («*Canto l'arme pietose e'l capitano*»). La reminiscencia virgiliana está apenas disimulada por la inversión, y se subraya sutilmente con la proyección del común atributo de Eneas (*pius*) desde el héroe a las armas personificadas, a las que se califica de *pietose*. En el *incipit* se produce una suerte de *rifacimento* porque el término *pietoso* en tanto que señal de un

universo cristiano introduce una especie de oxímoron (las armas son crueles pero se santifican por sus designios). Tasso nos coloca en el primer verso ante la poética de un Virgilio cristiano.

En Ariosto el elemento virgiliano estaba extremadamente reducido, indicando marca de género. Es evidente que Tasso, teniendo delante el *incipit* de Ariosto y no solo el de Virgilio, ha querido significar su ruptura con un virgilianismo genérico, poniendo en cuestión, de una manera refinada, la operación ariostesca. Frente a ella surgía programáticamente un clasicismo renovado para el que Virgilio era modelo hegemónico, lo que a ojos de Tasso no ocurría en el *Furioso*. Esta idea se confirma con la doble resultante del «cano» latino. El sintagma ariostesco «io canto» cierra unos versos de elevada discursividad, que introducen la noción del cantar épico de un modo atenuado y dispersivo: en posición débil, y como punto de fuga que dilata demasiado el orden virgiliano. En Tasso «canto» emerge con toda la fuerza de su colocación inicial a la que intensifica una especie de solidaridad sonora al caer el primer acento del endecasílabo sobre la primera sílaba de la palabra. La invención formal de Virgilio es solidaria a la inversión tonal respecto al *canó* de la *Eneida*.

Es una imitación muy significativa en otro sentido, porque, como la *Eneida*, la *Gerusalemme* quiere realizarse como una épica sentimental, donde las emociones y las pasiones de los personajes vienen a representarse continuamente en forma dramática y estilo sublime. Recordemos que para Tasso la magnificencia retórica es indispensable para elevar el registro estilístico (como conviene al género épico) pero sirve también para provocar en el lector un efecto extrañante y patético.

En su conjunto, la primera octava del exordio, tan adensada de oxímoros, traslada al lector la existencia de una fuerte y múltiple tensión. La abundancia oximórica (*armi-pietose; morte-liberazione; desunione-unità; legge-erranza*) reflejan el devenir de la doble lucha de Goffredo: el *capitano* contra las armas enemigas y contra el desorden del ejército cristiano, que ha olvidado en parte su sagrado objetivo. En ocho versos Tasso avanza en síntesis el diseño estructural del poema. Un diseño unitariamente convergente en la realización de la empresa de los cruzados y que se ha figurado, al representarlo de forma gráfica, como el itinerario de un ejército que atravesando el desierto, venciendo todos los obstáculos que se le oponen, avanza hacia Jerusalén bajo la enseña de Goffredo, reconduciendo progresivamente las aventuras individuales, origen de multiplicadas discordias, hasta recomponer, finalmente, la unidad ante los muros de la ciudad asediada. Con la garantía de la victoria final del orden celeste se asegura también la perfección constructiva y retórica del poema, solo posible venciendo a los infiernos de la historia y de la literatura. Con «a i santi / segni ridusse i suoi compagni erranti», Tasso se refiere no solo a los caballeros que han caído en el error o que vagabundean lejos de Jerusalén, sino también, con

calculada ambigüedad, a la transformación de una épica individual, donde los «erranti» eran los protagonistas de poemas como el *Furioso*, a la búsqueda de aventuras que demostrasen su valor, a otra colectiva, para la cual la ética individual es condenable.

Como expresión de una nueva jerarquía ideológica, una triple distribución de roles estructura todo el poema desde esa primera octava, pues el código cristiano determina un proceso de reducción del *vario* al *uno*, del *discorde* al *uniforme*, de la *dispersione* a la *concentrazione*. Se puede representar este proceso según tres niveles de desenvolvimiento: como condena eterna de los ángeles rebeldes a la ley divina, como conflicto histórico de los infieles y los cruzados y como subordinación política de los «compagni erranti» al «imperio» de Goffredo. Y se obtendría la neta oposición triple: el *ciel* contra el *inferno*; las *armi pietose* contra el *popol misto*, el *capitano* contra los *compagni erranti*. Se trata así, la octava, de una anticipación de la construcción del relato en tanto que propuesta de conciliar unidad y variedad, historia principal e historias secundarias. Mientras que el primer conflicto garantiza la unidad de la trama, los otros dos la complican con acciones y episodios secundarios; Goffredo representa la intención épica colectiva (y *Goffredo* era el título previsto por Tasso para el poema inicialmente), la hegemonía de la historia principal, de una intención épica centrípeta frente a las tramas secundarias de los «compagni erranti», de naturaleza centrífuga. Pero también la octava prefigura otra parte del exordio: la dedicatoria. En ella el poeta asimila su prelación con el duque Alfonso de Este y con la de los *erranti* respecto a Goffredo. Alfonso viene imaginado como un nuevo Goffredo en la perspectiva de una futura, moderna cruzada, mientras que el poeta, representándose inquieto e infeliz, se autodefine como «peregrino errante».

Con la repetición anafórica («e *in van* l'Inferno vi s'oppose, e *in vano*») Tasso correlaciona como fuerzas negativas a los paganos («il *popol misto*») y el infierno. El encuentro en torno a Jerusalén viene a configurarse como un momento tan solo de otra lucha más honda y de más duración, que tiene como espacio maravilloso y dramático el mundo: una fase del opósito Cielo/Infierno, del eterno conflicto entre Dios y Satanás. Desde su arranque, la *Gerusalemme* aparece como un multiplicado epifonema en el que se introducen las potencias ultraterrenas, anunciando el elemento narrativo del «meraviglioso cristiano» desenvuelto ya en el canto I (octavas 7-8 y 11-19), dando así una respuesta a la conciliación con lo verosímil. Pero la invocación de una nueva cruzada contenida en la dedicatoria a Alfonso de Este significa que la ambición de Tasso es escribir el poema heroico de la Cristiandad *actual*, y que la primera cruzada no es más que una alegoría histórica de la situación de la Iglesia católica golpeada por la Reforma protestante y amenazada por los turcos.

La invocación a la Musa de la octava segunda se ha entendido generalmente como referida a una Musa cristiana. El arranque invocativo («o Musa»), calcado de las invocaciones paganas de Homero y Virgilio, se quiso ver entre los contemporáneos de Tasso como una sustitución a lo divino por la Virgen. Esto es lo que, sin más, hizo el revisor de la *Liberata* Niccolò degli Oddi, y contra lo que reafirmará el autor en los *Discorsi* que se trata de una alusión a las «intelligenze divine» (en la *Conquistata* 1, 3 se invocará a las «superne menti»). Se trataba, como se deduce de los versos 3-4 («ma su nel cielo infra i beati cori / hai di stelle immortali aurea corona»), de invocar a Urania, la musa de la astronomía pero también de la poesía épico-religiosa, y con ello Tasso residuaba con un importante cambio de perspectiva la fórmula tradicional: al no habitar en el Parnaso, sino tener establecida su sede en el cielo, se proclama la renuncia a inspirarse en temas profanos; o, mejor, que los temas tradicionales de la épica están recreados desde una conciencia religiosa. Tasso pone de forma súbita en claro, en el resto de la octava 2 y en la 3, que el suyo no será un poema histórico: su objeto de escritura no es lo verdadero de la historia sino lo verosímil de la poesía; vale decir lo verdadero *condito* (3,3) (como expresa con una imagen alimentaria) en las ficciones poéticas de amores y encantamientos. Considerando que tales ficciones indispensables para el *diletto* del lector son objeto de una condena moral, Tasso —recurriendo a un símil tomado de Lucrecio— las presenta como necesarias para una intención de *docere*: las ficciones son como la miel dulce que esconde el sabor de una medicina amarga. El lector, como el niño, quedará engañado, lo que significa que, por una parte, se deleitará con la dulzura de la miel (la ficción poética verosímil) y por otra asimilará la enseñanza moral (la medicina amarga) de las vicisitudes de los cruzados, y como los cruzados aprenderá a disciplinar las propias pasiones para ponerse al servicio de la causa cristiana. Estamos ante una explícita y programática declaración de poética en que el discurso poético que quiere ser mensurado y valorado por su verdad proclama, al mismo tiempo, la licencia para fingir.

En las octavas 5 y 6 el motivo dinástico de la tradición épico-caballeresca, modelado en el *Furioso*, se transforma en una exaltación del destinatario a través de la directa alocución al «magnanimo Alfonso» de una voz poética figurada como «peregrino errante». Es así como el yo del narrador configura la referencia autobiográfica a sus propias peripecias con la de un Eneas «fato profugus» según un modelo cuya aparición en la *canzone* al propio Alfonso de 1579 («a te che da l'esiglio / ... mi raccogliesti nel reale albergo») se conduce a toda una veta de representaciones como el «forastiero napolitano», el «sconosciuto peregrino» de *Il padre di famiglia* que en relación a los versos de la *Liberata* ha explorado magistralmente la crítica italiana.

Con un explícito reclamo a la historia contemporánea, proyectando los significados y valores del mito a lo divino (la cruzada y el triunfo del Cielo) a la relación entre el autor y el dedicatario, Tasso avizora también la victoria sobre su errancia. A la metáfora del acogedor puerto (representación de Alfonso, símbolo del poder de su ley) se liga la emulación entre el duque y Goffredo. En un juego de transferencias que dispone y conduce el poeta se entrelazan así, arrastrándolas al campo de lo positivo, las opuestas dimensiones de mutación y fijeza, caos y orden pleno, exilio y puerto. Alfonso II, transparentando los rasgos del *capitano* autor de la recuperación de Jesuralén y también como gobernante efectivo del territorio de Ferrara, localiza al futuro visionario —y a la altura de 1585 de virtualidad profética— como conductor de «il buon popol di Cristo» hacia un definitivo triunfo sobre el mal (que es ahora «il fero trace»). Mientras llega ese día, precedido de aquel otro en que Tasso promete cantar, sin más al señor:

Forse un dì, fin che la presaga penna
osi scriver di te quel ch'or m'acenna.

Será el receptor privilegiado del canto, incitador de esa recuperación de un orden humano-divino:

[...] i nostri carmi
intanto ascolta e t'aparecchia a l'armi.

LA REMODELACIÓN DEL RITUAL INTRODUCTORIO EN LA ÉPICA CULTA ESPAÑOLA: 1552-1605

Para abandonar el supuesto —y la pragmática— de la historia literaria tradicional, donde un género literario se figura bajo la forma estática de una yuxtaposición de sucesividades y donde cada creación es considerada entidad cerrada y autosuficiente, anclada en un *hic et nunc* impermeable, resulta imprescindible un giro metodológico. Con él nos conducimos al interior de los textos mismos, afinando como el instrumento más preciso para una hermenéutica del género, tanto en su curso multiseccular como en cualquier tramo histórico, la exégesis indiciaria de las propuestas contenidas (y en cierta forma encapsuladas) en las propias creaciones. Esta incardinación dúctil y sistemática en los textos en tanto que discursos, a la vez, singulares e históricamente marcados por su tipicidad, permite reajustar una lectura de sutilísimos contrapuntos y variaciones, o lo que es igual una tópica que discurre por un proceso de historicidad. El elenco de repeticiones y mutaciones, fidelidades y singularidades, hace posible entender el género y entenderlo de forma dinámica, dando relieve a los

diversos momentos en que se manifiesta su condición de variable elástica, donde a n dimensiones se agregan otra serie indefinida de dimensiones fraccionarias, por acogerme metafóricamente al modelo propuesto por la teoría de los fractales.

No todos los lugares de un texto tienen la misma importancia. Hay partes que, por su mero posicionamiento, resultan más expresivas y cualitativamente densas que otras. El comienzo de cualquier obra literaria es una de ellas porque, como el planteamiento de un teorema, establece el momento y el modo en que desde el silencio pasa a un punto crucial. El exordio funciona como una inauguración, un ritual o ceremonia casi litúrgica a través de la cual entramos en el universo literario. Cuando en un género como la épica el poema se postula a modo de un canto (característica estructural heredada de los proemios que la literatura griega conoce hasta el siglo IV a. de C. en que la relación del vate-cantor con su público era inmediata y todavía no problemática) el exordio se conforma como su anuncio y su germinal puesta en marcha. Es ya canto y al mismo tiempo no lo es. Mientras que invoca como inspiradora a la Musa y propone una delimitación al contenido y materia de su obra el poeta épico realiza un acto de exposición y programación que puede considerarse también una declaración de poética. Asegura en ella que conduce su palabra-texto (su canto) según las reglas de un género y, al mismo tiempo, crea una variante nueva, una reelaboración singular de un código relativamente abierto en sus posibilidades combinatorias. El poeta épico no es un inventor sino un artífice que trabaja con la tradición y desde la tradición. Se posiciona desde el inicio (y para ello le vale el exordio) frente a un conjunto de modelos ya categorizados en el código con el carácter prescriptivo de una norma y los asume o no con diferente intensidad y fidelidad, estableciendo una relación subterránea entre dicho código y la nueva formulación, que quiere reflejar (como una microestructura que miniaturiza a una macroestructura) el conjunto de su operación poética.

En la época del Siglo de Oro el «ritual introductorio» es una pieza inmovible, una constante. ¿Se trata de una simple *convención heredada* o de una pieza funcional, en todos los planos, de la escritura épica? Lo primero que hay que subrayar es que la persistencia de esta parte conformaría al propio poema épico —y esto no ocurre con ningún otro género literario de su amplitud— como un dístico, a modo de lema y rema, o mejor, de programa declarativo y realización. El peso de la tradición sin embargo no es lo determinante, porque esa misma tradición modeladora (clásica y en algún momento también contemporánea) era diferente: ofrecía soluciones distintas a lo que se podría denominar el *arranque* poético o el caldeamiento exordial. Cierto que en alguna manera las nuevas realizaciones implican un proceder electivo, adaptando el enfoque a modo de señal filiativa y también de exaltación del modelo en el que se

quieren constituir. Pero en la mayoría de los casos se trata o de marcar distancia con ese modelo o de construir por hibridación un nuevo espacio de escritura (su *propósito* o su programa). De hecho, en muchas ocasiones el nuevo poeta viene a establecer una *mediación* equidistante o una combinatoria graduada, que filtra y tornasola con diferentes modelos exordiales su nueva propuesta.

He aquí, por tanto, un primer probable cuadro de funciones cumplidas por el componente exordial de la épica culta española:

1. Manifiesta la inserción del poema en una tradición modeladora, sin la cual —sin su guía y ejemplo— no podría haberse producido la nueva andadura poemática. Con ello se magnifica —y justifica clásicamente— la *elevación* de la propia escritura.

2. Además de un signo de grado en la excelencia estilística (en su pertenencia al estilo más elevado, con su lenguaje y su retórica de lo sublime), el exordio sirve como marca de género, inscribe el poema a modo de señalización genológica en la épica culta (desde la gran tríada de Homero, Virgilio y Lucano a la oposición dialéctica de Ariosto y Tasso).

3. Si con todo ello se cualifica al poeta como *conocedor* de los instrumentos retórico-estilísticos y narrativos apropiados para lo que va a desempeñar, el espacio en sí mismo es autorreferencial y por ello *ritual*. La escritura se vuelve iniciática porque el inicio —el comienzo— es una iniciación, un acto ceremonial que debe cumplirse y cuyos *pasos* están regulados a través de una imagen también ritual del poeta y de su propio cantar-escritura.

4. El carácter presentativo del escritor a través de su transformación autorial en la voz aédica: un *vate* que recibe la inspiración porque la implora y solicita. Y la palabra épica le es concedida a modo de prodigio, porque su origen preternatural y divino adviene, fluye hacia el cantor que es poseído por ella, y actúa en realidad como *medium*.

5. Esta sobrenaturalización aédica justifica también la calidad visionaria del poeta que *adivina* (vaticina) el alcance de su *canto*. A su vez, el inicio de materia actúa a modo de cierre de la parte *mágica* del exordio, porque demuestra cómo el advenimiento de la inspiración, la ayuda sobrenatural, ya se ha cumplido (o empezado a cumplir).

6. Pero al tiempo, en todas estas funciones hasta aquí indicadas, el exordio es un denotador histórico, que atenúa sutilmente la acronía clasicista de la imagen del *vate-aedo* por la atención estilística (mimetizadora) a los enunciados de poetas anteriores (considerados ya clásicos ya como modelos), particularmente próximos. Este denotador obedece —y se inscribe— en dos inflexiones esenciales, con sus significativas rupturas:

- La irrupción del *Orlando Furioso*.
- La irrupción de la *Gerusalemme* de Tasso.

Pero con cada uno de ellos o en su combinación, hay otras cabezas *menores* de la serie exordial, como Camoens o Ercilla o —de forma particular— otros ejemplos que constituyen modelos circunstanciales.

7. Por consiguiente, cada exordio es potencialmente una polifonía textual, que selecciona y combina armónicos de distinta procedencia, haciéndose así un registro de los mismos modelos actuantes en el poema.

8. En cuanto que declaración cumplida, desprendido ya de los modos y fórmulas heredadas, el exordio presenta un gradiente de autonomía programática. Es esta autonomía la que induce una cierta distancia o incluso una rección denegativa respecto a alguno o algunos términos de la tradición. La red textual entre modelos y nuevo poema es así dialécticamente trabada y potencialmente abierta entre el mimetismo más absoluto o la proclamación de independencia.

9. Como programa de escritura (con sus procederes y objetivos), el exordio anticipa la propia materia que se va a desenvolver, así como las reglas que la regulan. En un primer sentido se podría hablar de una pura programación retórica, es decir de una declaración de intenciones. Esta declaración, sin embargo, desvela y revela, haciendo explícitos ciertos elementos de la nervadura poemática, en ocasiones manifestando las condiciones (dificultad, riesgo...) en que ha de desenvolverse el cumplimiento de lo prometido.

10. Pero dicha programación contiene una microsíntesis de la materia narrativa e incluso de la forma en que va a ser construida. La extensión y construcción del relato programada en el exordio (lo que sería una forma de *trepidatio materiae futurae*) tiene en ocasiones una amplitud que no se cumple cuando el poema (o su parte primera) no concluye, y la obra queda, a modo de torso, sin terminar. En este caso el programa exordial *ilumina* el conjunto del proyecto y *significa* más que el conjunto de los cantos completados. Adquiere, en definitiva, toda la carga de un encapsulamiento heurístico de la materia.

11. Actúa como paradigma indicial al diseñar con leves trazos la topología —y tipología— de la escritura épica aplicada a un determinado contorno de materia, un proyecto desiderativo que será su superfetación. Los indicios son claves de lectura, puntos miliares de señalización en el piélagos de episodios y aconteceres con que se dispone y realiza todo poema épico.

12. Pero las redes textuales del exordio quieren también —y de forma esencial— atrapar al lector, sirviendo al conjunto tanto de suasoria para su disposición (*atentum parare*) a oír-leer, como de pacto de lectura. Y en ese sentido la seriedad del vate inspirado y la excelencia de la materia quedan rubricadas con la entrega de una breve cartografía poemática.

13. El exordio contiene pues, un *asunto*, del que la propia materia desenvuelta en su segunda parte es un *reasunto*. Por ello, el autor en ocasiones levanta solo el velo del enigma estableciendo un modo activo de participación del lector en el espectáculo del desenvolvimiento (o aclaración) del enigma parcial. Lo

vedado desde el exordio confirma también una lectura de ciertos módulos del relato, una hermenéutica ensordecida de las *novedades*.

14. Ese asunto está proyectado al lector con un indicio mayor sobre su significado: el valor mismo de lo sucedido. A la promesa de deleite suele sumarse la promesa de enseñanza, regulándose de esta forma el horizonte de las expectativas de acuerdo con un ideal previo que equilibra el *docere* y el *delectare*.

Dadas las dimensiones del conjunto, he optado por centrarme en un amplio espacio cohesivo que conforma más de setenta rituales introductorios, significando lo que a mi modo de ver constituye la parte nuclear del género, que cierro a la altura de 1605, según la relación cronológica de ediciones, que presento, y en las que considero como autónomas las partes correspondientes a los poemas de Ercilla, Hernández Blasco o Virués. Creo que es un volumen de material suficiente y que responde a cuanto he enunciado en la modelización, pues hace intervenir tanto al canon homérico y virgiliano (tradicción clásica) como al ariostesco y tassiano (tradicción italianista), en gradientes de diversa tensión e intensidad.

Como adelanto general de unas conclusiones concretadas y detallistas podría establecer ya como *recuerdo* y tránsito de su atenta lectura en el procedimiento de clasificación articulada de los materiales, que corresponden a la totalidad de los poemas épicos por mí conocidos hasta el año 1605, una primera serie de constataciones que paso a indicar.

Si la guerra —o las *armi*— son el espacio de ideación privilegiado por el género de la épica culta, el diseño de las fuerzas actuantes, su marca simbólica y las relaciones de alteridad van a variar desde una excéntrica (o un policentrismo) abierta a la construcción de una dualidad cerrada, de una oposición de antagonismo metahistórica que acoge la alegórica división del universo entre cristiandad y paganismo, Bien y Mal.

En una primera serie de poemas la guerra (o guerras) están incluso signadas por la *aequalitas* de los contendientes, tratándose por tanto de facultar la excelencia suprema bajo el paradigma caballeresco de la identidad. Se recupera así el papel de poema de los vencidos que también tiene la *Eneida* o el de contienda de valores alternantes de los Orlandos y en especial del poema de Ariosto. Incluso se formula con la abierta dualidad de héroes que cambian de campo «con pecho siempre leal y celo santo», como es el caso de Bernardo del Carpio (y de lo que se ha llamado el momento *bernárdico*).

En una segunda serie, aunque el antagonismo quede marcado por campos impermeables (e incluso estos se definan desde su idiosincracia religiosa) se trata de vehicular un registro político identitario (con posibilidades de variación del enemigo de la nación, según se ve en *La Austriada* de Rufo). Se trata de hazañas de conquista o dominación (como en la épica de Ercilla) que no sobrepasan nunca la instancia del marco sociopolítico o geopolítico.

En una tercera serie se va imponiendo y acaba por ser exclusiva la dualidad trascendente trazada por Tasso en su *Gerusalemme*. El campo de batalla es un puro epifenómeno y por eso puede variar de ángulo y de coordenadas tempoespaciales: desde la *fundación* —base firme— de la cristiandad hispana con Pelayo a las conquistas (de Sevilla), las batallas decisivas (las Navas de Tolosa) o la dominación de espacios paganos que quedan santificados (las Canarias o el mundo americano). Es una dualidad absoluta, que extrema la violencia, el terror y la sangre (como signo bíblico de sacrificio y redención) y viene regida por las *armas piadosas*.

Desde Homero y Virgilio el mundo del *epos* no puede renunciar a la presencia activa (incluso como motor de la aventura) del amor. El hecho lo comprendió como nadie Ercilla al retractarse de su renuncia inicial a las «damas», «amor» y «gentilezas» (y en él se resolvió —de hecho— con el patrón virgiliano desplazado, como también hará Antonio de Viana, un episodio lateral de amores).

Pero Boiardo y Ariosto habían establecido una nueva fórmula de *entrelazamiento*, que no solo igualaba sino que daba primacía a los *amori* (es justo contra esto como había reaccionado Ercilla en su reversión denegatoria), añadiendo la posibilidad de un registro más: la profundidad proyectiva del yo autorial en el universo ficcional. Esta potencial hibridación —o mixtura— de planos amoratorios quedará marcada en las declaraciones exordiales de la épica culta española:

En una primera serie se equilibra el contenido argumental con una breve cartografía previa que integra los dos registros de armas y amores, marcando en algún caso el carácter subsidiario de estos como lateralidad episódica (al modo virgiliano).

En una segunda serie la coexistencia está implícita por la condición del héroe (o directamente la heroica romancística: Angélica) sobre el que gira el poema.

En una tercera serie se anuncia la presencia proyectiva del yo autorial en un nuevo registro sentimental, en un proceso que alcanza su culminación, por ejemplo, en el programa de escritura planteado por Lope en *La hermosa de Angélica*.

El héroe (epónimo o no) en no demasiadas ocasiones está representado por un señor (un noble) o su correspondiente en el nivel eclesiástico. Estamos ante la función encomiástica (o encomiástico-genealógica) de Ariosto, donde el destinatario es a manera de un doble (descendiente y con sus mismas virtudes). Se trata de recurrir a una leyenda genealógica para *nobilitar* —amparando y propagando— razones públicas de la excelencia que radica en los supuestos de la heroicidad heredada.

Pero también desde la modulación homérica del héroe sobresaliente por sus prendas, incluso nimbado por el amparo divino, en la épica culta española

surge el héroe particular que no pertenece a una estirpe regia. Es él el verdadero protagonista, aunque en ocasiones (sobre todo en el caso de don Juan de Austria) se delegue la representación exordial al monarca (por razones de estrecho parentesco y, por consiguiente, compartidas virtudes heroicas). Junto a don Juan de Austria es el Duque de Alba el más representado y elegido como héroe épico. El paradigma tiene dos posibilidades de expansión: hacia el pasado (el Cid) y hacia la leyenda de los caballeros particulares como Florando de Castilla «lauro de caballeros», o su proyección a lo divino. Aunque América dará sus propios héroes singulares (o la multisingularidad colectiva de las *Elegías* de Castellanos).

Sin embargo, el paradigma dominante es el de la heroicidad regia en toda su escala de delegaciones, que dejan espacio exordial a su presencia con las funciones de inspirador, destinatario del canto y espejo de virtudes. Se expande incluso al espacio de la directa imitación y continuación ariostesca, como significa entre otros *La hermosura de Angélica* de Lope.

Ahora bien, la presencia exordial del monarca se establece con una gradación ceremonial y panegírica que va progresivamente ahondando en el registro encomiástico y figurativo de la superioridad-divinidad, con evidente remarque de las representaciones de Augusto y Nerón en los poemas de Virgilio y Lucano. En primera instancia Carlos V es un modelo de héroe, de guerrero que conduce las propias hazañas épicas y es paradigma y referente de un valor colectivo. Un papel que en parte se desdibuja con don Juan de Austria, héroe *representante* de otra epicidad jerarquizada donde la función simbólica viene a ser ocupada por el nuevo monarca. La herencia representativa de Carlos V solo puede ser asumida por el príncipe Felipe (en primera instancia) y por Felipe II en su plena compacidad emblemática del poder divino en la tierra. El momento de tránsito es —como en el aparato funéreo de la propia monarquía— de particular interés. La herencia multiplicada (o integrada) del abuelo y el padre conducen al registro hiperbólico de Felipe III, a través de un cambio al que podemos asistir gracias a un poema que recoge con el fallecimiento de Felipe II el cambio de destinatario. Pero Felipe III será ya —lejos de empresas bélicas concretas— la pura divinidad de un *hyarco*, de un rey-sacerdote o de un Augusto de la *aetas aurea*.

La demiurgia del epos

El vate y la inspiración: la voz aédica

La épica culta española hasta 1605 conserva una liturgia invocativa marcada retóricamente por la oralidad. La condición demiúrgica del canto viene referida a un proceso fisiológico-neumatológico de inspiración por el que la palabra (directamente acompañada por el plectro o ella misma música) se hace apta para acoger la materia elevada (cantada o contada por la Musa o transferida a

la voz del vate). En un primer registro esa voz del vate (o la «voz» y el «plectro» en Lope, 1599; 1602) no está preparada para el canto épico: «la voz es ronca, tosco el instrumento» (Valdivielso, 1604); «trabajosa voz» (Ercilla, 1578), «ronca voz medrosa» (Martí, 1584) «voz cansada» (Mata, 1589) o simplemente ausente («salga mi voz que tanto ha estado pura / en la región oscura del olvido», Cairasco de Figueroa, 1602). A través del efecto conseguido por la invocación la voz se transformará en instrumento acorde al contenido del *genus*, a las exigencias de su materia elevada: la voz ha de salir y romper «con eficacia y fuerza» (Ercilla, 1578), se ha de «entonar» (Losa, 1580); ha de soltarse «al viento [...] con ánimo» (Martí, 1584), que al ser «nuevamente reforzada» ha de conseguir un «cantar... aceto» (Vezilla Castellanos, 1586), que ha de ser «esforzada» para el «dulce canto» (Castellanos, 1589: IV), que ha de levantarse hasta estar «en punto inaccesible a humano canto» (Virués, 1602), o simplemente levantar «el plectro y armonía del canto» (Lope, 1602), sonando «en dulce y grave estilo» (Valdivielso, 1604). La voz es en ocasiones sustituida por la parte corporal que se entendía originadora de la misma en la fisiología galénica: el pecho o pechos «helado [...] oscuro y ciego» (Mata, 1587), «vacíos» y «fríos» (Mata, 1589) «helado y frío» (Belmonte Bermúdez, 1600), «inmóvil y sin vivo aliento» (Bravo, 1604).

El efecto de la invocación es provocar una transferencia entre la instancia sobrenatural y el vate. Esta metamorfosis adviene a través del «afflato del espíritu divino» (Castellanos, 1589), que es dado como «aliento» (Valdivielso, 1604; La Sierra, 1605), «soberano aliento» (Saavedra Guzmán, 1599), o aliento «con más furia» (Ercilla, 1578), configurando tanto el aspirar (Vezilla Castellanos, 1586; Cueva, 1603) como el inspirar (Cairasco, 1602), con las variantes de «henchir» (Jiménez Ayllón, 1568) «infundir» (Rufo, 1584; B. Bermúdez, 1600), «soplar» (Castellanos, 1589)... Junto al proceso neumatológico y como variantes exentas, aunque en algún raro caso combinadas, aparecen otras dos: la del contacto o trasvase del agua divina y la de la iluminación o comunicación de calor y fuego. Para obtener «otro temple» el cantor necesita ese «agua de Helicon misteriosa» sin la cual la «pobre, desdichada» musa del cantor no «se atreve» a «principiar cosa» (Balbi de Correggio, 1593), el «agua de tan rica vena» que enriquece la «estéril vena» poética (Povoas, 1594), el «licor» que se derrama y concede en abundancia (Lopez Pinciano, 1605). Solo a partir de 1586 la inspiración aparece como efecto de la «ardiente musa» (Mata, 1589) bajo las fórmulas de iluminación y encendimiento: el poeta se siente «un hombre nuevo / [...] con el fuego que me enciende», en transfiguración expresada con un símil mítico («de la manera que el lumbroso Febo / ilustre por do pasa y no le ofende» (Vezilla Castellanos, 1586); el «ardiente fuego» a través de una centella que desciende sobre el vate «en mis tinieblas luz abra al sosiego / y la perdida vista al alma» (Mata, 1587: I); la «luz sagrada» de que es

«mi frágil espíritu alumbrado» (Saavedra Guzmán, 1599), la «lumbre» (Viana, 1604), «inaccesible» que ha de tocar «con un ascua [...] pecho y labios» (Valdivielso, 1604).

La tradición que aflora en la épica culta española es compleja y atenderla supone una difícil competencia poética:

Pues canto... mas cantar es desvarío
después de tantos célebres cantores
en quienes conoció competidores
la resonante cítara de Orfeo [...].

(Oña, 1596)

Solo unos pocos poemas reducen la invocación a una sobrenaturalización indeterminada del canto, renunciando a nominar o a definir la musa que lo inspira o canta: *Ercilla* es el primero (1578: II), y también *Manrique* (1578), *Losa* (1580), *Luque* (1583) y *Vezilla Castellanos* (1586); solo en otros dos la musa es aludida sin más precisión que la de pertenecer al campo de lo divino cristiano (*Mata*, 1589; *Povoas*, 1594).

En la invocación sorprendemos ya un juego de tendencias que permiten ver en la diacronía considerada la sucesividad de al menos tres modelos dominantes:

El primero es el de la invocación homérico-virgiliana, en que la Musa «canta» (hasta tres veces reiterado en *Quirós*, 1552; *Arbolanche*, 1566) o «canta» y «cuenta» (*Urrea*, 1584), haciendo que el poeta «las causas sepa» (*Sempere*, 1560). El paradigma clásico es débil pues necesita ser afianzado con su vuelta a lo divino («musa divina» en *Quirós*, «inteligencias soberanas» en *Sempere*), en un proceso donde también aparece la explícita sustitución planteada ya a la altura de 1568 por *Jiménez Ayllón*:

Favor demando aquél qu'es uno y trino
qu'el de las Musas y el de Apolo es nada [...].

Y refrendada luego, entre otros, por *Juan Rufo* en 1584:

Dejando, pues, la bárbara doctrina
invoco de las causas la primera [...].

En este segmento a menudo la invocación hace crisis hasta desaparecer en los poemas de *Ercilla* (1578) y *Losa* (1580), o presentarse como un poder delegado del dedicatario (el «rey claro supremo» en *Urrea*, 1584).

El segundo es el del adelgazamiento (hasta convertirse en excepción) de la invocación pagana y la hegemonía de la «santa musa» (*Virués*, 1587), bajo distintas formas de advocación. En este segmento (desde 1584 a 1596) aparece

alguna retardataria invocación pagana, bien por el arcaísmo del proyecto poético (el largamente dilatado de Castellanos, con petición a la «excelsa Musa, Talía» en la parte III de 1589, aunque conviviendo con la dirigida a la «madre pía de Dios», «musa superior del monte santo», en la parte IV), bien por su situación en un ciclo que conecta con la etapa precedente (la de Oña en 1596: «conmigo se vendrán Minerva y Febo») o por la excentricidad misma del poema en el género (como la transformación en poema épico de la novela de Abindarráez y Jarifa por Balbi de Correggio en 1593: «con reverencia y gran decoro / le pide a Efebo y al aonio coro». Salvo esto, la renuncia a las musas («no quiero más Calíope ni Clío»: Castellanos, 1589: I) hace eclosionar una variedad de advocaciones: el «hacedor del Universo» (Martí, 1584), la «causa primera» «de do mana el bien» (Miramontes Zuazola, 1590) o (posiblemente) Dios bajo la figura del Amor (Povoas, 1594), sobre las que domina la Musa cristiana por antonomasia (la Virgen):

Madre de Dios y virgen tan serena [...]

(Hernández Blasco, 1586)

con que sois en el cielo al mundo estrella [...]

(Mata, 1587)

celeste Musa, cuya planta

pasa la luna, el sol y las estrellas

y en la trina presencia, eterna y santa

ciñen tu sien gloriosa la más bellas [...]

(Lasso de la Vega, 1588)

Lo mismo que en el modo anterior la invocación homérico-*virgiliana* precisaba en algunos casos trasladarse a lo divino, ahora, aunque en sentido contrario, la musa cristiana invade incluso el campo de la *épica no sagrada* (es el caso entre otros de los poemas de *Vezilla Castellanos*, *Virués*, *Lasso de la Vega* o *Miramontes Zuazola*).

El tercer modelo tendencialmente dominante llega hasta el poema del *Pinciano* en 1605 y supone una apertura de la invocación cristiana hacia un equilibrio con la pagana, motivado en buena medida por la presencia de *Tasso* y las lecturas de su octava exordial de invocación. Precisamente el autor del *Pelayo* interpretaba correctamente el sujeto de la invocación *tassiana*: una Virgen no cristiana, la Musa *Urania*:

Virgen [...] tú de Júpiter hija y de Memoria [...]

En las epopeyas nacionales de temas bélico y en las imitaciones de Ariosto se mantiene la invocación pagana, como muestran las variantes personalizadas de Lope de Vega (1598; 1602):

Musas del Tajo [...]
mi ruda Clío
vestida con la túnica de Marte [...]

Pero en la misma épica religiosa o en la épica contrarreformista del dualismo tassiano aparecen invocaciones paganas. En la primera, significativamente exentas:

mi tosco estilo un Helicón famoso [...]
(Bravo, 1604)

Calíope divina, dame aliento [...]
(La Sierra, 1604)

En la segunda como instrumento final del superior poder cristiano (y casi siempre virgíneo) del que depende en última instancia la ayuda:

al dueño universal del orbe entero [...]
podrá entonar la voz mi dulce Clío [...]
(Belmonte Bermúdez, 1600)

Oh tú eterna deidad [...]
tú le aspira a mi musa y le concede [...]
cumpla su promesa, con que solo
a Lino seré igual, a Orfeo y Apolo.
(Cueva, 1603)

Sacrosanta princesa [...]
dame espíritu tal que en gentil arte [...]
en que mi Musa fieras armas cante [...]
(Mesa, 1604)

La simbolización de la escritura: la pluma

La demiurgia épica se expresa correlacionadamente en un distinto campo de simbolización que nos traslada de la oralidad aédica al trabajo material de la palabra inscrita (la escritura), confluyendo a veces en el sintagma no progresivo de sinónimos «escribo y canto». Como situación definidora de género concluye Ercilla (1589):

así de tantas cosas animado
la pluma entregaré al furor de Marte [...]

El instrumento de escritura es, por ello, en muchas ocasiones, una representación metonímica del vate, y como a tal desde él se disponen algunas funciones de la invocación y de la dedicación:

y así a volar tan alto yo concedo
que la pluma jamás me levantara [...]
(Zapata, 1566)

ni menos es mi pluma lisonjera
por aquistar con ella vuestra gracia [...]
(Jiménez Ayllón, 1568)

[...] mi Dios y gloria
a mi rudeza y pluma dad victoria.
(Mata, 1587: II)

que si de vos cortada va mi pluma
no temeré que el tiempo la consuma.
(Zamora, 1589)

a mi pluma daréis tan alto vuelo
que se eternice en el impíreo cielo
(Saavedra Guzmán, 1599)

ni pedirá favor mi heroica pluma
al dios hermoso respetado en Cuma.
(Belmonte Bermúdez, 1600)

[...] Vos, Virgen bella,
regid mi pluma torpe y temerosa [...]
(Valdivielso, 1604)

Condensado y amplificado todo en el exordio de Bravo (1604), con hasta seis recurrencias del término *pluma* en los campos de la navegación, el vuelo, la llama y el agua inspiradora. Una pluma correlacionada con «el pecho, vena y lengua», aunque también materialmente ocupada en dibujar los «hechos célicos» de su argumento.

La materialidad de la escritura («mi escritura» dice Oña en 1596) aparece reflejada en la dicotomía de la pluma «mal cortada» (Castellanos, 1589; La Sierra, 1605) y bien «cortada» (o «tan cortada») (Ercilla, 1569; Zamora, 1589), pero también al «cuaderno» en que están trasladados los versos (Barco Centenera, 1602) o en el proceso mismo que demoradamente explicita el exordio de Mata (1587: III), de cansancio y arrepentimientos:

pues si tomo la pluma en treinta días
 una hora entera usar no puedo della [...]
 [...] dos mil borrones
 hará con muchos más gazafatones.

Representando al vate (el joven Savariego alude a su «pluma novel», en 1603), la pluma es directo trasunto de su «ingenio» («corto» en el caso de La Sierra, 1605) pero también del estilo del autor (Mata pide al lector en 1587 que si sintiera «algún punto mal formado [...] / la pluma enmiende, la intención apruebe»).

La pluma como registro exacto de la tensión poética aparece en Ercilla, en 1569, con una reflexión iluminadora de uno de los problemas esenciales del *genus* fuera de los grandes autores (la razón por la que Poe desestimaba la épica, porque la inspiración no puede ser mantenida en la dimensión de un poema tan extenso):

que no hay tan dulce estilo y delicado,
 ni pluma tan cortada y sonora
 que en un largo discurso no se estrague [...]

También es un indicador de la extensión de la materia poemática:

que aunque por campo próspero la pluma
 corra con fértil vena y ligereza,
 tanto el sujeto y la materia arguye
 que todo lo deshace y disminuye.

(Martí, 1584)

Y el instrumento que la dispone y rige en su disposición, haciendo crecer «la labor y sutil hilo» (Bolea y Castro, 1578). Son de gran interés definitorio las referencias a la materia tal como es tratada por el poeta a través del indicio regulador de la pluma: la pluma bélica, templada «en sangre de africanos» de Savariego (1603), con su cambio posterior («vaya en este discurso volteando»), o la pluma que acota el dilatadísimo proceso de escritura de Castellanos (1589: II y IV):

Dejad de descansar, pluma cansada
 que no cumple dormir tanto la siesta,
 pues si pensáis dar fin a la jornada
 gran peregrinación es lo que resta [...]
 después del prolijísimo rodeo
 que hice con mi pluma mal cortada
 cantando varios hechos y hazañas [...]

Aunque presente, como se ha podido deducir, en la totalidad del tramo considerado en la épica española, las alusiones varias a la pluma del vate compositor apenas si aparecen hasta 1580 (tres ejemplos aislados y breves) y adquieren su complejidad y espesor categorial (registro de poética y de *techné*) entre 1596 y 1605 (con casi una decena de ejemplificaciones, que se extienden a veces por una o más octavas):

si en la virtud está la nombradía
perdonen vuestras plumas a la mía
que de su vivo lustre las desdora [...]

(Oña, 1596)

oh cielo inmenso, tu favor invoca
mi débil pluma y ánimo ofuscado [...]
Sacro Filipo [...]
a mi pluma daréis tan alto vuelo
que se eternice en el impíreo cielo.

(Saavedra Guzmán, 1599)

que vuestra gran virtud gloriosamente
en mi pluma un espíritu ha infundido [...]

(Santisteban Osorio, 1599)

ni pediré favor mi heroica pluma
al dios hermoso respetado en Cuma.

(Belmonte Bermúdez, 1600)

a mi pluma que escriba yo prometo [...]
con todo no será mi pluma ingrata
que aquí pintará al vivo lo que siento
del nuevo orbe [...]

(Barco Centenera, 1602)

Entre un segundo Marte, cuya instancia
la pluma temple en sangre de africanos [...]
Y lo que más me incita a que la pluma
vaya en este discurso volteando [...]

(Savariego, 1603)

No se engolfa mi pluma con Leandro [...]
Que a más alteza el ánimo levanto
con presto vuelo y pluma presurosa [...]
Vuestra encendida y luminosa llama
canta, Benito, mi atrevida pluma [...]
guiad la pluma, el pecho, vena y lengua

con vos excusen la afrentosa mengua [...]

tienda mi pluma al aire el grato vuelo.

(Bravo, 1604)

Vos, Virgen bella [...]

regid mi pluma torpe y temerosa [...]

(Valdivielso, 1604)

También hará del trato cortesano

mi corto ingenio y mal cortada pluma [...]

arranque tu grandeza de su asiento

lo tosco desta pluma mal cortada [...]

(La Sierra, 1605)

La metáfora de la nave y el mar de la materia

Es relativamente frecuente la identificación de la escritura épica con el periplo de una nave que ha de sortear peligros varios y para cuya feliz travesía se precisan de fuerzas auxiliares que el poeta solicita. Una, la primera invocada, es la de la propia musa épica:

[...] si la que está en su mano la corriente

del verso, más que Apolo y que sus diosas

da favorable viento al cantar mío

para con qué navegue este navío.

(Zapata, 1566)

También el «sumo monarca» permitirá con la solicitud del poeta una navegación feliz:

[...] no temeré el peligro de engolfarme

antes con más bullicio y nuevo aliento

desplegaré los velas a tal viento.

(Bolea y Castro, 1578)

La confianza en el «favor divino» permite superar el miedo de «navegar en mar tal alto / desdel bajío de mi seco suelo», de forma que negando los temores el poeta anuncia:

en tan profundo piélago me lanzo

fiando mi derrota a quien la fío [...]

ni borrasca del mar, rota o bajío

no temo más, sin miedo me abalanzo [...]

(Hernández Blasco: III, Ms. 3900 BNE)

Acudiendo desde su «flaqueza» directa o indirectamente al auxilio divino el poeta espera poder salvar todos los obstáculos «con próspero viento y apacible» aunque navegue en «rudo y torpe vaso» (Martí, 1584), «como el piloto que en la mar se afana / cuando siente el favor de tramontana» (Mata, 1587: II). Así se dirige a la Virgen que, como estrella «del mar del mundo»,

en este inmenso piélago gobierna
mi navecilla, que altas ondas huella [...]
(Povoas, 1594)

y con aquesta ayuda confiado
las aguas pasaré del mar salado
(Hernández Blasco, 1589)

Con frecuencia son los santos que se exaltan en los poemas aquellos cuya ayuda facilitará la navegación temida. Al punto de que a veces el poeta aparenta sentir tanto temor que se pregunta por la posibilidad de abandonar la empresa:

Tiene mi pecho helado pulso y yerto
en meterme en un mar tan proceloso:
¿por aventura no estoy en el puerto
sin peligro, a pie enjuto y en reposo?
¿No es más cierto lo cierto que lo incierto?
¿quién me incita a meterme en el sirtoso
golfo de Sirenaica o en las fieras
Scila y Caribdis, duras y parleras?
(Hernández Blasco, 1589)

Con flacas fuerzas, por mucha agua arriba
voy largo espacio, sin saber, nadando [...]
gloriosos santos, ved mi nave en calma [...]
(Mata, 1589)

Ya que al aire las velas he tendido
de Tetis sulcaré la fuerza extraña,
que no será en sus ondas sumergido
el chico barco que espumoso baña [...]
siendo Benito, vos, el soplo y norte
con quien seguras sus espumas corte.
(Bravo, 1604)

Temiendo entre cobardes esperanzas
con pecho humilde y santo atrevimiento [...]

y así daré en tus muchas alabanzas
la navecilla al mar, velas al viento [...]
(Valdivielso, 1604)

Junto a la confianza en el plano divino figura también como elemento de tópica introductoria el auxilio poderoso que ejerce el propio poeta, desde su condición de vate:

Huyendo oscuridad, madre del vicio,
en los pocos lugares de vacante
que me ha dado de Marte el ejercicio,
la túnica cubierta de diamante,
seguí de Apolo délfico el oficio,
con cuyo dulce espíritu anhelante
al tempestuoso mar las velas tiendo,
recuso al necio, al sabio me encomiendo.
(Miramontes Zuázola, 1590)

Cuenta, también, con el auxilio del Mecenas, o de la materia que a una parte de la España heroica le corresponde conmemorar:

Debajo tal defensa el mar sulcando
ni el viento temeré ni el soplo horrendo
con que las frías aguas trabucando
grandes torres levanta con estruendo,
y así las anchas velas desplegando
mi nave al hondo piélago encomiendo,
la aguja del gobierno destemplada
a norte tal llevando enderezada.
(Zamora, 1589)

El vulgo fácil es, el mar hinchado,
es la barquilla frágil mi talento,
yo soy el pobre Amiclas tremulento
del recio temporal amedrentado,
mas sedme vos el César, don Hurtado,
pues mucho más tenéis de nacimiento,
y no me detendrá temor de Scila
ni fiera boca rábida y zoila.
(Oña, 1596)

El ritual introductorio introduce en ocasiones, con inapelable efecto, la solicitud de ayuda al mismo monarca:

Ea, excelso Felipe poderoso [...]
 con cuya fuerza voy seguro y cierto
 de poner mi caudal en salvo puerto.
 Irá mi pequeñuela navecilla
 a él seguramente encaminada,
 justo será, señor, que en recibilla
 paguéis la voluntad bien empleada [...]

(Saavedra Guzmán, 1599)

En este punto es *crucial* por su elaborada perfección el ritual que en la segunda parte de su poema introduce Alonso de Ercilla, que lo dilata con deleitación y eficacia nada menos que en tres octavas:

Dadme, oh sacro Señor, favor, que creo
 que es lo que más aquí puede ayudarme,
 pues en tan grande peligro yo me veo
 sino vuestra fortuna en que salvarme;
 mirad dónde me ha puesto el buen deseo,
 favoreced mi voz con escucharme,
 que luego el bravo mar, viéndose atento,
 aplacará su furia y movimiento.

Y a vuestra nave el rostro revolviendo
 la socorred en este grande aprieto,
 que, si decirse es lícito, yo entiendo
 que a vuestra voluntad todo es sujeto,
 aunque el soberbio mar contraveniendo
 de los hados el áspero decreto,
 arrancando las peñas de su suelo
 mezcle sus altas olas con el cielo.

Espero que la rota nave mía
 ha de arribar al puerto deseado,
 a pesar de los hados y porfía
 del contrapuesto mar y viento airado,
 que procuran así implicar la vía
 y diferir el término llegado
 en que la antigua causa tan reñida
 por vuestra parte había de ser vencida.

(Ercilla, 1578: II)

La ventura imaginada del poeta

El exordio de la épica culta retiene desde la modelación ariostesca un registro nuevo que añadir al de la creación (inspiración): el programa retórico de su recepción en un triángulo que conforman el poeta, el público lector (o auditorio) y el propio Mecenas como receptor-matriz, especie de archilector

privilegiado. Es así como se construye la ventura imaginada (y deseada) del poema para su productor; una ventura que no depende solo de las condiciones y cualidades del poema cuanto de la disposición (atención, benevolencia) de quienes han de acogerlos y para quienes se desenvuelve una red suasoria de compromiso y pacto.

Posibilidades de efecto recepcional: el público lector

La instancia genérica del lector se sitúa en la otra ladera del canto-comunicación: el canto órfico destinado, en toda su variedad, al mundo de la naturaleza. En el poema elegíaco-burlesco de Cintio Merotisso se determina la amplia proyección de un «triste canto» que han de detenerse a escuchar «los ríos, las gargantas y las fuentes», sin que falten «las tristes aves de la noche», y su efecto se conduzca al llanto de los árboles y la cubrición por la niebla de los collados «mostrando de tristeza estar tocados» (1604). En la épica reclama un efecto menor de comunicación su simpatética tonal:

tan triste sea y tierno el son del canto
que a todos cause compasión y llanto
y así comenzar quiero el armonía
que entiendo que ha de daros alegría.

(Losa, 1580)

Y diseña la idea de una recepción problemática por la existencia de un tipo de lector particularmente crítico, un lector docto y entendido cuya sombra se dibuja en los versos proemiales:

tomando esta manera de ilustrarlo
para que quien lo viere en más lo tenga,
y si esto no bastara a no tacharlo
a lo menos confuso se detenga [...]

(Ercilla, 1569)

Y tú, lector, si acaso en este canto
sintieses de algún punto mal formado
que en tus oídos [...]
no corresponde el son desacordado [...]
la pluma enmienda [...]
que descubra el estilo alguna culpa,
que suele pocas veces ser liviana,
admitirás por última disculpa
la mucha ocupación [...]

(Mata, 1587: 1)

Además de este lector, y fuera de la adecuación a todo tipo de lectores que propugna para su *Templo militante* Cairasco de Figueroa, trazando el contrapunto de quienes han de sacar «provecho» de su ejemplario de vidas santas (desde el «bizarro capitán» al «iracundo» y desde la «gente regalada y rica» al «mísero avariento»), la poética exordial apela a un «lector amigo» que como «pasajero» atraído por un cantar «apreste a nuestra historia su sentido» (Hernández Blasco, 1589). Porque es el lector el fulcro del programa de escritura, imperando por ello su ley, la ley del gusto, de la que Barco Centenera hace depender toda la «ventura» del poema (1602):

En todo hallará bien si quisiere
a su gusto el lector gusto sabroso,
y guste lo que más gusto tuviere
y deje lo sin gusto y disgustoso;
hará al fin lo que más gusto le diere,
questo del escribir es venturoso [...]

Renunciando a la lisonja que «obligue a los oyentes» (Cueva, 1603), al poeta épico solo le cabe su habilidad relatora y la excelencia de su palabra-canto (1589):

Saquemos ramos
que hagan al lector estar atento [...]

Un lector atento (obviamente, sin prisas) y capaz de ponerse a tono (caldeándose) con la materia:

No se le dé a mis versos tibio afecto
ni a las hojas la mano apresurada [...]
(Vezilla Castellanos, 1586)

la devoción, lector discreto, aplica
y el tiempo escaso [...]
que si su fuego en ti no se amplifica,
la ardiente Musa juzgarás por fría,
por ser los pechos cuando están vacíos
deste sustento en el calor, más fríos.

(Mata, 1599)

La conciencia del lector, su inesquivable presencia rodeando a la relación particular con el dedicatario, crece conforme se avanza en la diacronía del periodo acotado. Apenas presente antes de 1589, salvo la novedosa reflexión de Ercilla, su aparición se multiplica a partir de esa fecha y se dispara

exponencialmente entre 1600 y 1605. Valga el efecto órfico sobre la naturaleza, ámbito del poema cantado:

Deténganse a escuchar mi triste canto
 los ríos, las gargantas y las fuentes;
 las tristes aves de la noche, en tanto
 que dura mi cantar no estén ausentes,
 y tristes de llorar su verde manto
 los árboles despidan de sus fuentes,
 y cúbranse de niebla los collados
 mostrando de tristeza estar tocados.

(Merotisso, 1604)

El Mecenaz como auditor o lector privilegiado

El dedicatario o Mecenaz es también el lector por excelencia, para el que la obra ha sido compuesta:

para leer la historia que os presento [...]

(Garrido de Villena, 1555)

leed, pues, de los vuestros las hazañas [...]

(Espinosa, 1555)

que os dirija mi pluma estos borrzones [...]

(Bolea y Castro, 1578)

a vuestro ser consagro mi escritura;

suplico la miréis [...]

(Oña, 1596)

el libro solo a vos va dirigido [...]

(Santisteban Osorio, 1599)

Pero desde Ariosto y la impregnación en la técnica de los *cantastorie* de su exordio, predomina (sola y en unos cuantos casos matizando la noción de la lectura) la audición, para la que debe prepararse el dedicatario, tras permitirle (en ocasiones de forma ceremonial), prestando una atención que cualifica ya al propio poema y al poeta:

y si algún tanto le daréis oído [...]

(Garrido de Villena, 1555)

en vuestro padre oiréis un raro ejemplo [...]
que si a mis versos vos volvéis la cara [...]
(Zapata, 1566)

dad orejas, Señor, a lo que digo.
Favoreced mi voz con escucharme [...]
(Ercilla, 1568)

diré, Señor, si vos me dais audiencia [...]
(Luque, 1583)

Escúchame, oh Felipe [...]
(Urrea, 1584)

Mostradme atento oído y pecho humano
que si es mía la voz, vuestra es la mano [...]
(Rufo, 1584)

que hazañas te dirá mi humilde canto [...]
(Lasso de la Vega, 1587)

[...] da el oído
como a Marón Mecenas, a mi aliento
(Miramontes Zuazola, 1590)

oídme ahora [...]
(Lope de Vega, 1598)

prestad, joven invicto, atento oído
que no hay con vos, Señor, inculta vía [...]
(Saavedra Guzmán, 1599)

Oíd, pues, alto príncipe [...]
(Lope de Vega, 1602)

oíd la nueva rima que os consagro [...]
(Cairasco de Figueroa, 1602)

oye, supremo honor de heroicas venas [...]
(Mesa, 1604)

Como puede notarse, frente al lector del género la épica mantiene una constante autorreferencialidad a su recepción elevada, su destino trascendente de escritura estamentalmente signada por el dedicatario, a lo largo del trayecto considerado. Habría que hacer notar, junto a ello, el desarrollo amplificatorio

con que a partir de finales de la década de los ochenta se tratan motivos y tópicos ligados a la axialidad simbólica del Mecenas. Véase, así, el desarrollo que Virués da al enunciado «volved a oír el canto de mi Musa» en una octava dedicada a la concordancia entre la música poemática y la música «celestial» que se desprende de la *maiestas* regia (1602):

Por el alto supuesto de que canta
y por su melodía sonora
al justo de vuestra alma se levanta
con proporción entre los dos gozosa,
pues música divina, heroica y santa,
como en su centro natural reposa
en heroico divino y santo gusto,
a gran intento y gran concontento junto.

O la amplitud con que a modo de oración se abre el *Pelayo* del Pinciano, dando un troquel ceremonial a la idea tópica de que la supervivencia del poema depende —casi de forma taumatúrgica— del poder del dedicatario (1605):

Sacro Filipo que en la paz y guerra
justicia y potestad tienes del cielo
y escudo soberano, que en sí cierra
al uno y otro mundo en agua y cielo,
tú puedes (eres hoy Dios en la tierra)
dar vida a mi *Pelayo* [...]

También la concreción particularizadora hace que se produzcan superfetaciones de tópicos encapsulados en la matriz clasicista de la primera etapa. Así el de la función del *epos* para fijar lo memorable:

pintado va por esta fiel historia;
ponelde, gran Señor, en la memoria.

(Sempere, 1560)

que hazañas te dirá mi humilde canto
que deben en tu mente estar escritos [...]

(Lasso de la Vega, 1560)

Que Oña transforma en la especularidad entre materia (*exemplum*) y destinatario (1596):

Mirad, Señor, que os pongo aquí delante
a vuestro claro padre por espejo,

adonde bien podréis tomar consejo [...]
 para que viendo en él vuestro semblante [...]
 con ansia de que igualen sus figuras
 acometáis iguales aventuras.

En el poema épico la relación estamental se figura inequívocamente bajo la noción de servicio, proclamando la distancia entre el poeta y el Mecenas con variaciones de la fórmula retórica *mediocritas mea/maiestas tua*. Ercilla, por ejemplo, condensa formulariamente la súplica y la solicitud de aceptación de la obra, regalo siempre escaso para los merecimientos del monarca (1569):

Suplícoos gran Felipe, que mirada
 esta labor de vos sea recibida [...]
 no despreciéis el don aunque tan pobre [...]

Se trata de un motivo recurrente sobre todo en los años que van desde 1584 a 1590. Escojo entre otros ejemplos el siguiente:

a vos solo se debe este tributo [...]
 recibilde Señor, que aunque es pequeño
 y pobre el don, según vuestra grandeza,
 la voluntad y el ánimo del dueño
 harán parecer algo esta bajeza [...]

(Martí, 1584)

De los repuntes posteriores (con cuatro usos entre 1599 y 1604) selecciono, por su extremosa formulación, el de Santisteban Osorio (1599):

y aquella voluntad que me ha llevado
 a daros este pobre ofrecimiento,
 por ella y por quien sois perdón merezco,
 pues cuanto puedo dar todo os lo ofrezco.

La imagen, sin embargo, que imprime un giro más espectacular a la representación del Mecenas es la que se refiere a la lectura (audición) como paréntesis necesario en una vida entregada al ocio elevado. Frente al predominio de la enseñanza o el ejemplo memorable de las virtudes militares aparece una nobilitación ligada a los ejercicios de la paz. Un cambio de *areté* que va más allá del tópico clásico de la literatura como parte del *delectare* que relaja las demás tareas del gobernante, del que se hace cargo incidentalmente en un verso Garrido de Villena (1555):

dejando el grave peso del estado [...]

Y que todavía recogerá, aunque con clara impregnación en el nuevo sentido del *otium* aristocrático, Cristóbal de Virués (1602):

Cuando el gobierno universal del suelo
suspendáis en justísimas balanzas
con santos ocios de que el alma usa [...]

Es significativo que la primera presencia plena de la nueva fórmula aparezca dirigida no a un rey sino a un sujeto de su casa en el poema de Lasso de la Vega (1587):

ahora estés las fieras fatigando,
con que loablemente el ocio impides
ora en la paz serena ejercitando
a Marte, do tu raso esfuerzo mides,
recibe el pobre don [...].

También Miramontes y Zuázola la aplicará a su dedicatario Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, entregado a un gobierno pacífico del virreinato, donde la guerra solo existe en función de su propia eficacia previsoras (1590):

o ya puesto ejecutes, o ya traces [...]
o ya prevengas las armadas haces [...]
o ya el divino espíritu solaces [...]
suspende agora aquesto [...].

Y por fin, trasladándolo a Felipe III, construirá Mesa un arquetipo por hibridación de la *pax* austriaca y la herencia de la *bellacitas* carolina (1604):

el ancho campo de tu pluma y lanza
por quien del mundo imperio España espera,
hagan lugar al métrico discante
en que mi Musa fieras armas cante.

Dificultad de la forma epopéyica: certificación e invención del *dictum*

Con conciencia de género, la escritura epopéyica manifiesta una determinación exacta de su dificultad. Dicha conciencia se expresa en un entramado de declaraciones en cierto modo inextricables, pues ligan la forma en que el cantor certifica su *dictum* con la compleja urdimbre en que este ha de presentarse ante el lector. De ahí el conjunto seriado de mediaciones y de conclusiones observable, de difícil deslinde en una madeja de enunciados retóricos

estrechamente unidos. Si, por una parte, el objetivo del canto es resueltamente dificultoso (por lo elevado, por lo desconocido hasta ahora), por otra el vate procede a excusar su atrevimiento de diversas formas, que vienen a ser la expresión declarativa de una *minutio* del cantor que tiene su epicentro en lo que denomino el ritual denegatorio. Antes de enfrentarme a este tópico nuclear, conviene dar cuenta de otras formas menos absolutas, que atañen al desigual enfrentamiento del vate con un objetivo que lo sobrepasa. Este enfoque de lo elevado de la materia con el propósito mismo del campo permite perfilar formas complementarias de significación proyectiva que atañen a las limitaciones del vate y, al tiempo, a la solicitud (y vigencia exacta) de un apoyo que atañe al vate-cantor en su ejercicio mélico o en sus equivalencias acerca de la escritura (o el instrumento: la pluma).

Las limitaciones del vate ante su elevado objetivo: la incapacidad intrínseca del cantor

Está implícita la limitación del vate en la magnificada «grandeza» de su materia, delineada con contundencia en el poema de Sempere (1560):

Requiere la grandeza del sujeto
igual habilidad sí ser podría;
la gran turba de Grecia en tal objeto
y también la de Mantua temblaría [...]

Esta grandeza puede venir significada por la excelencia del vate o cantor que lo ha precedido en el ejercicio mismo. Así, resueltamente, lo expresa Pedro de Oña (1596):

Pues canto... mas cantar es desvarío
después de tantos célebres cantores
en quienes conoció competidores
la resonante cítara de Orfeo;
aunque la letra obliga, y mi deseo
a sacudir solícitos temores,
que si me llevan muchos en el canto,
yo solo a muchos llevo en lo que canto.
Con todo suena mal en ronco acento
si el arte, gracia y crédito le falta,
y la sonada es cónsona y tan alta
para tan bajo y dísono instrumento [...]
¿Quién a cantar de Arauco se atreviera
después de la riquísima *Araucana*?
¿Qué voz latina, hespérica o toscana
por mucho que de música supiera?

¿Quién punto tras el suyo compusiera
con mano que no fuese más que humana,
si no le removiera el pecho tanto
el ver que sois la causa de ese canto?

Un tópico muy reiterado descansa en la *flaqueza* del cantor:

y pues empresa toma tan pesada
mi flaco ingenio, della no paciente [...]

(Quirós, 1552)

Bastabame pensar lo que emprendía,
lo mucho que tomaba en esta historia,
y que mi flaca musa no podía
a conseguir el bien de tanta gloria [...]

(Sempere, 1560)

Así hacer mi flaco y pobre estilo
no puede de menor precio a esta idea;
siempre de oro (como es) será este hilo
por mal que aquí de mí tejido sea [...]

(Zapata, 1566)

y no soy tan soberbio en lo que pienso
ni mis humos fantásticos insanos
juzgan por fácil el terrible aprieto
de estilo humilde y levantado objeto [...]

(Bravo, 1604)

Y ofrece diversas variaciones que contraponen las facultades minusvaloradas a las que exigiría el propósito del poeta épico:

si mitigare su furor y saña
la diosa que con puro y tan entero
amor me tiene al suyo tan rendido
que no tengo memoria ni sentido.

(Garrido de Villena, 1555)

[...] aunque es hazaña
que pide otro sabor y otro reposo [...]
pero pues al presente es mi destino [...]
tomar tal ejercicio determino.

(Vargas, 1568)

Solo en contados casos el poeta se sobrepone sin más ayuda a los obstáculos que marcan las condiciones de su limitado canto:

Salga mi trabajada voz y rompa
el son confuso y mísero lamento [...]
la fama con sonora y clara trompa
dando más furia a mi cansado aliento

(Ercilla, 1578)

la historia es digna de más alto canto
del que puedo aquí cantar agora,
mas para os lo contar haré yo cuanto
pudiese en entonar la voz sonora,
y si la tosca voz causare espanto,
con buena voluntad todo se dora [...]

(Losa, 1580)

El poeta épico sabe de otras condiciones que suplirían a aquellas que le faltan:

[...] aunque es hazaña
que pide otro saber y otro reposo.

(Vargas, 1568)

de conocer mis faltas no carezco
pues sé que de otros es tal el oficio [...]

(Jiménez Ayllón, 1568)

mi torpe lengua y pluma escribe y canta [...]
tiene mi pecho helado y pulso yerto
en meterme en un mar tan proceloso [...]

(Hernández Blasco, 1589)

temo de navegar en mar tan alto
desdel bajío de mi seco suelo [...]

(Hernández Blasco, Ms. 3900 BNE)

ni mi estilo humildísimo levanta
alivio de mis ansias y querellas
para poder cumplir lo prometido
haciéndome capaz de lo que pido.

(Lobo Lasso de la Vega, 1588)

En buena parte de los rituales introductorios la incapacidad o minoración del cantor (o su escritura), por la *turpitud* o la *humilitas* limitada, viene a

quedar resuelta a través de un favor que puede provenir de la materia misma, del mecenas o de alguna forma de auxilio celestial:

y haberme en vuestra casa yo criado
qué crédito me da por otra parte!;
hará mi torpe estilo delicado
y lo que va sin orden lleno de arte;
así de tantas cosas animado,
la pluma entregaré al favor de Marte [...]

(Ercilla, 1569)

Esto levantará mi humilde estilo
y encumbrará mi pluma temerosa;
crecerá la labor y sutil hilo
volará sin temer ninguna cosa [...]
pues falto de experiencia y de talento
quiero probar las fuerzas de mi pecho,
no en propia ciencia o arte confiado,
sino en pensar a quien me he encomendado.

(Bolea y Castro, 1578)

El tiempo falta, el embarazo crece [...]

Muy bien conocéis vos las baterías
que hacen más patente mi querella,
pues si tomo la pluma en treinta días
una hora entera usar no puedo della;
por tanto, pues podéis, abrid las vías
de mi espumoso mar, volved por ella,
que si no la regís dos mil borrones
hará con muchos más gazafatones.

(Mata, 1587: III)

Que por la misma [gracia] ilustras y engrandeces
con divino favor estado humano,
tú levanta mi voz [...]
y adorna tú con el primor del arte
el admirable principal intento,
cuanto conviene de su dulce parte
ser adornado el alto heroico acento [...]

(Virués, 1587; 1602)

porque puede con versos elegantes
dar cuenta de regiones tan distantes.

Aquel de quien al bien todo redunda,
haga mi torpe pluma más ligera [...]

(Castellanos, 1589: II)

Dejad de descansar, pluma cansada,
 que no cumple dormir tanto la siesta [...]
 bien conozco ser flaca mi Talía
 para poder pasar esta carrera,
 mas con vuestro favor, excelsa Musa,
 no se me hará larga ni confusa.

(Castellanos, 1589: III)

Es un tópico tan socorrido que se repite hasta la saciedad: el poeta es capaz de levantarse «a cantos elegíacos», y la materia suplirá con su altura la falta de «versos dulces, sonoros» (Castellanos, 1589: I); esclarecida, su «baja lira» llegará a ser «esforzada voz y dulce canto» (Castellanos, 1589: IV); la Musa ayudará a la «pobre desdichada» voz del cantor con «el agua de Helicon misteriosa» (Balbi de Correggio, 1593), de forma que con «el agua de tan rica vena» sea «la estéril vena mía enriquecida» (Povoas, 1594); el rey, como «fénix caudaloso», dará a la pluma del vate «tan alto vuelo / que se eternice en el impírio cielo» (Saavedra Guzmán, 1599). De esta forma eclosionan en el ritual introductorio la «dulce Clío» (Belmonte Bermúdez, 1600), «la vena más copiosa y larga» (Cairasco de Figueroa, 1602), el «humor sanguíneo en su furor templado» (Savariego, 1603), la «atrevida pluma» que ahora puede ser «encendida y luminosa llama» (Bravo, 1604) o los favores inefables de quien «con un ascua me toque el pecho y labios / para que él quede casto y ellos sabios» (Valdivielso, 1604). Pero de entre todas las troquelaciones merece destacarse por su original formulación la de Martí (1584), que crea una superfetación retórica de la mejora del cantor épico, lo que posibilita un largo juego de contraposiciones:

Tal gracia de a mi rudo y torpe verso [...]
 que si por vos, Señor, se me concede
 el deseado favor, soltaré al viento
 con ánimo la ronca voz medrosa
 indigna de cantar tan grande cosa [...].

Aunque el agua Castalia yo bebiese
 en el monte Parnaso, de contino
 y toda aquella fuente en mí cupiese,
 y yo fuese un Homero, Orfeo o Lino,
 si mil bocas y lenguas yo tuviese
 y si fuese mi voz de bronce fino
 aunque hablase mil años noche y día
 no pienso que esta historia acabaría.

Solo daré principio yo a esta empresa
 (aunque sé bien cuán corto en esto quedo)
 para que el gran maestre de Montesa
 con su divino ingenio, y Rebolledo

con sus raros conceptos, y en fin esa
 muchedumbre de sabios, que no puedo
 aquí yo comprender, saquen más altas
 obras con que enmendar puedan mis faltas.

Siempre suelen lo más aventajados
 en música y en canto entretenerse,
 y hasta tanto que son importunados
 por más diestros que estén no entremeterse;
 al contrario, los mal ejercitados
 suelen, sin ser rogados, atreverse
 a tomar entre manos l'arpa o lira
 porque la tome el diestro que los mira.

Esta contemplación es tan bastante
 que sola ella pudiera compelerme
 y aunque en trovar soy torpe e ignorante
 me pudiese animar para atreverme
 a cantar mal, porque otro mejor cante
 sin que puedan los sabios reprehenderme [...].

El ingenio sobrepasado del poeta

La limitación del vate viene manifestada también como la ausencia de condiciones idóneas para la excelencia y altura de la materia que se propone cantar. En bastantes ocasiones se trata de una simple alusión a esta característica inferioridad respecto al asunto asumido:

y pues empresa toma tan pesada
 mi flaco ingenio [...]

(Quirós, 1552)

y que mi flaca pluma no podía
 a conseguir el fin de tanta pluma [...]

(Espinosa, 1555)

[...] mi flaco vuelo [...]
 [...] desnudo de arte
 que ya se desencoge, sale y crece [...]

(Vezilla Castellanos, 1586: 1)

Esta *flaqueza* se manifiesta en variaciones formularias de inconveniencias y defectos que han de ser compensados para que el canto poético advenga:

comienzo de cantar aunque es hazaña
 que pide otro saber y otro reposo [...]
 yo ando inquieto, triste y desabrido [...]

(Vargas, 1568)

salga mi trabajada voz y rompa
el son confuso y mísero lamento [...]
(Ercilla, 1578: II)

los principios de mi Musa
de tanta gracia y aun indignos ciertos [...]
[...] altamente no rehusa
mi pensamiento [...]
enderezarse a más [...]
(Sanz, 1582)

tal gracia de a mi rudo y torpe verso
[...] la ronca voz medrosa,
indigna de contar tan grave cosa.
(Martí, 1584)

la grande voluntad desnuda de arte [...]
que descubra al destino alguna culpa
que suele pocas veces ser liviana [...]
(Mata, 1587)

a pecho oscuro en la rudeza mía [...]
(Mata, 1589)

ni mi estilo humildísimo levanta
alivio de mis ansias y querellas [...]
mi humilde canto [...]
(Lasso de la Vega, 1588)

haga mi torpe pluma más ligera [...]
(Castellanos, 1589: II)

que hice con mi pluma mal cortada [...]
y pues mi baja lira llanamente [...]
(Castellanos, 1589: III)

aunque a mis hombros es difícil carga [...]
(Cairasco de Figueroa, 1602)

[...] a mi pluma novel [...]
[...] a que la pluma
vaya en este discurso volteando [...]
(Savariego, 1603)

que el pobre ingenio mío en esta historia [...] (Viana, 1604)

En contraposición efectiva a las limitaciones externas del cantor, aparece alguna que otra vez la alusión más o menos detallada, a modo de envés del tópico, que indica las condiciones requeridas para que la escritura épica advenga:

Amor de un juicio rústico y grosero
rompe la dura y áspera corteza,
produce ingenio y gusto verdadero
y pone cualquier cosa en más finezas [...] (Ercilla, 1569: 1)

Aunque también en alguna ocasión el poeta detalla el grado de dificultad extrema de su empresa, dada la excelsitud del modelo propuesto:

Al universo mundo satisfago [...] (Oña, 1596)

De ahí la solicitud de apoyo y del respaldo del mecenas o dedicatario, cuya fuerza es suficiente para transfigurar las condiciones del canto, explanando de este modo una transformación que hace posible la apertura del *epos*:

y así a volar tan alto yo concedo
que la pluma jamás me levantara,
si el deseo de servir, de que he más miedo,
del espanto menor no me librara [...] (Zapata, 1566)

Esta labor [...]
que de todo valor necesitada
queda [...]
Quiero a señor tan alto dedicarlo
porque este atrevimiento lo sostenga,
tomando esta manera de ilustrarlo
para que quien lo viese en más lo tenga,
y si esto no bastase a lo tachado
a lo menos confuso se detenga,
pensando que si va a vos dirigido
que debe de llevar algo escondido [...]
hará mi torpe estilo dedicado
y lo que va sin orden lleno de arte [...]

(Ercilla, 1569: 1)

[...] y de mi baja lira ya cortada
del divino favor de vuestra mano
con varias consonancias y altos puntos
rompiendo el aire suena [...]
Esto levantará mi humilde estilo
y encontrará mi pluma temerosa [...]
pues falto de experiencia y de talento
quiero probar las fuerzas de mi pecho
no en propia ciencia y arte confiado [...]

(Bolea y Castro, 1578)

agua que trae del cielo su corriente
y cría todo ingenio delicado
con esta [...] quedaré tan mejorado
que podré discantar [...]
a vos mi ingenio mísero se ofrece.

(Hernández Blasco, 1584: 1)

y así emprender me atrevo al gran asalto
no por la ciencia que en mi pecho encierra
mas confiado en el poder divino [...]

(Hernández Blasco, 1589, Ms. 3900 BNE)

que el agua de tan rica vena
la estéril vena mía enriquecida
hará pararla más ufana y llena [...]
[...] llevad mi temerario paso
por senda en que hasta aquí no veo pisada [...]

(Povoas, 1594)

mi frágil pluma y ánimo ofuscado [...]
 a mi pluma daréis tan alto vuelo [...]
 (Saavedra Guzmán, 1594)

Dame talento, vigor, fuerza y brío
 que pueda discurrir aplausamente [...]
 que un estilo desnudo, torpe y frío,
 del todo abandonado de la gente
 ¿cómo narrará? [...]
 (Estrella Lusitano, 1604)

dame espíritu tal que en gentil arte
 pueda entonar mi canto al son de Marte.
 (Mesa, 1604)

dulce néctar será mi amargo acíbar,
 mi tosco estilo un Helicón famoso;
 mi cobre volverá en oro de Tíbar [...]
 (Bravo, 1604)

La voz en ronca, tosco el instrumento,
 ardua la empresa y casi incomprensible,
 rudo mi ingenio, corto mi talento [...]
 mi ingenio rudo y lengua tosca ampara [...]
 suene mi voz en dulce y grave estilo [...]
 (Valdivielso, 1604)

[...] mi lira destemplada [...]
 lo tosco desta pluma mal cortada [...]
 será mi torpe estilo más limado.
 (La Sierra, 1605)

El ritual denegativo

Referido tanto a los ingredientes que intervienen en la composición épica como al carácter mismo de una fórmula denegatoria del ritual introductorio en su conjunto o de algunas de sus partes. Es conocida la denegación de Ercilla en el enunciado inicial de su *Araucana*, oponiendo su materia a la de la tradición orlándica y configurando así un modo de particular *contrapposto*, cuyo efecto en el lector es de un eco repetido de lo negado a lo afirmado, mediante una calculada forma de balanceo (1569):

No las damas, amor, no gentilezas
 de caballeros canto enamorados,
 ni las muestras, regalos y ternezas

de amorosos afectos y cuidados,
 mas el valor, los hechos, las proezas
 de aquellos españoles esforzados
 que a la cerviz de Arauco no domada
 pusieron duro yugo por espada.

El modelo había sido ya, sin embargo, transitado por otros poemas, con diferente empaque y dirección acreditativa. Tempranamente se localiza en un poema donde la reversión del aparato mitológico y la fórmula de escritura se determinan negando doblemente el poema fictivo o el puro proceder de los historiadores cuya materia no se corresponde con la que ahora va a ser desarrollada:

En este su poema que describo
 no llevo cuenta alguna con el Marte,
 con Júpiter, Tritonia y ficto Divo,
 poético será solo en el arte [...].
 No sigo el proceder de las historias,
 que es don de los cesáreos coronistas,
 mas canto por fragmentos las victorias
 de Carlo y sus hazañas nunca vistas [...]

(Sempere, 1560)

La denegación afecta también al proceso invocativo de una materia previa, de la que ha sido segmentada la que configura como propia del poema:

No es tiempo de callar, musa mía Erato,
 los casos, los sucesos y fortunas
 que sufrir pudo el miserable Abido
 sulcando el mar en no maduros años,
 con el favor del soberano coro
 de las hijas del ínclito Nereo [...]

(Arbolanche, 1566)

Más frecuente es que la fórmula denegatoria aparezca en la definición de la materia cuando esta se determina ante el Mecenas:

No os presento batallas fabulosas
 ni encantamientos vanos, que es locura,
 ni de amor las pasiones congojosas
 con que se suele hacer larga escritura,
 parte de vuestras obras valerosas
 es, señor, lo que ofrezco y verdad pura [...]

(Vargas, 1586)

No os presento, señor, fama extranjera
de Roma ni de Grecia ni de Tracia,
ni menos es mi pluma lisonjera
por aquistar con ella vuestra gracia,
la relación os doy muy verdadera
que en ánimos fortísimos se espacia
de los hechos del Cid tan sin segundo
a quien igualáis vos en este mundo.

(Jiménez Ayllón, 1568)

Pero el ritual introductorio denegatorio de Ercilla parece haber espoleado el discurrir paralelo de otros poemas en materias que no siempre se articulan en torno a la dualidad irreductible de *armi* y *amori*. Así se presenta la invocación denegatoria en un poema donde el garante del canto es una musa divinal, la única propiciadora cierta del alcance que tiene la materia objeto del mismo:

No pido de la lira y voz de Apolo
la suave consonancia y dulce acento,
ni la abundante vena, clara y pura
d'aquella antigua fuente cabalina,
ni llamo las hermanas que en la cumbre
del celebrado monte el verde suelo
de azucenas y rosas variado
pisan con blanco pie tierno y desnudo.
A vos, ¡oh buen Jesús! A vos Dios mío [...]
[invoco y pido ...]

(Cortereal, 1578)

Especialmente enfático y denegativo es el ritual que, al modo de la *Araucana*, comienza con la renuncia (nótese que a ella se dedican igualmente los cuatro versos de inicio) para programar, a su trasluz, el caleidoscópico propósito de un canto confirmado luego con los rasgos de la caballería celestial:

No es tiempo de cantar amores vanos,
ni es tiempo de cantar armas mundanas;
no es tiempo de cantar cuentos profanos,
ni es tiempo de cantar ya glorias vanas:
cantemos los amores soberanos,
las armas y proezas soberanas,
cantemos la batalla rigurosa
de la serpiente fiera venenosa.

Cantemos la victoria señalada
del hombre y triunfo de su vencimiento [...]

También cantemos la ventura bella.
los muchos vencimientos y hazañas
del Caballero de la Clara estrella [...]

(Losa, 1580)

Verdadera inversión del propósito de la *Araucana* adquiere en otro poema la fórmula denegatoria, insistentemente alargada en las materias mitológica e histórica, que desemboca en la afirmación de la temática amatoria:

No canto la batalla contra el cielo
hecha por los gigantes conjurados,
cuando por Iove en el sangriento suelo
del ancho Flegra fueron fulminados;
no a los centauros a furor compelo
de la bella Hipodamia enamorados,
ni canto como el sol saliendo hiera
luego la antigua Rodas la primera.

No de Jerjes el hecho memorable
que rompió el Athos, monte santo hoy día,
y lo hizo a sus gentes navegable,
abierto paso, larga y ancha vía;
no como el brazo de Heles tratable
por donde angosto el mar Euxino guía:
de caballos y gente fue pisado
cuando temió la Grecia al persa irado.

Mas canto blandos versos, que corriendo
van con pie delicado y sonoro,
dignos, a quien Apolo descendiendo
del sacro asiento de favor piadoso,
y a quien las nueve hermanas al estruendo
de la fresca Hipocrene deleitoso
canten con dulce voz en compañía,
o entre la flor que Pesto llena y cría.

(Luque, 1583)

La denegación multiplicada, conglomerando en su renuncia a un conjunto de términos invocativos o de materia, endereza reiteradamente el anuncio del ritual positivo iniciándolo con la invocación más elevada posible, en el mismo decurso denegatorio de clasicidad y apertura al presente:

No invocaré las Musas, ni son parte
para darme socorro en tal historia,

ni llegaré a pedir favor a Marte
ni a Apolo que enderece mi memoria;
no escribo de sujeto a quien el arte
pueda industriosamente añadir gloria,
ni me hará gastar tiempo perdido
la vana pompa del hablar fingido.

Dejando, pues, la bárbara doctrina
invoco de las causas la primera
Eterna Majestad, que es una y trina [...]

(Rufo, 1584)

En la épica culta religiosa es relativamente frecuente la conglomeración de postulados temáticos en cadena, que renuncian en sus variados trazos a los diferentes ciclos y etapas de la épica culta profana, para acabar induciendo la superioridad tanto en la materia sacra como en el concreto postulado de la vida hagiográfica:

Los que a Belona sirven engrandezcan
las fuerzas del sangriento y fiero Marte,
con Venus y Cupido se enterezcán
los que siguen de amor el estandarte,
y en sus tinieblas ciegos permanezcan
cual egipcios que en Dios no tienen parte:
alaben su Amadís, traten de Orlando,
que yo de Dios con Dios siempre tratando.

No canto armas, amor, no gentilezas,
no damas, traje, galas ni invenciones,
no juegos, no soldados, no destrezas
no fábulas ni poéticas ficciones,
sino la penitencia y asperezas,
la virtud, los milagros, gracias, dones,
la vida santa y tránsito dichoso
de un santo valenciano religioso.

(Martí, 1584)

El *dictum* poético articula una particularización de materia heroica en el mundo de las *armi*, magnificando en ese caso la dignidad suprema del Mecenas cuyo auxilio para el canto se implora:

No fabulosas aventuras canto
al disponer de ociosos pensamientos,
mas armas, rebelión, sangre y espanto,
graves revueltas, graves movimientos
que en el real león, con ruina y llanto
causaron fieros bárbaros sangrientos [...]

Diré también hazañas memorables
y en sacras muertes fortaleza extraña [...]

No pediré para ello el soplo ardiente
de Delío, ni aquel don que darne puede
con el licor de la vedada fuente [...]
si vos me dais, católico y prudente
Filipo Augusto, el vuestro [...]

(Vezilla Castellanos, 1586: I)

Y como continuidad programática, el desvío en conexión ideográfica a la progresión del mismo poema, apuntando entonces de manera completiva a la invocación:

No se le dé a mis versos tibio afeto
ni a las hojas la mano apresurada
por parecer que en cosa me entremeto
que es de puro sabida ya olvidada;
ni deje mi cantar de ser aceto
con la voz meramente reforzada
que va intimando la espaciosa tierra
sagrado honor y estrépito de guerra.

(Vezilla Castellanos, 1586: II)

La renuncia absoluta al mito, conjuntando temáticas de ciclos diversos con enumeraciones de material vario, llegan a formar una significativa poliantea denegatoria, para oponerla a la verdad histórica de la materia que se anuncia:

Por no darse bien las invenciones
de cosas ordenadas por los hados,
ni los dioses de falsas religiones
por la vía láctea congregados,
en el Olimpo dando sus razones
cada uno por sus apasionados,
ni por mi parte quiero que se lea
la deshonestidad de Citea.

Ni me parece bien ser importuno
recontando los celos de Vulcano,
ni los enojos de la diosa Juno
opuestos al designio del troyano,
ni palacios acusos de Neptuno
ni las demás deidades de Oceano,
ni cantaré de Doris y Nereo,
ni las varias figuras de Proteo.

Ni cantaré fingidos beneficios
de Prometeo, hijo de Japeto,

fantaseando varios edificios
 con harta más estima que el efeto,
 como los que con grandes artificios
 van supliendo las faltas de sujeto,
 porque las grandes cosas que yo digo
 su punto y su valor tienen consigo.

(Castellanos, 1589)

Con una gran economía expresiva el ritual denegativo permite situar novedosamente una materia que, en principio, parecía no destinada al *epos* (y se recorre en rapidísima secuencia con las de la *Iliada* y la *Eneida*).

Ni del soberbio Ilión l'encendimiento,
 ni de la antigua Troya la caída,
 ni de la hermosa griega el robamiento
 ni del troyano Eneas la partida,
 ni su contraste con la mar y viento
 ni su llegada en el Lacio afligida
 quiere cantar mi musa en esta hora,
 mas sí l'amor d'un moro y una mora [...].

(Balbi de Correggio, 1593)

La renuncia a la «poética ficción» ya conlleva con transparente ecuación de identidad a los *amori*, postergados en este caso por los iniciadores de una reconquista, como particulares y ejemplares términos de las *armi*:

No canto damas ni amorosos cuentos,
 fábulas ni poéticas ficciones,
 ni cuidados de amor, ni pensamientos,
 ni sus tiernos regalos y pasiones,
 mas canto aquellos bárbaros sangrientos,
 los que desde las scíticas regiones
 las bélicas espadas levantaron
 y gentes invencibles conquistaron.

Las armas, el valor y guerra canto
 de aquellos que su tierra defendieron [...]

(Santisteban Osorio, 1599)

El peso de este ritual denegativo es manifiesto en poemas cortos cuyo sujeto singular es así realzado en una hiperbolización multiplicada de los referentes en opósito, en una especie de *minutio* introductoria de poemas clásicos y orlándicos. Naturalmente, la supremacía del *epos* religioso (en especial el que concierne a una materia divina) se expresa con contundencia, rebajando

peyorativamente en la introducción del ritual las materias posibles, con calculada indeterminación, de los poemas profanos (sean de guerra, sean de amores):

No cantaré los bárbaros amores
que engendra el ocio en el humano pecho,
no la vana beldad, vanos favores
que en tantas almas vil estrago han hecho,
ni del sangriento Marte los favores
de quien el simple vulgo satisfecho
da crédito a sus frívolas hazañas
siendo gran parte sueños y patrañas.

No he de cantar sino de las grandezas
del hijo eterno del Señor del cielo [...]

(Cairasco de Figueroa, 1602)

En algún caso la oposición a los *amori* conforma un ritual denegatorio en el que es posible leer al trasluz no otra materia épica sino una moda puesta en cuestión: la del romancero morisco. Este se faculta como un modo particular de empleo vano y banal de la escritura poética, que sirve de eficaz contrapunto a la conformación en la materia (*armi*) que se contrapone a dichos «embelecos» (entendidos como moda pasajera inadmisibles):

No embelecos de amor, no bizarría
de bellas damas cortesanas canto,
ni la amorosa y nueva algarabía
que aumenta el ocio a sus galanes tanto
que haciendo a nuestra España Berbería
con femenino pecho y turco manto
hace morir a rígido lamento
más que a sonoro son y tierno acento.

Disuena al gusto del horrendo Marte
Azarque entre sus celos [...]
Menos podrá incitar aquel celoso
Gazul, más que valiente, aborrecido [...]
Al otro Almoralfife hácele salva
con título de rol [...]
O el manso Bravonel dará bastante
materia de sus motes [...]
Podrá ocupar su estilo Abenzulema
en su destierro triste [...]
Menos he de cantar de sus Jarifes
ni de Jarifas [...]

Entre un segundo Marte, a cuya instancia
la pluma templo en sangre de africanos,

¿cómo podrá hacer dulce consonancia
esta morisma nueva de cristianos? [...]

Libreas, trajes, cifras y medallas,
almaizar, alquizar y gallardete [...]

No ayudo al galán sabio de la dama
que sus brazos trocó en laurel precioso
porque los del de su beldad y fama
prisión no fueran de su amor ansioso;
el que en sujeto tal su pluma infama
cantando en plectro tierno y amoroso
afectos tristes, flacos pensamientos,
penas, recelos, ansias y tormentos.

Que yo al soberbio Marte el ronco acento
pido que en son confuso rompa airado,
dando a mi leve pluma y tardo aliento
horror sanguíneo a su furor templado,
no para dar en zambras el conuento
que puede dar un trato muelle y regalado,
que no quiero cantar morisca empresa
en torpe amor y liviandad impresa.

Discursos canto de la guerra honrosos,
prudencia y valentía más que humana [...].

(Savariego, 1603)

Frente a esta dilación denegativa, que posibilita dar un muestrario amplio de la materia que sirve de inversión especular al canto propio, el ritual se formula de manera sintética frente a los dos grandes modelos clásicos de poema heroico, situando en el mismo plano formulario (poema épico de *armi*) el cambio de la clasicidad a la nueva forma (actualidad cristiana) de construir una epopeya de guerra y conquista (la de Sevilla por Fernando III). Es una forma muy efectiva de sobrepujamiento, manteniendo en su nivel formulario más escueto el descubrimiento y preanuncio de la materia nueva ante el avezado lector:

Cante el griego furor y el frigio llanto
la docta musa y la sagrada lira
de Esmirna y Mantua, que pudieron tanto
que templaron de Júpiter la ira,
que yo las armas y la gloria canto
del santo rey a quien el cielo inspira
a conquistar la Bética famosa
y hacer suya a Híspalis gloriosa.

(Cueva, 1603)

Como muestra significativa de hibridación en la fórmula denegatoria se puede consignar este ritual introductorio, verdadero entramado caleidoscópico de materias varias, héroes epónimos con origen y trayectoria diversa junto a poetas clásicos, italianos y españoles, que se someten a una *minutio* desde cuya reversión aparece, con autorizada superioridad (y manifiesta perífrasis), la materia y el héroe que ahora va a ser objeto de canto:

No se engolfa mi pluma con Leandro
 en cerúleo lago helespontino,
 no trae de Roma desde Arcadia a Evandro
 al célebre collado Palatino,
 no sigue de los triunfos de Alejandro
 el victorioso y bélico camino,
 el trono de su ingenio de oro y jaspe
 temido desde el Ebro hasta el Hidaspe.

Deja Escipiones, Césares y Escauros [...]
 deja la falsa guerra de centauros [...]
 torpes Cupidos, faunos temerosos [...]
 celébrelos con verso en Grecia y Lacio,
 Virgilio, Homero, Píndaro y Estacio.

Favor, desdén, olvidos y memorias [...]
 cantelas un Petrarca, un Dante o Tasso,
 Mena, Carpio, Boscán, Ercilla y Lasso.

Que a más alteza el ánimo levanto
 con presto vuelo y pluma presurosa;
 materia más heroica es la que canto
 sin ornato de fábula engañosa:
 un pecho valeroso, un amor santo,
 centellas, llama, caridad fogosa
 de un monástico príncipe y monarca
 de todo el occidente patriarca.

(Bravo, 1604)

La denegación en el ritual de la materia acoge, en perspectivas diversificadas, la asunción de una forma invocativa intensa, que en ocasiones se reduce a una sola octava, que ya se centra en la identidad del vate modelador, ya en la solitud de gracia, ya en el extraordinario carácter de la materia en opósito a la dominante en un determinado nivel estilístico. Así ocurre, de forma paradigmática, en estos tres inicios poemáticos:

No canto casos del señor de Delo
 ni objetos varios de la fantasía,
 mas la firmeza y fe, paternal celo,
 constancia, fortaleza y valentía,

esfuerzo jamás visto en mortal velo
del invencible Macabeo Juda
es lo que he de cantar mi musa ruda.

(Estrella Lusitano, 1604)

No invoco las castalias Hipocrenes,
las cirreas aguas ni la compañía
de Polimnias, Eratos, Melpomenes
su canto grave y dulce melodía;
no que me ciña las indignas sienes
el laurel que lloró el autor del día;
la gracia os pido a vos, llena de gracia,
y callará el de Esmirna y el de Tracia.

(Valdivielso, 1604)

No de un famoso rey entronizado
las grandezas y fausto soberbio,
ni de Filipo el templo celebrado
como milagro vano y prodigioso
canto, pero el vivir tan descansado,
el sosiego del alma, aquel reposo
los gustos celestiales y el concierto
que el espíritu goza en el desierto.

(La Sierra, 1605)

Entre historia y ficción

La épica en tanto que creación literaria se conforma a la libertad inventiva del poeta. Pero su *factio* no cuenta con un refrendo axiológico absoluto, lo que en la huella de las modelaciones del virgilianismo y de los *romanzi* invierte de hecho la formulación predicativa, estableciendo en diversos grados el peso sustantivo de la certinidad (ya sea de primera instancia, ya de supuesto refrendo que viene a iluminar puntos oscuros o a desvelar cuestiones mal sabidas). Lo que se calificará de «hablar fingido» queda resueltamente minusvalorado, por lo que la materia épica se acerca a la defensa de cuanto resurge como expresión de una labor ideada como «resurrección» arqueologizante, o como refrendo de aquello que se transmite a manera de saber compartido y que el poeta logra concitar en una trama. Raro es el posicionamiento contrario:

No sigo el proceder de las historias
que es don de los cesáreos coronistas [...]

(Sempere, 1560)

La variabilidad del *certum* historial podría ejemplificarse con la serie de citas que entresaco del conjunto, y que oponen la verdad del canto a cualquier forma de *fictio*:

Cantará la verdad aquesta historia
y no según Turpín francés lo siente [...]
(Espinosa, 1555)

No escucho de sujeto a quien el arte
pueda indistintamente añadir gloria,
ni me hará gastar tiempo perdido
la vana pompa del hablar fingido.
(Rufo, 1584)

Tú que de la lección te pagas tanto [...]
la de fingidos hechos deja en tanto
que en estos verdaderos te ejercitas [...]
(Lasso de la Vega, 1588)

Pues como canto casos dolorosos
cuales los padecieron muchos dellos,
pareciome dejar la verdad pura
sin usar de ficción ni compostura [...]

Son de alta lista las que cuento
como veréis en los que recopilo,
que sus proezas son el ornamento
y ellas mismas encumbran el estilo,
sin más reparos ni encarecimiento
de proceder sin mácula el hilo
de la verdad de cosas por mí vistas
y las que recogí de coronistas.

Porque si los discretos paran mientes,
de suyo son gustosas las verdades,
y captan atención en los oyentes
mucho más que fingidas variedades,
demás de ser negocios indecentes
matizar la verdad con variedades,
la cual no da sabor al buen oído
si lleva de mentiras el vestido.

Así que no diré cuentos fingidos
ni me fatigará pensar ficciones
a vueltas de negocios sucedidos
en índicas provincias y regiones [...]
(Castellanos, 1589: 1)

Sin que lisonja obligue a los oyentes
ni la invención que la verdad engaña,
pues sin que della el paso mío desvíe
en el sujeto hay tanto que me guíe.

(Cueva, 1603)

Es voz común la espaciada de unos hechos que ahora el poeta compila ofrendando una relación sintética y «muy verdadera» (Jiménez Ayllón, 1568), entremetiéndose en materia «que es de puro sabida ya olvidada» (Vezilla Castellanos, 1586: II). Se funda este proceso de rememoración en el *diletto*:

Trayéndolas yo agora a la memoria
harán aquí una nueva y grata historia [...]
siempre de oro (como es) será este hilo
por mal que aquí de mi tejido sea [...]
por cuya es esta historia tan preciosa [...]

(Zapata, 1566)

Diré también hazañas memorables
sin que rompa los límites de España,
que suele ser manjar de la memoria
volver a recordar la antigua historia.

(Vezilla Castellanos, 1586: I)

Toda «la agradable historia» del *epos* pretende trasladarse «sin torcer el verdadero caso» (Huerta, 1588):

[...] La Ibera historia
limada por el curso de los años
comienzo a renovar, y la victoria
que alteran y adulteran los engaños [...]

(Lopez Pinciano, 1605)

Historia «verdadera» que el autor unas veces presenta «de crónica española y fiel sacada» (Balbi de Correggio, 1593), otras yendo a la raíz misma de una antigüedad que «el ciego error y niebla ciega», a la que opone su prístina razón «de ocultos senos la verdad sacando» (Martínez, 1604), o incluso con la integración de lo sabido por diferentes testimonios:

al mundo publicar en nueva historia [...]

Tratar tengo también de sucedidos

y extraños casos que iba yo notando:

de vista muchos son, otros oídos,

que vine a descubrir yo preguntando;

de personas me fueron referidos

a quien comunicaba conversando,
de cosas admirables codicioso
saber, por escribirlas deseoso.

(Barco Centenera, 1602)

La continuidad programática con los modelos del *epos* se manifiesta de forma detallada en alguna ocasión:

Ya el buen conde Boyardo de Escandiano
comenzó lo de Orlando enamorado
y agora poco tiempo ha un valenciano
en nuestro vulgar claro lo ha tornado;
yo solo tentaré probar la mano
desde donde el postrero lo ha dejado,
prosiguiendo a mi gusto en tal historia
lo más digno de crédito y memoria.

(Bolea y Castro, 1578)

Ligada a la experiencia directa, la historicidad adquiere un espesor inusitado, cuya expansión más palmaria se encuentra en Alonso de Ercilla (1569):

Es relación sin corromper, sacada
de la verdad cortada a su medida [...]
que soy parte dello buen testigo [...]
Quíselo así dejar, considerando
ser escritura larga y trabajosa
por ir a la verdad tan arrimado [...]

Frente a él surgirá el expediente de una segunda verdad, que supone la de aquel y procede a dar relieve a escollos particulares e iluminar silencios intencionados:

Ser tal por sí la grave historia mía
es la probada fuerza donde estribo,
y ser tan importante a todo el mundo
seguro firmemente en que me fundo [...]
Otra razón también me hizo fuerza [...]
Ver que tan buen autor, apasionado
os haya de propósito callado [...]
sin vos quedó su historia deslustrada
y en opinión quizá de no tan cierta [...]
Pues esta ha sido casi todo el punto
de donde lo tomé para cantaros,
doliéndome que en cánticos tan raros
faltase tan subido contrapunto [...]

(Oña, 1596)

Dos corolarios de este argumentario sobre el poder de la veridicción histórica terminan de configurarlo como el *apex* o radical de uno de los puntos nucleares de la precisión heurística que en su ritual introductorio introduce la épica española. Entre la «certificación» o la «invención» del *dictum* no se trata de elegir, sin más, las polaridades que el cantor avizora en torno a enunciaciones que privilegien la historia o la ficción. Hay una resuelta apuesta por la elección de casos o hazañas (con sus correspondientes héroes) que resulten, por cualquiera de sus condiciones, novedosos. Las materias y los casos nunca (o insuficientemente) dichos:

las cosas sepa yo de las humanas
discordias entre la cristiana gente [...]
(Sempere, 1560)

sus obras de virtud y esfuerzo extrañas
(que al mundo admiración fueron y espanto)
trayéndolas yo agora a la memoria [...]
(Zapata, 1566)

comienzo de cantar, aunque es hazaña
que pide otro saber y otro reposo,
porqu'es de las pasadas más extraña [...]
(Jiménez Ayllón, 1568)

Nuevas al mundo y no probadas cosas,
nacidas de apacible y fiero pecho
diré [...]
(Luque, 1583)

Casos he de escribir extraordinarios [...]
(Rufo, 1584)

Cosas diré también harto famosas
que fueron por las armas acabadas [...]
(Santisteban Osorio, 1599)

El segundo corolario va referido a la voluntaria limitación con que el vate se propone excluir las «ficciones», entendiendo por tales las historias cuya verosimilitud puede quedar difícilmente aquilatada. Aunque no falte la proposición de materias que como en los *romanzi* traben con libertad inventiva las *armi* y los *amori*, o aquellas otras de raíz virgiliana que conducen a hechos de fabulación heroico-militar:

Nuevas al mundo y no probadas cosas
nacidas de apacible y fiero pecho
diré [...]

(Luque, 1583)

Trataré de raíz la historia y cuento
que mil cuentos e historias dulces tiene [...]

(Martínez, 1604)

Pero el enunciado dominante integra para su execración el componente de fantasía propio, en parte, de los modelos con permanente horizonte de actualidad:

No os presento batallas fabulosas
ni encantamientos vanos que es locura [...]

(Vargas, 1568)

pues como otros han hecho, yo pudiera
entretrejer mis fábulas [...]

(Ercilla, 1569: 1)

ni me hará gastar tiempo perdido
la vana pompa del hablar fingido.

(Rufo, 1584)

ni fábulas de amantes que deslustren
la lección verdadera y su excelencia [...]

(Hernández Blasco, 1589, Ms. 3900 BNE)

no fábulas ni poéticas ficciones [...]

(Martí, 1584)

de quien el simple vulgo satisfecho
da crédito a sus frívolas hazañas
siendo gran parte sueños y patrañas.

(Cueva, 1603)

ni objetos varios de la fantasía [...]

(Estrella Lusitano, 1604)

Los formantes temáticos en la diacronía del género

Desde la épica clásica en su formulación virgiliana y desde la inflexión romancística de Ariosto con especial énfasis, los formantes temáticos que configuran el radical del género son las armas y los amores. Por el peso de la tradición homérica y como puro reflejo también de valores dominantes en

la sociedad española del Siglo de Oro, las armas o lo que Savariego denominará los «discursos [...] de la guerra honrosos» (1603) conforman el eje dominante tanto de la materia epopéyica como de su trasunto microtextual en la proposición.

Además de la poesía épica, que trata en exclusiva de «las armas» y «los hechos inmortalizados / de los héroes», según el troquel nítido con que arranca Garrido de Villena (1555), en la que mixtura virgiliana y/o romancísticamente *armi* y *amori* (incluso cuando se trata de una proposición antifrástica a lo divino en la épica religiosa) se olvida el orden de inicio del *Furioso* («Le donne, i cavalier») ateniéndose casi siempre a la inversión sintagmática subsiguiente: armas y amores. Recordamos simplemente la proposición de Lope de Vega en su *Isidro* (1599):

Canto el varón celebrado
sin armas, letras, ni amor [...]

La guerra epopéyica: de la aventura múltiple a la dualidad sacralizada

La autoridad y trascendencia del héroe militar y de la guerra atraviesa incólume el conjunto de la épica culta considerado. Solo desde la óptica trascendente de la milicia celestial (se trata, como indica el título, de otro nivel de actividad *militante*) podrá ser desactivada la glorificación de las armas:

ni del sangriento Marte los furores,
de quien el simple vulgo satisfecho
da crédito a sus frívolas hazañas
siendo gran parte sueños y patrañas.
(Cairasco de Figueroa, 1602)

La cita es asimismo significativa del índice de fusión que alcanzan en la epopeya española las acciones militares del *epos* clásico y el mundo de las *armi* romancísticas, tal como recoge Hernández Blasco en la denegación proemial:

No del varón la fama canto ilustre [...]
ni del furioso Orlando [...]
(1584, Ms. 3900 BNE)

Es la fusión en una *propositio* balanceada, que apunta a la vez a Virgilio y al *Furioso*:

Las armas y el furor, segundo Marte
la nobleza de tanto caballero [...]
(Garrido de Villena, 1555)

Canto los hechos dignos de memoria
de España y de su gran caballería [...]
(Jiménez Ayllón, 1568)

Un programa aplicable no solo a la épica histórica y a la descendencia arios-tesca, sino también a las guerras contemporáneas y a las puramente novelescas:

la guerra más cruel que el fiero Marte
jamás vio [...]
y el ánimo, valor, destreza y arte
de aquella singular caballería [...]
(Sanz, 1582)

Armas [...]
con que el valor de Marte más levanto [...]
el nombre de famosos caballeros [...]
y venturoso triunfo de guerreros.
(Huerta, 1588)

Canto batallas, canto vencimientos,
empresas grandes, bárbaras proezas [...]
y al fin de caballeros excelentes.
(Zamora, 1589)

Con independencia, aunque en menos casos, se presenta el paradigma virgiliano exento, un molde adecuado para las *caroliadas* al configurar al héroe militar como trasunto de la propia comunidad:

Los hechos, las empresas, las hazañas [...]
cantaré de españoles juntamente
admirables, heroicas y altas cosas.
(Zapata, 1566)

Franceses, turcos, moros y germanos [...]
vencidos por el César de romanos
invicto y claro rey de las Españas.
(Sempere, 1560)

singular victoria [...]
de Carlos Quinto emperador [...]
y cómo conquistó el Germano imperio.
(Urrea, 1584, Ms. 1469 BNE)

Un esquema al que se acogen —con su efecto de *nobilitare*— incluso la materia orlándica:

hechos en armas, fuertes, belicosos,
grandes hazañas dignas de memoria
de invencibles guerreros valerosos;
también cantaré triunfos, fama, gloria,
atrevimientos, trances victoriosos
de aquel famoso senador romano
caudillo del ejército cristiano.

(Bolea y Castro, 1578)

En esta cita se conserva la huella ariostesca de la integración variada de historias apuntando con el «también» el nexo de convivencia temática entre los hechos de armas de los paladines y los de Orlando (el «famoso senador romano»). Es un diseño reiterado en la herencia romancística española:

D'Españoles yo canto la gran gloria,
la perdición de Carlos y su gente [...]
también quiero cantar aquella empresa
de aquel Cotaldo vuestro valeroso [...]

(Espinosa, 1555)

Canto el alto renombre y las hazañas
de Bernardo del Carpio valeroso [...]
Diré *también* las guerras tan extrañas [de Radagaso] [...]
De Carlomagno [...]
lo hechos seguiré [...]

(Alonso, 1585)

Y sobre el que se construye, en un débito ariostesco que ha pasado desapercibido, la novedosa reformulación virgiliana de una materia que exalta —a la par— la heroicidad de vencedores y vencidos, en la prótasis propositiva de Ercilla (1596):

mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados [...]
Cosas diré *también* harto notables
de gente que a ningún rey obedecen;
temerarias empresas memorables [...]
que más los españoles engrandecen,
pues es el vencedor más estimado
de aquello en que el vencido es reputado [...]

Con Ercilla accedemos igualmente a la irrupción de una experiencia directa de la guerra que, desechando las modelaciones virgiliana y ariostesca (y sin atender tampoco a su admirada *Araucana*), Castellanos consigna en un extenso exordio de proposición que amplifica con detalles multiplicados sobre una fenomenología del descubrimiento y conquista de distintos espacios del Nuevo Mundo los versos (1589: I):

aquí se contarán cosas terribles,
recuentos y proezas soberanas,
muertes, riesgos, trabajos invencibles,
más que pueden llevar fuerzas humanas [...]

La guerra epopéyica presentada en los exordios hasta 1590 podría definirse como el enfrentamiento múltiple o el conflicto singular sin gradiente pronunciado de ideologización religiosa. Desde esa fecha y hasta 1605 irrumpe un módulo contrapositivo de disponer cualquier conflicto según principios de irreductible simbolismo sagrado, viendo en él un epifenómeno de la discordia entre el plano celestial y el infernal según el programa tassiano. El policentrismo de la guerra es una estructura narrativa de descentramiento, dispersión y variedad difundida desde el *Furioso*. Además de a las múltiples guerras enunciadas con la fórmula recién aludida, la conglomeración de conflictos se proyecta a la épica del presente y a la epopeya de historia pretérita:

Franceses, turcos, moros y germanos
y gentes de las Indias muy extrañas [...]
(Sempere, 1560)

que hizo en mil impresas ser notoria
en Francia, en Alemania, en Berbería [...]
(Jiménez Ayllón, 1568)

de pueblos y naciones diferentes [...]
la muerte de la gente más florida
que en toda nuestra Europa fue engendada [...]
(Zamora, 1589)

La épica de «los hechos» (Zapata, 1566) «inmortalecidos» (Garrido de Villena, 1555) o «dignos de memoria» (Jiménez Ayllón, 1568), «los hechos [...] memorables» de Ercilla (1569), extrema las condiciones bélicas del enemigo: «fieros sarracinos» (Espinosa, 1555), «guerra fiera» (Sanz, 1582), su capacidad para las «temerarias empresas» (Ercilla, 1569) o el poder de sus ejércitos («de la Turquía»: Sanz, 1582). Pero este «conflicto», por decirlo en

términos de Corterreal, por más «fiero y terrible» que sea solo magnífica «el vencimiento» del enemigo y el «ímpetu furioso, osado y fiero» del vencedor (1578). La pertenencia al campo de la «cristiana gente» (Corterreal) o su misma enseña representativa, como el lábaro de Don Juan de Austria en Lepanto («el sublime estandarte de la liga», Manrique, 1578, Ms. 3942 BNE), no desvían la representación bélica —sus estrategias y su fenomenología— al postulado exordial de un enfrentamiento entre religiones, como muestra también la proposición de Rufo (1584):

Las armas de Filipe Augusto canto
y aquel su hermano heroico y no vencido
que en guerras alcanzó renombre tanto [...]
la santa liga y el naval quebranto,
el otomano orgullo entristecido [...]

Solo en la épica religiosa la guerra se connota con sustancial sacralidad:

las armas canto que a un varón sagrado
hicieron invencible en este suelo [...]

(Mata, 1587)

Armas del alma en la sangrienta guerra [...]
[...] conquistando el cielo
en la bandera del alférez santo [...]

(Mata, 1589)

En la década final del xvi el registro de la guerra en la proposición se construye generalmente sobre una dualidad sacralizada de doctrinas o prácticas incompatibles. Las «célebres hazañas» (Miramontes Zuázola) hacen derivar el patrón virgiliano a reasunciones varias del de la *Liberata*. Así comienza Lobo Lasso de la Vega:

Canto las armas y el varón famoso,

Para modificar de inmediato el enunciado con la presencia de uno de los polos activos de la dualidad metahistórica:

que por disposición del justo cielo
salió de Iberia [...]

La persecución «con odioso celo» de la instancia diabólica («los monstruos del reino del olvido») y del propio Satanás («la saña vengativa del ángel

ambicioso»), hacen del héroe un caudillo de Dios, un *hyparco* cuya misión no es otra que acabar con una religión maldita, instaurando el triunfo de la cruz (1594):

[...] tantos males
 en mil partes sufrió con frente altiva
 hasta extirpar los retos infernales
 del alto introduciendo la fe viva
 en los fines del mundo occidentales,
 hasta dar a su cruz fijo aposento
 y abatir la impiedad del viejo asiento.

«Las armas» al servicio de la cruz dotan a la programación propositiva de una más clara tensión épica entre términos de la dialéctica ancestral. Las «hazañas» y «proezas militares» de los «españoles católicos valientes» (nótese el orden de la doble epítesis) ya no se limitan a la aventura y la conquista:

que por ignotos y soberbios mares
 fueron a dominar remotas gentes.

Estas son el instrumento para una misión —a la vez— debedora e instauradora, amparada por el mismo Dios:

poniendo al Verbo Eterno en los altares
 que otro tiempo, con voces insolentes
 de oráculos gentílicos, espanto
 eran del indio, agora mudas, canto [...]
 pues de clemencia ya llegó la era
 determinada en ti divinamente
 en que estos ciegos bárbaros errados
 fuesen de fe católica alumbrados:
 pues para propagar tu culto santo
 ayuda al español graciosa diste,
 y huir a la región de Radamento
 la voz de los oráculos hiciste [...]

(Miramontes Zuázola, 1590)

En similar perspectiva se sitúa Saavedra Guzmán. Al enunciado clasicista

Heroicos hechos, hechos hazañosos,
 empresas graves, graves guerras canto [...],

y la subsiguiente certificación de una belicosidad capaz de espantar al mundo, da paso a una suma integrada del componente hazañoso y de su raíz nutriente (la sacralidad de ser para el servicio de la cruz) (1599):

pues con audaz esfuerzo y valerosos
hechos, con pecho pío y celo santo,
redujeron tan bárbaras naciones
de sus ritos infieles y opiniones [...]

Una guerra-cruzada que dota a la violencia de sacralidad, y da fulgor al rito lustral de la sangre enemiga derramada (1599):

la batalla crüel, el trance horrendo,
la fiereza y rigor de las espadas,
el sangriento murmullo [...]

Con la tensión dialéctica de la *Gerusalemme* se abren también otros poemas de materia contemporánea. Santisteban Osorio define de esta forma el alcance de su materia centrada en «grandes triunfos y empresas» «que fueron por las armas acabadas»:

batallas y conquistas espantosas
ganadas por católicas espadas [...]

Y el arranque de su prótasis virgiliana:

las armas y el valor y guerras canto [...]

Se explana en el dualismo conducido a una santa destrucción (1599):

la *destrucción* y lastimoso llanto
de los *sangrientos* turcos que murieron;
las otomanas luna extendidas
por católicas armas *destruidas*.

Lope de Vega, en la *Dragontea*, hace inflexionar igualmente el *incipit* virgiliano

Canto las armas y el varón famoso [...]

a la complementariedad en la superposición de imágenes simbólicas entre el heroísmo clásico («un nuevo Horacio») y el cristiano. Es este el más efectivo

por su perfecto ajuste con la figuración nominativa del «atrevido inglés» (el dragón Drake) (1598):

hoy libre de su forma un Jorge nuevo

Trasunto idóneo del *Goffredo* tassiano, por la lectura que facilita de una empresa de liberación, es Fernando el Santo, conquistador de Sevilla. Belmonte Bermúdez sobrepone a la apenas insinuada presencia del *dictum* virgiliano («el alto esfuerzo») una apoteosis sacrificial del derramamiento de sangre por el *hyparco* (o el «ungido») (1600):

cuando el confuso Marte rasga el manto
y en lid mezclada su color despoja;
de aquel monarca valeroso y santo [...]
con *sangre vil* de bárbaro africano [...]
y aquellas armas que en mi verso humillo
del unguido campeón [...]
heridas cubre el español sangriento [...]
que cuando goce al fin tanta victoria
revuelto en sangre cantarán su gloria.

La compleja imagen tassiana de Goffredo conductor de los huestes de las cruzadas nuclea la prótasis de Juan de la Cueva, cuyo título (*Conquista*) hay que leer con el alcance de liberación, con una significativa identidad simbólica entre la empresa singular y la nación española (1603):

Que yo las armas y la gloria canto
del santo rey a quien el cielo inspira
a conquistar la Bética famosa [...]
Cantaré los varones excelentes
restauradores del honor de España [...]
los que siguiendo la invencible diestra
del santo rey la santa fe ensalzaron
y en honor della el paganismo fiero
lanzaron del opreso reino ibero.

Un alcance que es conducido por López Pinciano a una prefiguración cumplida (esto es cerrada, frente a la abierta profecía de la nueva cruzada que Tasso enderezaba al duque estense), un mesianismo nutrido en el radical mítico de los orígenes, con un caudillo (Pelayo) que calca el perfil de Goffredo (1605):

El fuerte y victorioso infante canto
cuyo brazo y valor nunca rendido
hazañas acabó de esfuerzo tanto
que acaban a las fuerzas del olvido;
por él en todo el orbe santo
con gloria de Jesús vive extendido
y por él la *cautiva España* ahora
reina de tantos reinos ya señora.

Y que Cristobal de Mesa completaba con otra *lectura* de la prótasis tassiana a la que sintetiza en el movimiento formal de su proposición, proyectando al mismo texto determinadas inferencias de la macroestructura narrativa de la *Gerusalemme* (como el número de los enemigos y el auxilio divino en la «dudosa» lid final) (1604):

Las armas y el católico rey canto
que con pecho piadoso y fuerte mano
venció tanto poder, número tanto
del uno y otro ejército pagano:
que por la santa cruz con triunfo santo
contra el vándalo pueblo y africano
le dio favor el cielo en la dudosa
batalla de las Navas de Tolosa.

El amor complementario: la épica sin aventura sentimental

El amor y la guerra como temas universales de una tradición multiseccular que sobrepasa al género épico conforman la reflexión en que se centra el exordio denegatorio de Nicolás Bravo, uno de tantos en que se subvierte para la epopeya religiosa la materia profana (1604):

Deja Escipiones, Cesares y Escauros [...]
celebrelos con verso en Grecia y Lacio
Virgilio, Homero, Píndaro y Estacio.
Favor, desdén, olvidos y memorias,
amor, cuidado, celos y sospechas [...]
cántelos un Petrarca, un Dante o Tasso,
Mena, Carpio, Boscán, Ercilla y Laso.

La proposición de este tipo de poema deja traslucir *a lo divino* la *aequalitas* formularia entre amores y armas, al manifestar el desprecio por los registros mundanos y su vía contrapuesta:

cantamos los amores soberanos,
las armas y purezas soberanas [...]

(Losa, 1580)

En algún caso con refinada elaboración respecto a la modélica propuesta del *Furioso*:

No canto armas, amor, no gentilezas,
no damas, trajes, galas, no invenciones,
no juegos, no soldados, no destrezas

(Martí, 1584)

En el mismo sentido cabría recoger y analizar los versos de renuncia de Hernández Blasco (1589, Ms. 3900 BNE), Mata (1587, 1589) o Cairasco de Figueroa (1602), en los tres casos con contrapunto formulario en un enunciado positivo de armas y amores a lo divino. Especialmente brillante es la proposición de Cairasco, que contiene el nexu ariostesco analizado más arriba:

Diré *también* las grandes valentías
de los que el cielo Empíreo conquistaron,
las armas, el valor, las gallardías
con que a sus enemigos derribaron [...]
y a vueltas, como piedras engastadas
blancas y rojas, verdes y amarillas,
irán las damas tiernas delicadas
hechos briosos, nuevas maravillas,
de quien están no menos adornadas
que de varones las etéreas salas [...]

La concepción del texto épico como una trabada mixtura de esos dos ingredientes es frecuente en las prótasis propositivas de los poemas españoles. En dos casos, sobre todos los demás, aparece un programa retórico microtextual que pretende captar, con su balanceo entre los ingredientes mixturados, el necesario juego de variedad y deleitoso interés que Ariosto había conseguido con la urdimbre de su tela narrativa. Así, en alternante correlación de términos, aparece en Lorencio de Zamora (1589):

Canto batallas, canto vencimientos,
empresas grandes, bárbaras proezas,
tristes sucesos, varios rompimientos,
risas, odios, desastres y fierezas;
tiernos regalos, dulces sentimientos,

amores, aficiones y ternezas
y el fin de caballeros excelentes
de pueblos y naciones diferentes.

Nótese el reajuste que el poeta hace de la igualdad del *incipit* (*batallas-vencimientos*) al mayor peso (3 versos frente a 2 y 2 de cierre) de las armas, reflejando espacial y formalmente un rango categorial preciso.

Más perfeccionado es el sistema de trenzado entre armas y amores que consigue, en un exacto juego de complementariedad armonizada, Eugenio Martínez. A una primera octava en que se distribuyen con total equilibrio (4 versos + 4 versos) sigue otra de rigurosa alternancia en los seis primeros versos, rematada en el dístico de cierre con una bimetración y una síntesis conglomeradora, cuya integración de formantes se retoma en el inicio de la siguiente y última octava de la proposición. No hay un texto con voluntad de poética que mejor exprese una asunción hecha geometría verbal de la prótasis del *Furioso*:

Canto de amor airado las bravezas,
la furia, ira, rencor, el ciego espanto,
sangre, muertes, horror, saña, asperezas,
crueldades, disensión, destrozo y llanto;
la suavidad, blandura, las ternezas
del bello amor, a las parejas canto,
la inquietud agradable y dulces llamas,
sus graciosos embustes, suaves tramas

Temple el bélico ardor Amor suave,
y la paz afrentosa Marte fiero,
con sus redes Amor los pechos trabe
y en ellos Marte infunda ardor guerrero;
el uno en bien gustoso el mal acabe,
el otro el bien remita al duro acero
con valor este, aquel con tierno modo
juntos pongan honroso punto en todo.

Ambos darán materia al hado mío [...]

La perfecta complementariedad de armas y amores pertenece a un espacio parentético de la historia del *epos*, entre otros dos modelos que vehiculan el amor como complemento episódico de las *arme* o las *arme pietose*: Virgilio y Tasso. El exordio del *Furioso* (retomando en esto la promesa contenida en el *Innamorato* boiardesco) añadía a esa interacción la potencial presencia de un autobiografismo lírico, una hipóstasis neopetrarquista sobre el yo narrador —y

narratorio— que marcará como troquel de género a los *mejores plectros* hispanos. Es la *grieta* en el principio aristotélico de la autonomía y solidez de una voz que nunca debía aparecer en esa primera persona comprometida, donde la materia del canto es su propia confesión de amante. Así aparece ya en Garrido de Villena, condicionando la propuesta proemial de «armas», «damas» y «amor» (1555):

quiero cantar [...]

si mitigare su furor y saña

la diosa que con puro y tan entero

amor me tiene al suyo tan rendido

que no tengo memoria ni sentido.

Y en la misma dirección propone Espinosa (1555):

si la que tiraniza mi memoria

serena mostrara su clara frente,

promet'os de cantar heroicos hechos;

también del ciego niño mil despechos.

La «varia historia» de Bolea y Castro, reuniendo los «hechos de armas» y las «gentilezas» de Angélica la bella, se presenta *ab initio* con el beneplácito de la amada:

su esfuerzo, su valor haré presente,

trofeos, aventuras y proezas,

que de mi clara lumbre y dulce vida

licencia con favor me es concedida.

Es una forma de actualización y concretez implícita en enunciados más genéricos, como el que abre *Las Lágrimas de Angélica* (1586):

Las lágrimas salidas de los ojos

más bellos que en su amor vio amor dolientes,

y de los que siguiendo sus antojos,

vagaron por desiertos diferentes,

entre las armas, triunfos y despojos

copiosos, cantaré [...]

Del recurso sabrá sacar partido en particular Lope de Vega, que incluso trasladará, en significativa hibridación de modelos, al interior de un enunciado

clásico (virgiliano) distendido en la dualidad simbólica de la *Liberata* el paréntesis reflexivo sobre el necesario abandono de la materia autobiográfica de amores. Así en *La Dragontea*:

Déjame un rato Amor, afloja el arco,
esté en su fuerza un hora el albedrío,
no demos con el roto humilde barco
en la arena crüel de algún bajío [...]

En *La hermosura de Angélica* el punto de fuga de la proposición ariostesca pasa a un primer plano desmesurado. Nada menos que cuatro octavas dedica el Fénix a reproponer un modo nuevo de incidencia lírico-autobiográfica en la materia romancística. Se trata de una *petitio* de apertura a la amada con la promesa de memoración inmortalizada modulada en una red tupida de tópicos; un canto futuro —y también presente— al fundirse en uno la *effictio* de Angélica y la de Micaela Luján (1602):

Bellas armas de amor, estrellas puras [...]
que por mis versos viviréis seguras [...]
oirán cantar en disfrazado velo
la hermosura mayor que ha visto el cielo [...]
hará salir donde mi amor la llama
del negro olvido el alma de mi fama.

La proposición verdadera de la materia poemática («Yo cantaré de Angélica la Bella / la justa causa porque vino a España») solo se inicia tras la octava que a modo de gozne vertebra el canto futuro (y en parte escondido ya en el nuevo devenir romancístico) y la andadura aédica por un *romanzo* renovado:

Que no porque miréis mi ruda Clío
vestida con la túnica de Marte
al son heroico levantar el brío
no tiene amor en su tragedia parte:
entre sus armas se levanta el mío,
ajena es la materia, propio al arte,
la causa vuestra y el teatro el mundo:
acto primero Amor, Marte el segundo.

Sorprendido por el primer plano de la seudoproposición el lector de *La hermosura de Angélica* es constreñido, además, a prepararse para una presencia

anamórfica de la amada, a través de un inédito *tertium* entre los avatares de la materia «ajena», el arte «propio» y la «causa» de dicha amada.

No deja, por tanto, de ser vista como dolorosa renuncia en una parte de la épica de guerra el desprendimiento de la materia amoratoria, a la que Vargas (1568) define como:

de amor las pasiones congojosas
con que se suele hacer larga escritura [...]

Ercilla en la octava primera de la proposición de *La Araucana*, además de una poética antiarriostesca expresada en el molde formal de Ariosto, trazaba la justificación de un vacío al adoptar la monocorde perspectiva de la guerra sin amores (1569):

No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros canto enamorados,
ni las muestras, regalos y ternezas
de amorosos afectos y cuidados,
mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados [...]

Un vacío del que el poeta trazará los contornos definiendo esa materia completa en que el vate tiene la posibilidad del *intreccio*, a la que él ya no puede volver, en el inicio del canto final de esa primera parte:

¿Qué cosa puede haber sin amor buena?
¿qué verso sin amor dará contento?
¿dónde jamás se ha visto rica vena
que no tenga de amor el nacimiento?
No se puede llamar materia llena
la que de amor no tiene el fundamento [...]
pues como otros han hecho, yo pudiera
entretrejer [...] amores [...]

La compleja dialéctica ercillana entre el *epos* escrito y el *romanzo* ausente no volverá a aparecer en la épica culta española. Sí la fórmula de proposición denegatoria antifrásicamente marcada por su reversión de los dos primeros versos del *Furioso*. Así, entre otros, en Vezilla Castellanos (1586: I):

No fabulosas aventuras canto [...]
mas armas [...]

o en Santisteban Osorio (1589):

No canto damas ni amorosos cuentos [...]
las armas, el valor y guerras canto [...]

Hay que resaltar por la extensión y sentido de su despliegue, la proposición denegatoria con que Gaspar de Savariago focaliza hacia el romancero nuevo su desprecio por la materia amatoria, en diez densas octavas que vienen a ser, en sí mismas, una cifra del código amatorio tan próximo al romancesco y como él disonante «al gusto del horrendo Marte» (1605):

No embelecós de amor, no bizarría
de bellas damas cortesanas canto,
ni la amorosa nueva algarabía
que aumenta el ocio a sus galanes tanto [...]
Discursos canto de la guerra honrosos [...]

La disponibilidad recurrente del esquema formulario es lo que posibilita la proposición más original, al contener la rara premisa de un *epos* sin guerra, hecha por Balbi de Correggio. Su propósito de «contar» una «amorosa hazaña» trasladando a octavas la novelita morisca de Abindarráez y Jarifa, se conduce a la renuncia de la épica homérico-*virgiliana* (1593):

Ni del soberbio Ilión l'encendimiento,
ni de la antigua Troya la caída,
ni de la hermosa griega el robamiento,
ni del troyano Eneas la partida,
ni su contraste con la mar y viento,
ni su llegada en el Lacio afligida
quiere cantar mi Musa en esta hora,
mas sí el amor de un moro y una mora.

Los mitos cohesionadores de la épica y su proyección sociopolítica

La musa épica, como recordará en precisa exégesis de la *Urania* de Tasso un verso de la prótasis del *Pelayo*, era «de Júpiter hija y de Memoria». Y la memoración es un principio constituyente del *epos*. Por eso su materia está reiteradamente definida por la condición de ser digna de recuerdo:

Canto los hechos dignos de memoria [...]
(Jiménez Ayllón, 1568)

grandes hazañas dignas de memoria [...]

lo más digno de crédito y memoria [...]

(Bolea y Castro, 1578)

[...] cosas tan dignas de memoria [...]

(Martí, 1584)

de cosas admirables la memoria [...]

(Barco Centenera, 1602)

Con la palabra épica la memoria se hace permanente, se inmortaliza, abandonando la vida precaria de lo contingente:

lo que será de la inmortal memoria [...]

veréis los hechos inmortalizados.

(Garrido de Villena, 1535)

a fin que siempre viva en las memorias [...]

y quede eternizado [...]

(Sempere, 1560)

cuya recordación estar debiera

esculpida con oro en mármol duro

para memoria eterna en lo futuro.

(Rufo, 1584)

hace la fama singular memoria [...]

(Virués, 1587)

No pierda con el tiempo la memoria [...]

(Huerta, 1588)

a sacar del sepulcro del olvido

a quien merece bien eterna fama [...]

(Castellanos, 1589: 1)

comenzaré la memorable historia

por ser los fundamentos de su gloria.

(Cairasco, 1602)

haré vuestra memoria se eternice [...]

(Viana, 1604)

Esto faculta al poeta de una autoconciencia sobre el poder de su palabra, que en sí misma adquiere la cualidad de un perenne y renovado canto:

que la presente edad y la futura
siempre t'alabe por mi boca y cante [...]

(Povoas, 1594)

Inmortalizando, el poeta épico se inmortaliza:

de modo que en las lenguas de la gente
quede sin se olvidar perpetuamente [...]
que la futura edad oiga mi canto.

(Jiménez Ayllón, 1568)

esto sólo podría eternizarme
y en inmortal asiento consagrarme.

(Saavedra Guzmán, 1599)

Precisamente en la invocación de este poeta sorprendemos una de las claves de la dinámica del género en su proyección sociopolítica: la incesante necesidad de renovarse cambiando el signo de la memoración previa. El nuevo canto (y el nuevo héroe) adquiere el fulgor proyectando su sombra anuladora de los cantos precedentes:

que oscureciendo siempre la memoria
de otro cualquier poder engrandecido,
con áspero rigor de brazo fuerte
lo oprime y lo sujeta a cruda muerte.

La memoria épica es, por consiguiente, coyuntural, aunque en esa aludida proyección sociopolítica del género aparezcan como permanentes mitos cohesionadores la representación de la comunidad (el valor español como ideologema) y la de la cúspide estamental: el rey en su figuración simbólica de atributos y con el poder biofiliativo de la continuidad dinástica.

La poética de la proposición e invocación gira en torno a un mitologema, un radical simbólico cohesivo, que representa y significa a la comunidad que es motivo último siempre del canto épico y a la que este apela desde una concordancia de valores. La nominación de esta comunidad nacional es un registro imprescindible para fundamentar el discurso formulístico del mitologema:

aquel estandarte de España [...]
 fama de España y ardimiento.
 (Garrido de Villena, 1555)

D'Españoles yo canto [...]
 muy bien lo testifican las Españas.
 (Sempere, 1560)

Cantaré de Españoles [...]
 (Zapata, 1566)

de aquellos españoles [...]
 (Ercilla, 1569)

antiguo defensor de las Españas [...]
 (Alonso, 1585)

el término español [...]
 (Vezilla Castellanos, 1586: II)

salió de Iberia [...]
 (Lasso de la Vega, 1588)

diversos hechos de española gente [...]
 (Escobedo, 1590)

las armas [...] de españoles [...]
 (Miramontes Zuázola, 1590)

para que vea [...] España [...]
 (Lope de Vega, 1598)

de aquellos españoles [...]
 oh española nación [...]
 (Saavedra Guzmán, 1599)

de español [...] el español [...]
 cantaré española [...]
 (Belmonte Bermudez, 1600)

marciales españoles [...]
 que a su patria [...]
 (Savariego, 1603)

restauradores [...] d'España [...]
(Cueva, 1603)

hispanos pechos [...]
(Viana, 1604)

la cautiva España [...] ya señora
(López Pinciano, 1605)

Habría que hacer notar el reticulado semántico de la idea de comunidad misma (o «patria»), a través del alcance geopolítico («Iberia» o «reino íbero») o en la nominación afectiva y de proximidad estrecha («los nuestros» «gente nuestra»).

Sobre la «nación» representada en el aparato militar de héroes singulares del pasado o del inmediato presente, pero también en ficticios héroes epónimos o en caballeros a lo humano y a lo divino, vector de sentido y de figuración del propio colectivo, se organiza el mitologema en torno a la polaridad entre el valor y la gloria:

consiguiendo fama y gloria [...]
por el valor [...] siendo fama [...]
(Garrido de Villena, 1555)

la gran gloria [...]
(Espinosa, 1555)

heroicas [...] cosas [...]
memorables y famosas [...]
(Zapata, 1566)

el valor, los hechos, las proezas [...]
(Ercilla, 1569)

el alto renombre y las hazañas [...]
(Alonso, 1585)

eterna gloria/y venturoso triunfo de guerreros [...]
(Huerta, 1588)

proezas militares [...]
célebres hazañas [...]
(Miramontes Zuázola, 1590)

cuanta gloria [...]

con hazañas hechas [...]

(Saavedra Guzmán, 1599)

valentía [...]

para su aumento y soberana gloria [...]

(Savariego, 1603)

«las victorias [...]

honor y gloria conquistadas [...]

(Viana, 1604)

En la consideración conjunta de los exordios desde 1552 a 1605 puede captarse una significativa mutación, que implica la pérdida de un término y su sustitución por otro. Se significa el cambio desde la concepción caballeresca, de origen medieval, de la guerra como fruto de un esfuerzo individual (teorizada por ejemplo en el *Tratado del esfuerzo bélico heroico* de López Palacios) al de otra que se articula desde la pertenencia a una comunidad más amplia que la nacional y a la que España representa y defiende: la catolicidad. Hasta 1599 se repiten los sintagmas contruidos sobre el «esfuerzo bélico» o las simples variaciones del término:

do el esfuerzo está y se encierra [...]

(Sempere, 1560)

su esfuerzo [...]

(Jiménez Ayllón, 1568)

aquellos españoles esforzados [...]

(Ercilla, 1569)

que con bélico esfuerzo [...]

(Huerta, 1588)

el esfuerzo y brazo belicoso [...]

(Lope de Vega, 1598)

de aquellos españoles bélicos [...]

(Saavedra Guzmán, 1598)

A partir de esa fecha desaparece el concepto y su formulismo, operando en exclusiva el «triunfo de la cruz» (Mesa, 1604), las «católicas armas» y «católicas espadas» (Santisteban Osorio, 1599), el «generador cuchillo» (Belmonte Bermúdez, 1600) que ejerce su poder taumatúrgico contra el «paganismo fiero» (Cueva, 1603) y vehicula la nueva ecuación simbólica del mitologema: el establecimiento «en todo el orbe» de «el culto santo» por una España «reina de tantos reinos» (López Pinciano, 1605).

La alocución al Mecenas o dedicatario cumple en la poesía épica española del segmento considerado otra función cohesionadora de intenso efecto sociopolítico. Baste recordar la fórmula compleja con la que Barahona de Soto representa el *descubrimiento* de la genealogía del Duque de Osuna a través de una larguísima perífrasis, que subsume el enunciado genérico de la materia y el recordatorio de los *amori* romancísticos; perífrasis que acoge en la representación simbolizadora de orden heráldico el entronque imaginario de la casa ducal con Bernardo del Carpio (1586):

De dos contrarias reinas casi inmenso
poder, que a la India y Citia tan distantes
juntó, y de dos guerreros más aun pienso
mostrar de vuestra casta y semejantes [...]
dad favorable espíritu a mi canto,
que comenzando en vos se atreve a tanto.

Y entre esta y la otra perla, o fino grano
de aljófar que la crespa concha cría
aquí el rubí y allí el diamante ufano [...]
de vuestra singular genealogía
y del principio suyo con que ha sido
el orbe tanto tiempo esclarecido.

De aquel Bernardo, aquella gloria digo [...]
de tanto peso es ser de aquel Rodrigo
origen que lo es vuestro, y darle es tanto
escaques de armas de ínclitos varones
en que él pintase al fin vuestros blasones.

El exordio es el espacio idóneo para desenvolver la *escenificación* del poder a través de una *persona* (o *figura*, en el sentido de Auerbach) impostada a la que la voz aélica reclama, hace advenir hasta el presente y convierte en sujeto y objeto de un discurso representativo y simbólico en torno a la inmensa distancia con el cantor (ofreciendo su obra como muestra de servicio), y a los rasgos simbólicos con que queda determinada su condición de vértice en la

cúspide de una sociedad (o comunidad política) piramidal. La *figura* del monarca y su modelación panegírica y deificadora (que en algunos casos retoma la perspectiva lucanea sobre el *imperator* ya hecho divino: Nerón) descansa en el mito de la transmisión biofiliativa de la propia monarquía. Un mito que comporta también una mística (sacralidad e inefabilidad) sobre la «clara y viva llama» de «la gran casa de Austria» (Garrido de Villena, 1555), la eternización del «Austrio godo» (Sempere, 1560).

Punto axial en la concepción de la dedicatoria épica es la sucesión de monarcas (o infantes, presumiblemente herederos) que ocupan el centro de esta parte de la prótasis: mayoritariamente Carlos v, Felipe II y Felipe III. En cualquier caso la no pertenencia a esa categoría jerárquica puede suplirse con la construcción de un fundamento simbólico de proximidad o la reafirmación del estrecho parentesco. Jiménez Ayllón al convertir al Duque de Alba en la *figura* dedicatoria con los atributos de la realeza («claro lucero y excelente / [...] perpetuo resplandor de hispana gente / católico en el más supremo grado»), nimbándolo también con los de representación en la guerra de la comunidad nacional («que sois la flor de hispanos y su tierra, / su dios de las batallas en el mundo, / que igual no tiene ni tendrá segundo»), recordará el fundamento de filiación genealógica del que se desprende:

y vuestra muy preclara decendencia
de Paleologo emperador potente,
de Grecia, de quien vos tenéis tal parte
con el valor y esfuerzo del dios Marte.

En el caso de don Juan de Austria su «resplandor» como suma de virtudes militares («valor y esfuerzo») y prendas personales («ánimo liberal y cortesía / entendimiento alto, altos conceptos / clemencia con justicia»), cuya rara integración prefigura el perfil exacto de un monarca (bajo el patrón, sobre todo, de Carlos v) aparece sobredeterminado, como expresa bien Corterreal, por las relaciones parentales que en él han delegado la virtud propia (1578):

del monarca español rey potentísimo
que a la cristiana fe es fuerte amparo,
único amado hermano y del gran César
Carlo Quinto, segundo amado hijo [...]

Se trata de una gradación muy marcada que Rufo resolverá de mano maestra en la *Austriada*, con dos *figurae* situadas en espacios distintos del exordio (la invocación y la dedicatoria) aunque subrayando también *ab initio* la premienencia inesquivable del monarca sobre el héroe (1584):

Las armas de Felipe Augusto canto
y aquel su hermano heroico y no vencido,
que en guerras alcanzó renombre tanto,
triunfando de la muerte y del olvido [...]

Y vos, primero rey de las Españas
a quien el Sumo rey que rige el cielo
del orbe cometió partes tamañas
que adoran su bondad en santo celo,
pues tanta parte sois de las hazañas [...]

Por ello mismo aparece como anómala la ausencia de delegación simbólica desde un primer plano que *naturaliter modo* solo puede ser ocupado por la cúspide, la «suprema corona vencedora / del rey nuestro Señor», según expresa en 1582 Sanz. Esta anomalía se documenta en el proemio de un poema que permaneció manuscrito: el de Pedro Manrique, donde Don Juan de Austria aparece como el «célebre varón» (1578):

que con luz de eterna gloria
vio gente, leyes, reinos y dio cima
heroica a la más célebre victoria
que mar ni tierra dio [...]

La nominación de las relaciones parentales viene exigida por el hilo bio-filiativo que transmite con la *maiestas* sus virtudes políticas y heroicas, haciendo de cada monarca el receptáculo de una herencia patrimonial simbólica y heroica:

y con el nombre del invicto abuelo [...]
[...] pues merecimiento
tenéis de abuelo y padre ya ganado.

(Garrido de Villena, 1555)

consagro las hazañas del aguelo
a quien imitaréis como en el nombre
dejando sus imperios por el cielo;
a vos dejó en retrato su renombre [...]

(Sempere, 1560)

en vuestro padre oiréis un raro ejemplo
de cosas de valor y virtud llenas [...]

(Zapata, 1566)

[...] heredero
de la divinidad y la grandeza
del ínclito monarca, padre tuyo
cuya virtud en ti nos resplandece [...]
(Urrea, 1584, Ms. 1469 BNE)

Y vos, excelso rey, en quien el cielo
nos muestra con tan ciertas esperanzas
aquel valor del padre y el abuelo
que no cabe en humanas alabanzas [...]
Y no menos que tanto el mundo espere
del gran nieto del César invencible,
del gran hijo del rey, por quien se infiere
virtud en vos en grado incomprendible [...]
(Virués, 1602)

nieto del valeroso y nuevo Alcides [...]
y tanto en ella al fuerte abuelo imitas [...]
(Lasso de la Vega, 1594)

Vos heroico Felipe, que el tercero
os cupo en suerte del mayor segundo [...]
(Lope, 1598)

Ínclito y gran monarca nuevo al mundo,
de dos Césares tales producido
que aunque el tercero sois, sois sin segundo
de cuantos cubre el cielo esclarecido [...]
(Saavedra Guzmán, 1599)

de la estrella del César vuestro padre [...]
(Lope, 1602)

Y vos de España príncipe famoso
que tenéis de Filipo el alto nombre,
argumento fatal y milagroso
de vuestro felicísimo renombre [...]
(Cairasco Figueroa, 1602)

El momento inicial en la transmisión de la *maiestas*, que reafirma la solidez institucional y socio-política, el más cargado de simbología identitaria entre

lo que termina y lo que alborea (el rey muerto y el rey puesto), forma parte del exordio con que Saavedra Guzmán se rinde ante el «sacro Felipe» recién instaurado como «gran monarca nuevo al mundo» bajo la figura del «fénix caudaloso». Como en las exequias funéreas, que asumían con carácter público la visualización del doble tránsito (del monarca fallecido a los espacios celestiales, de la *maiestas* al heredero) la épica acoge en un ángulo exordial todo el circuito ceremonial y simbólico (1599):

Cenizas vivas de aquel fuego ardiente
del divino Filipo esclarecido [...] ya la luz del Ocaso y del Oriente
en la región celeste se ha escondido,
adonde goza alegre nueva vida
imperando en la ley esclarecida [...]

Lamente el mundo y patria desdichada
el lastimero golpe de la muerte,
pues vemos la coluna derribada
que el mundo sostenía ¡ay dura suerte!
¡cuánto quitaste y diste en un momento
de pena al mundo y gloria al sano asiento [...] allá en el cielo inmenso y gloria altiva
es bien dejarlo, donde está tan viva.

La escueta modulación épica de la beatitud en el plano celeste del monarca que ha cumplido su misión terrenal aparece en el exordio de Belmonte Bermúdez, que reparte por igual los versos entre el proceso simbólico del homenaje póstumo al héroe y su coparticipación comunicativa en el cielo de los bienaventurados (1600):

Y tú, Fernando, de la España aumento,
que en la santa región alegre esperas
el cuerpo de tu helado monumento
ceñido de estandartes y banderas,
o ya en el firme victorioso asiento
el curso mires de las ocho esferas
a quien el sumo rey por más decoro
vistió lucientes con estrellas de oro.

Como «Dios de la tierra», el poder del monarca se extiende por el conjunto del orbe teniendo como heraldo el conocimiento universal de su grandeza militar:

sus hazañas nunca vistas [...] a grande admiración del mundo todo.

(Sempere, 1560)

sus obras de virtud y esfuerzo extrañas
que al mundo admiración fueron y espanto [...]
(Zapata, 1566)

Monarca sin segundo poderoso [...]
del Ártico al antártico espacioso
el mundo riges [...]
(Sanz, 1582)

siendo de un tal poder favorecido
que acrecentado en todo el mundo veo
y hasta el cielo séptimo subido:
del Océano bajo al alto Egeo
y del Calisto al Austro está extendido [...]
(Luque, 1583)

cesáreo pecho [...]
que ocupa, manda y enriquece el suelo [...]
(Vezilla Castellanos, 1586: 1)

[...] el gobierno universal del suelo [...]
[...] señor
[...] de cuanto ciñe el mar y el sol rodea.
(Virués, 1602)

Ea excelso Filipo poderoso
de tantos reinos rey [...]
en cuyo bien el orbe venturoso
se glorifica en gozo verdadero [...]
(Saavedra Guzmán, 1598)

cuya valor y orgullo generoso
no hay parte ya en el orbe do no asombre
y se tenga por célebre milagro
(Cairasco de Figueroa, 1602)

escudo soberano, que en sí cierra
al uno y otro mundo en agua y cielo
(López Pinciano, 1605)

A la omnipotencia del monarca (representada por la mano todopoderosa: «vuestra es la mano», concluye su exordio Rufo) o por la voluntad previa al movimiento de esa mano:

pues podeis lo difícil hacer llano
sólo en querello sin mover la mano.
(Vezilla Castellanos, 1)

corresponden diversos atributos simbólicos. El más común y representativo de la casa de Austria y refrendo de la sacralidad del «monarca consagrado» (Bolea y Castro, 1578) es el de *Sol invicto*, garante de la unidad y orden entre el universo material y el inmaterial:

que siendo una luz viva [...]

ya alumbráis tanto o más a nuestro templo.
(Zapata, 1566)

ver el águila vuestra coronada
del mismo sol y que a sus plantas bellas
estén del otro polo las estrellas.
(Lope, 1598)

[...] luz divina y pura
nacida de la luz resplandeciente,
antorcha luminosa que asegura
el día claro, alegre y refulgente [...]

(Saavedra Guzmán, 1599)

como a sol que ya alumbra la gran noche [...]

(Lope, 1602)

En su proyección al buen gobierno aparece la variante del «sol de justicia» (Saavedra Guzmán, 1599), la delegada «justicia y potestad [...] del cielo» (López Pinciano, 1605):

ejemplo de justicia puro y claro [...]

(Sanz, 1582)

cuando el gobierno universal
suspendéis en justísimas balanzas [...]

para volver en majestad suprema
adonde el cielo os guie y os disponga
a ver, Señor, con su divina Astrea [...]

(Virués, 1602)

La simbología solar en sus dos formulaciones se concentra en las dedicatorias exordiales de los diez últimos años considerados. Es un síntoma expresivo del cambio más pronunciado de representación del dedicatario que puede captarse en este segmento de apertura del poema épico. Es un proceso de pérdida desde la identificación del monarca con las hazañas (Carlos v) a la delegación del poder militar (Felipe II) y la asunción pasiva de las glorias hispanas (o cristianas) por un monarca cuyos nuevos atributos implican ya una cortesización (Felipe III). De la singularidad de Carlos v es expresivo el circunloquio ponderador de Zapata (1566):

Que ciertamente dél, ni a mi me engaña
el amor que a sus hechos yo he tomado,
o nunca hubo jamás rey en España
tan justo, ni hombre aun tan esforzado,
ni en el sagrado imperio de Alemania
quien más haga su cuerpo aventurado,
ni a quien tanto haya amado la ventura,
sin la cual todo es humo, aire y locura.

El paso de la aventura propia a la delegación de poderes se manifiesta bien en el comienzo invocador de Rufo, con la disyunción entre las *armas* del enunciado virgiliano y el «varón» (o héroe) (1584):

las armas de Filipo Augusto canto
y aquel su hermano heroico y no vencido,
que en guerras alcanzó renombre tanto,
triunfando de la muerte y del olvido.

En Felipe III, la inesquivable herencia heroica y la extensión de su poderío, su obvia categoría de «joven invicto» o «invicto Rey potente» (Saavedra Guzmán, 1599), el «argumento fatal» (Cairasco y Figueroa, 1602) que acompaña su «alto nombre» (*idem*) queda compensado con esa adecuación al *romanzo* de amor que atrevidamente postula Lope (1602):

edad conforme a este sujeto tierno [...]

Dibujando, con trazos inequívocos, su papel instaurador de una edad feliz para la paz y el cultivo de las letras:

Oh tú, príncipe grande, alta esperanza
al mundo de la antigua edad primera,
a quien destinan con igual balanza
los dones de la cuarta y quinta esfera [...]

Si en ti tendrá su Augusto y su Mecenas
 el por ti venturoso Siglo de Oro,
 y espíritus gentiles otra Atenas,
 en tu Alcázar, Apolo nuevo coro [...]

(Mesa, 1604)

Hacia unas conclusiones provisionales

En definitiva, de la programación (retórico-discursiva, anuncio de la materia) inserta en el aparato tópico ritual de la tradición clásica e italiana del género cabe ya deducir un entramado deslizante de modificaciones (pérdidas, cambios, innovaciones) que dibuja la silueta de una continuidad con sucesivas alteraciones, sin que resulte posible marcar una sola *coyuntura* (¿cabría decir que la épica es un género policoyuntural?) determinante, conformando los años 1560-1580 una especie de espacio de escenificación de posibilidades, todavía no cerrado, por la menor incidencia de un término esencial: la *Gerusalemme* tassiana, que había visto la luz en 1585. Entre los puntos inicial y terminal sí que cabe sintetizar unas líneas tendenciales que serían las siguientes:

a) La apertura de dimensiones del proemio que de un promedio canónico de 4 o 5 octavas permite reducciones drásticas (2 octavas) o ampliaciones extensas (hasta más de 20 octavas en Pedro de Oña o las 15 de Juan de Castellanos y las 27 de Luis Martí).

b) La permanencia de un esquema triádico en el cual:

- Se va sustituyendo —hasta anularse— la invocación clásica a las Musas, implantándose una forma de inspiración a lo divino que llega a unificar la poesía religiosa y la profana.

- Se adelgaza y casi desaparece la función genealógica (trama virgiliano-ariosteia) de buscar un *capostipite* mítico a una familia ilustre.

- Se ritualiza la presencia del rey (o del príncipe heredero), desplazando del todo a la nobleza como destinataria del canto. Aproximación marcada al carácter de ofrenda deificadora que tenía en *La Farsalia* la alocución a Nerón.

c) Pérdida de la verificación historial y el *certum* documentario: la veracidad como sustento del *epos* deja paso a la efectividad mitificante, al poder de reajuste de la historia (o de su paradigma microhistórico indicial). Acompaña el paso de una épica del presente con autor-testigo (cuyo ejemplo supremo y último serían las *Elegías* de Juan de Castellanos) a una épica del pasado y del pasado-fundacional (acción-mito que se proyecta sobre la vida de la nación o la ciudad: Savariego, Cueva, Viana o Pinciano).

d) Mutación del héroe épico que pasa de ser una *figuración* individual y de potencialidad mítica (como don Juan de Austria o el propio duque de Alba) a un epifenómeno de la oposición ancestral que divide el campo épico (al modo de la *Gerusalemme*).

e) Cambio de registro en la determinación de la materia, con el desarrollo del ritual denegatorio, generalmente con la anulación explicitada de los *amori*.

f) Aparición de un modo de *contrafactum* en la épica religiosa por la que esta subvierte las reglas de composición del ritual profano al tiempo que tematiza la distancia con esa *epicidad impura*.

RELACIÓN CRONOLÓGICA DE POEMAS ÉPICOS CONSIDERADOS (1552-1605)

- 1552 QUIROS, Juan de: *Christo-Pathia*, En casa de Juan Ferrer, Toledo.
- 1555 ESPINIOSA, Nicolas: *La segunda parte del Orlando*, En casa de Pedro Bernuz, Zaragoza.
- GARRIDO DE VILLENA, Francisco: *El verdadero suceso de Roncesvalles*, Ioan de Mey, Valencia.
- 1560 SEMPERE, Hieronymo: *La Carolea [I-II]*, Por Juan de Arcos, Valencia.
- 1566 ARBOLANCHE, Hieronymo: *Los nueve libros de las Havidas*, En casa de Juan Millan, Zaragoza.
- ZAPATA, Luis: *Carlo Famoso*, En casa de Ioan Mey, Valencia.
- 1568 VARGAS, Baltazar de: *Breve relacion de la Jornada que ha hecho el señor duque d'Alua desde España hasta Flandes*, En casa de Amato Tanerniero, Anveres.
- XIMENEZ DE AYLLON, Diego de: *Los famosos y Eroycos hechos del ynuencible y esforçado Cid Ruydiaz de Bivar*, En casa de la Biuda de Iuan Lacio, Anveres.
- 1569 ERCILLA Y ÇUÑIGA, Alonso de: *La Araucana [Parte I]*, En casa de Pierres Cosin, Madrid.
- : *La Araucana [Parte II: 1578]*, Iuan Soler, Zaragoza, Çaragoça.
- : *La Araucana [Parte III: 1589]*, En casa de Pedro Madrigal, Madrid.
- 1578 BOLEA Y CASTRO, Martin de: *Libro de Orlando determinado*, En casa de Miguel Prats, Lerida.
- CORTE REAL, Hieronimo: *Felicisima Victoria en el golfo de Lepanto*, [Antonio Ribero], [Lisboa].
- 1580 LOSA, Andres de la: *Batalla y trivnfo del hombre contra los vicios*, En casa de Bartolome Gonçalez, Sevilla.
- 1582 SANZ, Hypolyto: *La Maltea*, En casa de Ioan Nauarro, Valencia.
- 1583 GOMEZ DE LUQUE, Gonzalo: *Los famosos hechos de Celidon de Iberia [Parte I]*, En casa de Juan Iñiguez de Lequerica, Alcalá.

- 1584 HERNANDEZ BLASCO, Francisco: *Universal Redencion, Passion, Muerte y Resurreccion de Nuestro Señor Jesucristo*, Juan Gracian, Alcalá.
- : *Universal Redempcion* [...], [Parte II: 1589], Pedro Rodriguez, Toledo.
- : *Universal Redempcion* [...], [Parte III], Ms. 3900 BNM.
- LOSA, Andre de la: *Verdadero entretenimiento del cristiano*, En casa de Alonso de la Barrera, Sevilla.
- MARTI, Luys: *Historia del bienaventurado padre fray Luys Bertran* [Parte I], En casa de los herederos de Ioan Nauarro, Valencia.
- TAMARIZ, Cristobal: *Martirio de los santos martires de Cartuja que padescieron en Londres*, En casa de Alonso de la Barrera, Sevilla.
- RUFO GUTIERREZ, Juan: *La Austriada*, En casa de Alonso Gómez, Madrid.
- 1585 ALONSO, Agustin: *Historia de las hazañas y hechos del inuencible cauallero Bernardo del Carpio*, Por Pedro Lopez de Haro, Toledo.
- GARCIA DE ALARCON, Gaspar: *La victoriosa conquista que don Alvaro de Baçan Marques de Sancta Cruz hizo en las Islas de los Açores, el año de 1583*, En casa de los herederos de Juan Navarro, Valencia.
- 1586 BARAHONA DE SOTO, Luys: *La Angelica* [*Las lagrimas de Angelica*] [Parte I], Casa de Hugo de Mena, Granada.
- VEZILLA CASTELLANOS, Pedro de la: *El leon de España* [Partes I y II], Casa de J. Fernandez, Salamanca.
- 1587 ESCOBAR CABEZA DE VACA, Pedro de: *Luzero de Tierra Sancta y grandeza de Egipto y Monte Sinay*, En casa de Bernadino de Sancto Domingo, Valladolid.
- GINER, Miguel: *El sitio y toma de Anvers*, Por Pacifico Poncio, Milan.
- MATA, Gabriel de: *El cavallero Asisio* [Parte I, II y III], Por Mathias Mares, Bilbao.
- : *El cavallero Asisio* [Parte II: 1589], Logroño.
- VIRUES, Cristobal de: *El Monserrate*, Por Querino Gerardo, Madrid.
- : *El Monserrate segundo* [1602], Por Gratiadio Feribli, Milan.
- 1588 HUERTA, Hyeronimo de: *Florando de Castilla*, Casa de Juan Gracian, Alcalá de Henares.
- LASSO DE LA VEGA, Gabriel: *Cortes valeroso y Mexicana* [Parte I], Casa de Gabriel Madrigal, Madrid.

- : *Mexicana [...] enmendada y añadida* [1594], Luis Sanchez, Madrid.
- 1589 CASTELLANOS, Juan de: *Elegias de Varones illustres de Indias* [Parte I], En casa de la viuda de Alonso Gomez, Madrid.
- MATA, Gabriel de: *Vida, muerte y milagros de S. Diego de Alcala*, En casa de Iuan Gracian, Alcala.
- ZAMORA, Lorenzo de: *Historia de Sagunto, Numancia y Carthago* [Parte I], En casa de Iuan Iñiguez de Lequerica, Alcala.
- 1590 DIAZ, Duarte: *La conquista que hizieron Don Fernando y Doña Ysabel, en el Reyno de Granada*, Por la viuda de Alonso Gomez, Madrid.
- 1592 MARTINEZ, Eugenio: *Libro de la Vida y Martyrio de la Divina virgen y martyr Sancta Ines*, En casa de Hernán Ramirez, Alcala de Henares.
- 1593 BALBI DE CORREGGIO, Francisco: *Historia de los amores del valeroso moro Abinde-Araez y de la hermosa Xarifa Abençerases*, Por Pacifico Poncio, Milan.
- 1594 MESA, Cristoval de: *Las Navas de Tolosa*, Por la viuda de P. Madrigal, Madrid.
- 1596 OÑA, Pedro de: *Arauco domado* [Parte I], Por Antonio Ricardo de Turin, La Ciudad de los Reyes.
- 1597 SANTISTEBAN OSORIO, Diego de: *La Araucana* [Partes IV y V], En casa de Juan y Andres, Salamanca.
- VEGA CARPIO, Lope: *La Dragontea*, Por Patricio Mey, Valencia.
- SAAVEDRA Y GUZMAN, Antonio de: *El Peregrino indiano*, En casa de Pedro Madrigal, Madrid.
- 1599 SANTISTEBAN OSORIO, Diego de: *Guerras de Malta y toma de Rodas* [Partes I y II], En la imprenta del licenciado Varez de Castro, Madrid.
- SEGURA, Bartolome de: *Del nacimiento, vida y muerte del glorioso confesor San Julian*, En casa de Miguel Serrano de Vargas, Cuenca.
- VEGA CARPIO, Lope de: *Isidro. Poema castellano*, Luis Sanchez, Madrid.
- 1602 VEGA CARPIO, Lope de: *La hermosura de Angelica*, En la emprenta de Pedro Madrigal, Madrid.
- AVALOS Y FIGUEROA, Diego de: *Miscelanea austral*, Antonio Ricardo, Lima.

- CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolome: *Templo militante* [Parte I], Luys Sanchez, Valladolid.
- : *Templo militante* [Partes I y II: 1603], Luys Sanchez, Valladolid.
- BARCO CENTENERA, Martin del: *Argentina y conquista del rio de la Plata*, Pedro Crasbeek, Lisboa.
- 1603 CUEVA, Juan de la: *Conquista de la Betica. Poema heroico*, En casa de Francisco Perez, Sevilla.
- SAVARIEGO DE SANTANA, Gaspar de: *Libro de la Iberiada de los hechos de Scipion Africano en estas partes de España*, Por Luis Sanchez, Valladolid.
- 1604 BRAVO, Nicolas: *Benedictina*, En la imprenta de Artus Taberniel, Salamanca.
- ESTRELLA LUSITANO: *La Machabea*, Pedro Gerardo, Leon.
- MARTINEZ, Eugenio: *Genealogía de la Toledana discreta* [Parte I], En casa de Juan Gracian, Alcala de Henares.
- MEROTISSO, Cintio: *La muerte, Entierro y Honrras de Chrespina Marauzman*, Por Nicolo Molinero, Paris.
- VALDIVIELSO, Josef de: *Vida, Excelencias y Muerte del Patriarca y esposo de Nuestra Señora San Josef*, Diego Ramirez, Toledo.
- : *Vida, Excelencias y Muerte del Patriarca y esposo de Nuestra Señora San Josef* [enmendada], Pedro Rodriguez, Toledo.
- VIANA, Antonio de: *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria*, Por Bartolome Gomas, Sevilla.
- 1605 LA SIERRA, Alonso: *El Solitario poeta. La qual trata de los misterios de la vida de Chisto y de la Virgen Santissima*, Angelo Tabaño, Zaragoza.
- LOPEZ PINCIANO, Alonso: *El Pelayo*, Por Luis Sanchez, Madrid.

LA VIDA POLÍTICA DE TODOS LOS ESTADOS DE MUJERES
DE JUAN DE LA CERDA (1599)
cuenta del original

MARCOS GARCÍA PÉREZ
Universidad de Alcalá de Henares

Recepción: 16 de octubre de 2021 / Aceptación: 4 de diciembre de 2021

Resumen: En este artículo repaso los estudios sobre la cuenta de original que se han llevado a cabo cotejando el original de imprenta y el impreso de la *Vida política de todos los estados de mujeres* de Juan de la Cerda (1599). Tomo como base los trabajos precedentes de Garza Merino y Rodríguez Rodríguez, reviso sus aportaciones, realizo mi propio análisis de los cuadernos H e I y, finalmente, muestro las conclusiones obtenidas en torno a la incidencia de los cajistas sobre el texto en el paso del original de imprenta al impreso.

Palabras clave: bibliografía material, cuenta del original, original de imprenta, *editio princeps*, fray Juan de la Cerda.

Abstract: In this article, I review the studies on the count of the original text, which have been carried out by comparing the printer's original and the print of the *Vida política de todos los estados de mujeres* by Juan de la Cerda (1599). I take as a basis the previous works of Garza Merino and Rodríguez Rodríguez, I review their contributions, I carry out my own analysis of sheets H and I and, finally, I show the conclusions obtained regarding the incidence of typesetter on the text in the passage from the printer's original to the print.

Keywords: material bibliography, count of the original text, printer's original, *editio princeps*, fray Juan de la Cerda.

La *Vida política de todos los estados de mujeres*, tratado doctrinal escrito por Juan de la Cerda y publicado en Alcalá de Henares en 1599, en la imprenta de la viuda de Juan Gracián, es una de las obras que más interesan a los estudiosos de la bibliografía material en suelo español. Esta obra, una de las pocas que ha tenido la suerte de ver conservados varios impresos y su original de imprenta, ha sido objeto de debate, pues entre sus páginas se encuentra, como se ha calificado en ocasiones, una verdadera enciclopedia de los procesos llevados a cabo por los oficiales de una imprenta del Siglo de Oro para poder trasladar un texto manuscrito, irregular, con correcciones, añadidos y censuras, a un producto de la prensa. Las conclusiones que se puedan obtener de la comparación entre el texto original presentado en el taller de imprenta y el impreso de la *editio princeps* puede tener una gran relevancia a la hora de editar obras impresas del Siglo de Oro de las que no se conserva el original de imprenta (que son la mayoría): si el texto cambia notablemente, el editor moderno debe entender qué motivaciones llevaban a los cajistas a realizar estas deturpaciones para poder editar un texto impreso enmendando los posibles cambios realizados en la imprenta, ejercicio siempre arriesgado; por otro lado, si las variaciones son mínimas, el editor moderno puede confiar sin problema en el texto impreso, que no se diferenciará del original del autor más de lo que se diferencia una copia manuscrita del mismo texto. Dada la importancia que tiene el estudio del paso del original de imprenta al impreso, cabe volver sobre esta obra de Juan de la Cerda para revisar los análisis realizados por otros autores y aumentar el número de pliegos estudiados con la finalidad de obtener resultados más fiables¹.

A pesar de la relativamente amplia extensión de este trabajo, me veo obligado a advertir de la poca bibliografía citada en el mismo. Nótese que indico «citada», y no «utilizada», ya que un trabajo de estas características debe ir precedido, necesariamente, de la lectura de los manuales y trabajos más conocidos sobre el tema, con el fin de comprender bien al detalle la materia que se está tratando. Sin embargo, repetir aquí la larga lista de términos y nombres que todo estudioso de la bibliografía material debe tener en cuenta sería, creo, alargar el texto de forma innecesaria. Recomiendo acudir a la introducción de los trabajos aquí mencionados de Garza Merino (2000) y Rodríguez Rodríguez (2010a y 2010b), donde el lector podrá encontrar un resumen bastante completo de las obras de referencia que hace falta conocer para poder comprender la terminología y la metodología del análisis aquí emprendido.

Dicho esto, también debo dedicar unas pocas palabras a justificar la elección de los cuadernos estudiados. Garza Merino estudió el cuaderno A por ser el

¹ El lector interesado en poder seguir las explicaciones de este tipo de trabajos tiene a su disposición las copias digitalizadas tanto del original de imprenta como del impreso de la *editio princeps* en la Biblioteca Digital Hispánica, con las signaturas MSS/19212 y R/4067 respectivamente.

que abría el volumen (sin contar los que se añadieron cuando este se terminó de imprimir). Rodríguez Rodríguez, por su parte, acometió el análisis de los cuadernos Ll, Aaaa y Ffff por considerar, como explica, que estos podían acumular un mayor número de errores en caso de que la cuenta del original fuera origen de insalvables deturpaciones textuales. Por mi parte, además de revisar sus respectivos trabajos para completarlos o corregirlos donde sea necesario, añado el estudio de los cuadernos H e I, dos cuadernos conjuntos, en los que se añaden banderillas, se cambia la disposición del texto y se da otra serie de accidentes que, en principio, los hacen interesantes para un estudio de estas características.

El original de imprenta aquí estudiado es, en palabras de Garza Merino, un manuscrito que tiene

[...] 315 folios, numerados en arábigos, en el ángulo superior del recto. El volumen está organizado en cuadernos irregulares, en los que ocasionalmente aparece la signatura. [...] La letra es humanística, y en lo que se refiere a la escritura, si bien es cierto que no se caracteriza por la regularidad en el trazado de la letra ni por la uniformidad en el espaciado interlineal, las variaciones caligráficas no destacan excesivamente (2000: 80).

Añade después otro dato que, como veremos más abajo, será muy relevante: a la mitad del volumen se cambia de copista, pudiendo detectarse aún una tercera mano, probablemente del propio autor, que realiza las adendas y las correcciones menores de última hora.

Prescindiendo de ilustrar al lector con un extenso aparato teórico, por lo tanto, como he explicado antes, y conociendo el material que nos ocupa, ya solo resta acometer el análisis: el cotejo del original de imprenta y de su respectiva *editio princeps* en los cuadernos seleccionados.

1. Cuaderno A

El cuaderno comienza en el primer folio tras la portada, y llega hasta la línea 9 del cuarto folio del manuscrito. Se detectan algunos errores en la copia, como la repetición de «los animales», tachado después, así como correcciones en diversos términos: «alcahuete» por «alcahquete», «Ysaac» por «Isaac» (1r), «persia» por «Persia» (1v); «guesos» por «huesos» (1v); y «Repartió» y «Regazo» por «repartió» y «regazo» (2v), entre otros (Garza Merino, 2000: 81).

A lo largo del manuscrito se pueden apreciar los cortes realizados por el cajista, excepto los que corresponden a las planas 14 y 15, donde solo aparece una pequeña marca, sin indicar la signatura; por su parte, los números de renglón, según Garza Merino, solo aparecen en las partes del manuscrito que se

corresponden con las planas 3, 4, 6, 7, 10, 11, 14 y 15 (2000: 82), siendo así que la forma que no aparece contada en ningún momento es la exterior del pliego interior (planas 5, 8, 9 y 12), que sería la que se comenzaría a componer en primer lugar. Tal y como explica la estudiosa:

Atendiendo a las marcas del original, el orden que siguió el cajista para la composición del texto fue el siguiente: primero, compuso las planas 1 y 2, después, estimó texto para las planas 3 y 4, y compuso la plana 5; luego, estimó texto para las dos planas consecutivas, 6 y 7, y compuso el par siguiente, 8 y 9, estimó las planas 10 y 11, y por último, compuso la plana 12. En resumen, el cajista había conseguido componer los cuatro moldes de la cara exterior del pliego interior calculando la extensión de texto que podrían suponerle seis planas. Tenía preparada, por tanto, la primera forma (2000: 82).

La forma exterior del pliego interior ya queda completada. La forma interior del mismo pliego tendría que ajustarse necesariamente al texto restante. Para las dos formas del pliego exterior, según el análisis de la autora, el cajista habría seguido el siguiente procedimiento:

Sin olvidar que las planas 1 y 2, cada una pertenecientes a una forma del pliego exterior, ya estaban compuestas, falta resolver qué forma se terminó primero. En el original, las señales muestran que el cajista estimó y se saltó las secciones de texto correspondientes a las planas 14 y 15 para componer la plana 16. Al parecer, se siguió el mismo orden que en el pliego interior: la forma exterior antes que la forma interior (2000: 82).

Al hilo de sus explicaciones, el cajista estimaría la plana 3 y compondría la 4; después le tocaría componer la 13, partiendo del final de la 12, y después la 16. Ya solo quedaría, por lo tanto, la forma interior del pliego exterior: planas 2, 3, 14 y 15.

Según su análisis, el proceso se haría mediante dos cajistas, que operarían conjuntamente para ahorrar tiempo: el primero dejaría compuestas las planas 1 y 2, más las correspondientes a la primera forma que se imprimiría (externa del pliego interno): 5, 8, 9 y 12. Al mismo tiempo, el otro cajista dejaría compuestas las planas para la retiración, la forma interna del pliego interno: 6, 7, 10 y 11. Queda así completo dicho pliego, y mientras se está realizando la impresión de la retiración, se utilizan los tipos de la primera forma para componer las planas de la forma exterior del pliego exterior: 4, 13 y 16². Y de

² Porque la 1 ya había quedado compuesta anteriormente. Este método de trabajo se corrobora al atender a las correcciones en prensa, pues se puede localizar el mismo tipo (una M con un trazo roto en diagonal que la distingue de las demás) en la plana 9 (f. 69r) y en la 16 (f. 72v), en

nuevo, mientras se está realizando esta impresión, se utilizan los tipos de la anterior forma para componer las planas restantes de la retiración (forma interior del pliego exterior): 3, 14 y 15 (porque la 2 ya estaba compuesta).

La equivalencia que habría realizado el encargado de estimar la cuenta en el original sería de, aproximadamente, 32 líneas impresas por cada 20 líneas manuscritas. Esto se puede apreciar, según indica Sonia Garza, en la variabilidad de la cantidad de renglones en las planas que fueron contadas (20 o 21) frente a las que no lo fueron, que tendrían números mayores y menores de líneas.

La discrepancia entre los límites marcados en el manuscrito para las planas y los comienzos y finales reales en dichas páginas pueden deberse a ajustes posteriores del cajista, que no siempre quedaron señalados en el manuscrito. Así, por ejemplo, la estimación para la primera plana se terminaría en «criar sus pro / pios», mientras que en el impreso se refleja un corte distinto: «criar / sus propios». De forma similar ocurre en las planas 8 (donde la diferencia serían dos letras: «la») y 11 (con mayor texto: «bien con su semejante»), como ya indica Garza Merino (2000: 84).

El primero de estos reajustes causó la necesidad de añadir tres abreviaturas en la primera línea de la segunda plana: dos «que» (eliminando *u* y *e*) y la *n* final de «nación», logrando ahorrar cinco espacios, que se corresponden con las seis letras que se debían incorporar en la primera línea de la segunda plana (ya que *s* alta y *r* en «sus pro[pios]» ocupan menos espacio). Los otros dos casos se explicarían, en principio, por la facilidad de ajustar dos letras en un renglón, en la plana 8, y por la preferencia del cajista de comenzar la 12 desde el punto y seguido (2000: 85).

Posteriormente, se plantea la autora una pregunta de difícil solución: ¿cómo podemos saber qué criterio utilizaban los cajistas para comenzar a estimar una plana? La número 5, que fue una de las que se imprimió en primer lugar, se ha comenzado en las dos últimas palabras de un renglón de texto manuscrito. La 8, con la segunda sílaba de la primera palabra, y la 16 con la tercera palabra de una línea. Lo extraño de estos casos es que ninguna de las planas precedentes había sido compuesta con anterioridad. De hecho, no logra dar una explicación al caso de 5, y del comienzo de la plana 16 dice que «podría explicarse por la misma razón que justifica el caso de la plana 8» (2000: 86).

Tras dejar en el aire esta cuestión, sin llegar a poder aclararla, se centra la estudiosa en el análisis del impreso, donde se podrá ver con mayor claridad cómo se ha trasladado la cuenta del original a la práctica. La plana 3, como indica, se muestra mucho más libre y espaciada que la plana 2, pues se han

el cuaderno I, lo cual demuestra que, efectivamente, se compusieron en dos momentos distintos con el mismo material tipográfico.

añadido aquí 21 espacios antes y después de comas y puntos. El mismo recurso, destinado a justificar los últimos renglones de cada página, se podría apreciar en las planas 4 y 7, frente a la plana 9, que de nuevo se presenta cargada de contracciones y con los espacios notablemente reducidos (2000: 86-87).

Termina su análisis reforzando los argumentos para considerar que la composición se comenzó por la forma exterior del pliego interior, y se terminó por la forma interior del pliego exterior: la repetición de la signatura A3 en las planas 3 y 5 (su lugar correcto sería la 5, trasladándola después el cajista, por error, a la 3), y la repetición de una *D* mayúscula cursiva que solo aparece en los titulillos de las planas 5 y 13 (2000: 87-88).

Hay que destacar aquí varios aspectos. En primer lugar, he de señalar que estoy de acuerdo con las conclusiones de Garza Merino: la composición que comienza en la forma externa del pliego interno, después pasa a la interna, y repite el proceso con el pliego externo; el trabajo conjunto de dos cajistas; el traslado de material tipográfico de unas planas a otras y, en general, el análisis de las motivaciones de los cajistas a la hora de adaptar tanto el texto como la cuenta del original, que sufrió reajustes sobre la marcha. Sin embargo, en mi opinión, hay varios datos o aseveraciones que se deben corregir o matizar. En primer lugar, se ha asegurado que al estimar la cuenta de las planas 14 y 15, a pesar de no haber marcado sus límites en el manuscrito, el cajista sí dejó una marca que indica que realizó su estimación, anotando el número de renglones y con la típica línea de subrayado al final de determinado número de renglones. Sin embargo, tras examinar el manuscrito, se comprueba que en realidad estas marcas no se encuentran por ningún lado, como sí sucede en el resto de planas indicadas.

La propuesta de los dos cajistas se sostiene porque, para poder imprimir un volumen de tal magnitud en poco tiempo, era necesaria dicha colaboración, pero realmente no es algo que se llegue a probar, sino que se da por sentado desde el primer momento (si bien esto no afecta al resultado final, al menos en esta plana).

También se ha aducido la diferencia entre los renglones que corresponden a las planas contadas y los que contienen las planas sin contar. En realidad, esta diferencia no es tan acusada, como se puede apreciar en la siguiente tabla, en la que represento el número de renglones manuscritos que corresponden a cada plana impresa:

| Folio del manuscrito | Número de renglones ³ | Plana/Folio impreso | Número de líneas ⁴ |
|----------------------|----------------------------------|---------------------|-------------------------------|
| 1r | 8,5 | 1/1r | 22 |
| 1r | 20 | 2/1v | 32 |
| 1r-1v | 20 | 3/2r | 32 |
| 1v | 19 | 4/2v | 32 |
| 1v-2r | 21 | 5/3r | 32 |
| 2r | 22,5 | 6/3v | 32 |
| 2r-2v | 20 | 7/4r | 32 |
| 2v | 21,5 | 8/4v | 32 |
| 2v-3r | 22 | 9/5r | 32 |
| 3r | 20,5 | 10/5v | 32 |
| 3r | 20,5 | 11/6r | 32 |
| 3r-3v | 22 | 12/6v | 32 |
| 3v | 18 | 13/7r | 28 |
| 3v-4r | 19 | 14/7v | 29 ⁵ |
| 4r | 21,5 | 15/8r | 32 |
| 4r-4v | 21 | 16/8v | 32 |

³ La mayoría de veces, un renglón se corta por la mitad, o en algún punto intermedio. En esos casos le añado 0,5 si empieza en la mitad, y 0,5 si termina en la mitad. También si terminan en cualquier punto dentro de la línea, que no sea el estricto principio o final. El desajuste que podría causar esta cuenta sería, como máximo, de un renglón (el mismo que podría causar contar o dejar de contar como líneas completas aquellas que no lo son). La primera plana tiene menos renglones porque contiene el título inicial.

⁴ Aprovecho con esto para realizar la cuenta, también necesaria en un estudio de esta naturaleza, de la cantidad de líneas por cada página de manuscrito, para que se pueda comprobar la regularidad del trasvase de texto.

⁵ Aquí el descenso se explica por el cambio de capítulo, con un final en copa que no termina de llenar la página en el folio anterior, y un título que debe ir precedido y sucedido de líneas en blanco en este.

Los únicos casos en los que existe una diferencia notable se pueden explicar por coincidir con un cambio de capítulo, que obliga a dedicar más espacio al título y su presentación tipográfica.

Otros fallos menores dificultan la lectura del análisis crítico llevado a cabo. El texto que se adapta en la plana 11 no es «bien con su semejante», sino solamente «con su semejante», que no es tan difícil de incluir en la última línea de la página. La afirmación de que el hecho de que la plana 16 comience en mitad de un renglón «podría explicarse por la misma razón que justifica el caso de la plana 8» no se sostiene, no solo porque sean planas completamente opuestas (la 8 se compuso a la vez que la 7, según su análisis, mientras que la 15 no se compuso hasta el final, posterior a la 16), sino porque ni siquiera se ha dado una explicación previa al caso de la plana 8 para poder realizar la comprobación. Finalmente, el dato sobre la *D* mayúscula cursiva presente en dos titulillos puede indicar, efectivamente, que se compartió material tipográfico entre ambas planas. Pero también se podría pensar que ambos se compusieron con este formato de letra (pero con tipos distintos), y en todo caso tampoco sirve para demostrar que una en concreto se compuso antes que la otra, pues podía haber sido en el sentido opuesto. Visto, por lo tanto, lo que se ha estudiado hasta este momento en el cuaderno A, queda por añadir un análisis más exhaustivo.

Prescindiré en esta ocasión de estudiar las marcas de corte y su relación con las que se dan en el impreso, pues ya se han comentado anteriormente, y pasaré directamente al cotejo con el manuscrito para valorar en qué medida ha podido cambiar el texto, y qué ha motivado los cambios⁶.

| Cuaderno A | | | |
|------------|-------|----------------|------------------|
| Folio | Línea | Original | Impreso |
| 1r | 1 | Comiença en el | Comiença el |
| | 7 | Capitulo 1 | Capitulo primero |
| | 13 | Agustin | Augustin |

⁶ En la tabla solo recojo los cambios textuales notables y las variantes lingüísticas que afectan a la fonética y al contenido y que, por lo tanto, pueden tener trascendencia a la hora de establecer un texto crítico. No así las abreviaturas desarrolladas o las palabras abreviadas, los errores mecánicos de prensa (tipos vueltos o cambiados), las adaptaciones ortográficas y otros cambios sin relevancia (incluso a pesar de algunos cambios ortotipográficos de mayor calado, como un punto y seguido que se convierte en coma). Tampoco las anotaciones marginales, que se reducen en el impreso constantemente, pero cuyo contenido no cambia. Sin embargo, sí todos aquellos cambios que pueden afectar a la fonética o al contenido, excepto el recurrente cambio «de el» > «del», que se realiza de forma sistemática.

| | | | |
|----|----|----------------------|----------------------|
| 1v | 2 | los antiguos Romanos | las antiguas Romanas |
| 2r | 30 | le hizo hechar | hizo que le echassen |
| 2v | 2 | el ⁷ | ella |
| 3v | 22 | dotrina | doctrina |
| | 28 | propiedad | propriedad |
| 4r | 29 | lo | aquello |
| 5r | 20 | nescio | necio |
| | 21 | padescer | padecer |
| 5v | 3 | ansi | assi |
| | 4 | obiere | huviere |
| | 8 | mesma | misma |
| 6r | 32 | ansi | assi |
| 6v | 5 | qualidades | calidades |
| | 19 | se nacen | nacen |
| | 22 | condemnaron | condenaron |
| 7r | 6 | calor con que ayude | calor que ayude |
| | 10 | dar leche | darle leche |
| | 14 | a procedido | han procedido |
| | 21 | exhalationes | exhalaciones |

⁷ En el manuscrito, unas palabras antes, se había escrito originalmente «en el», pero esto se tachó y se continuó escribiendo «en la mar», que es lo que refleja el impreso. Quizás esto hizo vacilar al impresor, que al volver a referirse al mismo sustantivo, tenía aún en mente «mar», pero no la corrección de género realizada.

| | | | |
|----|-----------------|---------------------------|---------------|
| 7v | 12 | grande honrra | gran honrra |
| | 13 | sanctos | Santos |
| | 20 ⁸ | Bedastagra | Bedagastra |
| | 31 | dotrina | doctrinas |
| 8r | 4 | les conceda que acompañen | que acompañen |
| | 19 | doctrinado | dotrinado |
| 8v | 8 | qualquiera | qualquier |
| | 8 | enseñan | enseñen |

Como se aprecia en la tabla, de los 31 cambios que sufre el texto en su paso del manuscrito al impreso, 16 afectan a la pronunciación o a un cambio de letra sin demasiada relevancia. Los 15 restantes, en los que las palabras se han cambiado («lo» > «aquello») o recortado («les conceda que acompañen» > «acompañen») es donde se puede decir que los cajistas han podido deturpar el texto. En efecto, estos cambios provocan un alejamiento aún mayor del escrito original del autor, si bien todas las modificaciones realizadas, en ocasiones por una mala lectura y en otras por la necesidad de ajustar el texto al espacio disponible, no terminan de afectar al contenido relevante de la obra.

2. Cuaderno H

Este es el primero de los cuadernos que se estudian aquí por primera vez, de modo que no cabe comenzar reseñando otros análisis. Seguiré, en aras de la coherencia, el mismo orden que he utilizado para el cuaderno anterior.

El texto ocupa, en el manuscrito, desde la última palabra del trigésimo quinto renglón del folio 26r hasta las primeras cuatro letras de la décima palabra del cuadragésimo cuarto renglón del folio 28v, cruzando dos banderillas entre

⁸ El cambio de este nombre propio es sin duda extraño. No he logrado localizar ninguna de las dos formas en ningún otro testimonio, y tampoco los sermones del Doctor Silvano, referencia de donde lo obtiene. No se puede determinar, por lo tanto, si es un error en el manuscrito que el autor (o incluso el copista, si tenía la referencia) corrigió sobre la marcha, o si es una errata de la versión impresa por una mala lectura del manuscrito. En cualquier caso, ninguno de los ejemplares impresos corrige.

los folios 26 y 27, y entre los folios 27 y 28, la primera con texto por ambas caras, y la segunda con texto por una cara y la otra anulada por unas rayas diagonales practicadas por Gallo de Andrada. A lo largo del texto, como ocurre en la práctica totalidad de cuadernos, se encuentran múltiples correcciones, a veces en el espacio interlineal y otras tachando y escribiendo después (correspondiendo, por lo tanto, a dos estados redaccionales distintos, seguramente debidos al amanuense en primer lugar y al autor en segundo). Estos ligeros cambios se dan en diferentes lugares, desde el título de los capítulos 7 y 8, donde el número se ha insertado posteriormente, hasta otras correcciones ortográficas y gramaticales, como «azerca» > «acerca», «atraer alguna» > «atraher a alguna», «edad» > «juventud», «trazas» > «cautelas», «dando» > «urdiendo», «aquella» > «a la», «cosas les sobra» > «cosas a cualesquiera les sobra», «sus gentilezas» > «su vizarria y gentilezas», «a sus sobrinos» > «a sus hijos», «albañar» > «alvañar», «pedro» > «Pedro», etc.

El manuscrito presenta las marcas de cuenta (subrayado al final de cada dos renglones) en las planas 1, 2, 3, 4, 6, 7, 10, 11, 14 y 15⁹, quedando sin contar, por lo tanto, la forma exterior del pliego interior. El proceso de composición, según parece colegirse de estos datos, comenzó también por dicha forma, teniendo ya preparados los moldes para la retirada del pliego. Finalmente se terminarían de componer, siguiendo este orden, la forma exterior del pliego exterior y su retirada (forma interior).

La equivalencia entre renglones manuscritos y líneas impresas mantiene la regularidad del primer cuaderno, incluso a pesar de las dos banderillas que lo cruzan, y que dificultan en gran medida una cuenta estable. Como se aprecia en el siguiente cuadro, donde se han marcado con asterisco aquellos lugares que contienen parte del texto de las banderillas, las únicas variaciones reseñables se deben en realidad a cambios de capítulos, donde los dos espacios en blanco terminan de completar, en el impreso, las 32 líneas exigidas:

| Folio del manuscrito | Número de renglones | Plana/Folio impreso | Número de líneas |
|----------------------|---------------------|---------------------|------------------|
| 26r-26v | 19 | 1/57r | 30 (2 espacios) |
| 26v | 20* | 2/57v | 32 |

⁹ En el manuscrito, a primera vista, da la sensación de que también la plana 8 presenta marcas de cuenta. Sin embargo, si se observa detenidamente, lo que ha sucedido es que se ha transparentado la tinta de la cuenta de la plana 10, que se encuentra justo en la otra cara del folio, pudiendo apreciarse también el 6 invertido que marca el párrafo con este número, así como algunas líneas que cortan por la mitad palabras de fin de renglón de la plana 8.

| | | | |
|---------|-------|--------|-----------------|
| 26v | 20* | 3/58r | 32 |
| 26v | 21* | 4/58v | 32 |
| 26v | 21,5* | 5/59r | 32 |
| 26v-27r | 21,5 | 6/59v | 32 |
| 27r | 21 | 7/60r | 32 |
| 27r | 20,5 | 8/60v | 32 |
| 27r-27v | 21,5 | 9/61r | 32 |
| 27v | 21 | 10/61v | 32 |
| 27v-28r | 21 | 11/62r | 32 |
| 28r | 21,5 | 12/62v | 32 |
| 28r | 20,5* | 13/63r | 32 |
| 28r | 19,5* | 14/63v | 30 (2 espacios) |
| 28v | 21,5 | 15/64r | 32 |
| 28v | 22 | 16/64v | 32 |

Visto, por lo tanto, el fino trabajo de cuenta llevado a cabo por el cajista, cabe preguntarse de nuevo por los cambios de plana, lugar en el que se pueden acumular mayores dificultades a la hora de ajustar el texto. La siguiente tabla ilustra en qué folios se ha respetado la división original, en cuáles se ha realizado más de un intento de ajuste, y en cuáles, a pesar de la marca del manuscrito, se han comenzado y terminado las planas en un lugar distinto.

| Cuaderno H | | | |
|------------|-------|--|---------------------|
| Ms. | Plana | Manuscrito | Impreso |
| 26v | 1 | veces sin ninguna: con falsedad y mentira > veces sin ninguna | veces sin ninguna |

| | | | |
|-----|----|---|--|
| 26v | 2 | importancia. Y por esta mesma causa, viendo Platón | importancia. Y por esta mesma causa |
| 26v | 3 | a la don zella Io, que en forma de vaca se le avia encargado, para que la guardase | para que la guardase |
| 26v | 4 | de tal arte? | de tal arte? |
| 26v | 5 | se ñor | Se ñor |
| 27r | 6 | haga bien pues | haga bien pues |
| 27r | 7 | guerra para | guerra para |
| 27r | 8 | deshone sto | deshone sto |
| 27v | 9 | y el | y el |
| 27v | 10 | de la muerte | de la muerte |
| 28r | 11 | hijo de David | hijo de David |
| 28r | 12 | acave. Muy | acabe. Muy |
| 28r | 13 | De aquesta | De aquesta |
| 28r | 14 | dichosas y escogidas virgines fuese imi- tada y seguida. | fuese imi tada |
| 28v | 15 | madre. Mas | madre. Mas |
| 28v | 16 | muge res | muge res |

Los cambios más sustanciales, hayan quedado reflejados o no en el impreso, se han dado en las planas 1, 2, 3 y 14, donde la diferencia llega a ser de 4, 6, 12 y 5 palabras, respectivamente. Todas habían sido contadas en primer lugar, de modo que el ajuste se ha realizado *a posteriori*, como en el caso de la 14, donde el desajuste se puede haber debido al taco utilizado para la *L* inicial del capítulo 8, que ocupa el ancho de unos diez tipos a lo largo de cuatro renglones (40 tipos en total). El corte se ha desplazado 30 tipos (contando espacios) hacia delante, y los restantes se deben a los añadidos de espacios antes de las comas a lo largo del texto que queda bajo el título del capítulo (que son, precisamente, 10).

Algo similar ha sucedido en el corte de la primera a la segunda plana, donde el taco de la *P* ha obligado a desplazar el texto, algo que ya se debió prever al realizar la cuenta, y que se corrigió sobre el propio manuscrito, con menor incidencia. El más interesante, sin duda, es el ajuste realizado en la plana 2, pues se contó al principio, igual que la 3. Lo más lógico es pensar que el desplazamiento practicado en la primera plana provocó los siguientes en cadena. Los 23 tipos de la plana 1 ocasionan un adelanto de 30 tipos en la segunda, número que se ha visto aumentado por una operación opuesta a la anterior: la eliminación de espacios antes y después de coma en diversos lugares del texto. Lo mismo sucede, por lo tanto, en la plana 3, donde el espacio modificado es de 53 tipos. Hay que tener en cuenta, para poder analizar de forma objetiva todos estos datos, que no todos los tipos ocupan lo mismo, y una *m* puede suponer el desplazamiento de dos o hasta tres espacios, comas o tipos cortos, como la *s* alta. Además, ya en el último renglón de esta plana se aprecia la utilización de otros recursos, como las abreviaturas, aquí practicadas sobre «donzella» y «que», así como en otros términos a lo largo de la página, en la que se han vuelto a eliminar los espacios de las comas. La plana 4, sin embargo, ya queda perfectamente seccionada en el lugar que se indicaba en el manuscrito, sin necesidad de abusar de un texto excesivamente cerrado o abierto. La razón es que, como se aprecia en la tabla de arriba, este texto se halla en la banderilla¹⁰, donde el manuscrito se ha realizado de forma considerablemente más condensada, de modo que un renglón de este añadido no se corresponde exactamente con uno del resto del volumen. El cajista ha ido realizando, a lo largo de la página, pequeños ajustes con los que ha podido calcular a ojo cómo iba a terminar la plana, para poder evitar el desplazamiento de las posteriores, como se aprecia en la presencia de espacios añadidos o eliminados, según convenía, antes y después de los signos de puntuación. En cualquier caso, el desajuste de la plana 4 tampoco habría tenido mayor incidencia, pues en la 5 se encuentra un cambio de renglón que deja una gran cantidad de espacio disponible para poder incluir sin problema los tipos que faltan.

Sigue quedando sin resolver, en este caso, el asunto de los cortes aparentemente «aleatorios» en las planas, que en ocasiones se han cortado en medio de una palabra, sin que parezca que exista ningún tipo de corrección posterior. Una posibilidad sería que el cajista solo marcara, al realizar la cuenta y la

¹⁰ Las banderillas podían suponer serias dificultades a los impresores. En el folio 62r, la errata de la llamada a la siguiente página, «Capi-», se explica porque en el manuscrito, en este punto, el cajista debía acudir a la banderilla que se encuentra en la página anterior, tal y como indica el signo en el texto. Sin embargo, en primer lugar no se dio cuenta de este signo, haciendo la llamada hacia el siguiente texto después de la introducción de la banderilla, que ya comenzaba con el capítulo siguiente. Finalmente, al realizar la plana del folio 62v, ya notó el signo y acudió a la banderilla, sin percatarse de que la llamada de la página había quedado mal compuesta.

estimación, el renglón en el que debía terminar cada plana, pero al componer ya señalase el lugar exacto en el que dejaba el texto (por ejemplo, la 5, que se corta en medio de una palabra), y así debía comenzar la siguiente. La regularidad de los renglones, que no se llega a romper en ningún momento, hace que los tipos que se tuvieran que incluir en la siguiente plana, aunque aún no se hubiera compuesto, fueran unos pocos, problema que se soluciona con la presencia, constatable, de abreviaturas y espacios, y cuya efectividad se comprueba en la tabla de arriba, donde se puede ver que los únicos desplazamientos son los analizados anteriormente, provocados por cuestiones de disposición ortotipográfica y ornamental.

Finalmente, queda por analizar si a lo largo de todos estos ajustes de texto, disparidades entre manuscrito e impreso necesariamente provocadas por la dificultad que entraña la estimación y la cuenta del original, el componedor se ha visto obligado (o tentado) a deturpar las palabras del autor en detrimento de la estética de la página¹¹.

| Cuaderno H | | | |
|------------|-------|---------------------------------|------------------------------------|
| Folio | Línea | Original | Impreso |
| 57r | 3 | subiecto | subjeto |
| | 5 | Capitulo 7, de como la donzella | Capitulo Septimo, como la donzella |
| | 15 | carezera | carezca |
| 58r | 7 | que adoravan | adoravan |
| | 10 | quan al propio | quan a proposito |
| | 12 | mesmo | mismo |
| | 28 | se da de entender | se ha de entender |
| 58v | 4 | una hermosa donzella | una donzella |

¹¹ Anoto aquí un dato que no queda consignado en la tabla. En el folio 59r debería aparecer en el margen una referencia a la *Ética* de Aristóteles que en el impreso se ha olvidado o suprimido. Este tipo de olvidos no es extremadamente grave, porque normalmente las referencias aparecen en el propio texto, pero sin duda se puede considerar una deturpación textual por parte del cajista, si bien no de forma intencionada.

| | | | |
|-----|----|--|---------------------------------|
| | 29 | olvidado el natural | olvidado del natural |
| 59r | 27 | fierezas | fuerças |
| 59v | 3 | confiada | confiado |
| | 7 | confiando | fiando |
| | 11 | santos | sanctos |
| | 12 | rescibo | recibo |
| | 14 | que quisiere | que ella quisiere |
| | 21 | la | le |
| | 25 | obedezela ¹² | obedecerla |
| | 30 | padescio | padecio |
| 60r | 3 | determine a apartarme | determine apartarme |
| | 7 | agora | aora |
| | 13 | matarla | matarle |
| | 22 | en | con |
| 60v | 19 | do | donde |
| 61r | 17 | temiendo | teniendo |
| 61v | 4 | lo que el perfido pretendia | lo que el perfido Rey pretendia |
| | 9 | drento [<i>sic</i>] de la ciudad y de la fortaleza | dentro de la fortaleza |

¹² En realidad puede ser errata en el manuscrito. Un poco antes aparecía originalmente la forma «sujetate» que se corrigió, añadiendo la letra restante en el espacio interlineal, por «sujetarte». Para mantener la coherencia, también se debería haber cambiado a «obedecerla» en el texto, pero no se puede descartar que la lectura correcta sea la que se muestra en la tabla, a pesar del leve anacoluto que implica.

| | | | |
|-----|----|------------------|---------------------|
| | 27 | victorioso | vitorioso |
| 62r | 5 | veniendo | viniendo |
| | 6 | por costumbre | de costumbre |
| 62v | 5 | desparecen | desperecen |
| | 23 | maternal | natural |
| | 23 | sino que tambien | sino tambien |
| 63r | 8 | imbiola | embiola |
| 63v | 22 | tenido | tenerla |
| | 30 | ansi | assi |
| | 30 | sentada | assentada |
| 64r | 14 | el vivir | vivir |
| | 24 | la escriptura | la divina Escripura |
| 64v | 8 | Santiago | Sanctiago |

Se detectan en este cuaderno, erratas al margen, 39 cambios que afectan a la fonética, la sintaxis o el contenido del texto. La mayor parte de los cambios solo afectan a una letra, dando cuenta de las consabidas oscilaciones entre unas formas y otras («ansí»/«assí»), que de hecho se encuentran tanto en el manuscrito como en el impreso. Sin embargo, en este caso se atestiguan deturpaciones de mayor relevancia, como cambios gramaticales («carezera» > «carezca»), supresiones («una hermosa donzella» > «una donzella»), añadidos («la escriptura» > «la divina Escripura») e incluso cambios de palabras que afectan directamente al contenido («propio» > «proposito»; «fierezas» > «fuerças»; «temiendo» > «teniendo»; «maternal» > «natural»). Todos estos casos son achacables, en su mayoría, a una mala lectura del manuscrito, que sin duda se realizaba de forma rápida y mecánica, hasta el punto de rellenar «huecos» con fórmulas prototípicas, como «divina Escripura». Incluso si se defiende que este tipo de supresiones y añadidos han sido realizados con alevosía por parte del cajista, se debe admitir que realmente no cambian en gran medida el sentido de la oración. Y en los casos, señalados antes, de cambios de palabras que afectan directamente al contenido, no se puede negar el gran

parecido gráfico de las palabras, que invita a la equivocación, así como su gran adecuación al contexto en el que se enmarcan, que también aminoran la gravedad del equívoco.

Prescindo por el momento de una valoración global de todos estos casos de adaptación de un texto manuscrito, y procedo a analizar, con igual rigurosidad, los cuadernos restantes.

3. Cuaderno I

El segundo de los cuadernos analizados que no se habían estudiado antes es el que sucede al anterior en el volumen.

El texto comienza donde terminaba el anterior, la cuarta letra de la décima palabra de la línea 44 del folio 28v, y alcanza la duodécima palabra del renglón 28 de la banderilla que se encuentra entre los folios 31v y 32r. Las correcciones que se detectan, en dos estados redaccionales, son de carácter ortográfico («guerto» > «huerto») o de contenido («socorridas quando alguna» > «socorridas y amparadas quando a alguna»).

El procedimiento de cuenta se ha dado exactamente igual que en los cuadernos pasados: presenta marcas de cuenta el texto correspondiente a las planas 1, 2, 3, 4, 6, 7, 10, 11, 14 y 15, de modo que se puede suponer que el proceso de composición es similar: forma exterior del pliego interior, forma interior del pliego interior, y mismo orden con el pliego exterior.

En este caso solo hay una banderilla añadida al final del cuaderno, aunque de mayor tamaño que las anteriores, escrita solo por un lado, y anulada por el otro, en blanco y con las marcas diagonales. Sin embargo, esto no obsta para que el cajista haya sabido adaptar perfectamente los renglones manuscritos a los impresos, como se puede ver a continuación.

| Folio del manuscrito | Número de renglones | Plana/Folio impreso | Número de líneas |
|----------------------|---------------------|---------------------|------------------|
| 28v-29r | 21,5 | 1/65r | 32 |
| 29r | 20,5 | 2/65v | 32 |
| 29r-29v | 22 | 3/66r | 32 |
| 29v | 21,5 | 4/66v | 32 |
| 29v-30r | 21,5 | 5/67r | 32 |

| | | | |
|---------|-------|--------|----|
| 30r | 22 | 6/67v | 32 |
| 30r-30v | 21 | 7/68r | 32 |
| 30v | 21,5 | 8/68v | 32 |
| 30v-31r | 21 | 9/69r | 32 |
| 31r | 20 | 10/69v | 32 |
| 31r | 19,5 | 11/70r | 32 |
| 31r-31v | 20 | 12/70v | 32 |
| 31v | 20,5 | 13/71r | 32 |
| 31v-32r | 20 | 14/71v | 32 |
| 32r | 19,5* | 15/72r | 32 |
| 32r | 21* | 16/72v | 32 |

Las oscilaciones típicas se reducen, pues aquí no hay ningún final ni inicio de capítulo que impida seguir la equivalencia habitual en todas las páginas.

El próximo paso, siguiendo el orden precedente, es el de analizar los cambios de plana, lugar donde es más probable acusar los errores de cuenta y estimación. En el caso del cuaderno I se distribuyen de la siguiente manera:

| Cuaderno I | | | |
|------------|-------|---------------------------|-----------------------------|
| Ms. | Plana | Manuscrito | Impreso |
| 28v | 1 | Angeles militan | Angeles militan |
| 29r | 2 | deseos, ni se podrezcan | desseos, ni se podrez can |
| 29r | 3 | falta de | falta de |
| 29v | 4 | Publio sempronio | Publio Sempronio |
| 29v | 5 | de tener | de tener |

| | | | |
|-----|----|--|--|
| 30r | 6 | la sangre de mi hija virgen | la sangre de mi hija vir gen |
| 30r | 7 | en que | en que |
| 30v | 8 | las mugeres le dixo | las mugeres le dixo |
| 30v | 9 | Embiando uno | Embiando uno |
| 31r | 10 | al mundo | al mundo |
| 31r | 11 | Roma destruyendo | Roma, destruyendo |
| 31r | 12 | mo rir | mo rir |
| 31v | 13 | llevavan a | llevavan a |
| 31v | 14 | muerto este | muerto este |
| 32r | 15 | desmayava en la contienda, era juzgada de todos por falsa donzella: la causa | Desmayava en la contienda, era juzgada de todos por falsa donzella: la causa |
| 32r | 16 | profesava la pu reza que ella, sino a cualquier otra persona por disoluta que fuese > por disoluta que fuese | por dissoluta que fuesse |

Salvo los cuatro casos, por otro lado notables, en los que se ha desplazado la marca original del manuscrito, el resto de planas se mantiene sin mayor problema.

El primer desplazamiento apreciable se da en la plana 2, donde se han tenido que incluir, en el último renglón, los espacios correspondientes a catorce tipos (doce sólidos y dos espacios). Aunque el motivo de este reajuste no puede ser otro que una cuenta imperfecta, la propia composición de la página muestra que el cajista ya se había percatado de este problema con suficiente antelación, pues en los últimos renglones se ha añadido una considerable cantidad de espacios, abriendo y aligerando la carga de texto en cada renglón, añadiendo, por supuesto, blancos antes y después de cada signo de puntuación (a pesar de haber casos esporádicos que los eliminan, como el del inicio del último renglón). Lo propio sucede con las abreviaturas, que dejan de aparecer en los últimos cinco renglones.

Algo muy similar sucede en la plana 6, donde son 22 los espacios de tipos (sólidos y espacios) que se deben incluir en el último renglón. En el impreso se aprecia la progresiva solución de este desajuste, pues solo se localizan dos

abreviaturas, acompañadas de una gran cantidad de espacios antes y después de comas, buscando rellenar lo máximo posible la página, que se complementa con el uso de los mismos procedimientos al inicio de la plana siguiente.

Los casos más notables, por supuesto, son los de las planas 15 y 16. En el primer caso, es toda una línea la que se ha desplazado, con 56 espacios de tipos sólidos y en blanco. El cajista, en caso de haber querido usar «medios feos», habría tenido mucho más sencillo disminuir a 31 el número de líneas de esa página, cambio que muy pocos lectores notarían a simple vista. Sin embargo, opta por desplazar la marca que había establecido originalmente, desajuste fomentado, seguramente, por el hecho de que este corte ya se encuentra en la banderilla, donde el texto es más compacto que en el resto del manuscrito. Esto provoca que, cuando está terminando de componer la plana 15, aún queden 12 palabras para poder finalizar la página, que debe incluir tomándolas de la plana siguiente. El problema aquí es que la plana 16, en principio, ya estaba compuesta antes que la 15. El cajista usa los medios que tiene a su disposición, y el final de esta plana se aprecia, a simple vista, considerablemente más abierto y lleno de espacios, incluso a pesar de alguna que otra abreviatura. En principio, esto obligaría a recomponer la plana 16, y probablemente fue esto lo que pasó. A pesar de que es una opción que se suele descartar, por todo el trabajo que conlleva, está claro que el final de la última página tampoco iba a terminar donde se había marcado originalmente. Se ganan así 58 espacios de tipos, que se corresponden casi a la perfección con los que se intentaban ganar para la plana 15. Si se atiende al impreso, se puede apreciar que lo que se ha hecho no es ni más ni menos que mover hacia arriba todos los renglones, ahorrándose el trabajo de tener que rehacerlos uno a uno. El texto incluido en la plana 15 ocupa exactamente un renglón, y lo mismo sucede con el de la plana 16, de modo que la última línea del folio 72r (más cerrado que el resto, incluso sin espacios antes y después de coma) era originalmente la primera del folio 72v. Solución sencilla a un problema difícil, que el cajista puede poner en práctica por el hecho de que se encuentra al final del cuaderno, y modificar drásticamente la última plana no va a afectar al siguiente cuaderno, que aún no se ha comenzado a contar.

Lo único que queda por resolver de este cuaderno, por lo tanto, es la diferencia que se encuentra entre el manuscrito y el impreso en cuanto a contenidos y cambios provocados por el componedor, así como sus posibles motivaciones. La tabla siguiente lo ilustra de forma sistemática:

| Cuaderno I | | | |
|------------|-----------------|------------------------------|------------------------|
| Folio | Línea | Original | Impreso |
| 65r | 9 | libro. 4. | libro quarto |
| | 10 | cerrado, o cercado | cercado, o cerrado |
| 65v | 2 | dubdar | dudar |
| 66r | 3 | san | sant |
| | 9 | Rodigino | Rodiginio |
| | 14 | por afrentarse de ver | por ver |
| | 25 | poder de apartar | poder para apartar |
| 66v | 23 | innominia | ignominia |
| | 32 | la | le |
| 67r | 14 | toco | toca |
| | 27 | sacan desnuda a la verguenza | sacan a la verguença |
| | 27 | por | y por |
| 67v | 3 | diez varones electos | diez electos |
| | 22 | su puñal | un puñal |
| 68r | 5 | Cimbros | Cimbrios |
| 68v | 1 | se tenia | sentia |
| | 7 ¹³ | no se supo vencer assi | no se supo vencer a si |

¹³ Ambas posibilidades tienen sentido en el contexto, pero parece más correcta la lección del impreso, a juzgar por el sentido de la oración ('vencerse a sí mismo', con preposición más pronombre personal, y no 'vencerse de esa manera', con adverbio demostrativo) y porque vuelve a aparecer, en la misma situación, dos oraciones más adelante, esta vez ya con la lección correcta también en el manuscrito. Es muy probable que en el original, del que copia el amanuense, estuviera la misma lectura que la que da el impreso.

| | | | |
|-----|----|---------------------------------|----------------------|
| | 15 | antiguamente | antes |
| 69r | 19 | oviese | hubiese |
| 69v | 1 | uno un mensajero a una muger | uno a una muger |
| | 10 | Monima | Mommia |
| | 11 | quanto | quan |
| | 15 | dos enemigos | sus enemigos |
| | 16 | flacas | flacos |
| 70r | 3 | a la qual en su vida avia amado | a la qual avia amado |
| | 19 | dejando | y dexando |
| | 31 | santas | sanctas |
| 70v | 6 | Prefeto | Prefecto |
| | 8 | Prefeto | Prefecto |
| | 32 | arrojolo | arrojole |
| 71r | 9 | hizieron | hazian |
| | 22 | martir | martyrio |
| | 26 | Santa | Sancta |
| 71v | 1 | libre | librada |
| | 15 | apareciendoles | apareciendoseles |
| | 18 | ambos | ellos |
| | 31 | Ingalaterra | Inglaterra |
| 72r | 13 | monesterio | Monasterio |
| | 29 | unas contra otras | unas con otras |

Las distintas tipologías de cambios realizados se corresponden con las vistas anteriormente: los que afectan a la fonética y la pronunciación («oviese» > «huviese»), los cambios sintácticos y gramaticales («toco» > «toca»), eliminaciones («diez varones electos» > «diez electos») y otros cambios de palabras por términos parecidos, debidos seguramente a malas lecturas de un texto que se repasa, en ocasiones, demasiado rápido («libre» > «librada»). Se atestiguan así algunas deturpaciones del sentido original, pues no es lo mismo «se tenía» que «sentía», a pesar de que en el contexto, en el que se habla de lo que se consideraba («se tenía [en consideración]») en la antigüedad, el significado global no cambie (pues también se podía ‘sentir’ que algo era de tal o cual manera). El cajista, cuando realiza una mala lectura, la suple con algún término parecido cuyo significado se adapta más o menos bien a la oración en la que se inserta. Otro cambio notable se da en los nombres propios, donde se ha convertido a «Monima» en «Mommia», personaje femenino del que se había hablado anteriormente en la obra, y cuyo parecido gráfico con la lectura correcta explica la confusión.

Vistos los dos cuadernos que por primera vez se analizaban aquí, procederé ahora a terminar con los tres últimos, estudiados previamente por Begoña Rodríguez Rodríguez (2010a), en los que repasaré, con la misma metodología, el cambio del manuscrito al impreso.

4. Cuaderno Ll

El cuaderno Ll fue en realidad seleccionado por Rodríguez Rodríguez (2010a: 44) para analizar, originalmente, el paso al siguiente cuaderno, ya que se encuentra en ese lugar una adenda con una gran cantidad de texto añadido por los márgenes que dificultaría, en principio, la correcta cuenta del original. Sin embargo, me centraré aquí en el estudio que realiza solo del cuaderno Ll, sin entrar en consideraciones sobre el Mm.

El texto comienza en la cuarta letra de la décimo primera palabra del renglón 28 del folio 124r, y se extiende hasta el final de la citada isleta del folio 128r. Las correcciones practicadas en el manuscrito son de mayor calado, pues a las típicas modificaciones y revisiones de última hora (como la corrección del número de capítulo, de 27 a 30) hay que añadir varios pasajes censurados (cf. Rodríguez Rodríguez, 2010a: 47, n. 11 y 12, y 2010b), que en cualquier caso no terminan afectando a la cuenta del original, que se los salta sin más.

Una vez más, las planas que muestran marcas de cuenta son la 1, 2, 3, 4, 6, 7, 10, 11, 14 y 15, quedando sin contar la forma por la que se empieza a componer el texto: exterior del pliego interior.

La regularidad de líneas de manuscrito utilizadas es aquí mayor si cabe, y tampoco se ve alterado en esta ocasión el número de renglones por cada plana, que se mantiene estable en todo momento.

| Folio del manuscrito | Número de renglones | Plana/Folio impreso | Número de líneas |
|----------------------|---------------------|---------------------|------------------|
| 124r-124v | 20 | 1/265r | 32 |
| 124v-125r | 21 | 2/265v | 32 |
| 125r-125v | 20 | 3/266r | 32 |
| 125v | 21 | 4/266v | 32 |
| 125v | 20,5 | 5/267r | 32 |
| 125v-124v | 20,5 | 6/267v | 32 |
| 124v-126r | 22 | 7/268r | 32 |
| 126r | 21 | 8/268v | 32 |
| 126r-126v | 21 | 9/269r | 32 |
| 126v | 21,5 | 10/269v | 32 |
| 126v-127r | 23 | 11/270r | 32 |
| 127r | 22 | 12/270v | 32 |
| 127r-127v | 21,5 | 13/271r | 32 |
| 127v | 21 | 14/271v | 32 |
| 127v-128r | 20,5 | 15/272r | 32 |
| 128r | 2 y adenda | 16/272v | 32 |

En esta tabla se recogen datos que requieren de un análisis más profundo. Para empezar, el lector habrá notado la disparidad de los datos de la primera columna, que en los folios correspondientes a la plana 6 invierten el orden. Esto se debe a una enmienda practicada en el manuscrito en la que, con casi

total seguridad, tuvo que intervenir el autor. Originalmente el texto iba de corrido, pero al llegar a la mitad de lo que originalmente iba a ser la plana 2, se decide encajar un par de oraciones manuscritas antes del cambio de capítulo y hacer saltar el texto a la página siguiente, justo después del fragmento censurado, lo cual explica las advertencias marginales («ojo»). La plana 3 continúa justo después de donde lo dejó la anterior, aún sin incluir todo el texto que se ha saltado, hasta llegar a la plana 6. Se cogen para esta los 4 últimos renglones del folio manuscrito 125v, y se hace una llamada final hacia el capítulo 30 (ya con el número corregido), donde se continúa la plana 7, que queda situada, en la linealidad del volumen, entre la 2 y la 3. Finalmente, cuando termina el texto de esta plana, justo antes del fragmento censurado, se salta ya a la 8, continuando con el orden establecido desde un inicio. A pesar de todo, estos cambios, bastante radicales (pues incluyen texto de un capítulo en otro que originalmente era precedente), no afectan, como tampoco lo hace la adenda, a la equivalencia entre renglones manuscritos y renglones impresos.

Esto permite que, en general, se haya podido realizar una cuenta y estimación bastante precisas de entrada, que solo en algunos casos se ha tenido que modificar, como se puede apreciar en la tabla correspondiente:

| Cuaderno LI | | | |
|-------------|-----------------|-----------------------|-----------------------|
| Ms. | Plana | Manuscrito | Impreso |
| 124r | 1 ¹⁴ | Abbadesa de | Abbadessa de |
| 124v | 2 | por cierto dignas | por cierto dignas |
| 125r | 3 | de Dios | de Dios |
| 125v | 4 ¹⁵ | salud. Y destas son | salud. Y destas son |
| 125v | 5 | ha zerse | ha zerse |

¹⁴ Cabe destacar que el trabajo de Rodríguez Rodríguez (2010a: 52), al recoger datos similares en su propia tabla, no atiende a los finales de plana, sino a los principios, algo, en mi opinión, que no tiene demasiado sentido, sobre todo si se tiene en cuenta que el principio de esta primera plana solo va a estar regido por cómo haya terminado el cuaderno precedente, que no se estudia. Sin embargo, el final de la última plana sí podrá reflejar, en caso de que los haya, los desplazamientos que se hayan podido producir a lo largo de la cuenta, como se veía en el ejemplo del cuaderno I.

¹⁵ Error en Rodríguez Rodríguez (2010a: 51) que no recoge la diferencia, y tampoco lo comenta posteriormente como uno de los reajustes realizados.

| | | | |
|------|----|---|--|
| 125v | 6 | regocija sobremanera. Muy al natural nos pinta es ta | re gozija sobre manera. Muy al natural nos pinta esta |
| 124v | 7 | de estas | de estas |
| 126r | 8 | sinsa bores | sinsa bores |
| 126r | 9 | religi6n. Tanto | Religi6n. Tanto |
| 126v | 10 | pareçiendoles que el hazer esto, es un traslado del cielo | pareciendoles que el hazer esto, es un traslado del cie lo |
| 126v | 11 | mas prolixo | mas prolixo |
| 127r | 12 | de Christo, a | de Christo, a |
| 127r | 13 | To dos | To dos |
| 127v | 14 | prometiendoles que les seran muy fieles amigas, en ser muy continuas en suplicar a Dios | prometien dole que le seran muy fieles amigas, en ser muy continuas en suplicar a Dios |
| 127v | 15 | Levitico: Pues | Levit. Pues |
| 128r | 16 | Monjas. Comiença | Monjas. Comienza |

A pesar de que las planas 2 y 3 son las primeras atravesadas por la dificultad anteriormente mencionada, no es hasta la 4 donde se encuentra por primera vez un reajuste de cuenta, que se soluciona de la manera más tradicional: comprimiendo el último renglón de la plana, eliminando espacios después de la puntuación y cargando un mayor número de abreviaturas, recursos que a simple vista ya ofrecen un renglón final de página mucho menos aireado que el resto de los que le anteceden.

El cambio de la plana 6 es más notable, y es achacable a la vuelta que debe dar el cajista a la hora de contar un texto distribuido entre dos folios no solo no consecutivos, sino en orden invertido. La marca original era tan solo una aproximación, pues se corta justo en el límite del renglón, donde el cajista terminó de contar 20 líneas. 47 tipos sólidos y en blanco, de diferente tamaño, son los que le sobran al terminar de componer la plana 6, y debe incluir este renglón casi completo en la 7. Como ambas pertenecen a la misma forma (interior del pliego interior) se componen de seguido, y es fácil colar un mayor número de abreviaturas en la plana 7 (hasta 43) para poder respetar el corte con la siguiente, algo que cumple sin problema.

Algo similar ocurre con el desplazamiento del corte de la plana 10 a la plana 11. Ambas pertenecen, de nuevo, a la forma interior del pliego interior. Para la 10, el cajista ha tomado inicialmente 21,5 líneas, y al terminar de componerla y darse cuenta de que le sobraba espacio, ha insertado en el último renglón las primeras palabras de la plana 11, que al final muestra una disposición mucho más abierta y aireada, con el fin de rellenar el hueco restante. Esto nos permite intuir que la plana 12, cuyo reajuste solo afecta a una palabra, no presentó mayor inconveniente.

La plana 14, que pertenece a la misma forma que la 15, repite el mismo caso que las anteriores. El texto se calcula a ojo porque, al llegar al final, si falta texto, se puede incluir el del principio de la plana 15 sin mayor problema. En este caso, aunque aún practica alguna apertura mediante espacios añadidos tras comas, en realidad tiene suficiente texto como para terminar la plana sin necesidad de afectar a la disposición de la página. Quizás, incluso, dado el alto número de abreviaturas que se encuentran, el trasvase de texto hacia la plana 14 le permitió evitar un nuevo desplazamiento en la 15, que hubiera provocado o una recomposición de la plana 16, o una condensación bastante grande de texto, que sí podría haber afectado considerablemente a la estética de la página.

Solo quedan por analizar, para completar este análisis, los cambios sufridos en el texto al pasar a su versión impresa.

| Cuaderno LI | | | |
|-------------|-------|-----------------------|-------------------------|
| Folio | Línea | Original | Impreso |
| 265r | 12 | Grande | Gran |
| | 18 | sancto | santo |
| | 23 | monesterio | Monasterio |
| 265v | 15 | cometerle tal offensa | cometer offensa |
| | 21 | santo | sancto |
| 266r | 18 | contra toda charidad | contrario a la charidad |
| 266v | 25 | o | y |
| 267r | 3 | al monte | a este monte |
| 267v | 26 | veria | vera |

| | | | |
|--------------------|----|-------------------------------|----------------------------------|
| | 27 | nacido | nascido |
| | 30 | era | es |
| 268v | 16 | perfection | perfeccion |
| | 23 | por cada cosa que nos acaezca | por las cosas que nos acaecieren |
| | 31 | venga aborrecer | venga a aborrecer |
| 269r | 14 | entresacarla y transplantarla | se entresaque y trasplante |
| | 18 | aprovara | aprovare |
| 269v | 25 | monesterios | Monasterios |
| 270r | 7 | subjetos | sujetos |
| | 16 | no poder. Tienen | no poder hazer mal. Tienen |
| | 27 | si no guardamos | sin guardar |
| | 31 | es el amar | es, amar |
| 270v ¹⁶ | 15 | de cada día | cada día |
| 271r | 10 | nosotros entrar | entrar nosotros |
| 272r | 1 | les seran | le seran |
| | 26 | lo | le |
| | 32 | puede bien decir | puede decir |

¹⁶ En la línea 22 de este folio, Rodríguez Rodríguez (2010a: 53) lee «necesitaciones». Lo que sucede es que utiliza la copia digital, y no se percata de que aquí el manuscrito está roto, dejando ver parte de la palabra «necesidad» que se encuentra en la adenda del folio siguiente. Se une con la terminación de «tentaciones», palabra que originalmente se encontraría en el manuscrito, y sale el extraño término, que no se debe recoger en la tabla, pues no se encuentra en el texto. A su vez, lee «de la anima», cuando en realidad la *a* de «anima» se encuentra al final del renglón, pero el siguiente comienza sin esta letra, «nima», completando la palabra con el género que aparece en el impreso. Algo parecido ocurre con el folio 271v, donde recoge como modificación del impreso un texto que el cajista podría leer bien, pero que para nosotros es ilegible por culpa de una agujeta, y que transcribe de forma errónea.

| | | | |
|------|----|----------------------|----------------------|
| 272v | 12 | le | los |
| | 24 | lo que | todo lo que |
| | 30 | agora que dar quenta | que dar agora quenta |

A parte de los cambios típicos que se dan también en otros cuadernos, analizados más arriba, hay aquí algún dato esporádico que resulta curioso. Me refiero a la eliminación del folio 272r, «puede decir», que se encuentra en un lugar bastante problemático, pues precisamente aquí al cajista no le interesaba vaciar la página, sino llenarla. Olvidarse de una palabra, no obstante, parece no afectar demasiado a la disposición de los renglones, que realiza sin problema, pudiendo comenzar la plana 16 donde había marcado originalmente.

Los cambios, que sin duda se pueden considerar variantes en cierto modo, siguen sin afectar directamente al contenido, y en los casos en los que se detectan añadidos, supresiones o modificaciones, el contexto siempre ayuda a mantener el sentido original.

5. Cuaderno Aaaa

Continuando con la dinámica establecida hasta el momento, debo comenzar señalando la extensión manuscrita de este cuaderno: desde la novena palabra del noveno renglón del folio 278v hasta la decimoquinta palabra del renglón 28 del folio 283v.

El cuaderno se presenta lleno de correcciones, la mayoría de ellas por parte del autor, que enmienda todo lo que el amanuense ha copiado mal por no leer bien el original («sobrinos» > «sabinos»). También otras correcciones sobre la marcha, debido a errores de copia, como el orden de alguna construcción («de el ciego y perdido desengaño» > «de el desengaño ciego y perdido»). Incluso se detectan algunas vacilaciones, con tachaduras y añadidos en espacios interlineales, que seguramente también corresponden al autor («corporales» > «espirituales» > «corporales»). En cuanto a los accidentes materiales, hay que destacar la presencia de una larga banderilla, que añade un folio y medio de texto, alguna adenda marginal de última hora, que ocupa un párrafo, y el cambio de letra, que corresponde ya a otro amanuense (excepto en la banderilla, pues todas llevan el mismo tipo de letra, quizás del autor). Asimismo, también se aprecia un cambio en el estilo del cajista, que en este punto seguramente ha sido sustituido por otro. Este se entretiene más en hacer dibujos marginales, tiene una letra menos cursivizada (de modo que se pueden leer con mayor claridad los números de cada plana), ya no rodea con un cuadrado la

indicación de las planas y tampoco marca con líneas los fragmentos de texto contados. Esto dificulta enormemente el trabajo, pues no podemos saber qué orden siguió a la hora de componer las formas de cada cuaderno, aunque en principio hemos de suponer que mantuvo el del anterior¹⁷.

Este último dato nos hace saltar directamente a la valoración sobre la regularidad que el impreso mantiene en su número de renglones, con respecto a los que se han tomado del texto manuscrito.

| Folio del manuscrito | Número de renglones | Plana/Folio impreso | Número de líneas |
|----------------------|---------------------|---------------------|------------------|
| 278v | 22 | 1/553r | 32 |
| 278v-279r | 20,5 | 2/553v | 32 |
| 279r-279v | 20,5 | 3/554r | 32 |
| 279v | 22 | 4/554v | 32 |
| 279v-282r | 21 | 5/555r | 32 |
| 282r-280v | 21,5 | 6/555v | 32 |
| 280v | 21 | 7/556r | 32 |
| 280v-281r | 21 | 8/556v | 32 |
| 281r | 21,5 | 9/557r | 32 |
| 281r-281v | 22,5 | 10/557v | 32 |
| 281v | 22 | 11/558r | 31 |
| 281v-282r | 22 | 12/558v | 32 |
| 282r-282v | 21 | 13/559r | 32 |
| 282v-283r | 22 | 14/559v | 32 |

¹⁷ Este cambio de cajista no ha sido notado ni por Garza Merino (2000) ni por Rodríguez Rodríguez (2010a), que sí señalan el cambio de mano del copista. Esto les lleva a suponer que a lo largo de todo el volumen se sigue un mismo procedimiento, y quizás esto no sea así.

| | | | |
|-----------|------|---------|----|
| 283r-283v | 20,5 | 15/560r | 32 |
| 283v | 19,5 | 16/560v | 32 |

De nuevo, las particularidades de esta tabla deben ser correctamente explicadas. Para empezar, la disparidad del orden de la primera columna se corresponde con el ya comentado cambio de copista y cajista, pues el encargado de foliar el manuscrito ha decidido aquí dar también un número a la banderilla larga, y no a la corta, de modo que la cara anulada en blanco de este añadido se cuenta como el recto del folio 280, y el texto se encuentra en el verso. Esto obliga a reseñar una vuelta hacia atrás cuando el texto llega a la marca que indica que el cajista debe acudir a la banderilla, que en este caso tiene forma de círculos concéntricos.

Por otro lado, a pesar de la regularidad sistemática de los renglones manuscritos, que se mantiene con mínimas variaciones aun con todos los accidentes comentados, en este lugar se detecta por primera vez una plana impresa con un renglón menos, la número 11. Este es un buen lugar para hablar de la comentada estética de la página, pues este tipo de cambios se pueden notar a simple vista, ya que la tinta de la plana 12 se nota en el lugar en el que falta el último renglón. El mismo procedimiento nos permite notar otros lugares del impreso, fuera de este cuaderno, donde se ha variado el número de líneas, como los folios 603v y 604r, con 33 renglones cada uno, dato que he podido localizar fácilmente a simple vista, fijándome en los finales de página, apreciando si se traspasa la tinta de un renglón de más en la otra cara del folio (el recto y el verso en estos casos, respectivamente). Analizaremos a continuación los cambios, primero de los cortes de plana y después del texto del manuscrito al impreso, con el fin de buscar una explicación para esta decisión del cajista.

| Cuaderno Aaaa | | | |
|---------------|-------|---|---|
| Ms. | Plana | Manuscrito | Impreso |
| 278v | 1 | lu gares | lu gares |
| 279r | 2 | por mo verse a querer y amar las mugeres forzadas del interese | por moverse a querer y amar las mugeres forçadas del in te- rese |
| 279v | 3 | madre Eriphile | madre Eriphile |

| | | | |
|------|----|---|--|
| 279v | 4 | Obispo de Mondoñedo | Obispo de de Mondoñedo |
| 282r | 5 | en que consistia | en que consistia |
| 280v | 6 | Plauto, que el que ama | Plauto, que el que ama |
| 280v | 7 | y lo de [...] las altas peñas > y lo | y lo |
| 281r | 8 | en cierta manera > en cier ta manera | en cier ta manera |
| 281r | 9 | que los | que los |
| 281v | 10 | philo sophar sobre esta invencion, hallaremos | philosophar sobre esta invencion, hallaremos |
| 281v | 11 | quando las | quando las |
| 282r | 12 | sen sual | sen sual |
| 282v | 13 | badulaques, unos | badulaques, unos |
| 283r | 14 | tan solo un maravedi [...] licençia: como podras > tan so lo un maravedi | tan so lo un maravedi |
| 283v | 15 | atormenta [...] tocado [...] pelan dote > atormenta [...] toca do [...] pelandote > ator menta [...] tocado [...] pelandote | ator menta |
| 283v | 16 | que no [...] cobdiçia [...] quebrantan peñas > que no [...] cob diçia [...] quebrantan peñas > que no [...] cobdiçia [...] quebrantan peñas | que no |

El procedimiento de este cajista en ocasiones se acerca al del anterior y en otras difiere. El primer desplazamiento notable se realiza en la plana 2, debido a que esta termina en medio de la nota marginal, de modo que le habría sido muy difícil calcular el texto necesario a primera vista. Lo estima con una línea en el segundo renglón de la adenda, pero después no tiene reparo en coger los tres siguientes, y hay que admitir que su estimación no es descabellada, pues ni la plana 2 ni la 3 se ven demasiado resentidas.

El caso de la plana 4 parece más una confusión ocasional que un añadido intencionado con el fin de arreglar una mala cuenta, que se mantiene regular en la 3 y la 5, y que realmente solo añade aquí dos tipos.

De hecho, da la sensación de que este cajista tiene más experiencia que el anterior. No necesita marcas de cuenta, y parece apañarse bastante bien con una línea aproximada que después va cambiando, estimando las veces que haga falta, hasta dar con la clave. No sabemos, por desgracia, si sigue el mismo orden de composición de moldes que el de la primera parte del volumen.

Los cambios más notables (de hasta dos renglones y medio) se dan en las planas 7, 10, 14, 15 y 16. Las dos formas internas parecen presentar aquí mayores problemas, de modo que parece que también fueron las últimas en imprimirse. Cerrando la página logra que a la plana 8, que ya cuenta con dos líneas en blanco y un taco de una *M* inicial, solo llegue un pequeño desajuste, que no tiene problema en solucionar. A la plana 9 ya no llega porque, como veremos después, a la apertura de las líneas centrales suma una palabra que no estaba en el manuscrito, y que le permite dejar las planas compuestas como están. Sin duda la banderilla ha afectado a la cuenta de esta parte, pero su corrección queda incluso reflejada en el manuscrito.

El caso de la plana 10 no se debe tanto a un desplazamiento como a una cuenta muy aproximada, pues realmente no llega a marcar en el manuscrito dónde debe terminar (en la tabla he cortado donde termina el renglón marcado, pero en realidad la breve línea solo se encuentra al final del mismo). A medida que la componía, de nuevo, se fue ajustando, y quizás el punto y aparte de la plana 10 le desajustó el texto, que tuvo que incluir en la 11, para lo cual elimina un renglón del final y se evita tener que abusar de espacios y abreviaturas.

Las últimas planas se han reajustado en dos ocasiones. El texto desplazado coincide, en ambos casos, con el espacio de dos renglones, de modo que se ha puesto en práctica otro de los recursos que habíamos visto anteriormente: al ir a cerrar el cuaderno, ha visto que una gran cantidad de texto no le cuadraba, seguramente por estar realizando una cuenta tan estimada y nada concreta. En un primer intento, ha desplazado ambas páginas un renglón hacia arriba, pero ha podido comprobar que con esto no bastaba. Otro desplazamiento de todos los renglones hacia arriba (recibiendo la plana 15 los dos primeros renglones originales de la 16) soluciona el problema, y deja anotado el final del cuaderno, pudiendo empezar el siguiente en ese punto sin mayor inconveniente.

| Cuaderno Aaaa | | | |
|---------------|-------|-----------|------------|
| Folio | Línea | Original | Impreso |
| 553r | 14 | cudiciosa | cobdiciosa |

| | | | |
|--------------------|----|------------------------------------|-----------------------|
| | 22 | la | le |
| 553v | 3 | reçibir | recebir |
| 554r | 23 | las malas esperanças y pronosticos | los malos pronosticos |
| | 28 | capitan general | capitan |
| | 32 | dio la muerte | mato |
| 554v | 11 | andando muy enamorado | andando enamorado |
| | 25 | para los | a los |
| 555r | 3 | mercadería | meacadería |
| 555v | 2 | sacados | sacado |
| | 21 | frutos | fructos |
| | 28 | fruto | fructo |
| 556r | 9 | que | si |
| 556v | 17 | cautivo | captivo |
| | 19 | adquerir | adquirir |
| 557r ¹⁸ | 9 | cautiva | captiva |
| | 20 | peccador | peccador protervo |
| 557v | 24 | subjetos | sujetos |
| | 30 | le | les |

¹⁸ En este folio se encuentra un dato realmente extraño: se habla de un tal «Chan», de quien se dice que perdió la libertad por su pecado. En el margen se anota: «Genes. 9.». Lo curioso aquí es que en el manuscrito aparece lo mismo. Ni el amanuense ni el cajista han podido (o sabido) corregir el dato, a pesar de la facilidad con la que cualquier lector se daría cuenta de que la lección correcta es «Adán». No podemos saber si el cajista se dio cuenta de este error, pero en caso de ser así, está claro que el cotejo con el manuscrito no habría resuelto sus dudas, complicando aún más el panorama.

| | | | |
|------|----|---------------|--------------|
| 558r | 23 | cautivos | captivos |
| 558v | 16 | condiſcipulos | condicipulos |
| | 21 | conſciencia | conciencia |
| 559r | 25 | preſea | preſeas |
| 559v | 27 | puſible | poſible |
| 560r | 3 | moderaçion? | moderacion. |
| | 20 | te detendras | tendras |
| 560v | 22 | y que aunque | y aunque |

Si se compara este cuadro con el que ofrece Rodríguez Rodríguez (2010a: 56) se puede comprobar que en su búsqueda de variantes faltan muchas de las aquí recogidas.

Destacan de nuevo, por encima de los meros cambios fonéticos, los añadidos («peccador» > «peccador protervo»), las supresiones («y que aunque» > «y aunque») y los cambios de sentido, debidos a una mala lectura del manuscrito («te detendras» > «tendras»). Solo uno de los cambios parece haber sido provocado *ex profeso* por el cajista: el añadido, que se encuentra en unos renglones especialmente abiertos de la plana 9, donde le interesaba meter nuevo texto para no tener que abusar de más espacios extra. El resto parecen poder explicarse, por lo general, como despistes o errores típicos de copia. Falta por comprobar, por lo tanto, si todos estos datos se repiten en el último cuaderno que queda por analizar.

6. Cuaderno Ffff

El análisis de este cuaderno encuentra su justificación no ya en la cantidad de accidentes que se puedan encontrar en el manuscrito, dificultando la cuenta del original, sino en el hecho de ser uno de los últimos antes de los paratextos, que se añaden posteriormente. En este cuaderno, penúltimo con texto de la obra, se deben incluir las líneas de texto que queden, intentando llenar todos los pliegos, sin dejar folios en blanco, y sin que sobre texto (porque entonces se multiplicarían los problemas en el último cuaderno). Dada esta dificultad,

el cajista será, en principio, más propicio a intervenir en el texto con tal de que la disposición de las páginas no se vea alterada¹⁹.

El cuaderno comienza en la sexta letra de la segunda palabra del último renglón del folio 302v del manuscrito. Termina con la decimoprimer palabra de la línea 5 del folio 308v. Las correcciones se encuentran, pero no abundan, y la mayoría de veces se dan para añadir algún despiste del amanuense («todos de la election» > «todos el derecho de la election») o incluso para volver a escribir la misma palabra que se había tachado («hijo» > «Hijo»). Los únicos accidentes que se encuentran son dos adendas breves, que se introducen en el espacio marginal con sendas llamadas de atención para el cajista, y que se encuentran en los folios 306v y 307v del manuscrito. Sin embargo, no parecen ofrecer demasiada dificultad a la hora de contar, dada su corta extensión.

En este caso, a diferencia del cuaderno anterior, el cajista sí ha anotado los renglones que cuenta, quizás por la dificultad particular que se le presenta. Así, las planas que muestran estas marcas son la 1, 5, 6 y 7. Es obvio que no pudo contar solo estas planas para componer el cuaderno, por lo que esta información no nos permite saber su procedimiento exacto. Difiere, sin embargo, del otro cajista, que nunca contaba la plana 5, sino que la estimaba. Así, con este dato en la mano, podemos sugerir que en este caso se empezaba por la forma interna del cuaderno externo, única que presenta todas las planas sin contar, algo que confirma que este componedor ya no es el mismo que el del inicio del volumen²⁰.

El paso de los renglones manuscritos a los impresos vuelve a dejar constancia de la regularidad seguida por el impresor, esta vez sin alteraciones notables.

| Folio del manuscrito | Número de renglones | Plana/Folio impreso | Número de líneas |
|----------------------|---------------------|---------------------|------------------|
| 302v-303r | 21,5 | 1/593r | 32 |
| 303r-303v | 22,5 | 2/593v | 32 |

¹⁹ La explicación la ofrece la propia Rodríguez Rodríguez (2010a: 56), quien recuerda que es en este cuaderno en el que más parece intervenir el cajista en las tres primeras ediciones del *Quijote* de 1605, salido de los talleres de Juan de la Cuesta.

²⁰ Este razonamiento es el que usa Garza Merino (2000) para analizar el primer cuaderno. Sin embargo, nada es seguro, y los cajistas podrían operar de otra manera diferente a como nosotros suponemos. Realmente no hay ninguna prueba concluyente sobre qué formas se empezaban a componer y con cuáles se continuaban, ya que los estudios sobre la cuenta del original siguen siendo muy pocos y de poca profundidad, la mayoría de las veces sustentados sobre afirmaciones no comprobadas (ni comprobables).

| | | | |
|-----------|------|---------|----|
| 303v-304r | 21,5 | 3/594r | 32 |
| 304r | 22 | 4/594v | 32 |
| 304r-304v | 19 | 5/595r | 32 |
| 304v-305r | 21 | 6/595v | 32 |
| 305r | 23 | 7/596r | 32 |
| 305r-305v | 23,5 | 8/596v | 32 |
| 305v-306r | 22,5 | 9/597r | 32 |
| 306r | 22,5 | 10/597v | 32 |
| 306r-307v | 23 | 11/598r | 32 |
| 306v-307r | 22,5 | 12/598v | 32 |
| 307r-307v | 23 | 13/599r | 32 |
| 307v | 23 | 14/599v | 32 |
| 307v-308r | 23 | 15/600r | 32 |
| 308r-308r | 21,5 | 16/600v | 32 |

Se ha visto aumentada aquí ligeramente la media de las líneas manuscritas escogidas para la cuenta, sin duda porque en los cuadernos precedentes el cajista ha ido notando que la letra de este amanuense, más abierta que la del primero, ocupa más espacio con la misma cantidad de texto (además de casos particulares, como los inicios de capítulos, donde también se cuentan como renglones los que contienen letra de mayor tamaño). En la plana 14 Rodríguez Rodríguez (2010a: 61 y 63) cuenta 33 líneas, pero tras repasarlo varias veces confirmo que son solo 32.

En vista de estos datos, conviene continuar, como he venido haciendo hasta ahora, con el análisis de los cambios de plana en manuscrito e impreso, que quizás haya sufrido mayores desajustes al haber aumentado las líneas de texto manteniendo la regularidad de renglones.

| Cuaderno Ffff | | | |
|---------------|-------|--|---|
| Ms. | Plana | Manuscrito | Impreso |
| 303r | 1 | de Troya | de Troya |
| 303v | 2 | mundo. No solo [...] en letras y | mundo. No solo [...] en letras y |
| 304r | 3 | virtudes y | virtudes y |
| 304r | 4 | avido (por ser tantas) quanto > avido (por ser tantas) quanto | avido (por ser tantas) quanto |
| 304v | 5 | exer cito | exer cito |
| 305r | 6 | cuya capitana | cuya capitana |
| 305r | 7 | Du que | Du que |
| 305v | 8 | le mato y dejo [...] Margarita hija de > le mato y dejo [...] Margarita hija de > le mato y dejo [...] Margarita hija de | Margarita hija de |
| 306r | 9 | perderse llegando | perderse llegando |
| 306r | 10 | Almeria, como [...] pensaron ser | Almeria, co mo [...] pensaron ser |
| 307v | 11 | señalaron. El | señalaron. El |
| 307r | 12 | ausencia es | ausencia es |
| 307v | 13 | Hieronimo cuenta | Hieronimo cuenta |
| 307v | 14 | acordarse [...] Christo. Rompiansele | acor darse [...] Christo. Rompiansele |
| 308r | 15 | criados, yendo [...] a tantos > criados, yendo [...] a tantos | a tantos |
| 308r | 16 | los hombres | los hombres |

Los casos de cambio se dan, como se puede ver, en las planas 2, 4, 8, 10, 14 y 15. Procederé a explicar brevemente cada caso.

Al corte de la plana 2 le sobra la justificación, pues lo que ocurre es que el cajista simplemente marcó una línea corta al final del párrafo anterior, de forma intuitiva, y después ya realizó el corte más preciso al componer la plana, incluyendo un renglón que queda como línea huérfana al final de la página.

En la plana 4 la diferencia es de 15 tipos que se han tenido que incluir en la plana, simplemente para rellenar espacio. Como la 5 estaba contada, y hemos de suponer que la 4 estimada, en realidad esto no plantea mayor problema, y simplemente empieza la 5 más adelante, algo que permite el hecho de que esta plana contenga un cambio de capítulo, con dos líneas en blanco, taco de inicial y espacio en blanco al final del segundo renglón.

La plana 10 sí muestra un cambio más importante, de casi dos renglones de texto impreso. Aquí el corte se ha tenido que adelantar, porque esos dos renglones ya no cabían en la página, y se han tenido que incluir en la siguiente. El hecho de que ninguna de ambas planas ofrezca un abuso de espacios ni de abreviaturas se explica por el final de la plana 11: atentando en cierta medida contra la estética de la página, la plana 11 termina con el epígrafe del capítulo xxxi, cuyo texto comienza en el primer renglón de la plana 12.

El desplazamiento de las planas 14 y 15 es similar, de medio renglón en cada caso. Ambas se encuentran en la misma forma (interior del pliego exterior) que además, si la sugerencia anterior es correcta, sería la primera en componerse. La única lógica que se me ocurre para explicar este caso sería la siguiente: se compone la plana 14, llegando al final y dándose cuenta de que sobra texto, y no puede volver a componer las últimas líneas, pues no le sobran espacio ni recursos para ello. Decide dejarlo como está y comenzar la 15 más adelante, lo que necesariamente provoca que esta también termine más tarde, como de hecho sucede. El error de cálculo afectaría en principio a la plana 16, donde en ocasiones el componedor tiene que eliminar espacios después de comas, pero no abusa de las abreviaturas, ni se ve obligado a cambiar la marca final de corte²¹.

Para terminar, se debe comprobar si aquí se acumula un mayor número de cambios con respecto al manuscrito o si, por el contrario, se mantiene la media que se había visto hasta ahora.

²¹ En realidad esta marca es menos importante en tanto que ya no va a afectar a la composición del cuaderno. Pero debe recordarse que este es el penúltimo cuaderno del volumen, de modo que un cambio sustancial podría provocar que el último cuaderno tuviese mayores problemas. De ahí que el cajista, en este caso, decida dejar la marca como estaba, en lugar de desplazar el corte de forma considerable, como ocurría en algunos de los cuadernos estudiados más arriba.

| Cuaderno Ffff | | | |
|---------------|-------|---|-----------------------|
| Folio | Línea | Original | Impreso |
| 593r | 11 | setima | septima |
| | 12 | proprio | propio |
| 593v | 6 | y dize | dize |
| | 8 | al | el |
| | 27 | redemption | redempcion |
| 594v | 31 | escribir | escrevir |
| 595r | 20 | escuresçian | escurecian |
| 596r | 30 | en palaçio | en el palacio |
| 597v | 3 | delante una | delante del una |
| 598v | 11 | y a entristeçerse | y entristezerse |
| | 14 | tales | tan forçosas |
| | 22 | perder totalmente | totalmente perder |
| | 26 | forzosa | precissa |
| 600r | 31 | adonde nacieron y fueron criados, yendo | donde nacieron, yendo |

Rodríguez Rodríguez (2010a: 67) propone que los cambios más sustanciales, como «tales» > «tan forçosas» y «forzosa» > «precisa», se deben probablemente al propio autor, que corrige el estilo estando presente durante la impresión, incluso dificultando algo más la composición de las planas. Sin embargo, su hipótesis no se sustenta documentalmente, y no pasa de ser una suposición que, cabe recordar, defiende *a priori* su posición final sobre la falta de incidencia de los impresores sobre el texto, atribuyendo los cambios al autor.

El cambio final, sin embargo, se podría deber al cajista, que necesitaría recuperar todo el espacio perdido durante los movimientos anteriores de planas (recuérdese el desplazamiento de las planas 14 y 15), y no tendría margen para desplazar el corte marcado originalmente, pues el último cuaderno no podía

acoger los errores derivados de este. Conuerdo con ambas explicaciones, inclinándome a creer que así sucedió, sin medios para comprobarlo a ciencia cierta. Como se puede ver, los cambios realizados modifican ligeramente el sentido del texto, pero realmente no se detectan intromisiones constantes de los componedores, que solo parecen utilizar «medios feos» cuando no les queda más remedio, llegando en ocasiones a sacrificar el diseño de la página para incluir el texto del autor.

7. Conclusión

Tras haber acometido el análisis de diversos cuadernos de la *editio princeps* cotejándolos con el texto correspondiente del original de imprenta, finalmente solo resta dejar que los datos sean los que nos den las conclusiones.

La *Vida política de todos los estados de mujeres* es un ejemplo muy útil, no para confirmar o rechazar hipótesis sobre la incidencia de los cajistas en el texto, sino para comprobar la poca seguridad con la que se puede enmendar un impreso sin contar con otros ejemplares (en busca de correcciones en prensa)²² o, más importante, con el original de imprenta. Finalmente tenemos dos textos, y una edición crítica que se precie debería utilizar, en principio, el original de imprenta, pues ofrecerá un texto mucho más cercano al pretendido por el autor. Sin embargo, debe recordarse que este también es una copia, y que el autor también se encontraba en ocasiones en el proceso de impresión, de modo que quizás su última voluntad puede quedar reflejada mejor en el impreso que en la copia del amanuense (sin contar, por supuesto, las censuras, que no se reflejan en el producto de las prensas). Además, a esto hay que añadir que el impreso es el texto que se distribuye y se lee, algo que puede interesarle más al estudioso contemporáneo.

Al final, todo se reduce a la valoración global que se haga sobre los cambios analizados en este trabajo. Sí se detectan, como se ha visto, intromisiones de los cajistas, pero ¿son realmente relevantes? ¿Son igual de relevantes que los meros errores de copia? Estas consideraciones, en mi opinión, cruzan ya la línea hacia la hermenéutica, que debe decidir si un texto dice lo mismo o no cuando se le añade o se le quita una palabra vacía de significado: un sinónimo, una conjunción, un cambio que, como se ha visto, puede ser menos relevante

²² No he incluido aquí el análisis de las correcciones en prensa en estos cuadernos porque el artículo tendría una extensión problemática. Sin embargo, para el lector interesado, he de indicar que llevé a cabo dicho análisis, cotejando 6 ejemplares de los 44 que he localizado de esta obra, y aunque encontré correcciones en prensa, ninguna de ellas era de gran importancia, y la práctica totalidad se debían a meros errores de componedor, como tipos vueltos o sustituidos por otros en mejor estado, algo que los impresores podrían haber notado a simple vista.

para el sentido de una oración que el que se produce mediante una errata inconsciente. El crítico textual puede realizar también estas valoraciones, pero siempre se tendrá que atener al texto más cercano al original del autor. El peligro surge, entonces, cuando lo que tenemos es un ejemplar impreso sin original de imprenta, pues es ahí donde comienzan a nacer las hipótesis asentadas sobre una teoría erróneamente universalizada, que da pie a las *emendatio ope ingenii*, causa última de gran parte de los debates de crítica textual de los últimos años.

BIBLIOGRAFÍA

- CERDA, J. de la (1599): *Libro intitulado vida política de todos los estados de mujeres*, Juan Gracián, Alcalá de Henares.
- GARZA MERINO, S. (2000): «La cuenta del original», en F. Rico (dir.), P. Andrés y S. Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Universidad de Valladolid, pp. 65-95.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, B. (2010a): «La “cuenta del original” y su repercusión textual en la *Vida política de todos los estados de mujeres*», *Criticón*, CIX, pp. 39-71.
- (2010b): «Del “original de imprenta” a la “edición príncipe”: partes perdidas en la *Vida política de todos los estados de mujeres*», *Analecta Malacitana*, xxxiii, 2, pp. 319-352.

SINONIMIA EN EL CORÁN Y SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

RANA ABUL FADL
Universidad de Al-Azhar

Recepción: 7 de diciembre de 2021 / Aceptación: 20 de diciembre de 2021

Resumen: Tanto la lengua árabe como la española tienen varios sinónimos que se consideran uno de los recursos de su riqueza. En el Sagrado Corán se nota que todas las palabras usadas en las diferentes situaciones no son intercambiables con sus sinónimos parciales. En este trabajo, vamos a estudiar tres tipos de la sinonimia parcial en el Corán y cómo se transmiten al español en la traducción de Cortés, como modelo. Seguimos el método descriptivo-analítico. Tenemos como objetivo discutir si existe sinonimia en las dos lenguas estudiadas, en general, y en el Corán, en particular. Además, estudiamos cómo se traducen los sinónimos o pseudo-sinónimos en el Corán al español. Tenemos como conclusiones que se recurre a la adición de adjetivos, la elipsis o la repetición de uno de los sinónimos para traducir los sinónimos parciales en el Corán.

Palabras clave: sinonimia, traducción, pseudo-sinónimos, contigüidad semántica.

Abstract: Both the Arabic and Spanish languages have several synonyms that are considered one of the resources of their richness. In the Holy Quran it is noted that all the words used in the different situations are not interchangeable with their partial synonyms. In this article, we are going to study three types of partial synonymy in the Quran and how they are transmitted to Spanish in the translation of Cortés, as a model. We follow the descriptive-analytical method. We aim to discuss whether there is synonymy in the two studied languages, in general, and in the Quran, in particular. In addition, we study how synonyms or pseudo-synonyms in the Quran are translated into Spanish. We conclude that the addition of adjectives, the ellipsis or the repetition of one of the synonyms is used to translate the partial synonyms in the Quran.

Keywords: synonymy, translation, pseudo-synonyms, semantic contiguity.

[155]

AnMal, XLII, 2021, pp. 155-180.

1. Introducción

Tanto la lengua árabe como la española tienen varios sinónimos. Aunque no hay sinonimia absoluta, como vamos a ver más adelante, los sinónimos parciales con todos sus tipos se consideran uno de los recursos de la riqueza de cualquier lengua. En el caso del árabe, su rica sinonimia (parcial) permite escoger el término más adecuado en cada momento.

El Sagrado Corán es la Palabra o el Escrito divino de Alá, por eso se nota que todas sus palabras usadas en las diferentes situaciones no son intercambiables con sus sinónimos parciales. Pues, si sustituyéramos un vocablo por su sinónimo o pseudo-sinónimo no transmitiríamos el Mensaje coránico divino que Alá quiere expresar al utilizar un término fijo.

Así, Mikel de Epalza señala que la traducción del árabe al castellano —y a otras lenguas europeas— ha de enfrentarse también al problema del léxico árabe (2004: 39). Las palabras árabes ofrecen una evidente polisemia, además de incluir muchos pseudo-sinónimos que a veces no tienen equivalentes en el español.

En cuanto a la traducción del Corán, a cualquier lengua, se considera solo como unos comentarios para entender mejor, en otras lenguas, los sentidos del mensaje divino, es, pues, comentario de los sentidos del Sagrado Corán. Esto se debe a las características especiales del léxico coránico: tiene ampliación de significado; es agradable al oído y atractivo al corazón; coherente con el sentido; tiene armonía con los demás vocablos en el contexto; y es intercambiable con sus sinónimos. Como consecuencia, es difícil traducir el Sagrado Corán a cualquier otra lengua manteniendo estas características.

En este trabajo, vamos a estudiar la sinonimia en el Corán y cómo se transmite al español en la traducción de Cortés, como modelo. Seguimos el método descriptivo-analítico. Tenemos como objetivo discutir si existe sinonimia en las dos lenguas, el árabe y el español en general, en el Corán en particular. Además, estudiamos cómo se traducen al español los sinónimos o pseudo-sinónimos en el Corán: se utilizan los sinónimos, la adición de adjetivos, la elipsis o la repetición de uno de los sinónimos, etc.

Empezamos por la definición de la sinonimia. Luego, tratamos el problema de la sinonimia citando los criterios de los clásicos y los modernos que están a favor o en contra de la existencia de sinonimia en las dos lenguas estudiadas. También, arrojamos luz sobre las clases de la sinonimia. La segunda parte se dedica a la sinonimia en el Corán. Estudiamos tres subtipos de sinonimia parcial: los pseudo-sinónimos, la contigüidad semántica y los sinónimos con grado de diferencia. Extraemos del Corán ejemplos de cada tipo explicando por qué el léxico y su sinónimo no son intercambiables en la misma aleya o

situación, luego, comentamos cómo se traducen al español y cuáles son los equivalentes correctos.

Nos basamos en los diccionarios árabes «Al-wasīṭ», los libros de exegetas, los criterios de los lingüistas árabes especialistas en la semántica, además del *Diccionario de la Real Academia española 2010* (DRAE) en su versión en línea.

2. Sinonimia entre el español y el árabe

2.1 Definición de la sinonimia

La sinonimia se define como la relación semántica existente entre dos o más palabras que tienen significantes distintos y significados iguales o equivalentes (Gutiérrez Araus, 2005: 275). Stephen Ullmann cita que los sinónimos son términos que comparten el significado y son intercambiables en los contextos (kamāl Bīšr, 1997: 112). Los lingüistas árabes están de acuerdo con Ullmann en su definición, y añaden que los sinónimos deben ser intercambiables en los contextos sin alterar el sentido del mensaje (Garīb, 2015: 16, 40).

Tanto el español como el árabe son lenguas ricas y llenas de varios sinónimos, entre los cuales podemos elegir para expresar un mismo significado, pero a veces no son sinónimos de verdad pues, como indica Peña Martín (2007: 253): «Aunque es la lengua con mayor número de nombres para un mismo referente, en ninguna otra se pueden expresar las ideas más económicamente».

2.2 El problema de la sinonimia

La existencia o no de sinónimos es un tema polémico en todas las lenguas. En español, unos lingüistas la afirman como Gili Gaya (1961) y otros citados por Regueiro Rodríguez (2013: 2):

En el plano onomasiológico (Ullmann, 1962/1976, Coseriu, 1981; Baldinger 1970; López García, 1990, 2007; García-Hernández, 1997), como procedimiento de sustitución léxica y designación referencial en la Lingüística del Texto (Lyons, 1997, 1981; Bernárdez, 1983), o como condición de verdad proposicional en la lógica formal (V. Quine, 1952).

En cuanto al árabe en general, y al Corán, en particular, ha surgido la discusión sobre si existen los sinónimos o no. Los antiguos lingüistas árabes¹ que

¹ Sibawāy y Al-'Aṣṣma'ī.

están a favor de la existencia de sinonimia argumentan que los diccionarios explican los términos con sus sinónimos (As-siyūṭṭī, 1998: 404).

Por otra parte, hay lingüistas modernos que niegan la sinonimia en todas las lenguas. Bloomfield (1933) indica que no hay sinónimos absolutos ya que hay diferencia fonética que exige una diferencia semántica. Goodman (1949: 7) señala que no hay dos vocablos intercambiables en cualquier contexto sin alterar el significado real o el sentido del mensaje. F. H. George (1964: 110) argumenta que si hubiera dos sinónimos idénticos e iguales en todos los aspectos, ¿por qué estarían los dos en la lengua? Lehrer (1974: 23) dice que si proponemos que dos palabras son idénticas, no habrá sinónimos sino términos cuyos significados son semejantes y pueden ser intercambiables parcialmente. Respecto al español, surgen Levy (1942) y Salvador (1985), entre otros, que niegan la sinonimia, como menciona Regueiro Rodríguez (2013: 2).

Jieyun Huang (2015: 116) señala que M. V. Escandell Vidal (2008: 57) busca una manera de terminar este debate doctrinal sobre la existencia o no de sinónimos y propone la necesidad de encontrar cuál es el interés descriptivo y explicativo de la noción.

[...] estamos intentando caracterizar: ¿en qué sentido resulta útil la noción de sinonimia? [...] Pues bien, una noción estricta de sinonimia, en la que sólo tengan cabida las palabras que se pueden intercambiar en cualquier contexto sin que ello afecte a ningún aspecto de la interpretación final tiene escasa rentabilidad, ya que el número de los términos que cumplen con este requisito es muy pequeño.

En la lengua árabe, los afirmadores y los negadores de la sinonimia parten de la diferencia de definirla. Los que afirman la sinonimia se centran en los significados compartidos, mientras que los negadores se basan en las diferencias de los significados (Aš-šāyī', 1993: 303). Si unimos sus dos criterios en uno, podemos decir que dos sinónimos comparten uno o más de los significados y difieren en un aspecto como mínimo.

En cuanto al Corán, según Aš-šāyī', los exegetas² que niegan la sinonimia afirman que, aunque dos términos se refieren a una misma identidad o entidad, sugieren matices distintos; además, no pueden ser usados siempre en el mismo contexto, pues hay diferencias en el significado (1993: 303).

Estamos de acuerdo con dicho criterio, puesto que ningún vocablo citado en las aleyas del Sagrado Corán podría ser intercambiable con otro, sean sinónimos o equivalentes como vamos a estudiar más adelante.

² Los exegetas como Al-'Andalusī, Ibn Kafīr, Al Qurtubī, Al Ṭabarī y As-syūṭṭī.

2.3 Clases de sinonimia

M. L. Gutiérrez Araus (2005: 276) cita dos clases de sinonimia: sinónimos absolutos y sinónimos parciales:

Cuando los matices son idénticos y pueden penetrarse en el mismo contexto, hablamos de sinónimos absolutos o totales. [...] el segundo, se consideran sinónimos, en la práctica, aquellos términos que, teniendo distintos significantes, comparten el mismo significado denotativo, aunque difieren en sus connotaciones. Se denominan entonces sinónimos parciales.

Además, hay otros dos tipos: sinónimos de uso³ y sinónimos con diferencia de grado. Los primeros son palabras que tienen significado semejante, sin embargo, preferimos usar uno u otro según quién sea el receptor o de acuerdo con la situación en la que nos encontramos. Los sinónimos con diferencia de grado son palabras que tienen significado semejante, pero con una diferencia de intensidad.

En la lengua árabe, los pseudo-sinónimos o los sinónimos de uso (*šibh tarāduf* en árabe) son un subtipo de los parciales. Sus significados son casi lo mismo, pero solo los especialistas pueden distinguir las diferencias. También están los sinónimos de diferencia de grado y Mujtār 'Umar (1998: 221) añade otro tipo: la contigüidad semántica (*taqārub dilālī* en árabe) que se refiere a los dos términos que tienen significado semejante pero cada uno de ellos se distingue por un aspecto distinto al otro.

Ibrāhīm 'Anīs (1992: 176) menciona las condiciones para que dos vocablos sean sinónimos: los dos deben ser unidos en la época y el ambiente lingüísticos; comparten totalmente el significado, difieren en el significante de manera que uno no sea una evolución fonética del otro. Por otro lado, como asegura Araus (2005: 277), si el significado de un término es más general o más extremo que el del otro, no son sinónimos.

En el Corán no hay sinonimia absoluta o total, sin embargo, se puede encontrar las demás clases.

3. Sinonimia en el Corán

3.1 Los pseudo-sinónimos o sinonimia de uso

Al principio, en el árabe, la diferencia semántica entre los sinónimos depende de muchos factores, entre ellos, el uso del término en la situación y

³ Son casi como los sinónimos contextuales. Preferimos utilizar «sinonimia de uso o pseudo-sinónimos» siguiendo la clasificación de la sinonimia en el árabe y en el Corán.

los contextos; su estructura, es decir si es derivado debemos determinar el lexema; su antónimo, etc. (Aš-šāyi', 1993: 114, 118)

Los pseudo-sinónimos son los dos términos que muchos creen que son sinónimos o iguales, pero se usan en el Corán de una manera diferente y no se intercambian en los contextos.

Citamos (مطر) (غيث), «maṭar» y «gayṭ», que se traducen por «lluvia». En cuanto a «maṭar», se emplea en el Corán cuando la lluvia es molesta como en *مَطَرٌ بِكُمْ أَدَىٰ مِنْ مَطَرٍ*, «si la lluvia es molesta» (Las Mujeres, 102).

En los demás contextos se cita como castigo a los infieles; sobre todo, la gente de Lot: *وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ مَطَرًا فَسَاءَ مَطَرُ الْمُنْذَرِينَ*, «lluvia fatal para los que habían sido advertidos», (Los Poetas, 173). Se repite en (Las hormigas, 58). Cortés añade el adjetivo «fatal» para indicar que «la lluvia» se utiliza en un sentido peyorativo.

En lo que se refiere a «gayṭ» indica lo bien y está citada en el Corán como recompensa, como en: *«[...] وَيُنَزِّلُ الْغَيْثَ مِنْ بَعْدِ مَا قَنَطُوا وَيَنْشُرُ رَحْمَتَهُ»*, «[...] envía de lo alto la lluvia abundante, cuando ya han perdido toda esperanza y difunde Su misericordia» (La Consulta, 28). Se observa que Cortés la traduce por «lluvia abundante» que significa «chaparrón», ya que «gayṭ» significa lluvia recia.

También se traduce por «chaparrón», como en

أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهُمْ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ
أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ

«¡Sabed que la vida de acá es juego, distracción y ornato, rivalidad en jactancia, afán más hacienda, de más hijos! Es como un chaparrón: la vegetación resultante alegre a los sembradores [...].» (El Hierro, 20).

Así, «maṭar» es siempre un castigo o molesta, mientras que «gayṭ» es una misericordia de Alá, por lo tanto, no son dos palabras intercambiables en el Corán. Las dos se traducen en español como «lluvia», aunque se añade un adjetivo para aclarar si su sentido es peyorativo o no.

Otro ejemplo es (سنة) y (عام), «sanatun» y «'āmun», que se traducen por «año(s)». Aunque son sinónimos totales en el árabe, se consideran pseudo-sinónimos o bien sinónimos de uso en El Corán, ya que el uso de una u otra depende de la situación. Por eso, no son intercambiables en las aleyas.

«Sanatun» en singular o «sinīn» en plural aparecen 18 veces en el Corán. Se utiliza el singular o el plural según la sintaxis árabe⁴. Se emplea en el Corán más que «'āmun», que se cita solo 7 veces.

⁴ Se usa el plural si el número que la acompaña es de 3 a 10, mientras que el singular acompaña a los demás números, excepto con el número 2, con el que se utiliza el dual. Pero, el dual no se emplea en el Corán.

En lo que se refiere a «sanatun» o «año» se usa indicando los años de esfuerzo y fatiga. Por ejemplo, describe los 40 años en que los hijos de Israel se han extraviado en el desierto por su desobediencia a los órdenes de Alá:

وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَاتِهِ وَمِنَ الَّذِينَ أَشْرَكُوا يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّرَ أَلْفَ سَنَةٍ
 «Encontrarás, ciertamente, que son los más ávidos de vivir, más aún que los asociadores, hay entre ellos quien desearía vivir mil años, [...]»
 (La Vaca, 96; se repite en La Mesa Servidora, 26).

إِنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ
 «Un día junto a tu Señor vale por mil años [...]» (La Peregrinación, 47).

Se describe el Día de la Resurrección que equivale a 1000 años de lo que calculamos en la vida mundana; se repite en La Adoración, 5. En otra aleya se habla de este Día, en que ascienden los ángeles y el Espíritu, que equivale a 50 mil años (Las Gradadas, 4); además de la pregunta dirigida a la gente de gehena de cuántos años han vivido en la vida mundana (Los creyentes, 112).

«Sinīn» o «años» en el plural se cita en las situaciones de cansancio, como los años que vivía Moisés con los medianitas قَلْبِنْتَ سِنِينَ فِي أَهْلِ مَدْيَنَ, «Viviste durante años con los medianitas» (Ta Ha, 40).

Además, se refiere a los varios años que vivían los bizantinos después de su derrota por los persas (Los Bizantinos, 4), los años en que los egipcios sembraban y los de carestía en los tiempos de José (José, 47); y los años que pasaba José en la cárcel (José, 42); los 309 años en que durmieron los jóvenes de la caverna (La Caverna, 11, 25).

En cuanto a «āmun» o «año» aparece en su forma singular 6 veces y en dual, «dos años», solo una vez. Se utiliza para referirse a los años de bondad y prosperidad. Por ejemplo, es acompañada con la lluvia:

ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يُعْصِرُونَ
 «Seguirá un año en el que la gente será favorecida y podrá prensar»
 (José, 49).

Y describe al que murió 100 años y luego se despertó (La Vaca, 259).

Respecto al uso de la forma dual (عامين) «āmāin» o «dos años» se refiere a los años de destete del ser humano: «[...]» وَفِصْلُهُ فِي عَامَيْنِ, «[...]» y es destetado a los dos años» (Luqman, 14). La aleya siguiente aclara el uso de ambas palabras en el Corán:

وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ (١٤١)
 «Y ya enviamos Noé a su pueblo y permaneció con él durante mil años menos cincuenta. Y el diluvio los sorprendió en su impiedad» (La Araña, 14).

Los años que vivía Noé predicando a su gente para adorar a Alá son «sinīn» porque son años de cansancio y fatiga; pero los 50 años que no vivía son «'āmun».

Cortés traduce los dos sustantivos con sus variedades por «año(s)», pues no hay sinónimo en español. Además, no añade adjetivo ya que podría estar de sobra.

El ejemplo siguiente es (نعيم) y (نعمة), «na'im» y «ni'matun», «delicia» y «gracia» respectivamente. Son dos palabras que comparten el mismo lexema «na-'a- ma». Cada una tiene uso diferente en el Corán, puesto que «na'im» alude a las delicias en el más allá; mientras que «ni'matun» indica las gracias en la vida mundana (Q. 'Āšūr, 2001: 15).

En cuanto a «na'im» se usa en 16 aleyas en el Corán, en la mayoría de ellas se dice جَنَّاتِ النَّعِيمِ, «Jardines de la Delicia», como en La Mesa Servidora, 65; Jonás, 9; Luqman, 8; La Peregrinación, 56; Los Puestos en Fila, 43; El Acontecimiento, 12; El Cálamo, 34; o «yānttu» en singular —«Jardín de la Delicia»— en Los Poetas, 85; Las Gradadas, 38. En las otras aleyas se refiere a «la delicia en el Paraíso», como en: وَجَنَّاتٍ لَّهُمْ فِيهَا نَعِيمٌ مُّقِيمٌ, «así como jardines en los que gozarán de delicia sin fin» (El Arrepentimiento, 21), ya se repite en La Monte, 17; El Hombre, 20; La Hendidura, 13; Los defraudadores, 24, 24; El Afán de Lucro, 8.

Respecto a «ni'matun» aparece en más de 37 aleyas. A veces se utiliza como «ni'matu Alá» o «ni'matun min Alá», «la gracia de Dios». Se traduce como «gracia» en:

وَمَنْ يُبَدِّلْ نِعْمَةَ اللَّهِ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَتْهُ فَإِنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ

«Si uno después de recibir la gracia de Dios, la cambia... Dios es severo en castigo» (La Vaca, 211).

Aparece en La Familia de Imran, 171, 174; El Botín, 53; Abraham, 34; Las Abejas, 53; Los Grupos, 8, 49; Los Poetas, 22; Las Habitaciones Privadas, 8; La Luna, 35. Se transmite como «favor» en وَمَا لِأَحَدٍ عِنْدَهُ مِنْ نِعْمَةٍ تُجْزَىٰ, «que no debe a nadie un favor que deba devuelto» (La Noche, 19).

Así, se nota que «delicia», que significa «el placer muy intenso del ánimo», coincide con «na'im», mientras «gracia», que es sinónimo de «don o favor», transmite el sentido de «ni'matun».

Otras dos palabras, que comparten el mismo lexema, pues son de la misma familia de palabras, son (مَيْت) y (مَيْت), «mayt» y «mayyit». Difieren en «attaškīl o alḥarakāt», «la flexión o los signos diacríticos», ya que en la primera la «yā» lleva «sukūn»⁵; mientras en la segunda la «yā» lleva «šadda»⁶.

⁵ Es un signo auxiliar que se representa en la escritura como un pequeño círculo sobre la consonante e indica que esta carece de vocal breve (Millar Cerda, 2005: 64).

⁶ Indica la duplicación de una consonante en una palabra, la primera con sukūn y la segunda con vocal breve (Millar Cerda, 2005: 67).

Según Al-mu'ÿam Al-wasīt, (مَيْت) «mayt» significa «muerto», es decir, su alma se ha separado de su cuerpo. Se usa en el Corán para describir al calumniador:

أُحِبُّ أَحَدَكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا

«¿Os gustaría comer la carne de tu hermano muerto?» (Las Habitaciones Privadas, 12).

Otra aleya es وَمَنْ كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ «el que estaba muerto y que luego hemos resucitado» (Los Rebaños, 122). También, aparece para describir un país: بِلْدَةٌ مَيْتًا, «un país muerto» (El Criterio, 49), y se repite en (Qaf, 11; El Lujo, 11).

El sustantivo (مَيْت), «mayit», se refiere, como indica Al-mu'ÿam Al-wasīt, a «quien va a morir pero todavía está vivo, es decir que no es inmortal; o quien/que es como lo muerto». Cortés la traduce correctamente en tres aleyas:

يَأْتِيهِ الْمَوْتُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٍ

«La muerte vendrá a él por todas partes, sin que llegue a morir» (Abraham, 17).

إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُمْ مَيِّتُونَ

«Tú tienes que morir y ellos tienen que morir»⁷ (Los Grupos, 30).

اللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيحَ فَتَنُيْرُ سَحَابًا فَسُقْنَاہُ إِلَى بَلَدٍ مَيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِہَا

«Dios es Quien envía los vientos y estos levantan nubes, que Nosotros conducimos a un país árido. Con ellas vivificamos la tierra después de muerta» (Creador, 9).

Se repite la estructura siguiente en más de una aleya en el Corán:

يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَمُخْرِجُ الْمَيِّتِ مِنَ الْحَيِّ

«Tú sacas al vivo del muerto y al muerto del vivo» (La familia de Imrán, 27).

También está en Los Rebaños, 95; Jonás, 31; Los Bizantinos, 19. En estas aleyas «el muerto» se refiere al ser inanimado que no tiene alma, por lo tanto, es como lo muerto.

En cuanto a (كُرْه) y (كَرْه), «karhun» y «kurhun», son otras dos palabras que difieren por la flexión o los signos diacríticos. En la primera, la consonante «kāf» lleva la vocal breve (a) o «fataḥatun», mientras en la segunda lleva la (u) o «ḍamtun». Son de la misma familia.

⁷ Alá dirige sus palabras al Profeta Moḥammad, explicándole que él y sus paisanos infieles van a morir.

La palabra «karhun» significa «forzosamente». Aunque Cortés la traduce a varias palabras y expresiones como «por fuerza», «a disgusto», «contra su voluntad». Todas tienen el mismo sentido y transmiten el significado de la obligación.

أَفْغَيْرَ دِينِ اللَّهِ يَبْعُونَ وَلَهُ أَسْلَمَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ طَوْعًا وَكَرْهًا

«¿Desearían una religión diferente de a de Dios, cuando los que están en los cielos y la tierra se someten a Él, de grado o por fuerza [...]» (La Familia de Imrán, 83).

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَجِلُّ لَكُمْ أَنْ تَرِثُوا النِّسَاءَ كَرْهًا

«¡Creyentes! No os lícito recibir en herencia a mujeres contra su voluntad» (Las Mujeres, 19).

قُلْ أَنْفِقُوا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا

«Di: “Da lo mismo que deis limosna a gusto o a disgusto [...]”» (El Arrepentimiento, 53).

وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ طَوْعًا وَكَرْهًا وَظِلَالُهُمْ بِالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ

«Ante Dios se prosternan mañana y tarde los que están en los cielos y en la tierra, de grado o por fuerza» (El Trueno, 15).

ثُمَّ اسْتَوَىٰ إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ

«Luego, se dirigió al cielo, que era humo y dijo a este y a la tierra: “¡Venid, queráis o no! Dijeron “venimos de buen grado”» (Han Sido Explicado Detalladamente, 11).

Se nota que Cortés prefiere utilizar la oración elíptica «queráis o no» en vez de «Venid de grado o por fuerza».

Refiriéndose a «kurhan», quiere decir hacer algo necesitado con cansancio. Se cita en el Corán con el acto del embarazo, dar a luz y combatir.

تَكْتَبُ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ وَهُوَ كَرْهٌ لَكُمْ

«Se os ha prescrito que combatáis, aunque os disguste» (La Vaca, 216).

También se puede traducirlo con el verbo «aborrecer», ya que conlleva el sentido de la molestia. Cabe mencionar que «aborrecer» es «tener aversión a alguien o algo», mientras «disgustar», usado como pronominal, es «causar enfado, pesadumbre o desazón».

حَمَلَتْهُ أُمُّهُ كَرْهًا وَوَضَعَتْهُ كَرْهًا

«Su madre le llevó con molestia y con molestia le dio a luz» (Al-Ahqaf, 15).

3.2 La contigüidad semántica

Estas palabras tienen significados que parecen semejantes, pero cada una se distingue por un aspecto diferente.

Estudiamos las dos palabras (أحلام) y (رؤيا), «'ahlām» y «ru'yā» o los «sueños». Alá no las usa en el Corán como sinónimos y no son intercambiables. Al hablar sobre «'ahlām» notamos que aparece solo en su forma plural y alude a la alucinación de sueños, es decir los sueños no reales. Otra diferencia entre ambas palabras es que «'ahlām» o «los sueños» no tiene interpretación, pero «ru'yā» o «el sueño», sí.

La palabra «'ahlām» está citada en el Corán en tres aleyas:

قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلَامِ بِعَالَمِينَ

«Dijeron: “¡Amasijo de sueños! Nosotros no sabemos de interpretación de sueños”» (José, 44).

بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلِ افْتَرَاهُ

«Ellos, en cambio, dicen: “¡Amasijo de sueños! ¡No! [...]”» (Los Profetas, 5).

أَمْ تَأْمُرُهُمْ أَحْلَامُهُمْ بِهَذَا ۗ أَمْ هُمْ قَوْمٌ طَاغُونَ

«¿Se les ordena en sueños que hablen así o es que son gente rebelde?» (El Monte, 32).

Así, se utiliza la palabra «'ahlām» acompañada con «'adgāt», es decir, «amasijos». En general se traduce como «sueños».

Para «ru'yā», siempre se emplea en su forma singular y la encontramos en 6 aleyas; 3 de ellas en la sura de José, ya que en el cuento del profeta José los sueños desempeñan un papel importante: se empieza con un sueño, además de incluir 3 sueños —uno del rey y 2 de los presos—. También el profeta José sabe interpretar los sueños.

قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَيَّ إِخْوَتَكَ... (٥)... أَقْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ (٤٣)
... يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا... (١٠٠)

«¡Hijito! ¡No cuentes tu sueño a tus hermanos [...] (5) [...] ¡Aclaradme mi sueño, si es que sois capaces de interpretar sueños! (43) [...] ¡Padre! He aquí la interpretación de mi sueño de antes. ¡Mi Señor ha hecho de él una realidad! [...] (100)» (José).

وَمَا جَعَلْنَا الرُّؤْيَا الَّتِي أَرَيْنَاكَ إِلَّا فِتْنَةً لِلنَّاسِ

«No hicimos del sueño⁸ que te mostramos y del árbol maldito mencionado en el Corán sino tentación para los hombres» (El Viaje Nocturno, 60).

⁸ Se refiere al viaje nocturno del Profeta Moḥammad.

قَدْ صَدَّقْتَ الرُّؤْيَا إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ

«Has realizado el sueño⁹. Así retribuimos a quienes hacen el bien»
(Los Puestos En Fila, 105).

لَقَدْ صَدَّقَ اللَّهُ رَسُولَهُ الرُّؤْيَا بِالْحَقِّ

«Dios ha realizado, ciertamente, el sueño de Su enviado [...]» (La Victoria, 27).

Podemos observar que «ru'yā» o «sueño» en el Corán es de los profetas excepto el del Aziz de Egipto. En todos los casos es interpretable.

Ambas palabras se traducen por «sueño», ya que no hay otro sinónimo del vocablo español que pueda transmitir la diferencia entre ellas. Pero, vemos que «sueño» no es una traducción perfecta de «ru'yā», porque según *DRAE* (2010) se refiere a «cosa que carece de realidad o fundamento, y, en especial, proyecto, deseo, esperanza sin probabilidad de realizarse».

Los dos verbos (يعملون) y (يُفْعَلُونَ), «ya'malūn» y «yaf'alūn», «hacen u obran» y «hacen» respectivamente, parecen sinónimos, pero hay muchas diferencias semánticas entre ellos conocidas solo por los especialistas. Según Al-'aṣbahānī (2008: 315), (العمل), «al'amal» o «la obra» es la acción que tiene lugar intencionalmente y tiene influencias. Además, se realiza en un tiempo un poco largo comparándolo con (الْفِعْلُ), «alfi'l», «la acción». Cada «'amal» es «fi'l», es decir que la obra es parte de las acciones.

Otras diferencias entre ambas es que quien hace (العمل), «al'amal» o la obra es un ser animado, mientras que el ser inanimado hace (الْفِعْلُ), «alfi'l» o la acción.

Cabe mencionar que los dos verbos «ya'malūn» y «yaf'alūn», «hacen u obran» y «hacen» se usan varias veces a lo largo del Corán con sus diferencias semánticas.

Empezando por «ya'malūn», se traduce como «hacer» en:

وَلَا تُسْأَلُونَ عَنْ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ

«[...] No tendréis que responder de lo que ellos hacían» (La Vaca, 134).

También, aparece en La Vaca, 96, 141; La Familia de Imrán, 120, 163; La Mesa Servidora, 62, 66, 71; Los Rebaños, 108, 132; Los Lugares Elevados, 118, 147; El Botín, 39, 47; El Arrepentimiento, 9; Hud, 111; José, 19, 69; Los Profetas, 82; Los Poetas, 169; Sabaa, 13, 33; La Discusión; Los Hipócritas, 2.

Se traduce como «obrar» cuando se refiere al bien y al mal, como en:

⁹ El sueño de Abraham de sacrificar con su hijo Ismail.

وَيُنَبِّئُ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ

«[...] y anuncia a los creyentes que obran bien» (El viaje nocturno, 9; se repite en La Caverna, 2; Los Profetas, 27; Los Relatos, 84; La Araña, 4; La Adoración, 19).

Cuando lo que se hace es malo como:

لِلَّذِينَ يَعْمَلُونَ السَّيِّئَاتِ - "الَّذِينَ يَعْمَلُونَ السُّوءَ" - "وَبَطَلٌ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ"

Se traduce por «las obras son vanas» o «malas obras» o «peores obras», como en: Las Mujeres, 17, 18; Los Rebaños, 88, 122, 127; Los Lugares Elevados, 118, 180; El Arrepentimiento, 121; Jonás, 12; Las Abejas, 96, 97; La Araña, 7; La Adoración, 17; Los Grupos, 35; Se Han Explicado Detalladamente, 20, 27; Al Ahqaf, 14; El Acontecimiento, 24.

يَوْمَ تَشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ

En esta aleya solo, se transmite en «cometen el mal»: «el día que sus lengua, manos y pies atestigüen contra ellos por las obras que cometieron» (La Luz, 24).

El verbo «yaf' alūn» se emplea solo 15 veces en el Corán y Cortés lo traduce por «hacer» como en:

قَالُوا بَلْ وَجَدْنَا آبَاءَنَا كَذَلِكَ يَفْعَلُونَ

«Dijimos: “¡No!”», pero encontramos que nuestros antepasados hacían lo mismo» (Los Poetas, 74).

Se repite en La Vaca, 71; La Mesa Servidora, 79; Los Rebaños, 159; Jonás, 36-46; Hud, 36; Las Abejas, 50; La Luz, 41; Los Poetas, 226; Las Hormigas, 34; Los Grupos, 70; La Prohibición, 6; Los Defraudadores, 36; Las Constelaciones, 7.

Así, se observa que Cortés utiliza los verbos «hacer» y «obrar» para traducir el verbo «ya' malūn», pero el verbo «hacer» es el único para transmitir «yaf' alūn». Por eso, Cortés considera los dos verbos como sinónimos usando un solo verbo para transmitirlos al español, aunque se usan de una manera diferente en el árabe, como hemos aclarado.

Los dos sustantivos (ثياب), «ziyāb», «ropa», y (لباس), «libās», «vestidura», no son un ejemplo de palabras intercambiables en el Corán ya que tienen referentes diferentes.

En cuanto al primero, (ثياب), «ziyāb», se utiliza en el Corán 8 veces. Según M. N. Al-mun'îd, siempre indica el vestido exterior que cubre el cuerpo. Además de tener varios tipos, es visible por la gente y se puede poner o quitarse muchas veces al día. Aparece en el Corán en el plural solo para señalar la variedad en su forma (1997: 223).

Se emplea para describir la ropa que se pone la gente en general, y la mujer en particular como:

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا لِيَسْتَذِينَكُمْ الَّذِينَ مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ وَالَّذِينَ لَمْ يَبْلُغُوا الْحُلُمَ مِنْكُمْ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ مِنْ قَبْلِ صَلَاةِ الْفَجْرِ وَحِينَ تَضَعُونَ ثِيَابَكُمْ مِنَ الظَّهْرِ وَمِنْ بَعْدِ صَلَاةِ الْعِشَاءِ... 58. وَالْقَوَاعِدُ مِنَ النِّسَاءِ الَّتِي لَا يَرْجُونَ نِكَاحًا فَلَيْسَ عَلَيْهِنَّ جُنَاحٌ أَنْ يَضَعْنَ ثِيَابَهُنَّ غَيْرَ مُتَبَرِّجَاتٍ بِزِينَةٍ... 60
 «¡Creyentes! Los esclavos y los impúberes, en tres ocasiones, deben pedirles permiso: antes de levantaros, cuando os quitáis la ropa al mediodía y después de acostaros [...] 58. Las mujeres que han alcanzado la edad crítica y no esperan ya casarse, no hacen mal si se quitan la ropa, siempre que no exhiban sus adornos [...] 60» (La Luz, 58, 60).

Tenemos en cuenta que Cortés aclara a pie de página lo que significa la ropa en la aleya 60: [se entiende: «la ropa de calle» (velos, mantos...)].

También la palabra (ثياب), «ziyāb», se traduce por «ropa» cuando se habla de los incrédulos, describiendo cómo se cubren sus caras con sus ropas para evitar escuchar a los profetas, como en:

أَلَا إِنَّهُمْ يَنْتُونُ صُدُورَهُمْ لِيَسْتَخْفُوا مِنْهُ أَلَا حِينَ يَسْتَعْشِرُونَ ثِيَابَهُمْ يَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ

«Se repliegan en sí mismos para esconderse de Él. Aunque se cubran con la ropa, Él sabe lo que ocultan y lo que manifiestan: sabe bien lo que encierran los pechos» (Hūd, 5; se repite en Noé, 7).

وَتِيَابِكَ فَطَهَّرَ

«La ropa, ¡purifícala!» (El envuelto en su manto, 4).

Sin embargo, se puede entender por la ropa en la aleya anterior (El Alma), como explica Cortés a pie de página siguiendo los criterios de los exegetas.

Cabe mencionar que en el *DRAE* (2010) ropa es «prenda de vestir»; prenda es cada una de las partes que componen el vestido y calzado del hombre o de la mujer.

En lo que se refiere a la ropa de la gente del paraíso, se transmite (ثياب), «ziyāb», en el verbo «vestir», que es «cubrir o adornar el cuerpo con ropa»:

أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ

«Para esos serán los jardines del edén, por cuyos bajos fluyen arroyos. Se les adornará allí con brazaletes de oro, se les vestirá de satén y brocados verdes [...]» (La caverna, 31).

También aparece en El hombre, 21. La elección de Cortés del verbo «vestir» en las dos aleyas anteriores es muy adecuada, porque el vestido de los del paraíso es tanto para cubrir el cuerpo como para adornar.

الَّذِينَ كَفَرُوا قُطِعَتْ لَهُمْ ثِيَابٌ مِّن تَارٍ

«A los infieles se les cortarán trajes de fuego [...]» (La peregrinación, 19).

El empleo de «traje» está muy bien, pues «traje: vestido completo de una persona». Según M. Al munýid, la ropa de fuego aquí incluye todo el cuerpo (1997: 220).

La otra palabra es (لباس), «libās», «vestidura», que se utiliza en el Corán para referirse a la vestidura interior que cubre la desnudez del hombre. Aparece solo en su forma singular. En cuanto a su origen, M. Garīb dice que viene del verbo (لبس), «labas», que significa «cubrir» o «confundir e intervenir» (2015: 35). Así, se observa que se usa también figurativamente como vamos a ver en los ejemplos. Otra diferencia entre (ثياب), «ziyāb», y (لباس), «libās», es que la primera se quita fácilmente, como hemos explicado, mientras la segunda, no. Por eso, se emplea el verbo (يضع), «yaḍaʿ», «quitarse», con la primera, y el verbo (ينزع), «yanzi», «despojarse», con la segunda. Se cita 9 veces en el Corán, 3 de ellas se emplea figurativamente.

يُبَيِّنِي ءَادَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ لِبَاسًا يُورِي سَوْءَ بَيْتِكُمْ وَرِيثًا وَلِبَاسُ التَّقْوَىٰ ذَٰلِكَ خَيْرٌ... (26) يَبَيِّنِي ءَادَمَ لَا يَفْتِنَنَّكَ الشَّيْطَانُ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكَ مِنَ الْجَنَّةِ يَنْزِعُ عَنْهُمَا لِبَاسَهُمَا لِيُرِيَهُمَا سَوْءَ بَيْتِهِمَا...

«¡Hijos de Adán! Hemos hecho bajar para vosotros una vestidura para cubrir vuestra desnudez y para ornato. Pero la vestidura del temor de Dios, esa es mejor [...] 26. ¡Hijos de Adán! Que el Demonio no os tienta, como cuando sacó a vuestros padres del Jardín, despojándoles de su vestidura para mostrarles su desnudez [...] 27» (Los lugares elevados, 26, 27).

La palabra «vestidura» utilizada por Cortés es mejor que «vestido», porque indica prendas con que se cubre el cuerpo, pero «vestido» se define como prenda exterior.

La expresión «la vestidura del temor de Dios» se refiere a que es difícil quitarla pues se interviene en el alma. Lo mismo ocurre en el ejemplo siguiente al describir la relación entre el hombre y su mujer. Alá dice que las mujeres son vestidura para sus esposos ya que sus almas se entremezclan, y uno cubre al otro:

أَجَلٌ لَّكُمْ لَيْلَةٌ الصَّيَامِ الرَّفَثُ إِلَىٰ نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ

«Durante el mes de ayuno os es lícito por la noche uniros a vuestras mujeres: son vestidura para vosotros y vosotros lo son [...]» (La Vaca, 187).

Al hablar sobre la gente del Paraíso y como se visten de seda, se utiliza (لباس), «libās»:

يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ

«Allí se les adornará con brazaletes de oro y con perlas, allí vestirán de seda» (La peregrinación, 23).

Se repite la misma aleya en la sura de Creador, 33. Así, tenemos una visión completa del vestido de la gente en el paraíso, se visten de seda como vestidura interior, mientras el vestido exterior es de verde satén y de brocado. Cortés usa el verbo «vestir» en las dos situaciones para designar tanto el vestido interior como el exterior, puesto que no tenemos datos de cómo estará el vestido: ropas, trajes...

3.3 Con diferencia de grado

En este tipo de sinonimia, la diferencia entre las palabras reside en la intensidad del significado de cada una.

Un buen ejemplo de este tipo de sinonimia son las dos palabras (خشية), «jīšya», y (خَوْف), «jawf», que significan en español «temor». El significado de la segunda es más amplio que el de la primera. En cuanto a (خشية), «jīšya», es un temor siempre acompañado de tranquilidad ya que resulta del conocimiento y del saber. Por eso, se evita que lo temido ocurra. Al contrario, (خَوْف), «jawf», es un sentimiento unido al terror y provoca la tristeza porque no se puede prohibir que ocurra lo que se teme. Es una emoción hacia lo ignorado y desconocido. Šukrān Šūlāka dice que, en el Corán, el sustantivo (خشية), «jīšya», o el temor se cita para expresar dicho sentimiento en la vida mundana solo, y es un temor de Alá, El Todopoderoso, o del Día de la Resurrección, por eso lo sienten los creyentes, los profetas y los científicos al conocer a Alá, El Grande (2005: 6, 7).

En lo que se refiere a (خَوْف), «jawf», «temor», exige movimiento y acción como por ejemplo huir o correr, pero en (خشية), «jīšya», no.

Aš-šāyi' menciona dos causas que aseguran la existencia de unas diferencias en el significado entre ambas palabras no intercambiables: las dos aparecen unidas con la conjunción coordinada (و), «wa», «y», que no une dos sinónimos en el árabe; además, se cita (الْحُزْنَ), «al-ḥuzn» o «la tristeza» acompañada con (خَوْف), «jawf», «temor», en estructuras negativas en 17 situaciones, pero nunca viene con (خشية), «jīšya» (1993: 270).

De los ejemplos del uso de (خشية), «jīšya», como sustantivo o verbo en presente «yajašya/wn» en el Corán mencionamos:

الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ بِالْغَيْبِ

«Que tiene miedo de su Señor en secreto» (Los Profetas, 49).

Se repite la aleya en las suras Ya-Sin, 11; Qaf, 33; El dominio, 12; y La prueba clara, 8. En todas, Cortés traduce «yajašyawñ» por «tener miedo». Miedo es «angustia por un riesgo u opresión que alguien tiene de que le suceda algo contrario a lo que desea».

ذَلِكَ لِمَنْ خَشِيَ الْعَنَتَ مِنْكُمْ... 25 إِذَا فَرِيقٌ مِنْهُمْ يَخْشَوْنَ النَّاسَ كَخَشْيَةِ اللَّهِ أَوْ أَشَدَّ خَشْيَةً... 77
 «Esto va dirigido a aquellos de vosotros que tengan miedo de caer en pecado [...] 25 [...] algunos de ellos tienen tanto miedo de los hombres como deberían tener de Dios [...] 77» (Las mujeres, 25, 77).

إِلَّا تَذَكَّرُ لِمَنْ يَخْشَى 3 لَعَلَّهُ يَتَذَكَّرُ أَوْ يَخْشَى 44
 «[...] sino como Recuerdo para quien tiene miedo 3. Quizás, así, se deje amonestar o tenga miedo» (Ta Ha, 3,44).

إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ
 «Solo tienen miedo de Dios aquellos de Sus siervos que saben» (Creador, 28).

الَّذِينَ يُبَلِّغُونَ رِسَالَاتِ اللَّهِ وَيَخْشَوْنَهُ وَلَا يَخْشَوْنَ أَحَدًا
 «[...] que transmiten los mensajes de Dios y Le tenían miedo, no teniendo miedo de nadie más que Dios» (La coalición, 39).

También el verbo «yajašyawñ» aparece en El trueno, 21; Creador, 18; y Los grupos, 23. Refiriéndose al verbo «jāf» o «yajāf/ūn» aparece en más de 20 aleyas:

فَمَنْ خَافَ مِنْ مُوصٍ جَنَفًا
 «[...] pero, si alguien teme una injusticia o ilegalidad por parte del testador» (La Vaca, 182).

ذَلِكَ لِمَنْ خَافَ مَقَامِي وَخَافَ وَعِيدِ
 «Eso es para quien tema Mi condición y tema Mi amenaza» (Abraham, 14).

Cortés traduce el verbo «jāf» como «temer», que significa «tener a alguien o a algo por objeto de temor», y «temor» es «pasión del ánimo que hace huir o rehusar aquello que se considera dañoso, arriesgado o peligroso». Así la traducción es la más adecuada.

وَمَنْ يَعْمَلْ مِنَ الصَّالِحَاتِ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَا يَخَافُ ظُلْمًا وَلَا هَضْمًا
 «Quien, en cambio, obra bien, siendo creyente, no tiene por qué temer injusticia ni opresión» (Ta Ha, 112; también en Los genios, 13).

فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوْمَةَ لَائِمٍ...

«Dios suscitará una gente a la cual Él amará y de la cual será amado, humilde con los creyentes, altiva con los infieles, que luchará por Dios y que no temerá la censura de nada...» (La mesa servida, 54).

Se repite el verbo «yajāfūn» en las suras de Los rebaños, 51; El trueno, 21; Las abejas, 50; El viaje nocturno, 57; La Luz, 37, 50; El hombre, 7; etc.

Ya hemos dicho que los dos sentimientos, el temor y la tristeza, aparecen juntos en el Corán en 17 situaciones. Se utilizan los dos verbos en la forma de imperativo negativo. Los sustantivos están en estructuras negativas:

فَمَنْ تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ

«[...] quienes sigan Mi dirección no tendrán que temer y no estarán tristes» (La Vaca, 38).

فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي

«Ponlo en el río ¡No temas por él, no estés triste!» (El relato, 7).

وَلَمَّا أَنْ جَاءَتْ رُسُلُنَا لُوطَ... وَقَالُوا لَا تَخَفْ وَلَا تَحْزَنْ

«Habiendo llegado nuestros mensajeros a Lot, [...] Pero, estos dijeron: “¡No temas ni estés triste! [...]”» (La araña, 33).

Se repiten en las suras de La Vaca, 62, 112, 26, 274, 277; La familia de Imran, 170; La mesa servida, 69; Los rebaños, 48; Los lugares elevados, 35, 49; Jonás, 62; Han sido explicadas detalladamente, 30; El lujo, 68; y Al-Ahqaf, 13.

El uso de (خَشِيَّة), «jīšya», y (خَوْف), «jawf», juntos en la misma aleya demuestra que no son intercambiables como en:

وَلْيَخْشَ الَّذِينَ لَوْ تَرَكَوْا مِنْ خَلْفِهِمْ ذُرِّيَةً ضَعِيفًا خَافُوا عَلَيْهِمْ

«Quienes dejen menores de edad y estén intranquilos por ellos, que tengan miedo» (Las mujeres, 9).

Cortés explica a pie de página «que tengan miedo de Dios». Sería mejor traducir «yajša» como «temen». En cuanto a «jāfū alayhim», «temen por él», la traduce por «estén intranquilos por ellos».

وَيَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ وَيَخَافُونَ سُوءَ الْحِسَابِ

«[...] y tienen miedo de su Señor y de que les vaya mal al ajustar las cuentas» (El trueno, 21).

Aquí se traduce el verbo «yajšawn» por «tienen miedo», eliminando «yajāfūn» para evitar la repetición desde el punto de vista de Cortés. Pero, cada verbo

tiene su uso fijo en el Corán y no son intercambiables: «yajšawn» siempre viene con Alá; en cambio, «yajāfūn» con todo excepto Alá.

وَلَقَدْ أَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِي فَاصْتِرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِي الْبَحْرِ نَبِّسَا لَا تُخَفِّفْ دَرَكًا وَلَا تَخْشَىٰ

«Inspiramos a Moisés: “¡Sal de noche con Mis siervos y ábreles un camino seco en el mar! ¡No temas que os alcancen, no tengas miedo!”» (Ta Ha, 77).

Cortés traduce los dos verbos correctamente en la aleya citada arriba.

Otro ejemplo de la diferencia de grado en el significado de palabras son los verbos (يسمع), «yasma’»; (يستمع), «yastami’»; (يُنصِت), «yunšit»; y (يُصْغِي), «yušgī»: «oír o escuchar». El primer grado es el verbo (يسمع), «yasma’», que significa «oír involuntariamente sin atención ni comprensión». Todo lo que oímos en la calle, en los medios de transporte, etc. es (سَمِعَ), «sama’», «oír». Cuando oímos voluntariamente con atención para comprender y analizar lo oído, es ya (استماع), «istimā’» o «escuchar». Al concentrar bien en lo oído para realizar un objetivo fijo, nos transmitimos de (استماع), «istimā’» a (إنصات), «’inšāt». Cabe mencionar que (إنصات), «’inšāt», es escuchar sin interrupción, mientras durante la acción de (استماع), «istimā’», podría ser interrumpida. Cuando nos gusta lo oído afectando el corazón ya es «إصغاء», «’iṣgā’».

Los dos verbos (يسمع), «yasma’», y (يستمع), «yastami’», se utilizan en el Corán con todas sus variedades, es decir en todos los tiempos y están conjugados con todas las personas.

Se usa el verbo (يسمع), «yasma’», con sus variedades más de 66 veces en el Corán:

إِنَّمَا يَسْتَجِيبُ الَّذِينَ يَسْمَعُونَ

«Solo escuchan quienes oyen» (Los rebaños, 36).

وَلَقَدْ ذَرَأْنَا لِجَهَنَّمَ كَثِيرًا مِّنَ الْجِنِّ وَالإِنسِ لَهُمْ قُلُوبٌ لَا يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَا يُبْصِرُونَ بِهَا
وَلَهُمْ آذَانٌ لَا يَسْمَعُونَ بِهَا

«Hemos creado para la gehena a muchos de los genios y de los hombres. Tienen corazones con los que no comprenden, ojos con los que no ven, oídos con los que no oyen» (Los lugares elevados, 179).

لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا إِلَّا سَلَامًا

«No oirán allí vaniloquio, sino ¡Paz!» (María, 62).

بَشِيرًا وَنَذِيرًا فَأَعْرَضَ أَكْثَرُهُمْ فَهُمْ لَا يَسْمَعُونَ

«[...] como nuncio de buena nueva y como monito. La mayoría, empero, se desvían y, así, no oyen» (Han sido explicados detalladamente, 4).

Así se usa el verbo (يسمع), «yasma'», en su forma afirmativa o negativa cuando se habla de los creyentes, los infieles, o la gente en el Paraíso o en gehena, los genios, etc. En todos los casos se traduce por «oír», que es «percibir con el oído los sonidos». Se repite el verbo en las suras La Vaca, 75; Los lugares elevados, 195; El botín, 21; Jonás, 67; las abejas, 65; Los Profetas, 100, 102; La peregrinación, 46; El criterio, 44; Los Bizantinos, 23; La adoración, 26; Qaf, 42; El acontecimiento, 25; Los genios, 13; y La Noticia, 35.

El verbo (استمع), «istamā'», y su variedad (يستمعون), «yastami'ūn», se repite en el Corán 10 veces:

مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنْ رَبِّهِمْ مُحَدَّثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَعْلَمُونَ

«Cuando reciben una nueva amonestación de su Señor, la escuchan sin tomarla en serio» (Los Profetas, 2).

وَمِنْهُمْ مَن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَنْ يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا

«De ellos hay quienes te escuchan, pero hemos velado sus corazones y endurecido sus oídos pero no lo comprenden [...]» (Los rebaños, 25; y en Mohammad, 16).

وَمِنْهُمْ مَن يَسْتَمِعُونَ إِلَيْكَ أَفَأَنْتَ تُسْمِعُ الصُّمَّ وَلَوْ كَانُوا لَا يَعْقِلُونَ

«De ellos hay quienes te escuchan. Pero ¿puedes tú hacer que los sordos oigan, aun cuando no comprendan...?» (Jonás, 42).

Como lo oído debe ser comprendido, se utiliza (يستمعوا), «yastami'ū», «escuchan». Hay quienes escuchan, pero no creen ni comprenden, a causa de que se vela sus corazones.

نَحْنُ أَعْلَمُ بِمَا يَسْتَمِعُونَ بِهِ إِذْ يَسْتَمِعُونَ إِلَيْكَ وَإِذْ هُمْ نَجْوَىٰ إِذْ يَقُولُ الظَّالِمُونَ إِن تَتَّبِعُونَ إِلَّا رَجُلًا مُّسْحُورًا

«Nosotros sabemos bien lo que escuchan o cuando están en conciliábulos, cuando dicen los impíos: “No seguís sino a un hombre hechizado”» (El viaje nocturno, 47).

الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ أُولَٰئِكَ الَّذِينَ هَدَاهُ اللَّهُ وَأُولَٰئِكَ هُمْ أُولُوا الْأَلْبَابِ

«[...] que escuchan la Palabra y siguen lo mejor de ella. ¡Esos son los que Dios ha dirigido! ¡Esos son los dotados de intelecto!» (Los grupos, 18).

Alá describe a quienes escuchan el mensaje coránico como que están dotados de intelecto, pues escuchan y comprenden.

وَإِذْ صَرَفْنَا إِلَيْكَ نَفَرًا مِّنَ الْجِنِّ يَسْتَمِعُونَ الْقُرْءَانَ

«Y cuando te llevamos un grupo de genios para que escucharan la Recitación...» (Al Ahqaf, 29).

أَمْ لَهُمْ سُلَّمٌ يَسْتَمِعُونَ فِيهَا

«¿O tienen una escala que les permita escuchar? [...]» (El Monte, 38).

Cortés traduce bien el verbo (اسْتَمَعَ), «istamā‘», y su variedad (يَسْتَمِعُونَ), «yastami‘ūn», como «escuchar», que significa «1. Prestar atención a lo que se oye. 2. Dar oídos, atender a un aviso, consejo o sugerencia».

En cuanto al verbo (اسْتَمِعَ), «istami‘», en imperativo, incluye la orden de escuchar con atención alejándose de todo tipo de ruido, prestar atención, comprender, analizar y seguir lo oído.

وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ

«Y cuando se recite el Corán, ¡Escuchadlo en silencio [...]» (Los lugares elevados, 204).

وَأَنَا آخَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَىٰ

«Y te he elegido Yo. Escucha, pues, lo que se va a revelar» (Ta Ha, 13).

يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضَرْبٌ مِّثْلَ مَا اسْتَمِعُوا لَهُ

«¡Hombres! Se propone una parábola. ¡Escuchadla!» (La peregrinación, 74).

وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِ الْمُنَادُ مِنْ مَّكَانٍ قَرِيبٍ

«Estate atento al día que el pregonero llame de cerca» (Qaf, 41).

Alá dirige la orden de escuchar con atención para comprender lo oído a sus Profetas Mohammad y Moisés; a los creyentes, para escuchar la recitación del Corán; y a toda la gente, para escuchar una parábola de la Omnipotencia de Alá. Cortés traduce el verbo como «escuchar» en el imperativo, salvo en la sura de Qaf. Él prefiere usar «estar atento», acción que debe acompañar a escuchar.

En la sura de Los genios, se utilizan los dos verbos (سَمِعَ), «sama‘» y (اسْتَمَعَ), «istama‘» juntos en la misma aleya:

فَلْ أَوْحِي إِلَيَّ أَنَّهُ اسْتَمَعَ نَفَرٌ مِّنَ الْجِنِّ فَقَالُوا إِنَّا سَمِعْنَا قُرْآنًا عَجَبًا 1 وَأَنَا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقْعِدًا
لِّلسَّمْعِ فَمَنْ يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَّصَدًا 9

«Di: “Se me ha revelado que un grupo de genios estaba escuchando y decía hemos oído una Recitación maravillosa” 1. Y: Nos sentábamos allí en sitios apropiados para oír. Pero todo aquel que escucha, al punto encuentra una centella que le acecha 9» (Los genios, 1, 9).

Cortés traduce bien los dos verbos en las dos aleyas. Como ya hemos dicho, el hecho de emplear los dos verbos juntos demuestra que no son sinónimos, sino que tienen grados diferentes de significado.

Refiriéndose al verbo (يَنْصِتُ), «yunṣit», se usa solo en imperativo para ordenar que se escuche la recitación del Corán. Este verbo quiere decir «escuchar continuamente y en silencio».

إِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنْصِتُوا لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ

«Y cuando se recite el Corán, ¡Escuchadlo en silencio! Quizá, así, se os tenga piedad» (Los lugares elevados, 204).

Cortés elimina el verbo (اسْتَمِعُوا), «istami‘ū» para evitar la repetición del verbo «escuchar».

وَإِذْ صَرَفْنَا إِلَيْكَ نَفْرًا مِّنَ الْجِنِّ يَسْتَمِعُونَ الْقُرْآنَ فَلَمَّا حَضَرُوهُ قَالُوا أَنصِتُوا

«Y cuando te llevamos un grupo de genios para que escucharan la Recitación. Cuando están presentes a ella, dijeron: ¡Callad!» (Al Ahqaf, 29).

Cortés utiliza el verbo «callar» para evitar la repetición del verbo «escuchar», porque Alá quiere decir «escuchad en silencio sin interrupción ninguna». Así, los dos verbos pueden aparecer juntos en árabe y uno tiene un grado de significado más intenso que el otro, pero en español se debe añadir un sintagma adverbial para diferenciarlos. Por último, el verbo (يَصْغِي), «yuṣgī», implica la inclinación del corazón a lo que se oye, por lo tanto Alá lo usa con los corazones no con los oídos, ni las orejas. Al Mu‘īyam al-waṣīf explica que durante la acción de (صَغِيَ), «ṣagā», se escucha atentamente inclinándose la cabeza o el cuerpo para mostrar atención.

وَلِنَصْغِي إِلَيْهِ أُذُنُ الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ وَلِيْبَرِّضُوهُ وَلِيَقْتَرِفُوا مَا هُمْ مُقْتَرِفُونَ

«¡Que los corazones de los que no creen en la otra vida se vean atraídos a ello! [...]» (Ello: es las pomposas palabras) (Los rebaños, 113).

إِن تَتُوبَا إِلَى اللَّهِ فَقَدْ صَغَتْ قُلُوبُكُمَا

«Si os volvéis ambas, arrepentidas, a Dios, es señal de que vuestros corazones han cedido [...]» (La prohibición, 4).

Se traduce el verbo como «atraer» y «ceder». En cuanto a «atraer» es «ganar la voluntad, afecto, gusto o atención de otra. Dicho de una persona o una cosa». Es correcto. Sería mejor sustituir el verbo «ceder» por «inclinarse» cuando se usa como pronominal. Cabe mencionar que «ceder» es «rendirse, someterse»; mientras «inclinarse: Prnl. Mostrar preferencia por algo o por alguien».

Las dos palabras (أَمِنَ), «‘amn», y (أَمَانَةً), «‘amanatan», «seguridad», parecen sinónimos, pero no lo son. La primera indica la seguridad permanente que sustituye una sensación de temor. La segunda, al revés, es un sentimiento de seguridad temporal que sustituye la inquietud y la tristeza. Como no son dos palabras intercambiables en el Corán, la segunda se utiliza solo en las aleyas

que tratan las batallas solo como Badr y Úhud. En cuanto a (أمن), «'amn», aparece 5 veces en el Corán:

وَإِذْ جَعَلْنَا الْبَيْتَ مَثَابَةً لِّلنَّاسِ وَأَمْنًا

«Y cuando hicimos de la Casa lugar de reunión y refugio para los hombres» (La Vaca, 125).

Cortés usa «refugio» que es «acoge, amparo o asilo». Todos son símbolos de la seguridad para un hombre extranjero.

وَإِذَا جَاءَهُمْ أَمْرٌ مِّنَ الْأَمْنِ أَوْ الْخَوْفِ أَدَّاعُوا بِهِ

«Cuando se enteran de algo referente a la seguridad o al temor, lo difunden» (Las mujeres, 83).

وَكَيْفَ أَخَافُ مَا أَشْرَكْتُمْ وَلَا تَخَافُونَ أَنَّكُمْ أَشْرَكْتُم بِاللَّهِ مَا لَمْ يُنَزَّلْ بِهِ عَلَيْكُمْ سُلْطَانًا فَأَيُّ الْفَرِيقَيْنِ أَحَقُّ بِالْأَمْنِ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ 81 الَّذِينَ ءَامَنُوا وَلَمْ يَلْبِسُوا إِيمَانَهُمْ بِظُلْمٍ أُولَئِكَ لَهُمُ الْأَمْنُ وَهُمْ مُّهْتَدُونَ

«¿Cómo voy a temer lo que Le habéis asociado si vosotros no tenéis que asociar a Dios algo para lo que Él no os ha conferido autoridad? ¿Cuál, pues, de las dos partes tiene más derecho a seguridad? Si es que lo sabéis [...] 81. Quienes creen y no revisten su fe de impiedad, esos son los que están en seguridad, los que están bien dirigidos» (Los rebaños, 81, 82).

وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ ءَامَنُوا مِنكُمْ وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَيَسْتَخْلِفَنَّهُمْ فِي الْأَرْضِ كَمَا اسْتَخْلَفْتِ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ وَلَيُمَكِّنَنَّ لَهُمْ دِينَهُمُ الَّذِي ارْتَضَىٰ لَهُمْ وَلَيُبَدِّلَنَّهُم مِّن بَعْدِ خَوْفِهِمْ أَمْنًا

«A quienes de vosotros crean y obren bien, Dios les ha prometido que ha de hacerles sucesores en la tierra, como ya había hecho con sus antecesores. Y que ha de consolidar la religión que le plugo profesaran. Y que ha de tocar su temor en seguridad» (La Luz, 55).

Cortés elige la palabra «seguridad» para transmitir el significado de (أمن), «'amn», algo muy adecuado.

Refiriéndose a (أمنة), «'amanatan», aparece citada en dos aleyas que tratan el tema de la batalla:

ثُمَّ أَنْزَلَ عَلَيْكُم مِّن بَعْدِ الْغَمِّ أَمْنَةً نُعَاسًا يَعْشَىٰ طَائِفَةٌ مِّنكُمْ

«Luego, pasada la tribulación, hizo descender sobre vosotros seguridad: un sueño que venció a algunos de vosotros» (La familia de Imran, 154).

إِذْ يُعْتَبِكُمْ أَلْعَاسُ أَمْنَةً مِّنْهُ

«Cuando hizo que se entrara sueño, para daros sensación de seguridad venida de Él» (El botín, 11).

En la sura de La familia de Imran, habla sobre la batalla de Úhud, y en El botín trata de la batalla de Badr. En ambas la seguridad se representa en el sueño para que los soldados descansen olvidándose el temor.

4. Conclusiones

Al estudiar la sinonimia en el Corán y cómo se traduce al español, se nota que tanto en español como en árabe no hay sinonimia absoluta. En cuanto al Corán, hay sinonimia parcial como los pseudo-sinónimos o sinónimos de uso; la contigüidad semántica y los sinónimos con diferencia de grado, pero estos sinónimos no son intercambiables.

En cuanto a los pseudo-sinónimos, las dos palabras árabes se traducen al español con una sola palabra, añadiendo un adjetivo a una para mostrar la diferencia entre ellas. Cuando los dos vocablos son de la misma familia (comparten el mismo lexema), se transmite cada una mediante una palabra española equivalente, pero distinta.

En el caso de la contigüidad semántica, se observa que las dos palabras usadas tanto en el árabe como en el español parecen sinónimos, aunque no lo son. Cada palabra árabe tiene una equivalente española adecuada, pero distinta.

También, se utilizan dos palabras adecuadas españolas para traducir los sinónimos con diferencia de grado, sin embargo, cuando los dos sinónimos aparecen juntos en una sola aleya, se recurre a la eliminación de uno o la repetición del mismo léxico.

En lo que se refiere al sentido de las palabras, unas se citan mucho en situaciones determinadas, como el vocabulario del temor que se repite mucho en el relato de Moisés; el vocabulario del sueño, en el relato de José, y el vocabulario de la seguridad temporal, en las aleyas que tratan las batallas.

BIBLIOGRAFÍA

[AL-'ANŠĀRĪ, 'A. \(14 de julio de 2014\): «As-sanatu wa al-'ām», *Al-Bayān, Los Emiratos Árabes Unidos* \[consulta: 20 febrero 2021\].](#)

AL-'AŠBAHĀNĪ, A. (2008): *Mufradāt Al-Qur'ān*, Dār Al-ma'rifati, El Cairo.

'ANĪS, 'I. (1992): *Fī al-lahayāt al-'arabiyyati*, Al-an'ylū, El Cairo.

AS-SIYŪŢŪŢĪ, Ŷ. A. (1998): *Al-muzhir fī 'ilūm al-lugati wa 'anwā'ihā*, vol. 1, Dār al-kutub al-'ilmiyyati, El Cairo.

'ĀŠŪR, Q. (2015): *100 Su'āl wa ŷawāb 'an Al-Qur'ān Al-karīm*, Dār ibn Hazm, Beirut.

- BALDINGER, K. (1970): «El problema de la sinonimia: valores simbólicos y valores sintomáticos», en *Teoría Semántica. Hacia una semántica moderna*, Ediciones Alcalá, Madrid, pp. 205-235.
- BEN 'ABD AR-RAHMĀN BEN ŠĀLIH AŠ-ŠĀYI', M. (1993): *Al-furūq Al-lugawiyati wa 'ataruhā fī Tafsīr Al-Qur'ān*, Al-'ubaykān, Ar-riyād.
- BERNÁRDEZ, E. (1982): *Introducción a la lingüística del texto*, Espasa-Calpe, Madrid.
- BLOOMFIELD, L. (1964 [1933]): *Lenguaje*, Universidad de San Marcos, Lima.
- CORTES, J. (2007): *El Corán*, Herdr, Barcelona.
- COSERIU, E. (1981): *Principios de semántica lingüística*, Gredos, Madrid.
- ESCANDEL VIDAL, M. V. (2008): *Apuntes de semántica léxica*, UNED, Madrid.
- GARCÍA-HERNÁNDEZ, B. (1997): «Sinonimia y diferencia de significado», *Revista Española de Lingüística*, 27, pp. 1-31.
- GEORGE, F. H. (1964): *Semantics*, English University Press, London.
- GILI GAYA, S. (1961): «Concepto e historia de la sinonimia», en *Diccionario de sinónimos*, Bibliograf, Barcelona.
- GOODMAN, N. (1949): «On likeness of meaning», *Analysis*, 10, 1, pp. 1-7.
- GUTIERREZ ARAUS, M. L. (2005): *Introducción a la lengua española*, Editorial universitaria Ramón Areces, Madrid.
- ĤAMAD ŠŪLĀKA, Š. (2005): «Ĥaḳīqatu al-tarāduf fī Al-Qur'ān Al-karīm – dirāsatu fī lafzātai (al-jīšyatu wa al-jawf)», *Revista Al-Qādisiyyatu fī al-'ādābi wa al-'ulūm at-tarbawiyati*, pp. 1-11.
- HUANG, J. (2015): *Estudio de la sinonimia en español y en chino, propuesta de diccionario*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- LEHRER, A. (1974): *Semantic fields and lexical structure*, North Holland Publishing Company.
- LÓPEZ GARCÍA, Á. (1990): «Sinonimia intralingüística y sinonimia interlingüística», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de Traductología*, Valencia, pp. 41-45.
- (2007): «Sinonimia y circuitos neuronales», en E. Serra Alegre (ed.), *La incidencia del contexto en los discursos*, Universitat de Valencia.
- LEVY, B. (1942): «Libros de sinonimia española», *Hispanic Review*, x, pp. 285-313.
- LYONS, J. (1981): *Lenguaje, significado y contexto*, Paidós, Barcelona.
- (1997): *Semántica lingüística*, Paidós, Barcelona.
- MA'YMA AL-LUGATI AL-'ARABIYYATI (2021): *Al-mu 'yam Al-wasīṭ*, Maktabat al-Aš-šurūq ad-dawliyyati, El Cairo.

- MILLAR CERDA, M. A. y otros (2005): *Gramática de la lengua árabe para hispanohablantes*, Editorial universitaria, Universidad de Chile.
- MUHAMMAD GARĪB, 'U. (2015): «At-tarāduf fī Al-Qur'ān Al-karīm», *An-nūr Lildirāsāti al-ḥaḍāriyyati wa al-fikriyyati*, 12, pp. 1-39.
- MUJTĀR 'OMAR, 'A. (1998): *'ilm Al-dalālati*, 'ālam al-kitāb, El Cairo.
- NŪR AD-DĪN AL-MUNŪYID, M. (1997): *At-tarāduf fī Al-Qur'ān Al-karīm bayn an-aḍariyyati wa At-taṭbīq*, Dār Al-fikr, Damasco.
- PEÑA MARTÍN, S. (2007): *Corán, palabra y verdad: Ibn Sīd y el humanismo en al-Andalus*, CSIC, Madrid.
- [REAL ACADEMIA ESPAÑOLA \(2010\): *Diccionario de la lengua española*.](#)
- [REGUEIRO RODRÍGUEZ, M. L. \(2003\): «Sinonimia y argumentación», en *Actas del Congreso Internacional: La argumentación: Lingüística, Retórica, Lógica, Pedagogía*, Universidad de Buenos Aires, pp. 247-264 \[consulta: 18 febrero 2012\].](#)
- (2010): *La sinonimia*, Arco/libros, Madrid.
- (2013): «La sinonimia como recurso de acceso léxico en la enseñanza de lenguas», *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a La Enseñanza de Lenguas*, 13, pp. 1-23.
- SALVADOR, G. (1985): «Sí hay sinónimos», en *Semántica y Lexicología del Español*, Paraninfo, Madrid, pp. 51-66.
- ULLMANN, S. (1962/1976): *Semántica. Introducción a la Ciencia del Significado*, Aguilar, Madrid.
- (1997): *Dūr al-kalimati fī al-lugati*, Dār garīb, El Cairo. Traducción de Kamāl Bišr.
- VAN O. QUINE, W. (1952): *Semantics and the Philosophy of Language*, Universidad de Illinois.

NOTAS

VICENTE PUCHADES FERRER
YAKOUB ABIDI
DÉBORAH DÍEZ ROMERO
EMILIO RAMÓN GARCÍA
REGINA GUTIÉRREZ PÉREZ

UN CANON DE POÉTICA HISTÓRICA
Leyendas de amor trágico en la Antigüedad y el Clasicismo

VICENTE PUCHADES FERRER
Universidad de Málaga

Recepción: 5 de diciembre de 2020 / Aceptación: 14 de febrero de 2021

Resumen: Ovidio y Lorenzo Valla, dos autores separados por catorce siglos, escriben sobre el amor trágico. Sus narraciones comparten argumento y protagonistas: dos jóvenes adolescentes que deciden vivir su amor en libertad, lejos de imposiciones, y terminan en fatal desenlace. Ovidio en sus *Metamorphosis* incluye la leyenda de Píramo y Tisbe; a su vez, Lorenzo Valla en *Historiarum Ferdinandi regis Aragoniae Libri tres* introduce la historia que da nombre a la Peña de los Enamorados en Antequera. Trataremos una comparativa con elementos comunes y diferencias como formantes de un canon de Poética histórica.

Palabras clave: Poética histórica, leyendas, amor y muerte.

Abstract: Ovid and Lorenzo Valla, two authors separated by fourteen centuries, write about tragic love. Their narrations share plot and protagonists: two young teenagers who decide to live their love in freedom, far from impositions, and end fatally. Ovid in his *Metamorphosis* includes the legend of Pyramus and Thisbe; in turn, Lorenzo Valla in *Historiarum Ferdinandi regis Aragoniae Libri tres* introduces the story that gives its name to the Peña de los Enamorados in Antequera. We will treat a comparison between common and different elements and how this forms of a canon of Historical Poetics.

Keywords: Historical Poetics, legends, love and death.

El más universal de los poetas andaluces del pasado siglo, Federico García Lorca, en uno de sus poemas incluido en *Sonetos del Amor Oscuro* escribe: «Quiero llorar mi pena y te lo digo / para que tú me quieras y me llores / en un anochecer de ruiseñores / con un puñal, con besos y contigo. /... Que lo que no me des y no te pida / será para la muerte, que no deja / ni sombra por la carne estremecida». No encontramos mejor introducción, ni mejor definición, para el tema que a continuación vamos a tratar: cómo ven el amor que no concibe la vida sin el otro dos autores separados por catorce siglos que escriben en Italia, uno en Roma y otro en Nápoles, sobre leyendas lejanas, una proveniente de la antigua capital de Asiria y la otra del reino nazarí de Granada.

Veremos dos textos breves, incluidos en libros de mayor extensión, que comparten tematología y tuvieron gran influencia posterior: el primero en las *Metamorfosis* de Ovidio, escrito sobre el cambio de Era, en tiempos del emperador Augusto, donde elegimos la historia de Píramo y Tisbe, jóvenes de Nínive a los que sus padres no consienten el matrimonio; el segundo en la *Historiarum Ferdinandi regis Aragoniae Libri tres*, escrito en Nápoles por Lorenzo Valla, un humanista del Renacimiento italiano, a mitad del siglo xv, donde encontramos la leyenda de los amantes de la Peña de los Enamorados en Antequera. Cada escritor enfoca el tema desde su particular estilo y punto de vista, pero ambos comparten protagonistas, principio y desenlace: son dos jóvenes adolescentes que deciden huir de sus familias porque les prohíben su amor sincero, y, con circunstancias muy diferentes en cada caso, al final, ellos mismos deciden morir juntos y permanecer unidos eternamente. Las dos historias son las primeras escritas de cada leyenda, sin que podamos saber de los antecedentes y suponiéndoles una tradición oral; después vendrán distintas versiones y ejercerán una influencia importante en el Romanticismo y hasta hoy en día.

Sobre los acontecimientos Ovidio no da información cronológica ni tampoco cita lugar, aunque cuando describe la vecindad de los jóvenes dice que sus familias: «... ocupaban dos casas contiguas, allí donde se dice que Semiramis ciñó de muros de tierra cocida su elevada ciudad» (IV, 55-60); esto nos sitúa en Nínive y queda ratificado cuando los amantes se citan junto al sepulcro de Nino (IV, 85-90) —rey fundador de la ciudad y esposo de Semiramis, que edificó Babilonia—. No sabemos cuándo sucedieron los hechos, pero sí debieron ser anteriores a que Nínive fuera asolada en el 621 a. C. por babilonios y persas. Tampoco tenemos certeza sobre cómo esta leyenda de tradición oral llegó a Roma, quizás traída por los legionarios de Pompeyo que en el siglo I a. C. combatieron contra Mitridates o Antíoco en Oriente.

La transmisión oral ofrece dos versiones, una citada por Westermann —probablemente la más antigua— donde los dos amantes se unieron antes del

matrimonio y ella quedó encinta y desesperada se suicida, él al saberlo se quita también la vida; los dioses se apiadaron de ellos y los convirtieron en agua: Píramo, en un río en Cilicia, y Tisbe, en una fuente que es su afluente (Ruiz de Elvira, 1982: 523; Grimal, 2007: 430). La versión que nos legó Ovidio es la primera en escribirse, también la más conocida e influyente —de donde beben las posteriores: Higino, Shakespeare, etc.—; en ella el insignificante cambio del color de las moras se justifica en una emotiva historia pasional y trágica. Dentro de las *Metamorfosis* es un tema singular, quizás uno de los pocos que no proviene de Grecia —no aparece en Apolodoro ni en otros mitógrafos helenísticos— y trata sobre personas que no tienen relación alguna con dioses o héroes, por tanto, no pertenecen a la mitología.

Los dos jóvenes eran los más bellos que tenía Oriente; la vecindad hizo que se conociesen desde niños y al crecer surgió el amor. El poeta nos señala que: «ellos habrían querido celebrar la legítima unión de la antorcha nupcial, pero se opusieron sus padres» (IV, 60-65). Ovidio, desconociendo el antiguo ritual babilónico para los esponsales, utiliza el modelo griego de forma simple y sin entrar en detalles. El matrimonio se basa en un acuerdo entre los padres de los contrayentes donde a estos no se les pregunta por su consentimiento; la novia aporta una dote y pasa de la casa paterna a la de su esposo; esta transferencia de la novia se realiza mediante una procesión nocturna de los novios acompañados de familiares y amigos, donde la madre de la novia lleva una de las antorchas (Lissarrague, 1994: 187). Es una tradición ancestral que se mantiene en la Atenas del siglo v a. C.; Eurípides, cuando Agamenón engaña a su mujer con la ficticia boda de Ifigenia con Aquiles y le ordena que vuelva al palacio de Argos, pone en boca de Clitemnestra: «Pero está bien que yo, que la dí a luz, entregue a mi hija» (IA, 736-737). Ovidio, en ningún momento, deja señalado el motivo de la oposición de los padres a este matrimonio, y, aunque sabemos que el enlace debía realizarse dentro de la misma clase social, el ser vecinos anticipa que así era, sin embargo la valoración de la dote podría ser motivo de conflicto o, quizás, alguna querrela anterior (Leduc, 1994: 253).

Los enamorados se comunican a través de una delgada y antigua grieta que tenía la pared medianera de sus casas y un día acuerdan engañar a sus guardianes y, extramuros, encontrarse junto a la tumba del fundador de la ciudad, donde un moral estaba cuajado de frutos blancos junto a un manantial (IV, 85-90).

De noche, Tisbe es la primera en acudir a la cita con la cabeza cubierta por un velo, como la contrayente en un enlace nupcial —descubrirse la novia es parte de la ceremonia matrimonial (Lissarrague, 1994: 189)—. El lugar de la reunión está lleno de significado: una fuente y un árbol fecundo simbolizan la vida y el monumento funerario del mítico rey fundador de la ciudad actúa como testigo. Los dos enamorados están rompiendo la norma social y no solo lo hacen de forma clandestina, también es fuera de los muros de la ciudad, lejos

de la protección de la civilización. Ella espera a Píramo junto al manantial y siente la llegada de una leona que después de haber matado a unos bueyes acude a beber con las fauces ensangrentadas (IV, 95-100). La barbarie viene simbolizada por esta fiera que representa lo salvaje frente a lo civilizado. La muchacha asustada abandona el lugar para esconderse y en su huída el velo que cubre su rostro se desprende y cae a tierra; la leona calma su sed en la fuente y cuando encuentra la prenda de la pureza de Tisbe la desgarró y ensangrienta (IV, 100-105) en un augurio de tragedia.

Llega Píramo y ve en el suelo las huellas de la fiera, después encuentra el velo que le anuncia funestos presagios y dice: «... mi alma es culpable; yo he sido quien te he perdido, infortunada, yo que te he mandado venir de noche a un lugar terrorífico» (IV, 110-115). Él se siente responsable de haber conducido a su amada a su fin, coge el velo del suelo, va junto al árbol y allí desenvaina la espada y se quita la vida. La sangre brota con fuerza y tiñe de púrpura los frutos blancos del moral. Vuelve Tisbe al lugar de la cita y encuentra el cuerpo inerte de su amado, lo abraza, llora y recibe su última mirada; ella exclama: «¡Tu propia mano y tu amor te han dado muerte, infortunado!... Iré tras de ti... y de tu muerte se dirá que he sido yo trágica causa y compañera... ni aun la muerte podrá arrancarte de mí» (IV, 145-155). Cada uno de los amantes se siente culpable de la suerte del otro.

Dos súplicas salen de sus labios: la primera, a los padres para que los sepulten juntos; y, la segunda, a los dioses para que el árbol dé frutos negros en señal de luto. Después utilizando la misma espada ensangrentada queda sin vida junto a su amado. Sus conmovedoras peticiones se cumplieron, el fruto maduro del moral es negro y sus cenizas descansan en la misma urna.

Ovidio consigue los dos objetivos del *Arte poética* de Horacio: «Los poetas [...] dicen lo que es ameno e idóneo para la vida». Encontramos el *delectare* en un latín exquisito y en una emocionante historia, donde el desarrollo de la acción —incluye la fatalidad y la torpeza— y las emotivas palabras de los amantes nos llevan a una *aisthesis* aristotélica llena de triste compasión. El *docere* se mueve entre los legítimos y espontáneos sentimientos de los jóvenes enamorados frente al orden social que regula el matrimonio y queda establecido bajo la obediencia a los padres; y, por otro lado, tenemos el enfrenamiento de la civilización —la ciudad y las murallas protectoras— frente a la barbarie. En este terreno de lo salvaje el hombre está indefenso. Al ver el velo ensangrentado, los propios miedos y la imaginación le presentan a Píramo con certeza la muerte de Tisbe y un impulso irracional le conduce a lo irremediable. El amor más sincero y natural entre los jóvenes ha sido más letal que una fiera asesina. El poeta concluye con la compasión de los dioses y los padres. ¿Era necesario este sacrificio para lograr la reconciliación entre las familias?

Lorenzo Valla es un humanista del *Quattrocento* que aspira al Secretariado apostólico con poco éxito y en 1442 se ofrece al rey de Nápoles, Alfonso v, conocido por el Magnánimo, y entra a su servicio como secretario. En la corte una de las actividades de Valla es escribir la historia de la dinastía reinante, que tiene su inicio en el padre del monarca, el infante de Castilla Fernando de Trastámara, también llamado de Antequera por la conquista de la plaza, y coronado rey de Aragón tras el Compromiso de Caspe en 1412. La obra se titula *Historiarum Ferdinandi regis Aragoniae Libri tres*, donde en el capítulo xv, sobre escaramuzas fronterizas en la toma de Antequera, se aprovecha para incluir la historia de los amantes de la Peña de los Enamorados.

Como dice Menéndez Pelayo, hay una poesía fronteriza del reino de Granada que no se agotó en romances viejos y populares; algunas leyendas sirvieron de tema a novelas, dramas y otras composiciones de apacible entretenimiento (1944: 153), como la que nos ocupa. La inclusión de esta historia en la obra de Valla es el primer testimonio escrito de la misma y constituye una presencia en el romancero fronterizo del amor entre sujetos de distinta religión. Hay una dificultad en establecer una génesis histórica y legendaria con base textual anterior al libro de Valla por las difíciles relaciones entre un material disperso y en parte desconocido, además de la enorme variabilidad en esta leyenda que complica establecer sus líneas esenciales (Lara, 1984; Jiménez, 1996).

La narración se inicia sin cronología ni nombres en la presentación de los jóvenes; solo sabemos que él es un hispano capturado como prisionero en la guerra o algún pillaje y que lleva dos o tres años sirviendo a un señor que le confió los asuntos públicos y domésticos en la Granada nazarí; y ella la hija de este señor (120, 4-5). El autor utiliza la palabra «prisionero», que sabemos que es el primer paso de un proceso de cautiverio que concluye en esclavitud si no se realiza el pago de su liberación. En el texto queda indefinida la posición del hispano, no sabemos si es «siervo», «cautivo» o «criado»; parece más este último término, que puede incluir a esclavos comprados en el mercado, pero también a personas libres asalariadas provenientes de capas sociales de pobreza, orfandad o marginación (Martín Casares, 2000: 25).

No existían diferencias sustanciales a un lado u otro de la frontera; había una costumbre sobre la esclavitud difusamente regulada en *Las Partidas* de Alfonso x que establecía como causa: «primera a los que se cautivan en tiempos de guerra siendo enemigos de la fe» (iv, 21, 1), lo que establece que no puede haber esclavos de la propia religión y sí de la otra. Hacemos referencia a este cuerpo legal porque, a pesar de publicarse a mediados del siglo xiii, se mantiene vigente en la *Real Cedula*, firmada en las Cortes de Toro de 1505, y en la *Nueva Recopilación* de 1567, en tiempos de Felipe ii. Lo que crea un arco temporal que incluye sobradamente una supuesta cronología de la leyenda en

tiempo anterior a la toma de la plaza de Antequera en 1410 y que, probablemente, situaría la historia en algún hecho real sucedido en el siglo XIV. La visión árabe de la esclavitud no es muy diferente, al capturado como rehén en una guerra legítima se le denomina *raqiq* («inferior»), carece de autonomía personal y pertenece por completo a su dueño (Mesned Alesa, 2007: 201).

Cuando Valla inicia la acción no oculta la mentalidad general de la sociedad cristiana de menosprecio hacia los musulmanes, que eran enemigos de la fe y esclavizaban al cristiano apresado en la guerra —igual y recíproca consideración tenían en la Península los musulmanes sobre los cristianos—; un ejemplo de esto es la tradición de destinar en los testamentos un dinero para financiar la «Cruzada» y también para redimir cristianos esclavizados por los musulmanes (Franco Silva, 1992: 25). En las causas del enamoramiento se señala la belleza de ambos jóvenes, pero es ella la que toma la iniciativa al ser atraída por el físico, las buenas palabras o las buenas maneras del joven y lo seduce; él consiente admirado por la belleza y elegancia de ella (120, 5). Los dos saben que la relación es peligrosa para ambos al ser ella noble y él siervo y puede ocasionarles la muerte. La Ley VI de *Las Partidas* describe como norma de derecho: «Completo poder tiene el señor sobre su siervo para hacer de él lo que quisiere, pero con todo esto no le debe matar ... fuera de si lo hallase con su mujer o con su hija». Por otro lado, desde el Derecho Romano, el *pater familias* tenía completa potestad sobre las mujeres a su cargo, sin que quede contradicho en el Corán. El matrimonio en Al-Andalus tenía similar relevancia y transcendencia social que en la parte cristiana de la Península; para más detalles, recomendamos leer la tesis de Mesned Alesa, donde se detallan acuerdos entre familias, dote y ritual.

Ha quedado planteada la inferior *virtus* de ella al ser seductora de un hombre de muy inferior clase social y distinta religión, en confrontación con las normas de decoro exigidas a las mujeres en su comunidad. Cuando los enamorados deciden huir el autor incluye una consideración personal: «... el joven por razones más honestas, porque escapaba para ir con los suyos, mientras que ella escapaba de su casa, salvo que hubiere razones religiosas, cosa que no creo...» (120, 5). Esta introducción de la duda religiosa, quizás, a ella la hubiese justificado; pero en ninguna frase se deja constancia de labor evangelizadora del cristiano, y la causa de la fuga obedece en exclusiva a la pasión amorosa.

En su huida, los jóvenes habían llegado cerca de Antequera y se detienen a descansar. Entonces observan que les persigue el padre de ella con un pequeño séquito. Como única defensa escalan hasta la cima de la peña. Cuando los perseguidores llegan a corta distancia y los enamorados pueden oírles, el padre se dirige a ellos furioso y fuera de sí, los insulta y amenaza de escarmiento si no le obedecen y bajan (121, 7). Aquí él habla en su condición de cabeza de

familia y señor absoluto que ejercía su autoridad sin límites con estatus de juez sobre las personas a su cargo; su mujer y sus hijos debían estar disponibles para servirlo en cualquier momento y le profesaban el mayor de los respetos (Lévi-Provençal, 1956: 288), tenemos que incluir también a todo el personal que trabaja en la casa, libres o esclavos.

Los hombres que acompañaban al padre, más piadosos con los jóvenes, les aconsejan que obedezcan, bajen y se postren a los pies de su señor y padre y le supliquen perdón. Los enamorados no hacen caso de órdenes ni consejos, no sabemos si por su confianza en la seguridad, al estar en lo alto de la peña, o por miedo al castigo. No cabe duda de que la sociedad islámica no consentía que una mujer musulmana fuera cautivada por cristianos, habiendo testimonios de expediciones militares de rescate (Mesned Alesa, 2007: 189). Añadimos a esta consideración la vergüenza que sobreviene a toda la familia si una de sus mujeres se desvía del buen camino o es secuestrada; este deshonor que ella ocasiona es insoportable si es cometido por un extranjero (Mesned Alesa, 2007: 88), sin valorar la situación de que en caso de raptó ella consienta o no, en cualquier caso siempre es culpable.

Los jóvenes, ante el cerco al que están sometidos, se defienden arrojando piedras desde lo alto, por lo que el padre decide pedir ayuda militar, sobre todo saeteros, al pueblo vecino —Antequera o Archidona—. Cuando llega esta tropa los enamorados se saben definitivamente perdidos y abandonan toda esperanza; van a sufrir suplicios y afrentas si no mueren atravesados por las flechas; deciden entonces abrazarse y saltan al vacío. Sus cuerpos unidos caen desde el precipicio, se golpean contra las rocas y rodando mueren (121, 8-9). Tal y como quedaron sus cuerpos, juntos, se les dio sepultura y la peña recibió el nombre que conocemos, y que mantiene hasta hoy en día, para conmemorar los hechos.

Valla en la reflexión final hace una consideración más orientada por su ambición al Secretariado pontificio que por los sentimientos humanos, cuando dice sobre los jóvenes: «que no fueron merecedores de la misericordia de Dios... y que ni uno ni otro en el momento supremo pensaron en la bondad de Dios» (122, 12).

Desconocemos qué noticias llegaron a cada autor sobre la leyenda respectiva, si había alguna composición previa más o menos extensa no lo sabemos. El resultado final sí lo tenemos a la vista y queda añadido en el anexo.

Como excelso poeta que es, Ovidio compone un texto emocionante dando voz a los jóvenes; cada uno de ellos manifiesta al lector sus sentimientos íntimos antes de encontrarse con la muerte. Primero, Píramo hace un enfrentamiento entre el amor y la muerte para que venza el más fuerte, uno conduce al otro porque los llevamos dentro escondidos, secretos, invisibles, los vivimos

y sufrimos (Gurméndez, 1985: 159). El joven cuando se imagina la pérdida de su amada nos enseña sus miedos y remordimientos; su desesperación le lleva a pedir a las fieras que lo devoren (IV, 105-115), pero la determinación le impulsa a unir las dos sangres —la suya y la de Tisbe— en una sola, después de derramar lágrimas y besar el velo desgarrado. Poco después, cuando Tisbe descubre el cuerpo de su amado, nos confiesa de viva voz su decisión de acompañarlo, de no separarse de él incluso tras la muerte. Se manifiesta una apreciación cuando dice que a ella se la hará culpable de la muerte de él, pero su mano y su amor no son menos fuertes para empuñar la espada y seguirle (IV, 145-155). Cuando muere otra persona también se muere parte de nosotros mismos, algo se va definitivamente (Gurméndez, 1985: 165) y en el caso de los enamorados el vacío es tan grande que la propia vida pierde sentido.

Valla escribe su historia de los jóvenes con los mismos recursos que utiliza como cronista narrando las hazañas políticas y militares del padre de su mecenas. Aquí los amantes son anónimos —no tienen nombre— y se desconocen sus sentimientos íntimos. Según la narración, ellos, al entregarse a la vida amorosa empujados por el fluir de su sangre, tienden a confundirse, a abalanzarse ciegamente sin reflexionar. La búsqueda del amor es una meta ideal y un objetivo en la vida (Gurméndez, 1985: 130), que en este caso comparten tanto él como ella; aunque el autor siempre arroje una sombra de sospecha confusa sobre el más honesto cristiano, primero, cuando dice que más que amarla a ella busca volver a su tierra (120, 5), y en la conclusión apunta que actuó de forma audaz aunque torpe: debía haber huido solo, sin ella; hubiese ido más rápido y en caso de ser capturado podría tener la esperanza de ser perdonado (122, 12). Aquí vemos las consideraciones de un cronista militar que no se detiene en apreciaciones referentes a los sentimientos de los enamorados, ni una palabra sobre el impulso que condujo a los jóvenes a realizar su huida, ¿qué proyectos, qué ideas, qué sueños quisieron realizar? Valla se detiene más en las circunstancias del asedio, las palabras del padre y sus acompañantes, la petición de refuerzos... Vemos a los enamorados sitiados como en Masada o Numancia. El cronista toma esta leyenda como una anécdota dentro de toda la campaña militar de don Fernando y le da un tratamiento castrense. No hay interés en los jóvenes, nada sobre sus obligadas indecisiones o sus miedos al sentirse sin salida en lo alto de la peña, ¿cómo tomaron la decisión de saltar al vacío? El objetivo de su libro no estaba en esto, precisamente.

Como nos dice Cervantes por boca de don Quijote: «La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos [...] Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida». Y podríamos añadir que también por el amor.

Anexo 1

OVIDIO (1997): *Metamorfosis*, Libro IV, Círculo de Lectores, Barcelona, pp. 108-111. Traducción y notas de Antonio Ruiz de Elvira.

(55) Píramo y Tisbe, el uno el más bello de los jóvenes, la otra sobresaliente entre las muchachas que tenía el Oriente, ocupaban dos casas contiguas, allí donde se dice que Semíramis ciñó de muros de tierra cocida su elevada ciudad. La vecindad les hizo conocerse y dar los primeros pasos; con el tiempo creció (60) el amor; ellos habrían querido celebrar la legítima unión de la antorcha nupcial, pero se opusieron los padres; mas, y a eso no podían oponerse, por igual ardían ambos con cautivos corazones. Ningún confidente hay entre ellos, por señas y por gestos se hablan, y cuanto más ocultan el fuego, más se enardece el fuego oculto. La pared medianera de ambas casas estaba (65) hendida por una delgada grieta que se había producido antaño, durante su construcción. El defecto, que nadie había observado a lo largo de los siglos –¿qué no notará el amor?–, vosotros, amantes, fuisteis los primeros en verlo, y lo hicisteis camino de vuestra voz; y así solían pasar seguras a su través, y en tenue (70) cuchicheo, vuestras ternezas. Muchas veces, cuando de una parte estaba Tisbe y de la otra Píramo, y habían ellos percibido la respiración de sus bocas, decían: “Pared envidiosa, ¿por qué te alzas como obstáculo entre dos amantes? ¿Qué te costaba permitirnos unir por entero nuestros cuerpos (75), o, si eso es demasiado, ofrecer al menos una abertura para nuestros besos? Pero no somos ingratos; confesamos que te debemos el que se haya dado a nuestras palabras paso hasta los oídos amigos”.

Y después de hablar así en vano y separados como estaban, al llegar la noche se dijeron adiós, y dio cada uno a su parte besos (80) que no llegaron al otro lado. La aurora siguiente había ahuyentado las nocturnas luminarias, y el sol había secado con sus rayos las hierbas cubiertas de escarcha; se reunieron en el lugar de costumbre. Y entonces, después de muchos lamentos murmurados en voz baja, acuerdan hacer en el silencio de la noche la tentativa de engañar a sus guardianes y salir de sus puertas, y, (85) una vez que estén fuera de sus hogares, abandonar también los edificios de la ciudad; y, para evitar el riesgo de extraviarse en su marcha por los anchos campos, reunirse junto al sepulcro de Nino y ocultarse a la sombra del árbol. Un árbol había allí, cuajado de frutos blancos como la nieve, un erguido moral, situado (90) en las proximidades de un frío manantial. Este plan adoptan; y la luz del día, que les pareció tardar en alejarse, se arroja a las aguas, y de las mismas aguas sale la noche. Hábilmente en medio de las tinieblas hace Tisbe girar la puerta en su quicio, sale, (95) engaña a los suyos, con la cara tapada llega a la tumba, y se sienta bajo el árbol convenido; el amor la hacía atrevida. He aquí que llega una leona con el hocico espumeante embadurnado de sangre de unos bueyes

que acaba de matar, y con la intención de apagar su sed en las aguas de la vecina fuente. La babilonia (100) Tisbe la vio de lejos, a los rayos de la luna, y con pasos asustados huyó a una oscura cueva; y al huir, cayó de su espalda un velo que dejó abandonado. Una vez que la feroz leona hubo aplacado con abundante agua su sed, al volver al bosque se (105) encontró el tenue velo sin su dueña, y con su boca ensangrentada lo desgarró. Píramo salió más tarde, vio en el espeso polvo huellas seguras de una fiera, y palideció su semblante entero; pero cuando encontró también la prenda teñida en sangre, dijo: “Una sola noche acabará con los enamorados; de los dos, ella era la (110) más digna de una larga vida, mientras que mi alma es culpable; yo he sido quien te ha perdido, infortunada, yo que te he mandado venir de noche a un lugar terrorífico, y no he venido aquí el primero. Despedazad mi cuerpo y devorad a fieros mordiscos estas vísceras criminales, oh leones todos que habitáis bajo esta (115) roca. Pero es de cobardes desear la muerte”. Coge del suelo el velo de Tisbe, lo lleva consigo a la sombra del árbol de la cita, y después de dar lágrimas y besos a la conocida prenda, dice: “Recibe ahora también la bebida de mi sangre”. Y hundió en sus (120) ijares el hierro que llevaba al cinto, y sin tardanza se lo arrancó, moribundo ya, de la ardiente herida, quedando tendido en tierra boca arriba; la sangre salta a gran altura, no de otro modo que cuando en un tubo de plomo deteriorado se abre una hendidura, que por estrecho agujero que silba lanza chorros de agua y (125) rasga el aire con su persecución. Los frutos del árbol toman, por las cruentas salpicaduras, un tinte oscuro, y la raíz, humedecida en sangre, matiza de color de púrpura las moras que cuelgan.

He aquí que, sin estar libre de miedo todavía, pero para no hacer defección a su amante, vuelve ella, busca al joven con los (130) ojos y con el alma, y arde en deseos de contarle el enorme peligro de que se ha librado; y si bien reconoce el lugar y la forma del árbol que ha visto, con todo la hace dudar el color del fruto; se queda perpleja sobre si será el mismo árbol. Mientras vacila ve que unos miembros temblorosos palpitan sobre el suelo ensangrentado; retrocedió, y con el semblante más pálido (135) que el boj sufrió un estremecimiento semejante al del mar que susurra cuando una leve brisa roza su superficie. Mas una vez que, poco después, reconoció a su amor, se maltrata con sonoros golpes los brazos que no lo merecían, se arranca los cabellos, y abrazando el cuerpo amado inundó de lagrimas sus (140) heridas y mezcló su llanto con la sangre; y estampando sus besos en el rostro helado gritó: “Píramo, ¿qué desventura me ha dejado sin ti? Píramo, respóndeme; es tu adorada Tisbe quien te llama: escúchame y yergue tu cabeza abatida”. Al nombre de (145) Tisbe levantó Píramo los ojos, sobre los que gravitaba ya la muerte, y después de verla a ella los volvió a cerrar. Cuando ella reconoció su prenda, y vio el marfil desprovisto de su espada, exclamó: “¡Tu propia mano te ha dado muerte y tu propio amor, infortunado! Para esto sólo tengo yo también una mano

fuerte, y tengo también amor que me dará fuerzas para (150) herirme. Iré tras de tí, que te has perecido, y de tu muerte se dirá que he sido yo trágica causa y compañera; y tú, a quien sólo la muerte ¡ay! podía arrancarme, ni aun la muerte podrá arrancarte de mí. Una cosa sin embargo os han de pedir las súplicas de los dos, oh infelicísimos padres mío y suyo, que a aquellos a quienes unió un fiel amor y la última hora, no les rehuséis ser sepultados en la misma tumba. Y tú, árbol que con tus ramas das sombra ahora al pobre cuerpo de uno solo, pero pronto la darás a los dos, conserva las señales (160) de nuestra ruina, y ten siempre frutos negros y propios para el luto, en memoria de nuestra doble sangre”. Dijo, y colocando la punta de la espada bien por debajo del pecho, se dejó caer sobre el hierro que aún estaba tibio de la otra sangre. Sus súplicas conmovieron a los dioses, conmovieron a los padres; pues el color (165) del fruto, una vez que está bien maduro, es negruzco, y lo que resta de sus piras descansa en una única urna.

Anexo 2

VALLA, L. (2002): *Historia de Fernando de Aragón*, Akal, Madrid, pp. 120-122. Edición de Santiago López Moreda.

xv. Escaramuzas fronterizas.

(4) Cierta joven del que no sabemos su nombre ni su patria chica, sólo que era hispano, cogido prisionero en la guerra o en algún pillaje, estuvo sirviendo en Granada durante dos o tres años a un señor que le confió los asuntos públicos y domésticos.

(5) Una hija de este señor se enamoró del joven, ya fuera por su belleza, sus buenas palabras o sus buenas maneras, y lo sedujo, dejándose también él seducir a su vez por la belleza y la elegancia de la joven. Pensando ambos lo mismo y viendo que en aquel tiempo y en el venidero, pues uno era siervo y la otra noble, la relación les resultaría peligrosa a ambos e incluso podría acarrearles la muerte, decidieron huir cuando se presentara la ocasión; pero el joven por razones más honestas, porque escapaba para ir con los suyos mientras que ella escapaba de su casa, salvo que hubiere razones religiosas, cosa que no creo, decidieron llevar a cabo sus planes.

(6) Cuando en su huida llegaron a una peña y la joven, cansada, se puso a descansar, he aquí que su padre con un pequeño séquito, todos a caballo, los iba persiguiendo a toda velocidad. Los enamorados, porque era la única defensa que entonces tenían a mano, se ponen a escalar hasta la cima de la peña por los salientes de la misma.

(7) Al ver el padre a la joven, furioso y fuera de sí, se dirigió a ellos en tono imperativo y hasta insultante ordenándoles que al punto bajaran, con amenazas de que si no lo hacían estaba dispuesto a todo para que sirviera de escarmiento.

Los otros le aconsejaban y pedían al joven, pero sobre todo a la joven, que se postraran a los pies de su señor y padre respectivamente para lograr el perdón antes que el castigo y que no lo exacerbaban aún más. Al no hacer caso los enamorados a las órdenes de uno y los consejos de los otros, todos ellos echando pie en tierra se disponían a subir a la peña, cada uno por un lado, valiéndose no menos de las manos que de los pies;

(8) pero el joven, lanzándoles rocas desde lo alto y recurriendo a todas clases de armas, con piedra y los guijarros arrancados les impedía subir por cualquier lado. Desistiendo del proyecto por miedo, el padre, totalmente fuera de sí, envía a uno del séquito a pedir ayuda al pueblo vecino, y sobre todo saeteros.

(9) A la llegada de éstos, como vieran los enamorados que iban a ser atrapados y que además iban a sufrir toda clase de suplicios y afrentas, qué palabras dijeron y qué lagrimas derramaron no lo sabemos; lo que sí es cierto es que abrazándose estrechamente y, se supone que con un beso, se arrojaron

desde lo alto por el lado aquel de la peña que miraba hacia donde estaba su padre y, sin dejar de abrazarse, cayeron rodando y murieron.

(10) Se dice que, salvo el anciano aquel, todos los que estaban presentes y los que más tarde oyeron el relato lamentaron la suerte de uno y otro, que algunos incluso lloraron sobre los cuerpos inertes y abrazados de los jóvenes, a los que el amor tardó más en abandonar que la vida para que, ya muertos, con aquel abrazo sentido dieran testimonio de que todavía seguían amándose.

(11) Allí mismo, contra la voluntad del anciano, tal como estaban vestidos y abrazados se les dio sepultura y la peña desde entonces recibió este nombre para conmemorar los hechos.

(12) Aunque a mí también me conmueve algo el desenlace de este suceso, creo sin embargo que no fueron merecedores de la misericordia de Dios, porque da la impresión de que la joven lo que hizo fue seguir su pasión amorosa y no su religión, y que el joven fue más audaz a la hora de buscar su libertad valiéndose de un rehén, que sin rehén, siendo éste el motivo de retardar su huída y de encolerizar a sus perseguidores a la vez que perdía la esperanza de ser perdonado. En fin, que ni uno ni otro en el momento supremo pensaron en la bondad de Dios.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO X (2011): *Las Siete Partidas*, IV, Título 21, de los siervos, Ley 1, Linkgua, USA.
- APOLODORO DE ATENAS (1993): *Biblioteca mitológica*, Alianza, Madrid. Traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda.
- EURÍPIDES (1995): *Ifigenia en Áulide*, Gredos, Madrid. Traducción de Carlos García Gual.
- FRANCO SILVA, A. (1992): *Esclavitud en Andalucía, 1450-1550*, Universidad de Granada.
- GARCÍA LORCA, F. (2018): *Sonetos del Amor Oscuro*, Maison Carrée, Alayor-Menorca.
- GRIMAL, P. (2007): *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona.
- GURMÉNDEZ VICTORICA, C. (1985): *Estudios sobre el amor*, Anthropos, Barcelona.
- HIGINIO (2009): *Fábulas*, Gredos, Madrid.
- JIMÉNEZ MORALES, M.^a I. (1996): «La leyenda de la Peña de los Enamorados en textos literarios no dramáticos del siglo XIX», *Revista de Estudios Antequeranos*, 7-8.
- LARA GARRIDO, J. (1984): «En torno a un nuevo romance inédito sobre la leyenda fronteriza de la Peña de los enamorados», *Analecta Malacitana*, VII, 1, pp. 142-148.
- LEDUC, C. (1994): «¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX-IV a. C.», en G. Duby y M. Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- LÉVI-PROVENÇAL, E. (1956): *Hadarat al-“arab fi al-andalus*, Dar Maktabat Al-Haiat, Beirut.
- LISSARRAGUE, F. (1994): «Una mirada ateniense», en G. Duby y M. Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- MARTÍN CASARES, A. (2000): *La esclavitud en la Granada del siglo XVI*, Universidad de Granada.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1944): *Antología de poetas líricos castellanos*, VII, CSIC, Madrid.
- MESNED ALESA, M. S. (2007): *El estatus de la mujer en la sociedad Árabe-islámica medieval entre Oriente y Occidente*, Universidad de Granada.

OVIDIO (1997): *Metamorphosis*, Círculo de Lectores, Barcelona. Traducción y notas de Antonio Ruiz de Elvira.

RUIZ DE ELVIRA, A. (1982): *Mitología clásica*, Gredos, Madrid.

VALLA, Laurentius (1970): *Historiarum Ferdinandi regis Aragoniae*, Universidad de Valencia. Reimpresión facsímil de la edición de 1521.

VALLA, Lorenzo (2002): *Historia de Fernando de Aragón*, Akal, Madrid. Edición de Santiago López Moreda.

CARACTERÍSTICAS DE LA NARRATIVA
DE LOS AUTORES DOMINICANOS DE LA GENERACIÓN DEL 60
EN *AHORA QUE VUELVO, TON* DE RENÉ DEL RISCO BERMÚDEZ
Y *EL JEFE IBA DESCALZO* DE MARCIO VELOZ MAGGIOLO

YAKOUB ABIDI

Universidad de La Manouba (Túnez)

Recepción: 17 de febrero de 2021 / Aceptación: 20 de abril de 2021

Resumen: El objetivo de este artículo consiste en proporcionar una visión sobre el desarrollo de la narrativa dominicana, mediante la detección de sus características en *Ahora que vuelvo, Ton* (1968) de René del Risco Bermúdez y *El jefe iba descalzo* (1993) de Marcio Veloz Maggiolo, y resaltar las dimensiones de confluencia que aproximan a ambos autores, en función de la Generación del 60. La metodología empleada en este trabajo se basa en las teorías comparatísticas de la escuela estadounidense y la nueva escuela francesa.

Palabras clave: René del Risco Bermúdez, Marcio Veloz Maggiolo, literatura comparada, literatura dominicana, Generación del 60.

Abstract: The objective of this article is to provide a take on the development of the Dominican narrative, by highlighting its characteristics in *Ahora que vuelvo, Ton* (1968) by René del Risco Bermúdez and *El jefe iba descalzo* (1993) by Marcio Veloz Maggiolo, and to identify the confluence dimensions that are common to the two authors, within the context of the literary Generation of the 1960s. The methodology used in this study is based on the comparative theories of the American School and the new French School.

Keywords: René del Risco Bermúdez, Marcio Veloz Maggiolo, comparative literature, dominican literature, the 60s generation.

Este trabajo es un estudio comparativo de la narrativa en dos autores dominicanos de la Generación del 60, tomando como muestra los relatos *Ahora que vuelvo, Ton* de René del Risco Bermúdez y *El jefe iba descalzo* de Marcio Veloz Maggiolo.

Su objetivo principal es, como ya hemos dicho, detenernos en el estado de la narrativa dominicana, comparando las obras de ambos literatos, considerados figuras emblemáticas de la literatura moderna de este país en la segunda mitad del siglo xx.

Queremos señalar que la metodología adoptada en este trabajo se basa en las teorías comparatísticas de la escuela norteamericana y la nueva escuela francesa, consideradas el núcleo fundamental de la literatura comparada, ya que acercan obras literarias desde un punto de vista internacional, prestando atención a los procedimientos estéticos e históricos y las relaciones de factuallismo. Esta metodología implanta también la comparación dentro de la literatura nacional, como es el caso de este estudio.

Ahora bien, refiriéndonos a la «Generación del 60», esta está constituida por un grupo de escritores que tienen en común alguna conexión con la década de 1960, no porque hayan nacido en ese tiempo, sino porque dentro de esa década comenzaron a dar a conocer su trabajo literario.

Toda la literatura de esta época se destaca por ciertas características que, si bien no son todas uniformes, al menos el enfoque social y la mirada al interior del escritor están presentes en una gran cantidad de las producciones de ese tiempo. Eso no solamente está presente en escritores dominicanos, sino en autores de toda América latina:

A fines de la década de los sesenta las fronteras de la realidad, ceñidas a la verosimilitud y al realismo tradicional en el pasado, han cedido a un «realismo ensanchado» y penetrado por lo insólito, lo extraño, el absurdo, verdadera subversión mayúscula e hiperbólica de lo real. En vez de investirse con los ropajes de lo irreal, derivando a la literatura puramente fantástica, una serie de autores prefieren bordear los límites de lo real sin llegar a franquearlos (Aínsa, 2008: 298).

René del Risco Bermúdez fue uno de esos autores y se destacó por la narrativa y la poesía, dejando una impronta de producciones que no les permitirían a los teóricos y los críticos literarios separarlo de la Generación del 60:

René Federico José Ramón del Risco Bermúdez (1937-1972) nació en San Pedro de Macorís un 9 de mayo. Proviene de una de las familias más cultas de la provincia. Desde pequeño tuvo inclinaciones hacia la literatura. Su padre fue poeta y dramaturgo y su madre fue maestra e historiadora (Doris, 2019: 2).

Por su parte, Marcio Veloz Maggiolo fue otro de los autores de la Generación del 60. Igual que Del Risco, sus aportes a la literatura también son fuentes riquísimas para conocer las características de la narrativa de los autores de esta época:

Se fragua una novelística con nítidos jirones vanguardistas que encabeza Marcio Veloz Maggiolo, que será quien introduzca en la isla la experimentación novelística con obras como *La vida no tiene nombre* (1965), *Los ángeles de hueso* (1967) y *De abril en adelante* (1975) (Gallego Cuiñas, 2006: 65).

Ahora que vuelvo, Ton, de Del Risco, es una historia breve que narra el sorpresivo encuentro casual entre dos amigos de la infancia, uno de los cuales se ha convertido en un galeno exitoso de ejercicio en la capital.

Este llega de visita a su pueblo, después de muchos años de ausencia, para visitar el sepulcro de su progenitor por el Día de Finados, y estando en un lugar donde venden cervezas, ve cómo entra un limpiabotas y lo identifica de inmediato como su amigo, con su cojera de siempre y sus características de «pobre y cabezón». Ton no le reconoce y empieza a limpiarle los zapatos. A partir de ahí, cuenta y condensa su historia.

El jefe iba descalzo de Maggiolo es una historia un poco más larga que la de René del Risco y fue escrita muchísimos años después de esta, pero en ella el autor, como veremos en este trabajo, mantiene todas las características de la narrativa de los autores de la Generación del 60.

Al analizar la manera de narrar de estos dos autores y al hacerlo a la luz de la narrativa de los autores de la Generación del 60, resaltan aspectos a los que prestamos especial atención.

En primer lugar, es importante detenernos en la atención que prestan los autores al mundo interior. Aquí, el narrador, poco a poco, va dando a conocer su propio interior: sus sentimientos, sus pensamientos, sus anhelos y sus deseos. Muchas veces, lo hace hablando en primera persona y, en otras oportunidades, lo vemos en la manera como habla en voz de alguno de los autores.

En *Ahora que vuelvo, Ton* Del Risco, al contar los hechos, dedica mucho tiempo a expresar sentimientos. Lo hace tanto a través del mismo Ton, como por medio del médico, a través del cual cuenta toda la historia y hace saber todos los detalles que cree importantes:

Te recuerdo, porque hoy he aprendido a querer a los muchachos como tú y entonces me empeño en recordar tu voz cansona y timorata y aquella insistente cojera que te hacía brincar a cada paso y que, sin embargo, no te impedía correr de home a primera, cuando Juan se te acercaba y te

decía al oído «vamos a sorprenderlos, Ton; toca por tercera y corre mucho» (Del Risco Bermúdez, 1981: 59).

La interiorización está también en *El jefe iba descalzo* de Marcio Veloz Maggiolo. Tan presente está que, si el lector conoce al autor y está al tanto de sus ideales, fácilmente podría parecerle que le está escuchando hablar, sobre todo cuando lo hace mediante algunos de los personajes que habitan en torno al basurero, donde tienen lugar la mayoría de los hechos que se cuentan.

El interior de Patricio, especialmente, es explorado constantemente a medida que avanza la trama. Maggiolo nos trasmite los deseos de este personaje, sus frustraciones, sus cansancios, sus anhelos y sus sentimientos: «No puedo seguir viviendo entre basura. No tengo fe en la basura [...]. Malena, te juro que ahora seremos felices. Venderé este tesoro y te haré feliz. ¡No te abandonaré, Malena!» (Veloz Maggiolo, 2005: 22).

Esa interiorización era típica de la época, no solamente por el deseo de hacer arte, sino también por el hecho de que la República Dominicana, como varios países latinoamericanos, luchaba por salir de la opresión a la que la tenía sometida la dictadura de Trujillo:

Lo primero que hay que explorar es el contexto histórico-político que enmarca esta producción literaria, esto es, tener presente que en 1961 desaparece el dictador Trujillo y arranca una nueva etapa política, social y cultural en la República Dominicana marcada por el caos y la sucesión de gobiernos dispares (Gallego Cuiñas, 2008: 304).

Muchas veces, esos sentimientos eran los que, por casi toda la vida, llevaron esos autores, teniéndolos reprimidos y casi sin poderlos expresar, aún después de muerto el tirano.

Tal realidad se puede ver sobre todo en la obra de Maggiolo que estamos analizando. En su narrativa, él parece ir al tiempo de la dictadura y regresar a nuestros días con el alma vacía.

Los autores de la Generación del 60, en su forma de narrar, usan bastante la descripción. Ellos describen espacios físicos (topografía), espacios de tiempo (cronografía) y personajes (retrato). Su descripción, muchas veces, es directa, en algunos momentos lo hacen de manera indirecta y no faltan ocasiones en que se acude a una forma mixta de describir.

Emplear el recurso de la descripción hace que la forma de narrar sea viva y ayude al lector a trasladarse mentalmente al lugar, al tiempo y, a la vez, contribuye a que quienes leen lleguen a conocer directamente a los personajes que actúan en toda la trama.

En *Ahora que vuelvo*, Ton no hay un momento de la narración en que no esté presente la descripción. Es este, tal vez, uno de los recursos más usados por el autor, pues ocupa páginas casi completas describiendo:

Eras realmente pintoresco, Ton; con aquella gorra de los tigres del Licey, que ya no era azul sino berrenda, y el pantalón de Kaky que te ponías planchadito los sábados por la tarde para irte a juntarte con nosotros en la glorieta del parque Salvador, a ver las paradas de los Boys Scouts en la avenida y a corretear y bromear hasta que de repente la noche oscurecía el recinto y nuestros gritos se apagaban por las calles del barrio (Del Risco Bermúdez, 1981: 58).

Si se presta atención a la manera en que Maggiolo emplea la descripción en su narrativa, bastará con comenzar a leer *El jefe iba descalzo* para encontrar sobrados ejemplos. Veloz Maggiolo, con el uso de la descripción, presenta en esta novela una narrativa ligera, fácil, fluida, y logra hacernos sentir que estamos sentados junto a su viejo sillón mirándolo dibujar con palabras cada persona, cada espacio, cada momento, cada idea y todo cuanto él requirió para traer semejante historia:

Era un camión azul, con puertas destartaladas [...] el chofer del camión se llamaba Bolívar, y fumaba un gran tabaco [...] el vertedero está en la parte alta de la ciudad de Santo Domingo [...] El camión comenzó a subir la parte alta del vertedero. Allá, en una considerable distancia estaban los rodillos (Veloz Maggiolo, 2005: 26).

Por otra parte, toda la narrativa de los autores de la Generación del 60 destila la presencia de la idea del tirano. De algún modo, estos autores parecen no estar listos para sacar de sus mentes aquellas épocas de represión, cuando se coartaba el derecho a la libre expresión y cuando ni siquiera el pensamiento pertenecía a los individuos.

René del Risco no se refiere de manera directa al asunto, pero se pueden ver vestigios de esa realidad en su manera de narrar. Maggiolo, por su parte, sí lo deja ver. De hecho, muchas de sus narrativas no dejan de traer a la memoria algún episodio de la tiranía:

La coincidencia del interés de prestigiosos escritores del boom en la narrativa de dictador/dictadura, junto con la innovadora perspectiva de indagar la psicología del tirano, atrajo la atención de los críticos, quienes analizaron más a fondo esta narrativa, dividiéndola en dos categorías (Keefe Ugalde, 1988: 130).

Los llamados *flash back* no faltan en la manera de narrar de los escritores de la Generación del 60. Sus obras suelen cobrar mayor vida cuando sus personajes se trasladan constantemente, a través del pensamiento, a una de las épocas vividas.

Esta particularidad de esta narrativa está claramente presente en *Ahora que vuelvo, Ton*. En realidad, toda la novela está basada en recuerdos, y su autor llega a momentos en los que convierte el relato en un monólogo, a través del cual informa al lector de su vida pasada:

¿Tú sabes qué fue del Andrea Doria, Ton? Probablemente no lo sepas; yo lo recuerdo por unas fotos del «Miami Herald» y porque los muchachos latinos de la Universidad nos íbamos a un café de Coral Gables a cantar junto a jarrones de cerveza «Arrivederci Roma», balanceándonos en las sillas como si fuésemos en un bote salvavidas; yo estudiaba el inglés y me gustaba pronunciar el «good bay» (Del Risco Bermúdez, 1981: 58).

Por otra parte, los escritores de esa generación hicieron uso constante de las figuras literarias. Como sus dichos, muchas veces, necesitaban venir envueltos en códigos, pues, este fue un mecanismo del que supieron sacar provecho. Metáfora, símil, personificación, hipérbole, animalización, retruécano, y otras figuras son comunes en toda la narrativa de esta generación.

René del Risco, en *Ahora que vuelvo, Ton*, se vale frecuentemente de las figuras literarias. Se puede ver cómo en una historia relativamente corta abunda este recurso. Con esta manera de narrar, demuestra el dominio que tiene de este arte:

Y los años van cayendo con todo su peso sobre los recuerdos, sobre la vida vivida, y el pasado comienza a enterrarse en algún desconocido lugar, en una región del corazón y de los sueños en donde, pero amanecerán, intacto tal vez, pero cubierto por la mugre de los días, sepultado bajo los libros leídos, la impresión de otros países, los apretones de manos, las tardes de fútbol, las borracheras, los malentendidos (Del Risco Bermúdez, 1981: 62).

Veloz Maggiolo, en *El jefe iba descalzo*, también emplea una gran cantidad de figuras literarias. En esta obra, su manera de narrar se vale mucho más de este recurso que Del Risco. Podría decirse que, así como la descripción, para él, las figuras literarias son esenciales en aras de alcanzar el objetivo de comunicar con viveza lo que él entiende que los lectores necesitan captar.

Es cierto que la clase media, que termina siendo, tal vez, la que más lee los relatos, en ocasiones, no domina el concepto de figuras literarias y pierda con esto gran parte del mensaje que se intenta comunicar, pero también es cierto

que la belleza que este recurso aporta a la manera de narrar de Maggiolo impresiona tanto que llevaría a cualquiera a tratar de decodificar lo que se comunica. Además, este recurso contribuye bastante a fijar en la mente el eterno recuerdo de lo que se ha dicho:

La memoria está en el centro de toda evocación, de toda posible asociación onírica con los recuerdos, los deseos y los fantasmas de la cultura dominicana. La crítica especializada de República Dominicana al menos ha descrito, de soslayo, este aspecto, pues según Andrés L. Mateo: «La obra de Veloz Maggiolo es como un rollo chino, desenrollándose sin límites, gracias al cual esculpe parte de la vida espiritual de los dominicanos» (Fari, 2017: 39).

Maggiolo tiene, en *El jefe iba descalzo*, más de la mitad de la narrativa formada por la personificación de las botas del jefe. Allí, las botas tienen sentimientos, poseen recuerdos, no les faltan aspiraciones y parecen reclamar el derecho a contar su propia historia:

Ni Patricio, ni Bolívar, ni los que luego me rescataron para siempre del basurero podrían jamás conocer mi historia íntima. Hablo en singular porque en realidad soy un par de zapatos, unas botas. Pero un par de zapatos no es uno, sino dos zapatos. En mi caso botas (Veloz Maggiolo, 2005: 21).

Otro aspecto que no debe pasar desapercibido en la narrativa de los autores de la Generación del 60 es la rebeldía reflejada en las palabras, en la forma de estructurar los dichos y en el vocabulario utilizado.

Tanto Del Risco como Veloz Maggiolo reflejan este aspecto en su manera de narrar. Para ellos, el papel, la tinta y el lápiz eran el arma más poderosa contra los que se oponían a la libertad de expresión.

Si bien *Ahora que vuelvo, Ton* no parece tener este tipo de lenguaje de manera directa, el mismo se puede descubrir en el trasfondo de la obra. Lo mismo sucede en *El jefe iba descalzo*, solo que, en esta última, la indignación y las rabietas son más que evidentes, no parece haber intención de ocultarlas, sino, por el contrario, mostrarlas tan claramente que el lector no tenga dudas de la misma. En realidad, es esa una de las características que se van a encontrar en todas las novelas de Veloz Maggiolo, lo que significa que su narrativa usó este recurso casi en demasía:

Esta rebeldía es una constante en la literatura de Marcio Veloz Maggiolo. Sus primeras novelas, *Judas* y *El buen ladrón*, escritas antes de 1961 (año de la muerte de Trujillo), revelan ya el carácter de saludable

irreverencia que predominará en todos o casi todos sus cuentos y en las novelas que siguen (González Cruz, 1979: 119).

La profundidad filosófica es otro aspecto que cultivaron, en su narrativa, los escritores de la Generación del 60. Marcio Veloz Maggiolo y René del Risco también supieron cultivar esta habilidad. Esta manera de narrar dio, tanto a *Ahora que vuelvo, Ton* como a *El jefe iba descalzo*, una especie de carácter reflexivo, que hace pensar y que lleva al lector a meditar en realidades de la vida.

De ese modo, la narrativa, de manera especial, en estas dos novelas, se convierte en un recurso para conducir a los lectores a buscar otro modo de ver la vida y otra forma de elucubrar en sus mundos reales.

La presencia de este carácter filosófico hace de Del Risco y de Maggiolo autores a los que muchos consideraron portadores de una narrativa con una linealidad característica de los autores del llamado Boom literario en América Latina en los años sesenta:

Del realismo mítico de Miguel Ángel Asturias, de lo real-maravilloso de Alejo Carpentier, del realismo fantástico de Juan Rulfo, hasta fundirse en el realismo mágico de Gabriel García Márquez. Es este último por sus características en el manejo del tiempo en el mundo narrado, para poder observar más delante de qué manera se estructura el tiempo en el mundo narrado de la novela postmoderna (Mauro, 2007: 270).

Las desgracias que la vida imprimió en las personas no dejan de ser tomadas en cuenta en la narrativa de estos autores. Del Risco pasa casi toda la historia recordándonos que Ton sufría de una cojera que, muchas veces, no le permitía correr a la velocidad de sus compañeros.

Al presentar este defecto de Ton, René Del Risco consigue mostrar cómo los personajes de su narrativa están expuestos a las mismas desgracias que rondan la vida de los lectores. Se debe tomar en consideración que esas desgracias no solamente se encuentran en la narrativa de la Generación del 60 de la República Dominicana, sino en toda la de América. Por eso, Bermúdez, además de la cojera, trae a la escena otros defectos que tenía Ton.

En *El jefe iba descalzo*, Maggiolo deja claro que algunos personajes tenían sus desgracias. Por ejemplo, Bolívar tenía tan grande la barriga que lo llamaban «Don albóndigas», y mientras que otro de los personajes es víctima de dolores de cabeza tan fuertes que lo llaman «Juan Migraña»:

En los barrios altos se le conocía con el mote de Don Albóndigas, y los muchachos le voceaban en tono de burla: «Don Albóndigas, espera que debo ponerte salsa» [...] Juan Migraña había caído en cuenta de que aquellas botas tenían un valor histórico, o para él, un valor monetario (Veloz Maggiolo, 2005: 24).

Finalmente, este tipo de narrativa no aparta de su vocablo las palabras y los aspectos de la cotidianidad. Tanto Maggiolo como Del Risco emplean, casi siempre, palabras de uso cotidiano en su narrativa. Pero no se debe perder de vista que el empleo de estas palabras se hace, a menudo, para describir la realidad social del entorno en que suceden los hechos.

A fin de cuentas, la forma de narrar que acuñaron los escritores dominicanos de la Generación del 60 quiso hacerse tan real como la realidad misma, muchas veces, olvidando los patrones tradicionales y apropiándose de otros que eran totalmente nuevos.

En síntesis, René del Risco Bermúdez en *Ahora que vuelvo*, Ton y Marcio Veloz Maggiolo en *El jefe iba descalzo* fueron fieles seguidores de los cánones de la narrativa de los autores de la Generación del 60 en tanto las técnicas narrativas, incluyendo, entre otras cosas la mirada al interior, la descripción, el recuerdo del pasado y la voz del narrador, como en las profundizaciones filosóficas y la problemática social, a través de la denuncia soterrada y la interioridad del ser.

BIBLIOGRAFÍA

- AINSA, F. (2008): «Los 60, Años de Euforia y Crisis», *Nuestra América*, 6, p. 298. En línea: <https://core.ac.uk> [consulta: 06 enero 2021].
- FARI, R. (2017): «El rol de la memoria en la construcción del sujeto en la cuentística de Marcio Veloz Maggiolo», *Ciencia y Sociedad*, 42-1, p. 39.
- GALLEGO CUIÑAS, A. (2006): «La mirada desenfocada un recorrido por la literatura dominicana y su problemática», *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, 12, p. 65. Consultado en línea: Dialnet.
- (2008): «La venganza del pueblo: la novela del trujillato tras el tiranicidio», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 6, p. 304. En línea: <https://revistas.ucm.es> [consulta: 11 diciembre 2020].
- GONZÁLEZ CRUZ, L. (1979): «Desde el absurdo: La narrativa de Marcio Veloz Maggiolo», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 8, p. 119.
- KEEFE UGALDE, S. (1988): «Veloz Maggiolo y la narrativa de dictador/dictadura: Perspectivas dominicanas e innovaciones», *Revista Iberoamericana*, 54-142, p. 130. En línea: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu> [consulta: 23 diciembre 2020].
- MAURO, M. del C. (2007): «Literatura latinoamericana: Abordaje del tiempo en dos momentos literarios», *Revista Estudios*, 20, p. 270. Consultado en línea: Dialnet.

- MELO, D. (2019): «René del Risco Bermúdez: Un poeta disidente perteneciente a la generación de los años sesenta bajo el régimen de la dictadura de Trujillo», en Blog Academia.Edu [consulta: 2 febrero 2021].
- RISCO BERMÚDEZ, R. del (1981): *Cuentos y Poemas Completos*, Editora Taller, Santo Domingo.
- VELOZ MAGGIOLO, M. (2005): *El jefe iba descalzo*, ABC Editorial, Santo Domingo.

TRES PISADAS DE HOMBRE DE ANTONIO PRIETO
Recepción de la obra por la crítica¹

DÉBORAH DÍEZ ROMERO
Universidad de Málaga

Recepción: 15 de diciembre de 2021 / Aceptación: 28 de diciembre de 2021

Resumen: La «primera» novela de Antonio Prieto, *Tres pisadas de hombre*, fue galardonada con el Premio Planeta en 1955. A raíz de su lanzamiento hacia uno de los lugares más considerados dentro del orbe literario, fueron muchas las críticas que suscitó la obra, recreándose en la aparición de multiplicidad de opiniones que lo llevaron a ser considerado como la «joven promesa» de la novela española.

Palabras clave: Premio Planeta, recepción crítica, Antonio Prieto, *Tres pisadas de hombre*, humanismo.

Abstract: The «first» novel by Antonio Prieto, *Tres Pisadas de hombre*, was awarded the Premio Planeta in 1955. In the wake of its launch into one of the most considered places in the literary world, there were many criticisms raised by the work, recreating the emergence of a multiplicity of opinions that led it to be considered as the «young promise» of the Spanish novel.

Keywords: Planeta Award, critical reception, Antonio Prieto, *Tres pisadas de hombre*, humanism.

¹ Este trabajo se inserta en las labores propiciadas por el Proyecto de Investigación «Andalucía Literaria y Crítica: Fondos documentales para una historia inédita de la literatura española y su estudio. Los legados Alborg y Canales de la Universidad de Málaga» (UMA18-FEDERJA-260). De igual forma, la esencialidad de estas líneas cobra aún más sentido con la reconocida y necesaria ayuda que se ha recibido por parte de la historiadora, crítica literaria, antigua doctora y profesora de la Universidad Complutense de Madrid, María del Pilar Palomo.

Mi novela —me dijo— ocurre en América. Es una misma historia contada por tres personajes distintos, tres hombres. El tipo humano predomina sobre la circunstancia. Yo diría que es una novela realista. La primera y la segunda parte las escribí en tres meses; la tercera parte, en cuatro noches. Puedo asegurarle que no he buscado recomendación de ninguna clase (Corbalán, 1995).

La ardua, pero dulcificada labor (contraste perceptual que se constata ante la capacidad de tener referentes, los cuales, pueden llegar a *acompañar* y/o *obnubilar*) que supone reconstruir los pensamientos pretéritos que muchos/as plasmaron en letras a modo de crítica de cualquier obra (o *vida literaria*), abre a la «canalla» que se enfrenta en la actualidad la posibilidad de continuar engrandeciendo un caudal, ya prismático, con la «inocente» comodidad propiciada como un respaldo que le alienta a desmentir, corroborar, enaltecer o socavar lo que en sus manos, jóvenes, ha ido a parar. Ya dijo Gaspar Garrote Bernal: «No es posible elegir sin renunciar ni inventar sin destruir» (2006: 10).

De esta forma, la amalgama literaria, lógica en su *cronos* dispuesta, permite sentarse activamente a ver un vasto panorama que nos obliga, como piedra de toque, a confrontar y/o emparejar ideas, introducir y/o desecharlas, ateniéndose siempre, a mi parecer, a la necesidad de no enmarañar ni recargar un mensaje que pueda ya verse a primeras o no existir. Pues, hay que tener en cuenta el posible artificio que conlleva la vinculación a la férrea realidad del *individualismo* personal y contemporáneo, y la constatación de su influjo subterráneo, lo que puede acarrear falacias desde hipótesis no verdaderamente fundadas. Por tanto, aunque los *nuevos ojos* puedan ser la herramienta que abra lugares antes no vistos, estos deben tener la capacidad consciente de su desapego parcial e intentar dar nuevos lexemas *históricos* a lo personalmente escrito y colectivamente narrado desde la justificación clarificadora.

Estas introductorias palabras me sirven para defender las explicaciones acogidas desde estudios posteriores a la obra (sin dejar en el tintero la gran realidad de no ser conocedora ni lectora de todos y cada uno de los documentos pertinentes a la obra y vida de este autor), y así dar *rienda suelta*, disculpándome por la vanidad, a los *porqués* considerados «personalmente» (leídos unilateralmente, pero de forma retórica, debatidos).

Así mismo, esos *porqués* también se ensalzan a colación de las percepciones críticas antañanas, a continuación reseñadas, con el aliciente de configurar en análisis más pormenorizado y fundando. Con esto, se desecha la mera copia de lo que se dejó por escrito, así como se deja ver cómo esta «primera» novela («tercera» en su esencia, creación posterior a una puberta y rota obra de y a la que, exitosamente, más tarde terminaría titulándose *Vuelve atrás, Lázaro*) es el inicio literario, el esbozo rico y puberto de quien se ha convertido en un *histórico literato y profesor humanista*.

En la lectura de las diferentes reseñas (publicadas en diversos periódicos y revistas españolas) acerca de la obra de Antonio Prieto, *Tres pisadas de hombre*, son varios los aspectos comunes a los que se refieren las redacciones de los numerosos críticos y periodistas en relación con esta.

El primero de ellos es aquel que revela y evidencia la juventud de su autor. Sin embargo, aunque señaladas benévola y considerablemente su inexperiencia literaria y vital y, por consiguiente, su inmadurez en el oficio de la pluma, todos, sin excepción, hacen un hincapié bondadoso y fuera de cualquier condescendencia al considerar su primavera edad revestida sorprendentemente de una gran destreza estilística y literaria, confiriéndole a aquel Prieto el vaticinio de «joven promesa» de, al menos, la narrativa española.

Dice de él el poeta Enrique Badosa: «No vacilo en pronunciar mi “sí” a esta primera novela de Antonio Prieto, que acredita al autor y que, a la vez, acredita al premio que le ha sido otorgado» (1955: 95). Por su parte, el periodista Ismael Galiana comenta: «Prieto tiene excelentes condiciones narrativas y dramáticas para despertar el interés del lector, y si continúa en la línea general emprendida, podrá aportar a la novelística española relatos de importancia» (*Línea*). Y no son menos importantes, pero igual de deseosas, las palabras del crítico literario de la Real Academia Española, M. Fernández Almagro que dicen: «Antonio Prieto acredita dotes verdaderamente extraordinarias en cuanto al cumplimiento de dos requisitos esenciales de la novela: arte en el desarrollo del asunto y dominio de la expresión» (*La Vanguardia*, 1955).

En la temprana andanza de los años en la nueva trayectoria literaria de Prieto, fueron solo tres los que le hicieron falta para aparecer, del mismo modo, aceptado, en palabras de uno de los críticos literarios más renombrados de la historia, Juan Luis Alborg. Este, en un capítulo entero dedicado al joven aguileño en su *Hora actual de la novela española*, dijo que:

Ni el tiempo transcurrido desde su revelación ni el bagaje que hoy puede ofrecernos, son suficientes para formar pronósticos exentos por entero de salvedades y provisionalidad; pero el tono y cualidades de su obra nos permiten, sin duda, abrir ancho crédito de expectante optimismo (1958: 321).

De igual forma, Alborg resaltó de esta novela algo que, décadas después, el que es conocido como uno de los grandes críticos de la obra y vida de Antonio Prieto, Ángel García Galiano, atestiguaría y aseveraría con el ofrendado calor y el sopeso de distintas obras y estudios del aguileño: «Lo más importante del libro, a mi entender, radica en esa originalidad de su arquitectura [...]. Gran conocedor de la más reciente novela europea y americana, Prieto puede ser entre nosotros un eficiente impulsor de nuevas técnicas» (1958: 324). Galiano profundiza y comenta que *Tres pisadas de hombre*:

[...] se inserta en el marco de la renovación formal de la narrativa española de postguerra [...] fundamentalmente en los aspectos formales e ideológicos desde los que propiciaban una profunda renovación del género narrativo, abocado durante los últimos años a una suerte de inercia realista, y a veces costumbrista, que las nuevas promociones cuestionan desde un saber y un entronque con las renovadoras raíces europeas y americanas que, acaso, sus mayores no tenían (2006: 115-116).

Esta renovación formal, más específicamente, referencia:

[...] además de un uso de la «materia americana» varios años antes de la moda importada del llamado *boom* [...], (a una revelación de) una serie de técnicas narrativas: perspectivismo, manejo narrativo de la elipsis, cambios de punto de vista, impresionismo subjetivo como forma de trascender, y cuestionar, el narrador realista inverosímilmente omnisciente, narración especular..., es decir todas las características que luego, casi diez años más tarde, se adjudicarán como marcas de la renovación formal de la narrativa de los sesenta (2006: 116).

Como puntualización y confrontada contemplación respecto a las propias palabras de Prieto referidas a su obra: «Yo diría que es una novela realista» (Corbalán, 1995), cabe destacar que la referencia al desligue de la «inercia realista» que corrobora Galiano se ve refrendada por las constataciones conceptuales anteriores tanto de Juan Luis Alborg como Pilar Palomo.

El primero de ellos, interpelando a la obra bajo el vocativo creativo de «dispositivo literario de fundamental irrealidad» (1958: 326), ensalza esta particularidad como uno de los mayores méritos de la novela de Prieto y como un reflejo de su «capacidad de creación» (1958: 326):

La «realidad» del libro no es aquí algo dado que la novela reproduce, sino un mundo «personal» que el autor ha creado con unidades de su sistema métrico particular. [...] un libro como *Tres pisadas de hombre* es, más que realista, ideal y artificiosamente literario; aunque el realismo de la envoltura, con sus crudezas y asperezas, pueda engañar a los distraídos que, más atentos a la corteza que a la sustancia, pueden picar en las uvas pintadas, como los pájaros de Apeles (1958: 326).

Pilar Palomo, por su parte, evidencia en la validación comparativa de la literatura de los jóvenes autores de la posguerra esa «superación realista» (1968: 725): «Una minoritaria dirección novelística que gravitará sobre una realidad de observación que se trascienda, para operar sobre temas humanos de más profunda complejidad que el puro testimonio o la crítica social» (1968: 725).

Sin embargo, en el caso de aquellos escritores del o posteriores a 1955, tal transcendencia de lo real «informa esencialmente su creación» (1968: 725).

No solo por la intención de mostrar cuánto de equívoco hay en la visión de una realidad que no se penetra, sino por el voluntario alejamiento hacia la creación de una tierra nueva, ajena a la comprobación realista, Tres pisadas era la realización literaria, con módulos realistas, de una concepción novelística opuesta a las prácticas y esclavitud de un realismo meramente visual (1968: 727).

Aunque las palabras que se citarán a continuación refieren a una percepción más holística de la obra de Prieto, pues son referenciadas en un tiempo en el que su trayectoria literaria permitió la publicación de más escritos, así como la perpetuación paulatina de la esencialidad *prietana*, quedan recogidas aquí, ya no solo por entrar a colación de lo anteriormente dicho, sino para constatar cómo, aunque el propio Prieto dijese de esta obra que se configuraba como distinta a su ideología literaria, en ella se recogen ya atisbos de lo que sería después su producción literaria, atestiguando que el esbozo, desde una hipótesis fundada, es la base del dibujo. Por ello, así prosigue Pilar Palomo:

Así, de manera cada vez más acusada, la novelística de Prieto se ha centrado en una problemática trascendente, dolorosa y conscientemente traspasada por una suprema realidad: la muerte. La muerte y el hombre, y sus mutuas relaciones, gravitando sobre conceptos universales —vida, civilización, fe, naturaleza— cuya explicación novelística coloca a la obra de Prieto en caminos poco transitados por la realista novela española. Podría, incluso, aplicarse a su obra el calificativo de cerebral, si, al igual que es trascendida la realidad externa que la soporta, ese cerebralismo no fuese también trascendido por un humanismo vivificante, a veces acuciante (1968: 727).

Ahora bien, si es verdad que la crítica percibió, con el escrutinio del que juzga desde la veteranía, la falta de «recursos de montaje», la aparición de «diálogos en los que se pierde en naderías desvirtuando la trama esencial de la obra o que los protagonistas se desdibujan en divagaciones que nada añaden ni quitan a su personalidad» (*La tarde*, 1955), pecando así, quizás, de un exceso de monólogo; esto se ha visto excusado por tal juventud y puesto en parangón con otras habilidades igual de admirables por su edad como «una narrativa fresca, valiente, segura de su fuerza expresiva, escrita con alegría, en un estilo desnudo, inquieto y palpitante que va desde la frase seca y cortada [...] a la honda reflexión, llena de exquisitas vibraciones» (*La tarde*, 1955).

Este manejo de la prosa, que podría explicarse, en base a esa «realidad» de la plasmación autoral de una forma u otra en el devenir lingüístico, argumental o respecto a los personajes de su obra, a ese temperamento sencillo, sincero y muy natural de Prieto (epítetos que de él mismo dice en diferentes entrevistas), es también lo recurrente en la constatación benévola de esta novela.

Se encuentran, referidas a este aspecto, las palabras de M. Fernández Almagro que aseveran que es una «prosa de novelista que maneja diestramente sus instrumentos de expresión. Lenguaje sobrio, preocupación por la exactitud del vocablo, discreción en el uso de indigenismos o de términos que lo parecen...» (1955); o aquellas de Ismael Galiana que recalcan un «estilo conciso [...] y rigor del vocabulario»; pero también con «un lenguaje pintoresco a veces, cargado de términos conversacionales, pero sin llegar a la pesadez» (*Línea*). De igual forma, Alborg, ateniéndose a la naturaleza del tema, dice que esta «no requiere un lenguaje escogido y literario, sino expresivo, directo y contundente, y así es, en efecto, el que maneja el novelista» (1958: 323).

Todos coinciden, por tanto, en su lenguaje (y estilo, en general) lacónico (a veces, también y de manera contextual, lírico y dramático), firme, meditado, sin pedantería; en esencia, y tal y como dice Enrique Badosa, Prieto tiene «el don de la palabra exacta, que se traduce en una tensa plasticidad verbal, compatible con todas las modelaciones estilísticas que la narración requiera» (1955: 95). Una «exactitud», parafraseando a Violeta Alicia en su artículo de *El Día*, a la que le confiere una importancia segura, fuerte, asombrosa que, más allá de otorgar relevancia al argumento en sí (del cual todos coinciden, a su vez, en decir que es bastante «leve»), dan cuerpo a los personajes que «no debe llamárseles personajes, sino hombres» (1956).

Sin embargo, cierto es que tal opinión favorable respecto a esta particularidad lingüística y a esa supuesta corporeidad a la que refiere Alicia es debatida y puesta en tela de juicio por otros críticos, como el ya mencionado Enrique Badosa (demostrándose así que la gama de grises se ensalza en una misma opinión) o el escritor gallego Manuel G. Cerezales, entre otros. Estos señalan de manera negativa que, realmente, Prieto no logra conferir individualidad a los personajes a través de su hablar (y no solo a través de expresiones como la de «amigo» o la de «señor», Gad y Juan, respectivamente, por ejemplo). Es decir, según estos, no consigue desvincularse *per se* de sus creaciones protagonistas y hacer que cada una de ellas tenga su modo de decir propio que no recuerde a las demás (Badosa, 1955: 95). Cerezales dice que son «impropiedades aparentes, puesto que la voz de los protagonistas no es más que la triple personificación de un solo narrador [...] por haber sido puestas palabras en bocas que difícilmente las pronunciarían» (1956).

En el caso de Alborg, estas últimas cuestiones de detalle sobre la «cierta insuficiente diferenciación en sus lenguajes respectivos» las considera

«baladíes [...] al lado de aciertos innegables en la pintura de los tipos y en la estructura de la novela» (1958: 322). Es el caso de las

[...] descripciones felicísimas, como capturadas en un mundo familiar, con gráfica y segura pincelada. Las páginas finales, en las que muere Luigi, agotado en medio de la selva, son de tal fuerza que —de ignorarlo— nos haría pensar, como decimos, en un escrito familiarizado íntimamente con aquel medio. Esto demuestra justamente un instinto novelesco que compensa por un lado la juventud del autor y revela por otro las naturales dotes que posee para el cultivo de este género (1958: 323).

Por consiguiente, ensalza su eficacia expresiva y el vigor, así como el diálogo vivo e incisivo. Ahora bien, este gran crítico no pasa por alto, aunque sí le resta cierta significación, a las «posibles incorrecciones o descuidos o construcciones deficientes que nada dicen en el conjunto de la obra» (1958: 324). Ese diálogo antes mencionado, encomiado como conciso y necesario que se «funde de manera justa y natural con las porciones narrativas, dando un conjunto en que se advierte la seguridad constructiva del autor» (1958: 324) en muchas de las partes de la novela, «en ocasiones resulta esquemático con exceso y convencionalmente recortado». A este respecto, Alborg comenta:

Las gentes de la novela —ya lo hemos insinuado— se expresan siempre con una parquedad de telegrama, excesiva ¿Hablan los hombres así? Son tipos —es cierto— que se condensa férreamente en el presente vivo, cerrados como cajas misteriosas a su pasado y su porvenir; pero esta limitadora deshumanización, ya de por sí forzada, ¿justifica la esquemática rigidez de sus palabras, de sus gestos, que el autor asimila a la virilidad, a la reciedumbre y energía de carácter? (1958: 326).

No obstante, desde la humildad que me compete y bajo la lectura más o menos formada de esta obra, tanto los juicios sobre la falta de distanciamiento autoral y ensalce de los propios persona(jes), como esa «limitadora deshumanización» me parecen ciertamente excesivos.

Por una parte, ¿realmente el autor se puede desligar al cien por cien de su creación?, ¿no es ese desafío algo aparente? Me remito a las palabras, ya desde la Atalaya, del propio Prieto, quien dice: «Detrás de cada obra importante hay un hombre, un hombre que necesita más vida que la asignada por su cronología y por ello se extiende en obra literaria» (2006: 111). Aunque este paradigma léxico remita a una concienciación *prietana* mucho más elaborada, trabajada a lo largo de años de estudios, lecturas y reflexiones literarias y personales, la esencialidad de este ya se vislumbra entre los devaneos almagámicos, pero coherente en sus párrafos de juventud.

De igual manera, y por otro lado, la limitación que difumina la caracterización individual de los personajes puede corroborarse en algunas impropiedades impetuosas de una narración algo más exagerada o acelerada, pero diría incluso que los persona(jes) de Prieto configuran una simbiosis entre su concepción como *personajes* y, por ende, su influenciada creación autoral, y su configuración como *personas*. Dice el propio autor:

Conviene no olvidar que todo buen novelista no solo se halla vitalmente en el registro de pequeños detalles biográficos, sino también, y de un modo más creados, en aquellos seres y situaciones a los que se desplaza imaginativamente como medio de experimentar vidas y situaciones que no puede cumplir realmente (1966: 15).

Es decir, Prieto es capaz de dejar ver cómo su cultura, personal y literaria, insufla corporeidad a sus protagonistas, pudiendo considerar teorías filosófico-literarias, estilísticas y estructurales en cada uno de ellos y a través de ellos, como el *teorema fundamental del raciovitalismo* de Ortega y Gasset que se moldea en la ya consabida fórmula: «yo soy yo y mi circunstancia».

Una tesis que, a su vez, demuestra la *realidad* (extendida) propia del autor, cuya acción y obra (poética, filosófico o científica) «es una obra de circunstancias porque está ineludiblemente determinada por dos parámetros: el aquí y el ahora» (1983: 313). En una entrevista hecha a J. M. González para *Delibros*, Prieto aseveró que «la cultura lo primero que hace es limpiarte bastante de vanidad, y después convencerte de que la originalidad no existe, pues dependemos de una tradición, desde el propio uso de la lengua» (2001: 144). Reiterando, pero con más profundidad, el argumento citado justamente antes:

La obra de un escritor auténtico es, en esencia, su propia vida ofrecida a unos lectores a través de una imaginación o facultad creadora que lo sitúa en distintos personajes y ambientes y cuya personalidad le permite interpretar, en cierto modo deformar en su pensamiento aquello que le es dado como realidad. Su obra es, bajo este sentido, como un intento de ofrecer fuera de sí no ya lo que es él, sino lo que de algún modo aspiraría a ser o su pensamiento cree que debería ser la realidad. Esta parcialidad autobiográfica, a su vez condicionada por el momento histórico en que vive, se halla de una forma constante, prestándole un substrato unitario, en la obra del novelista, dramaturgo o poeta (1959: 67).

Por ende, Prieto compone, pero sus protagonistas se siguen ensalzando como *personas* que son capaces de configurarse. Una configuración que, en lo referido a la coherencia lingüística a la hora de comportar la caracterización de un *actor*, parece que no existe (vuelvo a citar a Cerezales, que atiza a Prieto por «palabras en bocas que difícilmente las pronunciarían» [1956]), pero que

es así como estas se erigen como protagonistas de la obra. Por ejemplo, aquel personaje que se dibuja como «tonto» o «inculto», no tiene por qué tener esa cualidad en todos los contextos de la historia. Si la crítica siempre ha visto como deficiente la demasía en tipicidad en los personajes de una novela por someterse a la caracterización parca y repetitiva consecuencia de la influencia de la literatura clásica en la contemporánea (omitiendo esa realidad psicológica y filosófica —y por tanto literaria— de la complejidad del ser humano y, por consiguiente, del personaje) ¿por qué ver como algo incoherente que el inseguro, supuestamente tonto, tenga pensamientos existencialistas y, por tanto, un vocabulario referencial; si realmente nadie nunca ha sabido lo que se le pasa a otro por la cabeza?².

A colación de esto último, traigo las palabras de la escritora mexicana Verónica Gerber Bicecci quien, en su libro titulado *Conjunto vacío*, dice —puestas las palabras en boca de su protagonista—: «Siempre estamos haciendo un dibujo que no alcanzamos a ver por completo. Solamente tenemos un lado, una arista de nuestra propia historia, y el resto permanece oculto» (2017: 18).

Esta última cita, además de ser perfecta para corroborar el ensalzamiento de los protagonistas como *personas* de la obra, asistiendo a ellos mismos a la *realidad* imperante que se sufre en carne propia al vernos a nosotros mismos como creemos que somos y contar una historia desde nuestro sesgo personal, me ayuda a poder hablar de ese juego literario y simbólico que se erige al interior de la *novel* obra de esta joven promesa aguileña. Los protagonistas de la novela, de la mano de Prieto, se *personifican* a través de la consideración que tienen de sí mismos, su aptitud ante lo que les rodea, los pensamientos que tienen de a los que se enfrentan o acuden a ellos, así como a través de la formulación lingüística que se dosifica impertérritamente en el tratamiento que hacen cada uno de ellos a la hora de contar la historia, de manera sucesiva y cronológica, de las esmeraldas selváticas.

Todo ayuda a pertrechar la esencialidad de los protagonistas desde un individualismo capacitante, pero que, siguiendo la evidencia antes aseverada, no deja de mostrar solamente una «arista», un «lado» del persona(je).

El juego *prietano*, original en su devaluación, coge esa individual *personificación* y la adereza, bajo el calor que suscita la posibilidad de la trascendencia espaciotemporal y la literaturización de las historias, con la percepción vocativa, juiciosa, experiencial y funcional de los demás protagonistas, haciendo

² Esta refutación viene al caso ya que Juan, ese «tonto» al que me he referido, realmente no lo es, sino que es por la infravaloración de sí mismo impuesta a base de comentarios dañinos desde su infancia, como se ha señalado en el análisis anterior respecto a este personaje. Obviamente, la construcción de un personaje en el que se pretenda evidenciar rasgos de verdadera estupidez, sí se encontraría incongruente que comenzase a «hablar» como un erudito. Aun así ¿quién es tonto y qué es la tontería?

que estos se esgriman en su totalidad, mostrando así todos los lados de un mismo *objeto de caracterización*. Alborg comenta esto mismo:

La acción es única, pero narrada en tres fragmentos sucesivos por los tres protagonistas, a modo de una carrera de relevos. No es un suceso solo —entiéndase bien— visto desde diversos ángulos (lo que ya a estas alturas constituye una vulgaridad); el relato prosigue sin que los hechos se repitan, pero varía el historiador. Y en cada una de las tres caras que componen el prisma único de la novela, cada persona —mientras fluye la narración de los acontecimientos— habla de sí mismo y define a los otros según él los ve. De este modo, con la habilísimas coordinación de los tres relatos, va tallándose el perfil de los tres hombres y endureciéndose la huella de «tres pisadas».

Cada personaje, en la sucesión de la novela, no es tanto el resultado de su autobiografía como la proyección del concepto que sobre él poseen los demás. Así se obtiene un originalísimo doble plano —como el de un cuerpo y su sombra— que nos da de cada hombre una visión compuesta, aguda, peculiarísima. Y nos empapa a la vez de un concepto vulgar, pero que necesita la cristalización en una obra de arte para que se convierta en una vivencia de nuestro espíritu: me refiero al hecho de que todo ser humano posee junto a su esencial realidad —la auténtica, la que solo Dios ve y juzga— una *specie* [...] que constituye su ser social, falso casi siempre, pero no menos real en el mercado y la farsa de la vida (1958: 322).

Ahora bien, críticos como José Fradejas Lebrero (entre otros), aunque aceptan lo «perfecto» en la caracterización de los protagonistas, consideran que la concerniente a Gad es mucho mejor que las de Juan y Luigi.

En la novela de Antonio Prieto, Gad es toda una novela espléndida, característica y que demuestra un nervio excepcional y unas dotes de escritor ingénitas. A pesar de ello, las dos partes siguientes, Juan, plena de sentido satírico de la vida inculta corriente, y Luigi, absorbido y asesinado por la selva, son buenas, pero no están a la altura de la primera (1955).

Algo que podría comprenderse, y más en lo referido al último capítulo, ya que la larga tensión idealizadora que establecen los dos primeros personajes respecto al tercero crea en el lector una alta expectativa por evidenciar la gran *persona* (o no) que resultaría ser Luigi. En última instancia, en una rápida y repetitiva narración (continuas referencias a la sonrisa, pocas a su infancia o su conformación como *persona* doliente y exceso de romanticismo), ciertamente, todo se termina desvirtuando.

No obstante, todos los críticos coinciden en que estos configuran realmente la historia, más allá del argumento que, como se ha dicho, se ha querido ver como «débil, anecdótico» (sin una connotación realmente negativa en esta consideración); como «soporte del que se vale el novelista para analizar tres caracteres» (Cerezales, 1956). Ya dice Pilar Palomo:

Entiendo que los que tomaron *Tres pisadas de hombre* (1955), de Antonio Prieto, por una novela más o menos exótica de aventuras no anduvieron demasiado despiertos críticamente. La aventura, el insostenible contrabando de esmeraldas, es la parte más minúscula y desatendida de toda la obra. Mucho más que todo ello, la novela era, con todos sus riegos, la expresión de tres caracteres, con la mentira y la apariencia que el realismo le presta y cuya intencionada falsedad se advierte en cuanto Luigi, desmintiendo a los otros, comienza su historia (1968: 727).

Estos y sus reacciones son «más que el desenlace de la aventura, el elemento de intriga para el lector» (Cerezales, 1956), y, también para la constatación del ambiente. Pues, aunque algunos críticos³ aluden duramente a «que el autor haya hecho vivir a sus personajes en un ambiente para él completamente desconocido⁴, dando, por tanto [...] una desagradable sensación de falsedad, de inconsistencia», realmente es esa ausencia de especificidad geográfica y destreza en la *personificación* y caracterización de sus personajes, lo que le otorgan viveza, verosimilitud (realismo), originalidad y coherencia a la novela. Dice Manuel G. Cerezales:

Antonio Prieto ha elegido para su primera novela un asunto y unos escenarios por donde puede discurrir libremente su imaginación, sin necesidad de tener que sujetarse a las exigencias de los datos y ambientes de la realidad inmediata y conocida⁵, que podría hacer vacilar a un narrador inexperto [...] Prieto (al igual que Valle-Inclán en su *Tirano Banderas*) se limita a describir a base de apoyar su fantasía en conocimientos geográficos, lingüísticos y folclóricos y toda clase de referencias literarias o verbales más o menos fidedignas. [...] El realismo de Prieto se refleja en el sentido de que ha querido reflejar las almas en su desnudez, y lo es en sus mismas descripciones de la selva, espléndidas, rebosantes de fuerza y color, ajustadas, con todo, a un canon realista, sin deformaciones fantasmagóricas (1956).

³ Esta aseveración está cogida de otra del artículo anónimo de *La Tarde*, V. art. cit. en bibliografía.

⁴ El propio Prieto, en sucesivas entrevistas, deja claro que nunca viajó a Sudamérica para documentarse acerca del lugar ni su gente.

⁵ A diferencia de lo que ocurre en su obra coetánea, *Los persas*, en la que él mismo, en unas palabras a modo de prólogo, dice: «También yo caí un poco en sus garras (en la de la historia) y esta caída es la que me obligó a citar datos. Los necesitaba para que el público conociese el camino que íbamos andando. Esta vez, pues, la imaginación del autor estuvo limitada» (2019: 45).

Podríamos decir, entonces, otorgándole valía contrastiva y unificadora a lo que anteriormente se ha citado en estas páginas, que el juego *prietano* configura un triángulo (buen guiño inocente a la obra) que está formado por tres enclaves: el primero de ellos es el «escritor auténtico», quien se convierte, deformando la realidad hacia una aspiración de lo que debería ser *real*, por un lado, en distintos *personajes*, y por el otro, en ambientes (tercer enclave). Esos *personajes* son construidos por el autor, pero de igual manera, *se construyen a sí mismos* debido al devenir de la historia y la influencia, entre otras cosas, que reciben del propio ambiente, el cual, a su vez, se nutre recíprocamente de esa edificación *personalizadora*, otorgándose así una simbiosis que clarifica el poder creador del «escritor auténtico».

Esta hipotética estructuración que se evidencia en esta «primera» novela bebe de una ideología que el propio Prieto, a lo largo de su producción literaria y bajo los efectos de una consciente reflexión filosófico-literaria, dejó constante en varias de sus críticas ensayísticas: la percepción simbiótica entre el libro y la vida. Para este escritor la cultura «es indispensable para la vida y [...] esta proporciona el necesario marco de complicidades para entender o aplicar aquella» (Garrote, 2006: 10):

Recuerdo perfectamente aquel octubre en el que comencé en Pisa a explicar literatura comparada. Quiero decir aquel tiempo en el que aprendía aceleradamente en los libros para poder comunicarme con algunos alumnos. Pero también (y siempre) estaba la vida. Recuerdo que en unas noches de Viareggio, con sus luces de fiesta animando una juventud que no era la mía, fue cuando comprendí el pasar y la fugacidad que preocupaba a Petrarca y fue luego en otros poetas (y lo comprendía como intérprete, sin acudir a fuentes e influencias) [...] porque cualquier saber que intente, al menos, elevarse, tiene que no perder su dimensión humana» (1975: 11).

Creo que no hace falta insistir mucho más en la consideración de que *Tres pisadas de hombre* refleja la cultura de su autor quien, aunque acepte un individualismo y una voz propia en cada una de las obras que desprende de su pluma, aborrece lo «original», aseverando que el *libro* de un escritor es la unión de otros textos, vitales y literarios. Refleja así mismo cómo, siguiendo la misma estructuración nutritiva, los personajes, constituidos y ensalzados como *personas literarias*, a través de su *propia vida* dan sustancia, función, coherencia y relevancia a una historia que algunos creen poder catalogar de «simple».

Esta historia, según la crítica, se enorgullece del uso de un lenguaje excelso, competente en su ligereza, concisión, dedicación y temeridad arrolladora capaz, incluso, de difuminar los asertos que involucraban en la obra ciertos «peros»

en su construcción. Un lenguaje creado de la mano de un joven autor a quien muchos le vaticinaron convertirse en un gran novelista. Una premonición que, dicho desde los días que acucian, se ha cumplido, añadiéndole, eso sí, otras contribuciones que han hecho de Antonio Prieto un hombre reconocido: profesor de universidad, narrador, crítico literario, ensayista, editor, marido y padre.

Tal y como dijo Violeta Alicia, en esta novela «hay tres hombres o más con sus vidas próximas y diferencias [...] (con) sus palabras sencillas, humanas, sucias a veces, y la ciudad o la selva que estos hombres *crean* para nosotros» (1956). Una creación que alumbró una historia que, a fin de cuentas, nadaría en la intangibilidad y la inexistencia si ninguno de los anteriormente citados («escritor auténtico», *personas literarias* y ambientes [entre otras cosas, como lo lingüístico] se hubiese inmiscuido en el proceso de creación que atañe a tan noble arte: la literatura.

Mi querido amigo: De lo que soy como escritor tendré que hablarle muy brevemente, porque un escritor es su obra y no las palabras que pronuncie en tal o cual sitio, por intempestivas y falsas que estas palabras sean. [...] Con mi citada novela yo obtuve lo que pretendía y un poco más. Porque un hombre como yo, un hombre al que no le da la gana hacer excentricidades ni ir detrás de la gente, no tenía otro camino que ganar un premio así y encontrar editor (Prieto, 1955).

«Detrás de cada obra importante hay un hombre, un hombre que necesita más vida que la asignada por su cronología y por ello se extiende en obra literaria».

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, J. L. (1958): *Hora actual de la novela española*, Cátedra, Madrid.
- ALICIA, V. (1956): «*Tres pisadas de hombre*, novela de Antonio Prieto», *El Día*.
- ANÓNIMO (s. f.): «*Tres pisadas de hombre*, por Antonio Prieto», *La tarde*.
- ANÓNIMO (s. f.): «*Tres pisadas de hombre*, premio ‘Planeta’ 1955», *Amanecer*.
- ARCO, L. del (1955): «Antonio Prieto», *Mano a Mano*.
- BADOSA, E. (1955): «*Tres pisadas de hombre* de Antonio Prieto», *Distinción*.
- CORBALÁN, P. (1955). «Una novela: 100.00 pesetas», *Diario de Navarra*.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1955): «Ante una primera y laureada novela», *La Vanguardia española*.
- FRADEJAS LEBRERO, J. (1955): *Revista de Literatura*, 8, 16, pp. 334-336.
- GALIANA, I. (s. f.): «*Tres pisadas de hombre*, novela de Antonio Prieto», *Línea*.

- GARCÍA GALIANO, Á. (2006): «La obra narrativa de Antonio Prieto entre 1955 y 1975», en *Antonio Prieto en su texto total*, vol. I., Universidad de Málaga, pp. 111-178.
- GARROTE BERNAL, G. (coord.) (2006): «El libro como vida en rebelde generosidad de Antonio Prieto», en *Antonio Prieto en su texto total*, vol. I., Universidad de Málaga, pp. 9-30.
- GERBER BICECCI, V. (2017): *Conjunto vacío*, Pepitas de Calabaza, La Rioja.
- GONZÁLEZ CEREZALES, M. (1956): «Tres pisadas de hombre, por Antonio Prieto», *Informaciones*, 21 de enero.
- GONZÁLEZ, J. M. (2001): «Literatura», *Delibros*.
- MOLIST POL, E. (1955): «El último premio ‘Planeta’», *Diario de Barcelona*.
- PALOMO, M^a. P. y VV. AA. (1968): «La novela española en lengua castellana (1939-1965)», en *Historia General de las literaturas Hispánicas*, vol. 6., Vergara, Barcelona.
- PRIETO, A. (1955): «Nuestra novela anda perfectamente de salud», *La Estafeta literaria*, 44.
- (1959): «Vida y obra en Guivanni Papini», *Sinergia*.
- (1966): «Lectura del Buscón», *La vida del Buscón llamado don Pablos*, Marte, Barcelona.
- (1975): *Introducción a la literatura comparada*, Planeta, Barcelona.

LOS REFLEJOS DEL ESPIONAJE INTERNACIONAL EN LOS ESPÍAS DE PÉREZ-REVERTE

EMILIO RAMÓN GARCÍA
Universidad Católica de Valencia

Recepción: 22 de diciembre de 2021 / Aceptación: 30 de diciembre de 2021

Resumen: Arturo Pérez-Reverte siempre ha mostrado gusto por los escritores clásicos para seguir su modelo de historias bien contadas por medio de una narración rápida y precisa y diversidad de referencias intertextuales. Durante décadas, ha explorado la novela histórica, el género de aventuras con un toque de misterio y el género bélico, en donde muestra una visión de la guerra bastante sucia y nada romántica. Si bien se ha escrito mucho acerca de sus héroes cansados y del carácter existencialista y bélico de los mismos, aún no está muy explorada la vena del género del espionaje que recorre algunas de sus obras hasta llegar a la trilogía de Falcó y las similitudes que presenta respecto a algunas de las obras más significativas del género. El objetivo del presente trabajo es analizar cómo se integran los rasgos de la ficción de espías de Pérez-Reverte en el género de la novela de espías a nivel internacional y presentar algunas de las características y tópicos que comparte con algunos de los principales nombres del género como Robert Ludlum, Len Deighton, Somerset Maugham, Eric Ambler y John Le Carré en el marco de los parámetros que proponen Boltanski, Corcuff, Mandel, Tadié, Magris y Wolfe para definir el subgénero de la novela de espías.

Palabras clave: Arturo Pérez-Reverte, novela criminal, novela de espías internacional, clandestino, ambigüedad moral, falsos ideales.

Abstract: Arturo Pérez-Reverte has always shown a preference for classic writers to tell stories with a fast pace, precise details and a diversity of intertextual references. For decades, he explored the historical narrative, the adventure novels with a hint

[223]

of mystery and the war genre. Detached from any hint of idealism or heroic ideals. Even though much has been said about the military and existentialist character of his tired heroes, not much has been explored about his spies, who following the steps of the main authors in the international scenario, went from being amateur detectives to turn into professional agents. The purpose of this essay is to show how Pérez-Reverte follows the legacy of writers such as Robert Ludlum, Len Deighton, Somerset Maugham, Eric Ambler and John Le Carré in order to recover the historical past from a sceptic perspective. In doing so, Pérez-Reverte presents the reader with a skeptical portrait of a recognizable the past which falls into the parameters of the spy novel according to Boltanski, Corcuff, Mandel, Tadié, Magris and Wolfe.

Keywords: Arturo Pérez-Reverte, criminal novel, international spy novels, clandestine, moral ambiguity, false ideals.

Resulta de sobra conocida la admiración que Arturo Pérez-Reverte siente por los escritores clásicos a los que dedica epígrafes, referencias intertextuales o incluso novelas. De ellos extrae su gusto por las historias bien contadas, por una narración rápida y precisa y por numerosas referencias intertextuales en las que apoya su narración. Su novelística parte de las lecturas de Stendhal, Homero, Conrad, Dickens, Virgilio, Dumas, Mann, Conan Doyle, Dostoyevski, Stevenson, y se fija incluso en autores que no suelen gozar de la estima de la crítica, como:

Agatha Christie, John Le Carré, y hasta en Ken Follett si me hiciera falta, los recursos, los mecanismos, las herramientas del oficio, que me permitan llevar al papel del modo más eficaz posible la historia que tengo en la cabeza.

No crean que he citado a Follett como provocación. Durante todo un año juvenil viví en casa de un familiar que tenía en su biblioteca todos los *best-sellers* americanos y toda la novela policíaca de los años 50 y 60: Vicky Baum, Zane Grey, Frank Slaughter, Frank Yerby, Somerset Maugham. [De todos ellos, admite preferir] más a Homero que a Joyce, más a Dumas o a Balzac que a Faulkner, más a Bernal Díaz del Castillo que a Malcolm Lowry, más a Quevedo, Cervantes, Clarín o Dostoyevski que a Cortázar o Ferlosio, y más a un solo libro de Agatha Christie, *El asesinato de Rogelio Ackroyd*, por ejemplo, que a la mayor parte de los autores aplaudidos por la crítica oficial en el último medio siglo (Pérez-Reverte, 2008: s. p.).

Lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que evite valerse de referencias a autores como Maugham en varias de sus novelas¹.

Sus protagonistas, en palabras del propio autor, son héroes cansados (Pérez-Reverte, 1995: 373) que empezaron creyendo en los ideales heroicos de la guerra como Frederic Glüntz (*El husar*), investigando libros raros, desapariciones y asesinatos, como Lucas Corso (*El Club Dumas*), buscando tesoros perdidos como Coy (*La carta esférica*), intentando esclarecer muertes como el padre Lorenzo Quart (*La piel del tambor*) o procurando averiguar el paradero del líder internacional de los grafiteros como Lex (*El francotirador paciente*). Todos acaban desencantados y convencidos de que el axioma de *homo homini lupus est* se cumple pues, como afirma en *El pintor de batallas*, «Los hombres, señor Faulques, somos animales carnívoros» (Pérez-Reverte, 2006: 57).

Mucho se ha escrito acerca de estos héroes cansados y del carácter existencialista y bélico de los personajes pérez-revertianos² y, en menor medida, acerca de sus mujeres³, pero aún no está muy explorada la vena del género del espionaje que recorre algunas de sus obras hasta llegar a la trilogía de Falcó. En un primer momento se trata de novelas cuyos personajes se comportan como detectives *amateurs* y, gradualmente, acaban convirtiéndose en espías. Un proceso que al principio se produce de manera involuntaria, como en *El maestro de esgrima* (1988) o en *El tango de la vieja guardia* (2012), en donde se mencionan cuáles son los maestros del género en los que se va a apoyar, y que culmina en *Falcó* (2016), *Eva* (2017) y *Sabotaje* (2018), cuyo espía es ya un profesional. El objetivo del presente trabajo es analizar cómo se integran los rasgos de la ficción de espías de Pérez-Reverte en el género a nivel internacional y presentar algunas de las características y tópicos que comparte con algunos de los principales nombres de este subgénero criminal siguiendo los parámetros propuestos por Boltanski, Corcuff, Mandel, Tadié, Magris y Wolfe.

La novela de espías, en tanto que subgénero de la ficción criminal entendiendo esta como aquella ficción en la que puede o no haber un personaje que investigue o incluso un misterio que investigar, pero en la que siempre hay un crimen (Knight, 2004: XII), tiene algunos antecedentes en las ficciones policíacas y detectivescas de los siglos XVII a XIX en Francia, pero no se desarrolla como subgénero de pleno derecho hasta el siglo XX. La ficción de espías comparte con el resto de la ficción criminal la esencia de la intriga, la investigación realizada por personajes que, a menudo, se mueven en unos márgenes que rondan lo ilegal, el uso de identidades inventadas, o el modo en que se presenta

¹ Para un estudio de las referencias a las novelas de espías en Pérez-Reverte, véase Ramón García (2018).

² Véanse los estudios de José Belmonte, Alberto Montaner, Alexis Grohmann, Emilio Ramón García, Santos Sanz Villanueva o Anne Walsh entre otros.

³ Véase Ramón García (2018).

la información de manera aparentemente fragmentada hasta llegar a completarla (Seed, 2020: 233). Todas ellas se caracterizan por la búsqueda de una verdad acerca de un misterio, pero la novela de espías añade, además, una reflexión «sobre la traición basada en la «falsedad», muchas veces inexplicable, de unos personajes que no actúan siempre por dinero o por razones ideológicas» (Castellet, 1997: 6), y en la que, además, el personaje principal suele cometer uno o más crímenes. Es por ello que la novela de espías presenta un dilema ético y trata temas como la traición, la lealtad, la identidad, el nihilismo, el engaño o el sabotaje, entre otros. A esto se le suma que el radio de acción de la ficción de espías alcanza a gobiernos y naciones que actúan de manera clandestina. Motivo por el que el género ofrece

[...] glimpses of what was called the “secret history” of nations. The “spy” label is convenient and broad. [...] it should really be called the “literature of clandestine political conflict” [...] This description adds to secrecy a further defining characteristic: the political dimension of the narrative, where the ultimate players are the governing institutions of the countries concerned (Seed, 2020: 233).

Esta clandestinidad conlleva «un desgarró en la realidad garantizada [...] por el estado-nación; una grieta surgida en un sistema que proporciona una manera inteligible y predecible de la vida social» (Boltanski, 2014: 232), puesto que el que debiera ser el garante de una vida social ordenada y predecible, se convierte en fuente de ansiedad. Esto se aprecia especialmente a partir de novelas como *The Thirty Nine Steps* (1915) de John Buchan, en donde «el Estado parece haber abdicado de su obligación como garante de la estabilidad» (Boltanski, 2014: 141). El resultado es un escenario «poroso [que retoma] el concepto clásico del *theatrum mundi*» (Ramón García, 2019: 92-93) en donde nadie es quien aparenta y todo queda en un halo de ambigüedad (Mandel, 1986: 148-49).

La historia de la ficción criminal en Occidente se remonta, en un sentido amplio, al mundo romano, con unos personajes proto-detectivescos que reciben ayuda divina de algún tipo para resolver un crimen, y continúa por esa vereda hasta entrado el siglo xvi, que comienza una progresiva secularización del mundo occidental (Ascari, 2007: 17-26). El siglo xviii, con el auge del periodismo y de la literatura criminal basada en las confesiones de quienes iban a ser ejecutados, posibilita un giro secularizador importante por toda Europa. En países como Inglaterra, por ejemplo, en los *Newgate Calendars* de la segunda mitad del siglo xviii, el crimen ya no se considera un pecado, sino el incumplimiento del pacto social, una ofensa contra la ley y contra la propiedad privada. En este proceso de secularización del crimen entran también científicos como Laplace quien, en *Essai Philosophique sur les probabilités* (1814),

argumenta acerca de las posibilidades de tener un juicio justo, y ensayos como «On murder as One of the Fine Arts» (1827) de Thomas De Quincey, quien, siguiendo una lógica kantiana, defiende que el asesinato, si se perpetra sin ningún objetivo sino como mera realización del acto, debe ser considerado de igual modo que el arte: algo que existe por sí mismo. Una banalización del asesinato típica del espía perez-revertiano. El avance del siglo XIX ve, además, la creación de los cuerpos de policía en diferentes países europeos. La ficción criminal se desarrollará, por una parte, por medio de las autobiografías como la del jefe de policía Vidocq en Francia, y también por medio de la novela gótica. En esta última se relatan crímenes de cierta severidad, como se aprecia en *Caleb Williams; or Things as They Are* (1794) de William Godwin, en donde ya aparece la figura de un detective, o en las novelas de Anna Radcliffe, cuyas heroínas pueden ser interpretadas como proto-detectives (Rzepka, 2020: 2005). Para cuando Poe busca la decadencia gótica en París para su detective *amateur* C. Auguste Dupin, la combinación del escepticismo científico con la nostalgia por la pérdida de un sistema de creencias antiguo ya tiene consolidado el relato criminal. Un género que presenta fascinación por la persecución, por el despliegue de poder del mal y por la «duality, violence, excess and the transgression of legal and moral codes» (Horsley, 2020: 29). Una transgresión de códigos morales presente en casi todos los personajes del escritor cartagenero, los cuales se mantienen a flote reinventándose su propio código moral (Belmonte, 1995: 51).

Desde el siglo XIX encontramos obras como *Une ténébreuse affaire* (1831) de Honoré de Balzac, *The Spy* (1821) y *The Bravo* (1841) de James Fenimore Cooper, «The Murders in the Rue Morgue» (1841), «The Mystery of Marie Rogêt» (1842) y «The Purloined Letter» (1844) de Edgar Allan Poe, *L'affaire Lerouge* (1866) de Émile Gaboriau, las aventuras de Joseph Rouletabille publicadas por Gaston Lerroux entre 1907 y 1922 o las de Arsène Lupin publicadas entre 1907 y 1935 por Maurice Leblanc. Posteriormente, verán la luz personajes detectivescos tan emblemáticos como Thorndyke, Harriet Vane, Miss Marple, Jessica Fletcher, Hercule Poirot, Peter Wimsey y, por supuesto, Sherlock Holmes, quien se adentra ocasionalmente en el mundo de los espías gracias a su hermano, Mycroft, que trabaja para el servicio secreto británico en «The Adventure of the Bruce-Partington Plans» (1911).

Conforme avanza el siglo XX se aprecian cada vez más rasgos de espionaje en algunas novelas como *The Scarlet Pimpernel* (1903) de la Baronesa Orczy, cuyo Sir Percy Blakeney es un perfecto patriota y maestro del disfraz, en *The Riddle of the Sands* (1903) de Robert E. Childers, protagonizada por unos patrióticos espías *amateurs*, o en *Kim* (1901) de Rudyard Kipling, en donde el personaje principal entra en el servicio secreto para proteger al país de las maquinaciones de los espías rusos. El hecho de que Joseph Conrad ironizara

sobre los espías en *The Secret Agent* (1907), al igual que lo hiciera Gilbert K. Chesterton en *The Man Who Was Thursday* (1908), demuestra que el subgénero de espías se está consolidando. También lo prueba el hecho de que varios autores usen bastantes características de lo que luego será común en la ficción de espías, como es el caso de William Tufnell Le Queuex (1864-1927), cuyo personaje Duckworth Drew, cosmopolita, políglota, maestro del disfraz y muy viajado, ha sido considerado como el prototipo de James Bond. La combinación de investigación, aventuras, apresamientos y escapadas en el último momento se convertirán en el patrón de no pocos espías. Un contemporáneo suyo, E. Phillips Oppenheim (1900-1914), también presenta diversos rasgos del espionaje en sus ficciones, aunque prefiere el engaño elaborado y el disfraz a la acción rápida. En *The Great Secret* (1908), por ejemplo, el narrador, un magistrado, jugador de críquet y caballero impecable, se encuentra envuelto en una intriga para restaurar la monarquía en Francia. Gracias a sus sofisticados métodos, consigue infiltrarse en el servicio secreto alemán y desbaratar los planes germanos. Un esquema que repite en *The Great Impersonation* (1920), en el que un barón alemán con educación inglesa se encuentra en la coyuntura de tener que hacerse pasar por un diplomático inglés para salvar la vida de este.

John Buchan, que se refiere a Oppenheim como su maestro, prefiere alejarse del ambiente elitista. En la primera aventura de su Richard Hannay, *Thirty-nine steps* (1915), se presenta como un exingeniero de minas aburrido de la vida hasta que se encuentra con un agente que investiga una red de espías alemanes en Gran Bretaña. Cuando el agente es asesinado, Hannay no duda en ocupar su lugar. Al igual que su creador, el personaje está conectado con el MI6, aunque no pertenece al mismo. Se trata de un espía *amateur* que combina lo físico con una gran capacidad de observación. En sus novelas, Hannay siempre lucha por mantener a raya los peligros que acechan a Gran Bretaña, especialmente en *Green Mantle* (1916), en donde tiene que defender los intereses del imperio frente a los planes alemanes y turcos. Los intereses del imperio amenazados son también una constante en las obras de Sax Rohmer (Arthur Henry Ward), el creador de Fu-Man-Chu. Comenzando con *The Mystery of Dr. Fu-Manchu* (1912-13) y hasta 1959, Fu-Man-Chu personifica al extremo las cualidades del engaño y los cambios de apariencia física en sus intentos constantes de atacar los intereses occidentales. Su némesis, Sir Denis Nayland Smith, alegoría de las instituciones británicas, se enfrenta a su oponente en una continua batalla de ingenio.

Si bien André Malraux es un escritor menor en el género, cabe mencionarlo porque aparece con el nombre de Leo Bayard en la tercera entrega del espía Falcó, *Sabotaje* (2018). Malraux gusta de personajes patrióticos y heroicos, pero, al contrario que los mencionados anteriormente, él no defiende un imperio a la vieja usanza, sino los ideales de la revolución soviética. Basándose

en sus experiencias como testigo y participante en los levantamientos populares de Cantón, se fabricó una leyenda como agente revolucionario que salió publicada con el título de *Les Conquérants* (1928). Para Pérez-Reverte, quien afirma que «luchar por ideas, luchar por conceptos heroicos, patrióticos... [le parece] sospechoso. No en ti, sino en quien lo maneja» (Pérez-Reverte, 2021: s. p.), el afán de protagonismo enfundado en ideales de Malraux no podía escapar a su escrutinio en la novela.

La aparición de *Ashenden* (1928) de William Somerset Maugham, uno de los escritores favoritos de Pérez-Reverte, supone un punto de inflexión al abandonar el *glamour* y presentar una realidad fragmentada de la que no siempre se puede sacar una imagen completa o satisfactoria. Mientras que las novelas de espías anteriores solían concluir con un clímax en el que se explicaba todo y se presentaba al espía como alguien que había hecho lo correcto, a partir de *Ashenden*, el heroísmo del espía queda siempre en entredicho. Tal vez por su experiencia como agente del MI6, el propio Maugham define el trabajo de un agente del servicio de inteligencia en el prólogo de la primera entrega (1928) como mayormente monótono, y en gran parte, inútil, idea que viene repitiendo Pérez-Reverte respecto a todo tipo de actividad heroica desde *El húsar*. La última gran novela de Maugham, *The Razor's Edge* (1944), presenta a un rico y desilusionado veterano de la Primera Guerra Mundial que lo deja todo para intentar encontrarle sentido a tanta violencia en el misticismo oriental. Una obra que marca en gran manera *El tango de la vieja guardia* (2012), en donde la coprotagonista, Mecha Inzunza, se mueve «en un mundo como el del Elliot Templeton de la novela de Maugham; en lo mejor de la sociedad, independientemente de dónde se encuentre» (Ramón García, 2018: 552). Tampoco es casualidad que cuando el protagonista masculino, Max, conoce a Mecha, ella esté leyendo *The Razor's Edge* (1944), cuyo epígrafe alerta de lo que se avecina: «The sharp edge of a razor is difficult to pass over; thus the wise say the path to Salvation is hard». Un epígrafe que resulta premonitorio pues Max «se encuentra constantemente en el filo de la navaja; a punto de perder la vida» (Ramón García, 2018: 553) por dedicarse a hacer de espía *amateur* cuando su profesión es la de bailarín.

En una relación de los autores más influyentes en el género, no puede faltar Graham Greene. Su novela *Stamboul Train* (1932) supuso su inicio en la novela de intriga y continuaría en obras como *The Confidential Agent* (1939), ambientada en la Guerra Civil española. En *The Quiet American* (1955) crea un nuevo tipo de espía; el del joven graduado norteamericano capaz de todo por defender el mundo libre. *Our Man in Havana* (1958), ambientada en el último año de la Cuba de Batista, presenta a un comerciante británico afincado en La Habana reclutado por el servicio secreto británico para montar una red de información. A estos títulos hay que añadir *The Human Factor* (1978),

considerada una de las mejores novelas de espías de todos los tiempos junto con *The Ministry of Fear* (1943).

Otro de los grandes maestros del género, y muy usado por Pérez-Reverte, es Eric Ambler. Este publicó dieciocho novelas entre 1936 y 1981 y desde el comienzo muestra su predilección por centrar sus relatos en un ambiente determinado para retratar un problema o un acontecimiento histórico y profundizar sobre él. En *Uncommon Danger* (1937), presenta uno de sus temas recurrentes: el del *amateur* que acaba, en contra de su voluntad, rodeado de criminales o de espías y que, pese a encontrarse fuera de lugar y parecer lo opuesto a un héroe, acaba haciéndose con las riendas de la situación y superando a sus más que avezados oponentes. Este tópico lo usa Pérez-Reverte en la anteriormente mencionada *El tango de la vieja guardia*, donde Max Costa se encuentra entre la espada y la pared obligado a hacer de espía por tratarse de «un individuo sin filiación política. Un apátrida en tal sentido, por decirlo de alguna manera» (Pérez-Reverte, 2012: 276). Habiendo accedido a regañadientes, y tras salir airoso de la situación, Max volverá a poner su vida en juego por segunda vez pese a que esta vez «ni está obligado por espías internacionales ni se siente capaz de hacerlo» (Ramón García, 2018: 554). Con este espía inopinado, sin principios y sin escrúpulos, Pérez-Reverte prepara el camino para la aparición de Falcó.

Ambler vuelve sobre el tópico de captación para el espionaje por medio del soborno y el chantaje en *Cause for Alarm* (1938) y en *The Mask of Dimitrios* (1939), un clásico por excelencia en el que presenta a otro espía *amateur*: un profesor inglés que, cuando está escribiendo una ficción detectivesca, se topa con una historia real acerca de un traficante de drogas y, posiblemente, espía francés. Este traficante espía acaba resultando más interesante que los personajes buenos y sienta la base para la complejidad y riqueza de los personajes malos posteriores. Para el autor cartagenero, el personaje que le interesa es, justamente, el que resulta ambiguo, pues «los inmaculados, los que son tipo Hollywood, [...] solo existen ahí» (Albilla, 2021: s. p.) y los malos, o los que no se dicen ser los buenos, le dan mucho más juego. Los personajes femeninos de Ambler también gozan de un cuidado trazo que los hace atrayentes y de ellos también puede que se hayan beneficiado personajes pérez-revertianos como Teresa Mendoza, Mecha Inzunza y, sobre todo, Eva Neretva. Esta última relacionada con una de las mejores novelas de Ambler: *Judgment on Deltchev* (1951). Ambientada en la purga estalinista, Pérez-Reverte recoge el testigo de la novela de Ambler por medio de tres personajes en *Sabotaje*: Eva Neretva, su jefe Pavel Kovalenko y el francés filocomunista Leo Bayard. Eva profesa una «fe comunista convencida y fría, casi religiosa [que la lleva a concebir la guerra] como inmensa, justa e inevitable [...] para liberar al hombre incluso a pesar de él mismo» (Pérez-Reverte, 2017: 146). Convencida de la necesidad

de la purga, ella asume «la eliminación de la vieja guardia bolchevique [por, asegura], anteponer, todavía, de modo burgués, los sentimientos a la idea colectiva de la humanidad» (Pérez-Reverte, 2017: 249). Llega hasta el punto de afirmar que si ella misma «estuviera contaminada por [el viejo mundo], sería justo que desapareciese con ese mundo» (Pérez-Reverte, 2017: 250). Pero su fe, como ocurre en *Judgment*, no es la norma, sino la excepción, porque la purga no era más que un medio para que Stalin se afiance en el

[...] poder. La mayor parte de la vieja guardia leninista había sido juzgada y ejecutada por desviacionista y contrarrevolucionaria. La Unión Soviética y sus servicios secretos se convertían en un infierno de detenciones y torturas, con todo el mundo delatando para sobrevivir. Y cuando alguien caía en desgracia, arrastraba con él a subalternos, familiares y amigos (Pérez-Reverte, 2017: 342).

Sabedores de esto, en *Sabotaje* orquestan un plan para desacreditar al filocomunista Bayard, quien estuvo al mando de una escuadra de aviones peleando a favor de la República y se perfilaba como posible ministro en el gobierno de León Blum. Cuando este cae en desgracia a ojos de Moscú, el Kremlin no duda en añadir a la liquidación física de Bayard «una campaña de intoxicación en la prensa, con abundante publicación de documentos. Probando que todo el tiempo ha sido un agente fascista» (Pérez-Reverte, 2018: 203). Su caída tiene efecto dominó, y el representante del Kremlin en España y jefe de Eva Neretva, Pavel Kovalenko, decide pasarse de bando y solicitar asilo en la España franquista porque es consciente de que el gobierno soviético también le puede hacer desaparecer a él. Además, añade: «España es perfecta para mí —apuntó—. Me refiero a la del bando franquista, por supuesto. Como dije antes, la República va a perder. Le doy un año como mucho, o tal vez llegue a dos [...] sé de qué hablo» (Pérez-Reverte, 2018: 350). Sus ideales no valen más que su vida y la actitud de quienes los manejan, en este caso el Kremlin de Stalin, es puesta bajo sospecha por varios de los personajes acordes con las arriba mencionadas declaraciones de su creador.

El tráfico de armas, oficio al que se dedicaba Falcó antes de ser reclutado, es la base de otra de las novelas de Ambler, *Passage of Arms* (1959). A esta le sigue *The Light of Day* (1962) y *The Levanter* (1972), una novela en la que los tipos finos y educados pueden ser mucho más eficaces y peligrosos que los terroristas cuando ven sus bolsillos amenazados y donde los intereses económicos están por encima de los ideológicos. El tópico de los poderes económicos como los impulsores de guerras y golpes de estado lo retoma Ambler en *Doctor Frigo* (1974). Pérez-Reverte se hace eco de esto y señala en Falcó que «patria y negocios van de la mano» (2016: 34), para después hacer que su espía visite el

[...] Andalucía Palace, el más caro y lujoso de la ciudad, 120 pesetas diarias. [Un hotel] frecuentado por altos mandos militares, oficiales superiores de la Legión Cóndor y de las tropas voluntarias italianas que combatían junto a Franco, y también por hombres de negocios [...] y gente relacionada con la oligarquía local (Pérez-Reverte, 2017: 37).

Entre estos menciona a Tomás Ferriol, un «pirata de cuello blanco, modales británicos y frialdad teutona [que] había sido el principal apoyo financiero del golpe contra la República» (Pérez-Reverte, 2017: 45). En esa misma línea se expresa Ambler quien, con el paso del tiempo, escribe novelas cada vez más ácidas con el estilo occidental de vida y con los supuestos valores que lo sustentan. En *Send No More Roses* (1977) apunta que el crimen suele ser una ficción inventada por los políticos que se dan de legisladores y que el noventa por ciento de lo que llaman crimen lo cometen los gobiernos contra los ciudadanos en cuyo nombre dicen gobernar. Máximas que encajan con la definición del género dada por Seed y de las que se hace eco Max en *El tango de la vieja guardia* (2012) ironizando sobre «las “verdades” que esgrimen unos y otros durante la guerra civil española» (Ramón García, 2018: 543). En *The Care of Time* (1981), planteada como las supuestas memorias no publicadas del terrorista ruso Sergey Nechayev, Ambler vuelve a mostrar a los malos como el anverso de una sociedad en la que la línea que separa la legalidad de lo ilegítimo es realmente delgada, al igual que en la trilogía de Falcó.

El escepticismo respecto a lo que es lo correcto es lo común entre los autores a partir de la Segunda Guerra Mundial. Cabe mencionar a otro de los autores que Pérez-Reverte afirma haber leído, Ken Follet, cuyos cinco primeros *best-sellers* fueron novelas de espías, a Manning Coles, cuyo personaje Thomas Elphinstone Hambledon trabaja para el MI5 en veintiséis novelas, a Helen Macinnes y sus veintidós novelas con la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría como escenario, a Hans H. Kirst y sus novelas cuyo tema central es mantener la integridad y la humanidad en medio de la Alemania nazi, a Jack Higgins con su famosa *The Eagle Has Landed* (1975) y las más de ochenta novelas en las que el héroe duro y cínico se enfrenta a enemigos despiadados y peligrosos, a George Markstein o a Thomas Wisemann, entre otros.

Pese a todo, el autor más famoso, lo cual no implica que sea el de mayor calidad, es Ian Lancaster Fleming. La guerra fría parece confirmar que en períodos de crisis aflora la inspiración, y el decadente y menguante imperio británico da a luz al súper-espía James Bond en *Casino Royale* (1953), y seguirá apareciendo a raíz de una novela por año. Quizás sea *From Russia with Love* (1957) la mejor de unas entregas que suelen seguir siempre el mismo patrón: un súper malo, con un pasado nazi o totalitario, y que se pasa a los comunistas. El malo no sigue las reglas del juego y, haciendo trampas, apresa y tortura a 007. Con ayuda de la chica de turno, menos mala o poco mala, Bond

escapa y salva el mundo del peligro inminente. El agente 007, el mayor éxito comercial de toda la literatura de espionaje, tiene una larga lista de imitadores, comenzando por una joven de muchos talentos y un pasado criminal que se estrenó en formato cómic: *Modesty Blaise* (1963) de Peter O'Donnell. A partir de 1965 Modesty comenzaría también una andadura de once novelas. También cabe mencionar al profesor Kingsley William Amis, que escribe *James Bond Dossier* (1965), *The Book of Bond* (1965) y *Every Man His Own 007* (1965), llegando al punto de que la viuda de Fleming le autoriza para que siga escribiendo novelas del famoso agente. La fiebre de 007 propicia la aparición de *The Berlin Memorandum* (1965) y *The Striker Portfolio* (1968) de Adam Hall, de *Thirty Days Hath September* (1966) de Owen John o de *Killer for the Chairman* (1972) de Mark Hebden. Como no podía ser de otra manera, el mito Bond también acaba causando el efecto contrario. El espía perez-revertiano encaja mejor en la categoría anti-Bond, aunque usa su aspecto seductor, «muy atractivo [y con] una sonrisa que desarma» (Pérez-Reverte, 2018: 175) de un modo similar al desplegado por el agente de Fleming.

A partir de los años sesenta predomina en las obras el cuestionamiento de los servicios secretos. En este orden de cosas, en *Seven Days in May* (1962) de Fletcher Knebell se advierte que los servicios secretos sirven más a los gobiernos que a los Estados y, por lo tanto, pueden representar una amenaza para los segundos. Kart Vonnegut ironiza en *Mother Night* (1961) sobre la indefensión cada vez mayor del hombre ante las distintas máscaras del poder y los servicios secretos que le sirven. Noel Behn, cuya novela *The Kremlin Letter* (1965) parte de su propia experiencia como agente del US Army's Counter Intelligence Corps, presenta tanto a los rusos como a los estadounidenses como malos. Víctor Marchetti, tras haber trabajado para la CIA, hace lo propio escribiendo *The Rope-Dancer* (1971): el primer libro censurado por la Casa Blanca aduciendo razones de seguridad. James Grady, que en *Six Days of the Condor* (1974) narra el asesinato de una sección de historiadores de la CIA por orden de un mando de esta agencia. Desmond Bagley, que explora en *The Freedom Trap* (1971) la toma de conciencia de un espía que, cansado de matar siguiendo órdenes y sin saber por qué, se abstiene de ejecutar a sus últimas víctimas. Y la lista se extiende mucho más. Se trata de una serie de novelas que optan por presentar a la sociedad en la que, en realidad, «no hay buenos ni malos» (Montaner, 2009: 83).

Leonard Cyril Deighton, Len Deighton, es otro en quien también se fija Pérez-Reverte. Su primera novela, *The Ipcress File* (1962), rompe los moldes de la novela de espías con su cínico espía sin nombre⁴; un agente que no siempre se mueve según las reglas como tampoco lo hace Falcó, pues el suyo es un

⁴ Al que bautizaron como Harry Palmer en las versiones cinematográficas.

«oficio de imprevistos; un ajedrez de riesgos y probabilidades [en medio de] una guerra sucia» (Pérez-Reverte, 2016: 14). Al igual que Deighton presta especial atención a las rivalidades entre departamentos dentro de los servicios secretos, Pérez-Reverte destaca el «hormigueo de agentes y servicios nacionales y extranjeros [...] además de los múltiples organismos de espías y contraespías españoles que se hacían la competencia y a menudo se entorpecían unos a otros» (Pérez-Reverte, 2016: 18). Incluso su jefe comenta preocupado y malhumorado que «aquí todo el mundo conspira, calumnia y delata para situarse bien» (Pérez-Reverte, 2016: 58). Denton retorna con su espía anónimo en *Horse Under Water* (1963), *Funeral in Berlin* (1964), *Billion Dollar Brain* (1966), *An expensive place to die* (1967), *Spy Story* (1972), *Yesterday's Spy* (1975), y *Twinkle, Twinkle, Little Spy* (1976). Y en la década de los ochenta da vida al física y mentalmente fatigado agente del MI6 Bernard Samson en una trilogía, *Berlin Game* (1983), *Mexico Set* (1984) y *London Match* (1985). En esta, el protagonista desenmascara a un agente ruso que resulta ser su mujer, lo cual supone que la sospecha se cierna sobre él mismo y tenga que demostrar su inocencia. Este espía vuelve a aparecer en *Winter* (1987), *Spy Hook* (1988), *Spy Line* (1989), *Spy Sinker* (1990), *Faith* (1994), *Hope* (1995) y *Charity* (1996). Conforme avanzan las novelas, la acción y el sexo aumentan en perjuicio del fluir natural de la narración. De Deighton se suele alabar su descripción de tipos y ambientes, tema que Pérez-Reverte cuida siempre al detalle con «su ya proverbial dedicación a la parte preliminar, de estudio documental, para cada nueva obra» (Montaner, 2009: 70).

Otro de los autores leídos en su juventud es John Le Carré, nombre de pluma de John Moore Cornwell. Este comenzó a escribir novelas de espías cuando llevaba un año trabajando para el Foreign Office. *Call for the Dead* (1961) y *A Murder of Quality* (1962) muestran por primera vez el mundo del *Circus*, el apelativo interno del servicio de inteligencia debido a su ubicación, y a su agente retirado Smiley, un hombre de unos cincuenta años, bajo, gordo, apacible y miope que se ve forzado a volver a la actividad. En 1963 Le Carré publica el *best-seller* *The Spy Who Came in from the Cold* (1963): una novela que comienza en un punto de cruce del muro de Berlín cuando un agente es tiroteado por parte de un personaje secundario de *Call for the Dead*, estableciendo así conexiones entre los relatos. Partiendo de un juego de desinformación por ambos bandos, nada resulta ser lo que parece y los espías se revelan como peones de un ajedrez que juegan otros; tópico tratado por Pérez-Reverte en obras como *La Tabla de Flandes* o *El tango de la vieja guardia*⁵. Le Carré narra en *The Looking Glass War* (1965) cómo un espía británico muere atropellado y los microfilms que llevaba se pierden en la nieve. El servicio de

⁵ Véanse Kunz (2000) y Ramón García (2018).

inteligencia, pensando que ha sido un asesinato de la competencia, monta una operación y un pobre exiliado del Este acaba siendo el peón que los jefes sacrifiquen sin escrúpulos; tema que tampoco es ajeno a Pérez-Reverte. En 1968 aparece una de sus mejores novelas, *A Small Town in Germany* (1968), y en los años setenta, la llamada Trilogía de Karla, *Tinker Tailor Soldier Spy* (1974), *The Honourable Schoolboy* (1977) y *Smiley's People* (1979). Aquí presenta el duelo personal que enfrenta a George Smiley y a su némesis ruso Karla, que se había infiltrado en el servicio secreto británico. Aunque finalmente gana el británico, Smiley ha de aceptar que cualquier método es válido para hacerlo; algo que no incomoda al espía de Pérez-Reverte. Smiley, personaje principal en cinco novelas y secundario en cuatro más, fue creado como respuesta a James Bond, al que Le Carré tildó de gángster internacional que debiera ser excluido de la literatura de espías. Por su experiencia, un espía se asemeja más al burócrata con gafas y sobrepeso que usa su intelecto para conseguir sus objetivos que a alguien como Bond. En *The Little Drummer Girl* (1983) cambia el telón de acero por el conflicto palestino-israelita y en *The Russia House* (1989) da cuenta de la parte del servicio británico dedicada a espiar a la Unión Soviética, poniendo fin a sus obras acerca de la Guerra Fría. A partir de este momento las ubicaciones serán mucho más variadas. Muchas de las novelas de Le Carré muestran unos agentes de inteligencia poco heroicos que se desenvuelven con facilidad en un mundo de desagregación moral y a unos políticos conscientes de la ambigüedad moral de su trabajo. Ni para Le Carré ni para Pérez-Reverte hay ningún bando que pueda presumir de valores, pues estos quedan siempre supeditados a las coyunturas del momento, al uso de la violencia y la traición. Cuando, por ejemplo, el cónsul alemán se queja de que en el bando republicano ha tenido que pagar «veinte mil pesetas [...] a los de la CNT para que pusieran en libertad a mi cuñado, al que querían dar el paseo por ser hermano mayor de una cofradía de Semana Santa» (Pérez-Reverte, 2016: 105), Falcó replica con ironía que en el bando contrario «pueden fusilarte por ser maestro de escuela; pero detalles aparte, las tarifas son las mismas» (Pérez-Reverte, 2016: 105). Para él no hay ni buenos ni malos y afirma que «tanto miedo me da la barbarie de los moros de Franco y los mercenarios de la Legión como el analfabetismo criminal de las milicias anarquistas y comunistas. En los dos bandos me han fusilado a familiares y amigos» (Pérez-Reverte, 2018: 89), por lo que, para él, como para su creador, ni las banderas ni la patria significan gran cosa (Albilla, 2021: s. p.).

Len Deighton, Robert Ludlum, John Le Carré, Frederick Forsyth y Norman Mailer llevan el testigo hasta la caída del telón de acero; momento en el que el público empezó a dejar de lado el género, sin embargo, tras los atentados del 11 de septiembre la novela de espías vuelve a recuperar protagonismo. Autores consolidados como Le Carré publicaron nuevas obras como, por

ejemplo, *The Constant Gardner* (2005), en donde explora las maquinaciones de una farmacéutica y sus implicaciones a nivel de varios países. Y el panorama se amplía con otros nombres como el escocés Charles Cumming y *A Spy by Nature* (2001), *The Hidden Man* (2003), *The Spanish Game* (2006), *Typhoon* (2008), *The Trinity Six* (2011), *A Foreign Country* (2012), *A Colder War* (2014), *A Divided Spy* (2016) y *The Man Between* (2018). Menos conocidos en España son el franco-sueco Jan Guillou, el irlandés John Banville o el estadounidense Daniel Silva.

En el caso concreto de España, aunque la novela negra goza de excelente salud, la novela de espías no ha sido tan potente, teniendo que esperar al comienzo del siglo XXI para ver una mayor producción⁶. Falcó comienza su andadura en 2016 en un ambiente muy determinado y detallado como hacen Ambler o Le Carré para retratar el acontecimiento histórico y hacer de «espejo de las crisis y las tensiones de una sociedad» (Ramón García, 2019: 92). La primera entrega se adentra en uno de los acontecimientos más significativos de los albores de la Guerra Civil: intentar rescatar a José Antonio Primo de Rivera de la cárcel de Alicante en 1936 pese a que ambos bandos de la contienda parecen determinados a que fracase. La narración muestra un ambiente en el que priman la desagregación moral, la erosión de las instituciones, el desmoronamiento de las creencias y la soledad del individuo; al que se le ha privado de orientaciones en un universo abandonado por la justicia y la verdad (Corcuff, 2014: 31). El espía se mueve en un mundo que Boltanski define como cambiante y corrupto, «en donde el crimen es lo ordinario» (2014: 56), por lo que, siguiendo la estela de Maugham, «adopta una postura moralmente neutral desde un punto de vista político. Lo que importa, pues, no es el bando en el que milita el agente secreto, si no la intriga propiamente dicha y el conflicto interno, personal o de grupo, que tiene por contenido la falsedad o la traición» (Castellet, 1997: 6). Su espía, como los de John Le Carré o Noel Behn, acepta que la frontera entre los amigos y los enemigos, la realidad y la apariencia, se

⁶ Cabe mencionar a Alejandro Gándara, quien conquistó el premio Herralde con *Últimas noticias de nuestro mundo* (2001), Javier Marías con *Tu rostro mañana* (2002), el ex agente del CNI Juan Alberto Perote con *Misión para dos muertos* (2002), Iñaki Abad con *El hábito de la guerra* (2002) y *Los malos adiós* (2007), Lourdes Ventura con *La cantante de hotel* (2003), Andrés Pérez Domínguez con *La clave Pinner* (2004), Luis Mollá con *Soldado de nieve* (2006), Antonio Ruibérriz de Torres con *El hombre de Nador* (2006), Carlos Carnicer y su *Forcada. Un espía español al servicio de Felipe II* (2007), María Dueñas y *Entre costuras* (2009), Francisco Castillo Arenas con *Cazar al Capricornio* (2009) y *La otra cara de Jano* (2012), José Luis Caballero y *El espía imperfecto* (2009), Fernando Rueda y *La voz del pasado* (2010), Antonio Manzanares Escribano con *El informe Müller* (2013) y *Nuestra parte del trato* (2015), Iñaki Martínez con *La ciudad de la mentira* (2016), José Calvo Poyato y *El espía del rey* (2017), Basilio Trilles con *La espía de Franco* (2019), y Arturo Pérez-Reverte.

reduzca a una línea imprecisa en la que las traiciones forman parte de la vida, por lo que se atiene a

[...] vivir en márgenes que uno mismo fabricaba; siempre, naturalmente, que se estuviera dispuesto a pagar cuando llegasen las facturas. Que al final llegaban, o llegarían. Pero mientras tanto la sangre corría por las venas de otra manera, y sentirlo así era un privilegio próximo a la felicidad: acción, mujeres, un cigarrillo, una aspirina, hoteles de lujo, pensiones sórdidas, falsos pasaportes, fronteras inciertas cruzadas al amanecer, un traje de Savile Row, una gorra proletaria, unos zapatos a medida de Scheer & Söhne, un chato de vino en un burdel barato, una cuchilla de afeitar en la badana de un sombrero de ochenta francos, una pistola idéntica a la que había desencadenado la Gran Guerra, una sonrisa irónica y divertida ante el espectáculo de un mundo que Falcó apuraba hasta la última gota de la botella. Un desafío, en fin, a la vida y también a la muerte, en espera de la carcajada final (Pérez-Reverte, 2018: 289-290).

Muy consciente de su atractivo, Falcó usa sus armas con la misma frialdad con que define Peter Wolfe al espía frío y mercenario que nace de las novelas de espías de Ambler y de Maughan (2005: 21). Un espía sin escrúpulos que no tiene reparo en afirmar que la causa con la que él simpatiza «es la suya propia» (Pérez-Reverte, 2016: 48), pues él no tiene ninguna convicción ideológica; sencillamente hace su «trabajo con lealtad y eficacia. Pero [sin] escrúpulos de conciencia» (Pérez-Reverte, 2018: 273). La suya es una postura acorde con la del resto de personajes pérez-revertianos, decantándose «por un intenso individualismo. No hay, en toda su narrativa, decisiones colectivas. El testimonio queda claro, la vida es mediocridad, decadencia, ferocidad, imposibilidad de ser auténticos. Las reacciones son individuales» (Sanz, 2004: 86-87). Por ese motivo, Falcó no tiene problemas en relacionarse con los encargados del espionaje de ambos mandos en Tánger, quienes, hasta ese momento, habían procurado, como buenos «sacristanes, [...] no soplar[se] el cirio» (Pérez-Reverte, 2017: 101) para hacer sus propios negocios. Consciente de que los supuestos valores que mueven a los estados no son más que una tapadera para ocultar los verdaderos intereses de los individuos (Boltanski, 2014: 93), sabe que tanto los bandos inmersos en la Guerra Civil como a los supuestos países neutrales se mueven por intereses poco idealistas. En el Reino Unido, por ejemplo, su «clase dirigente [...] no ocultaba su simpatía por el bando nacional en la guerra de España. Sabía lo que estaba en juego, y eso la incluía a ella. Su hegemonía y su futuro» (Pérez-Reverte, 2018: 85). Por este motivo, el gobierno británico no duda en forzar la neutralidad de un gobierno políticamente afín a la República como es el Frente Popular francés (Moradiellos, 1985: 193). En este orden de cosas, es lógico que Falcó prefiera estar «en el campo de operaciones, [donde] al menos las cosas están claras: todos eran enemigos declarados»

(Pérez-Reverte, 2016: 79), en vez de en la zona nacional, para la que trabaja. Idea que su jefe corrobora en *Sabotaje*: «—A veces parecen retrasados mentales [...]. ¿Podrá creer que aquí se espían unos a otros, y que nos pasan información para fastidiarse entre ellos?» (Pérez-Reverte, 2018: 95), lo cual recuerda a las inquietudes y sin sabores que sufre el agente que vino del frío de Le Carré (1963) cuando tuvo que dejar su campo de operaciones y volver a las oficinas.

Pérez-Reverte coincide con la obra de Le Carré *Call for the Dead* (1961) en el símil de comparar el espionaje con una partida de ajedrez, así como con usar la figura del topo; alguien que hace de agente doble y que, como en el caso del agente Georges Smiley, suele estar muy cercano al protagonista. Para Falcó, ese agente doble resulta ser una de las mujeres formidables del espectro pérez-revertiano: Eva Neretva. La agente rusa se hace pasar por falangista con el nombre falso de Eva Rangel y su influencia sobre Falcó hace que este desdeñe incluso sus instintos básicos de supervivencia en las dos primeras entregas de la serie⁷. Eva no es la única mujer con la que tiene sexo en las novelas, pero sí la única que le causa una profunda impresión. Digno de una de las escenas apasionadas de Robert Ludlum, el creador del desmemoriado espía Jason Bourne, Falcó «ciego de furia y deseo la empujó hacia la cama, yéndole encima [pero Eva le propina] un puñetazo que le hizo sangrar la nariz [tras lo cual] acercó la boca a su cara con brusquedad, besándole la sangre mientras respiraba ronca, entregada» (Pérez-Reverte, 2016: 161). Con la sangre corriéndole por la cara, Eva se excita lamiendo «su sangre gimiendo como un animal herido» (Pérez-Reverte, 2016: 162), dando lugar a una intensa escena. Cuando Falcó descubre que ella trabaja para el servicio secreto soviético, su reacción es, principalmente, de simple reconocimiento de los hechos, pues sabe que todo su universo es un tejido de falsedades y traiciones. No obstante, como su relación con ella va más allá de lo físico pues, aparte de admirarla, ella le salvó la vida, la presencia de Eva seguirá rondando a Falcó a lo largo de la trilogía, al igual que la traicionera mujer de Smiley sigue presente en varias de las novelas de Le Carré.

Arturo Pérez-Reverte afirma que «el libro que no te lleva a otro libro es un libro estéril, fallido para el lector» (Altares: s. p.) y en su caso, sus novelas siempre remiten a otras. Desde que comenzara introduciendo rasgos del espionaje en sus obras hasta llegar a la trilogía de su espía Falcó, Pérez-Reverte presenta tanto menciones explícitas como reflejos de autores de los siglos XIX y XX que se distinguen por su transgresión de los códigos legales y de los morales, por su falta de confianza en los gobiernos y las instituciones, por su carácter seductor o por su actitud despreocupada hacia la muerte. El propio autor ha mencionado, tanto en entrevistas como en sus propias novelas,

⁷ Véase Ramón García (2019).

a William Somerset Maugham, a Eric Ambler, a Len Deighton y a John Le Carré. De ellos, como de Vonnegut o Behn, se asemeja en la falta de fe en los supuestos valores e ideologías de los bandos contendientes, por lo que Falcó no cree «en la redención del proletariado» (Pérez-Reverte, 2017: 340) que pretenden los soviéticos, ni tampoco en sus «criminales jefes fascistas» (Pérez-Reverte, 2017: 369). No se trata de afirmar que, efectivamente, cada una de las similitudes analizadas aquí sean la fuente exacta para Pérez-Reverte, pues su personaje Boris Balkan ya se encargó de aclarar que, si bien la literatura termina «siendo un complicado juego intertextual a base de espejos o muñecas rusas, [...] establecer un hecho preciso, una paternidad concreta, implica riesgos que solo ciertos colegas muy estúpidos o muy seguros de sí mismo se atreven a correr» (Pérez-Reverte, *Club*: 127). Lo que sí está claro es que comparte con muchos de ellos la representación de la falsedad de los ideales del Estado, de las instituciones y de sus representantes (Boltanski, 2014: 141). El resultado son unas historias llenas de paranoias, engaños y contradicciones donde la ley y el orden son, apunta Mandel, relativos y ambiguos. A fin de cuentas, ser espía, ya sea en una novela de Maugham, de Ambler, de Le Carré, de Deighton o de Pérez-Reverte, implica reconocer que nadie es lo que parece ser, que nadie ocupa el lugar que le corresponde y que nadie hace lo que se espera que debiera hacer en estas ficciones de las historias clandestinas de los estados.

BIBLIOGRAFÍA

- [ALTARES, G. \(2008\): «Entrevista: Arturo Pérez-Reverte», *El País* \[consulta: 9 julio 2021\].](#)
- ASCARI, M. (2007): *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*, Palgrave Macmillan, Londres.
- BELMONTE, J. (1995): «Edición y prólogo», en A. Pérez-Reverte, *Los héroes cansados*, Espasa, Madrid.
- BOLTANSKI, L. (2014): *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and The Making of Modern Societies*, John Wiley and Sons, Hoboken.
- CASTELLET, J. M. (1997): «Novelas de espías», *Literatura*, 9, pp. 6-7.
- CORCUFF, P. (2014): «Novela policial, filosofía y sociología crítica: referencias problemáticas», *Cultura y Representaciones Sociales*, 8, 16, pp. 30-51.
- HORSLEY, L. (2020): «From Sherlock Holmes to the Present», en C. Rzepka y L. Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction*, Wiley, Blackwell, Oxford, pp. 28-42.

- KUNZ, M. (2000): «La función narrativa del ajedrez en *La tabla de Flandes*», en J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi (eds), *Territorio Reverte*, Verbum, Madrid, pp. 162-176.
- MANDEL, E. (1986): *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier*, La Breche.
- MAUGHAM, W. S. (1944): *The Razor's Edge*, Doubleday, Doran, New York.
- MONTANER FRUTOS, A. (2009): «Introducción», en A. Pérez-Reverte y C. Pérez-Reverte, *El Capitán Alatriste*, Alfaguara, Madrid.
- MORADIELLOS, E. (1985): «La política británica ante la Guerra civil española», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie v, Historia Contemporánea*, T. V., pp. 185-210.
- PÉREZ-REVERTE, A. (1986): *El húsar*, Akal, Madrid.
- (1993): *El club Dumas*, Alfaguara, Madrid.
- (1995): «Cuatro héroes cansados», en *Obra breve*, I, Alfaguara, Madrid, pp. 373-384.
- (1998): *El maestro de esgrima*, Mondadori, Madrid.
- (2000): *La carta esférica*, Alfaguara, Madrid.
- (2006): *El pintor de batallas*, Alfaguara, Madrid.
- (2008): «[La mochila de Jim Hawkins](#)», en [II Cita internacional de la literatura en español, Lecciones y Maestros, Universidad Internacional Menéndez Pelayo \(UIMP\) y Fundación Santillana \[consulta: 25 junio 2014\]](#).
- (2012): *El tango de la vieja guardia*, Alfaguara, Madrid.
- (2016): *Falcó*, Alfaguara, Madrid.
- (2017): *Eva*, Alfaguara, Madrid.
- (2018): *Sabotaje*, Alfaguara, Madrid.
- RAMÓN GARCÍA, E. (2018): «De hombres menores y mujeres formidables: el hombre a la sombra de Mecha Inzunza en *El Tango de la Vieja Guardia* de Arturo Pérez-Reverte», *Revista de Literatura*, LXXX, 160, pp. 541-565.
- (2019): «Contradicciones, falsos ideales y ruptura de la mismidad en *Falcó*, de Arturo Pérez-Reverte», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 44, 1, pp. 89-110.
- RZEPKA, C. J. y HORSLEY, L. (eds.) (2020): *A Companion to Crime Fiction*, Wiley, Blackwell, Oxford.
- SANZ VILLANUEVA, S. (2004): «Lectura de Arturo Pérez-Reverte», en A. Rey Hazas (coord.), *Mostrar con propiedad un desatino: La novela española contemporánea*, Serie Puntos de Vista: 5, Eneida, Madrid, pp. 67-95.

SEED, D. (2020): «Crime and the Spy Genre» en C. J. Rzepka y L. Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction*, Wiley, Blackwell, Oxford.

WOLFE, P. (2005): *Alarms and Epitaphs: The Art of Eric Ambler*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green.

EDUCAR EN EL AMOR

REGINA GUTIÉRREZ PÉREZ

Universidad Pablo de Olavide

Recepción: 25 de abril de 2021 / Aceptación: 30 de mayo de 2021

Resumen: Incontables páginas se han escrito sobre el amor, como sobre otras cuestiones que han preocupado a los hombres a lo largo de todos los tiempos: Dios, la muerte, el tiempo, etc. No hay, sin embargo, demasiadas reflexiones en Occidente acerca de la historia del amor y el estado actual de la cuestión, aunque sí sobre el erotismo y el sexo. Por ello, dado el lugar preeminente que este sentimiento ocupa en nuestras vidas, presentamos en esta aportación unas reflexiones a la luz de los hallazgos de la antropóloga Helen Fisher. Sus estudios y su pensamiento, impregnado de hondo humanismo, son imprescindibles para conocer y avanzar en todo lo referente al amor. Si este es un impulso básico, un mecanismo de supervivencia, como ella demuestra científicamente, ¿deberíamos prestar más atención a sus bondades y a los efectos perjudiciales e incontrolados que a veces provoca? Sería deseable que la obra de Fisher se difundiera a través de textos divulgativos y sus aportaciones enriquecieran el currículo del sistema educativo para que nuestros jóvenes, y no tan jóvenes, supieran más sobre una cuestión que tanto les inquieta y que tantas preguntas suscita. Así, con un mayor conocimiento y concienciación se podrían enmendar conductas que son muy dañinas, como la violencia de género y el machismo. Urge una educación emocional auténtica; que nuestra sociedad se preocupe más de la persona y esté más atenta a esta necesidad vital del individuo con el fin de corregir las posibles desviaciones por conductas instintivas, mediante la educación y la reflexión en libertad.

Palabras clave: amor, Helen Fisher, educación, libertad.

Abstract: Countless pages have been written about love, as well as about other issues that have worried mankind throughout all time, such as God, death, time, etc.

[243]

AnMal, XLII, 2021, pp. 243-254.

However, there are not many reflections in the West about the history of love and the current state of the affair, although there are about eroticism and sex. For this reason, given the preeminent place that this feeling occupies in our lives, some reflections in light of the findings of the anthropologist Helen Fisher are presented in this contribution. Her studies and her thought, imbued with deep humanism, are essential to know and progress in everything related to love. If this is a basic drive, a survival mechanism, as she scientifically demonstrates, should we pay more attention to its benefits and the damaging and uncontrolled effects it sometimes causes? It would be desirable for Fisher's work to be disseminated through informative texts and her contributions to enrich the curriculum of the educational system so that our young people, and not so young, knew more about an issue that worries them so much and raises so many questions. Thus, with greater knowledge and awareness, behaviors that are very harmful, such as gender violence and male chauvinism, could be amended. An authentic emotional education is urgent; our society must care more about the person and must be more attentive to this vital need of the individual in order to correct possible deviations due to instinctive behaviors, through education and reflection on freedom.

Keywords: love, Helen Fisher, education, freedom.

El amor es la forma más divina de infinito y,
al mismo tiempo, sin duda porque es la más
divina, la más profundamente humana.

Juan Ramón Jiménez

1. Introducción

Incontables páginas se han escrito sobre el amor, como sobre otras cuestiones que han preocupado a los hombres a lo largo de todos los tiempos: Dios, la muerte, el tiempo, etc. Son muchos los que han plasmado las intensas emociones o las tribulaciones por las que han transitado, como depositarios o víctimas del sentimiento amoroso. Algunos estudiosos le han dado explicación con tratados y ensayos y han ilustrado a través de cartas y poemas la historia de uno de los quehaceres más íntimos del ser humano, que devora o da sentido a nuestra existencia.

No hay, sin embargo, demasiadas reflexiones en Occidente acerca de la historia del amor y el estado actual de la cuestión. Cabe destacar *El amor: de Platón a hoy*, de Álvarez Lacruz (2006), y algunas publicaciones de Melendo Granados *et al.* (2010a, 2010b, 2011, 2013), aunque siguen siendo insuficientes. Por ello, dado el lugar preeminente que este sentimiento ocupa en nuestras vidas, analizamos aquí la obra de Fisher, quien desde hace décadas concentra

en él sus afanes, fruto de los cuales son sus numerosos libros (cf. Bibliografía) y conferencias; declara su preocupación expresamente: «Hasta hace poco los científicos han dedicado poca atención a esta pasión» (Fisher, 2009). Por eso son tan oportunos sus escritos.

Porque, ¿hay acaso algo más penetrante en el ser humano que la conciencia del amor? ¿Algo que entre las bellas cosas sea más absorbente, atractivo, fascinante, paralizante, arrebataador y que cause más admiración entre los hombres? Como señala Hazm de Córdoba (1971), autor de las páginas de amor más hermosas de la literatura árabe-andaluza, probablemente sea este sentimiento, el amor, al que le corresponde este privilegio; por este anhelo se han desvivido los hombres a lo largo de los siglos.

El «enamoramamiento» es esa atención involuntaria hacia alguien que nos encanta por alguna cualidad excelente y que por la participación de nuestra voluntad se convierte en amor. De pronto, en un encuentro en el que seguramente intervengan muchas dosis de azar o el destino, todo gira en torno a esa persona y hace que nos sintamos más livianos. Castro de Zubiri, que conocía a Juan Ramón Jiménez desde joven, escribía en relación a su encuentro con Zenobia: «Desde que ella era su mujer, él era otra persona. Le había quitado Zenobia todo el peso pesado a su vivir» (2013: 48).

El amor es accidente para Dante, es un lazo mágico, un hechizo, esa fascinación que transfigura a los amantes («Me he convertido a tu cariño puro / como un ateo a Dios» (Jiménez, 2013: 44)), una aventura, la misteriosa inclinación hacia el otro, un delirio que enardece e inflama nuestros sentidos; es asimismo el *deseo de engendrar en la belleza*, según Platón; es misterio, es *appetito di bellezza* en expresión de Lorenzo de Médici. El impulso de amar es una *adicción natural*, según Fisher (2016), y esta atracción fatal, este sentimiento, es un rasgo humano universal, como también lo es la imagen o idea del amor que desde Occidente se ha extendido al mundo entero.

2. Reflexiones a la luz de los hallazgos de la antropóloga Fisher

Los estudios de Fisher y su pensamiento, impregnado de hondo humanismo, son imprescindibles para conocer y avanzar en todo lo referente al amor. Actualmente es la erudita más referenciada sobre este tema en la comunidad académica, conocida a nivel internacional y una figura eminente entre los profesores y antropólogos de su país, donde dirige el departamento de antropología de la Universidad de Rutgers (Nueva Jersey).

Quizás no haya en el hombre quehacer más profundamente humano que el amor. De esta manera lo ha sentido ella a lo largo de su carrera, entregada a

descifrar sus claves, y sus investigaciones así lo demuestran. En una entrevista concedida en 2004 al *Mundo* declara:

Siempre he considerado que el amor romántico es una de las más curiosas, excitantes y dolorosas experiencias del ser humano. Quise saber por qué la gente vive, canta y mata por amor, y muere para vivirlo. Intuía que tenía que ser algo profundamente imbricado en el cerebro humano (En Pita, 2004).

El estudio del amor, que estaba reservado desde tiempos remotos a poetas, artistas y literatos, ha sido sometido en los últimos tiempos a ensayos científicos y psicólogos. Fisher, que ha sabido sintetizar magistralmente investigaciones propias y ajenas, lo ha abordado desde diversas perspectivas: la etología, la biología, la antropología y la neurociencia, con hallazgos sorprendentes.

Es difícil no constatar en ajenos o reconocer en carne propia la universalidad de los estados por los que atraviesan los enamorados y casi todo lo que Fisher expone sobre los tres sistemas del cerebro que organizan nuestras vidas sociales y reproductivas en sus diferentes fases: el impulso sexual, el amor romántico y el apego. Los resultados obtenidos ponen de manifiesto lo que Fisher intuía ya en muchos casos. Gracias a ellos hoy conocemos mucho más sobre este sentimiento y las cuestiones colaterales a él asociadas. Es, por tanto, la comprobación empírica una de las aportaciones más valiosas de su obra.

2.1 La evolución del amor romántico

El nacimiento del amor romántico hunde sus raíces en nuestros más remotos antepasados. Asistimos entre sorprendidos y atentos al análisis, apasionado y brillante, que Fisher realiza en su libro *Why We Love: The Nature and Chemistry of Romantic Love* (2004). Hace un recorrido desde los primeros homínidos, cuando surge la capacidad humana para enamorarse perdidamente con el desarrollo del cerebro y el ingenio, hasta nuestros días. Junto a otros dones, aparece en el *homo habilis* una mínima capacidad verbal que se utiliza para distintos fines, entre ellos el cortejo, cuyos sonidos estimularon la evolución del lenguaje; la necesidad de buscar y elegir pareja dio lugar a los circuitos cerebrales del amor romántico. En este libro, analiza las razones por las que nos emparejamos, por las que somos monógamos o nos divorciamos, todo sustentado en una rigurosa base científica.

A pesar de que la visión del amor que aquí se nos ofrece es moderna, los hablantes siempre han sido conscientes de la base «material» o «carnal» de las emociones suscitadas por el impulso amoroso. Lo revelan el léxico y las metáforas universales utilizadas para designarlas (el amor es una fuerza física, el amor es magia, el amor es una enfermedad, el amor es locura, el amor es una

guerra, etc. (Lakoff, 1980: 7-8)). Como el idioma se revela tantas veces inútil para expresar los sentimientos llenos de contrastes suscitados por esta pasión, acudimos en nuestro auxilio al lenguaje figurado. De ahí la sofisticación que ha adquirido el lenguaje amoroso literario y cotidiano; este lo tenemos tan interiorizado que apenas somos conscientes de su base metafórica (Lakoff, 1980). No podía ser de otro modo para encerrar, en la palabra que huye, la idea, la catarata de emociones desencadenadas por esta locura. Así le ha urgido al hombre de todos los tiempos. Comprendemos, por tanto, la relación entre el cortejo y el desarrollo del lenguaje.

Las investigaciones de Fisher, siempre en continuo progreso, nos revelan nuestra impresionante arquitectura cerebral con sus diversas regiones, gracias a lo que podemos unir nuestro impulso de amar a un enorme repertorio de sentimientos. Cuando la más importante, el núcleo caudado humano, aumentó de tamaño en el *homo erectus*, es posible que se intensificara el deseo de buscar y conseguir a una persona amada. Y es aquí, con el desarrollo al unísono de las partes del cerebro y el nacimiento de los talentos de nuestro ingenio, donde los científicos sitúan el paso del magnetismo animal al amor romántico.

Finalmente, para conocer qué ocurre en nuestra psique cuando estamos enamorados, Fisher nos explica cómo los circuitos del amor romántico son caprichosos, porque así lo prefiere la naturaleza, ocasionando como consecuencia una tremenda confusión (adulterio, divorcio, celos, acoso, maltrato conyugal, homicidios, suicidios y depresiones clínicas asociadas con la pasión desdeñada). Quizá, nadie mejor que Lope de Vega (1992), en su famoso soneto «Desmayarse, atreverse, estar furioso...» haya descrito este desbarajuste de sentimientos con tan asombrosa profusión de elementos contradictorios, para terminar diciendo: «esto es amor, quien lo probó, lo sabe».

Esos circuitos caprichosos descritos por ella nos permiten comprender en parte lo que hoy ocurre en nuestras sociedades y nos plantea un primer interrogante: ¿Debemos trabajar más para canalizar ese inevitable desorden y corregir las desviaciones que se producen día a día ante nuestros ojos? Creemos que la tarea de lograr con ello una mayor felicidad lo merece.

2.2 Juegos que la gente juega

¿Cómo nos comportamos cuando prende la llama del amor? Fisher (2016) analiza las pautas universales del cortejo, uno de los aspectos más complejos de nuestro comportamiento. Para ello recurre a las investigaciones del etólogo alemán Irenäus-Eisbesfeldt. De su análisis surge un patrón universal del coqueteo, un ademán innato producto de siglos de evolución.

Así describe Jiménez (2013: 172) el mirar dulce de Zenobia que le hace tener una nueva visión del mundo: «Vámonos a la sombra, / que el mirar mismo tuyo, dulce y bueno / mirar de estrellas, / me duele, ¡Nuevo amor!» o bien

«Ojos, después de miraros / fijamente, / no veo ya más que estrellas» (Jiménez, 2013: 150). Para los neoplatónicos era la mirada una manera de aprehender el alma y lo que señalaba el comienzo del amor, porque los ojos son ventanas por donde el alma asoma, son sus delatores. Fisher piensa que es la acción estratégica más asombrosa del cortejo humano y quizás sean los ojos los órganos que desatan el romance.

Esa atención involuntaria hacia alguien que nos encanta por alguna cualidad excelente hace que todos deseemos lo mismo, ser correspondidos, la «mirada de vuelta». No por más conocidos son menos reveladores estos versos de Bécquer (1995): «Por una mirada, un mundo; / por una sonrisa, un cielo; / por un beso... yo no sé / que te diera por un beso». Buscamos el sentimiento recíproco, pero esta reciprocidad es un acto libre. En el amor auténtico el otro, objeto de nuestro amor, se convierte merced al acto de aceptación de nuestro amor en sujeto que ama libremente. No puede existir amor auténtico sin esa aceptación y acto voluntario.

Las investigaciones de antropólogos y biólogos demuestran que existe un repertorio humano estándar de gestos en el patrón general del cortejo que evolucionó para atraer a la pareja en varias etapas: llamar la atención, reconocimiento, las miradas [«hoy la he visto... la he visto y me ha mirado..., / ¡hoy creo en Dios!», escribía también Bécquer (1995)], la conversación, el tacto, la sincronía personal, junto a otros menos sutiles como la comida y el canto o la música, el último anzuelo del cortejo. De ellos, según Fisher, al menos la mirada, la sonrisa, el tacto gentil y la sincronía personal parecieran ser una parte integral del cortejo en todo el mundo. La infatuación puede comenzar en cualquiera de estos momentos.

2.3 ¿Por qué él? ¿Por qué ella? El impulso de amar y a quién elegimos

Fisher (2016), apoyándose en Tennov (1979), que identificó una constelación de características de «estar enamorado» (limerencia) como el pensamiento intrusivo y otros rasgos perturbadores, nos desvela más sobre el porqué de nuestra elección. Junto al sentido del olfato y otras características y gustos que probablemente sean innatos y remitan a razones biológicas, apunta al papel desempeñado por la química. Sus investigaciones mostraron cuatro sistemas del cerebro asociados con una constelación de rasgos de la personalidad: los sistemas de dopamina, serotonina, testosterona y estrógeno/oxitocina. Después de valorar resultados de cuestionarios, concluye que existen patrones en la naturaleza y patrones de personalidad. Explica cómo las personas expresivas en los rasgos vinculados con el sistema de la dopamina (exploradores) y con el de la serotonina (constructores) se sienten atraídas por otras como ellas, mientras las vinculadas con la testosterona (directores, la mayoría de los

hombres lo son) y con el estrógeno (negociadores, la mayoría son mujeres) suelen cautivar al contrario.

Deducimos que en el misterio de la elección de nuestro amor no somos completamente libres. Además, venimos condicionados por valores y preferencias de nuestra clase social, la experiencia o acontecimientos culturales, por el «mapa del amor», según Fisher, un mecanismo poderoso que hace que un ser humano fascine a otro. Un mapa mental desarrollado con anterioridad en nosotros nos suministra una lista inconsciente de las características que buscamos en nuestra pareja ideal, lo que los antropólogos llaman el «apareamiento selectivo positivo».

Pero al final decidimos con libertad aceptar nuestra fatalidad, embarcarnos en la aventura que se nos brinda. Por tanto, tenemos la obligación de luchar día a día por conservar esa libertad y actuar en el momento en el que seamos conscientes de que está siendo amenazada. Para ello necesitamos que la educación contribuya al conocimiento, porque solo este nos permitirá indagar en la persona objeto-sujeto de nuestra elección amorosa.

Otra gran aportación de Fisher ha sido comprender los circuitos mentales del amor reuniendo datos de la actividad mental de los enamorados en el área tegmental ventral (ATV), base que produce dopamina situada cerca de regiones primitivas del cerebro asociadas con la sed y el hambre. Los amantes se encuentran bajo los efectos de una droga natural. Todos, hombres y mujeres, sienten esta pasión en el mundo entero, es una adicción natural. Escribe Fisher (2016): «Me di cuenta de que el amor romántico es un impulso humano básico», «un mecanismo de supervivencia tan crucial como el deseo de agua», según Brown, compañera de escaneo de Fisher. La dopamina, junto con otros neuroquímicos, dirige cómo sientes mientras amas.

El ritmo de la infatuación humana puede ser parte del plan de la naturaleza, programado en nuestro cerebro gracias al tiempo, la evolución y los patrones antiguos de la vinculación afectiva humana. Es asombroso comprobar hasta qué punto el amor está condicionado por la biología y la química. La naturaleza desempeña un papel decisivo en la elección de la persona a la que amamos.

Si el amor es una necesidad básica, un mecanismo de supervivencia, como se demuestra aquí, ¿deberíamos prestar más atención a sus bondades y a los efectos perjudiciales e incontrolados que a veces provoca? Así, al igual que sabemos cómo determinados regímenes alimenticios nos hacen bien o nos ocasionan daño, estaríamos más atentos a los efectos beneficiosos del amor romántico o, en algunos casos, podríamos evitar los estragos por él ocasionados.

2.4 La tiranía del amor en la evolución del apego y las adicciones del amor

Esta pasión nos iguala a todos y marca de manera decisiva nuestra trayectoria vital. Pero lo que más placer y felicidad (y también, a menudo, sufrimiento)

nos proporciona, evoluciona de forma universal. Nuestras pasiones, como nosotros mismos, están sometidas al paso del tiempo que inexorable lo erosiona todo. La ilusión decae, el amor se quiebra y el rumbo de nuestros corazones muda de forma caprichosa si no se transforma en una amistad apasionada, ocasionando a veces un auténtico caos. Prueba de ello son los celos que se confunden con el amor verdadero, como se hace patente en Lope de Vega (1992): «Amar y no celar no fue cordura / porque tener un hombre amor sin celos, / más parece ignorancia que cordura».

Hemos desarrollado tres poderosos sistemas del cerebro para organizar nuestra vida social y reproductiva: el impulso sexual, relacionado en hombres y mujeres con la testosterona, el amor romántico, con el estimulante natural dopamina, quizás también con la norepinefrina y baja actividad de la serotonina, y el apego profundo, muy enraizado entre los mamíferos. Este último sucede a la euforia del romance temprano, relacionado con los neuropépticos, oxitocina y vasopresina, químicos del abrazo que se elevan durante el orgasmo. A través del tiempo nuestros precursores mamíferos nos transmitieron la química sanguínea del amor romántico, el apego, la inquietud durante las relaciones y el impulso de volver a amar. Todo esto lleva a Fisher junto a Brown a afirmar que este impulso es una adicción. Adicción positiva natural o bien negativa con dolor físico y mental, cuando los amantes son rechazados, como muestran los escaneos cerebrales, porque, en la mayoría de los casos, la realidad se impone, 'Ella' o 'Él' se ha ido y entonces la persona rechazada está conmocionada. Fisher nos da posibles razones para comprender por qué no todos manejamos el dolor y el deseo de la adicción al amor del mismo modo. Lo que vemos a menudo en los medios de comunicación es prueba de ello.

Como pensaban los hombres del Barroco, y lo muestran los versos de uno de los poemas más bellos de nuestra literatura, *Amor constante más allá de la muerte*, solo un amor que exceda a los sentidos, fundado en un amor puro, vencido por el alma, según el ideal neoplatónico, puede burlar los estragos del tiempo. El verdadero amor es el que quiere estar en continuo contacto con el ser amado, el que es capaz de dar eternidad a la materia: «Serán ceniza, mas tendrá sentido; / Polvo serán, mas polvo enamorado» (Quevedo, 1999).

Finalmente, después de haber constatado la universalidad del amor y su asociación con moléculas minúsculas que residen en terminaciones nerviosas del cerebro, la antropóloga concluye que el amor también es primitivo, un impulso que ha originado costumbres e instituciones y que ha ido evolucionando con la anatomía humana dando lugar a algunas tácticas fantásticas de cortejo.

Pero todos sabemos que la vida no se comprende sin amor. Amar es sufrir, pero también es vivir. Vivir sin amor no es vivir. Si no sentimos la herida de esta pasión, en cierto modo estamos muertos. Escribe Machado (1985):

En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón.
(...)
Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada.

3. Conclusiones

La obra de Fisher nos traslada de forma placentera e inteligible hechos científicos complejos. Escrita de una forma nítida, con un lenguaje preciso y una sorprendente expresividad, asombra por su riqueza en matices y por su plasticidad, sembrada con abundantes ejemplos ilustrativos. Todo su contenido está fundamentado en una rigurosa base científica que lo dota de una gran trascendencia.

Lectura, sin duda, de gran utilidad en los momentos actuales y que suscita numerosos interrogantes en el lector y a su vez responde a muchos otros. ¿Hasta qué punto somos un instrumento de la naturaleza? ¿Hasta qué punto estamos determinados? Por esta razón son tan importantes las aportaciones de sus estudios, que cumplen con un cometido imprescindible: aumentar el caudal del río de pensamiento sobre este delirio contribuyendo al conocimiento y al crecimiento de la deseada cultura sobre esta pasión, hoy del todo insuficiente y quizás más necesaria que nunca.

En nuestros días el amor está sufriendo cambios, en algunos casos desafortunados. Algunos están confundiendo amor con uno de los peligros que acompaña a este sentimiento, deseo de posesión, alimentado por otra de sus características, los celos, que socavan y devoran la relación amorosa, con consecuencias devastadoras en nuestra sociedad.

Si el amor, en expresión de Ortega y Gasset (2001), va acompañado de tres conceptos: vida, creación y conservación, si «es un estar vitalmente con el otro», si «amar es vivificación perenne, creación y conservación intencional de lo amado», ¿cómo podemos entender que los que dicen «amar» sigan un camino inverso, el camino de la muerte, la paradoja más absurda? Para estos

lo que llaman amor se puede identificar más con el odio, que es justamente lo contrario del amor, la anulación.

Rilke (en Marina, 2009) insiste en la misma idea de amar como creación. Pensaba que las exigencias de la empresa del amor exceden la medida de esta vida y que no poseemos una gran talla para cumplirla a no ser a fuerza de constancia y duro aprendizaje. Señala que al igual que los hombres han llegado a falsear la necesidad de comer con la indigencia o la excesiva abundancia, también han perturbado los actos sencillos y profundos por medio de los que se renueva la vida. Escribe en una carta de amor:

Las relaciones entre los seres humanos son tan difíciles que uno tendría que concentrar toda su atención en ellas, hacer de *creador*¹ a cada instante, pues cada instante pide algo nuevo, exige ciertas tareas, plantea problemas y crea necesidades (En Marina, 2009).

Volvámonos, pues, más creadores con Rilke y experimentemos nuevas prácticas en nuestra relación con el otro. Es necesario una educación emocional auténtica. Una educación que pueda enlazar con lo que Guattari (1990) denomina la ecología mental en el seno de la ecología social. A nadie se le escapa la deshumanización que sufrimos hoy en beneficio de la tecnología y el comercio, la crisis de valores, que azota a la sociedad contemporánea cada vez más mercantilizada y alejada de la naturaleza y que afecta de lleno a nuestra identidad como individuos. Esto, por ende, incide también en el amor, porque en nosotros está su fuente. La filosofía y otras disciplinas humanísticas tienen cada vez menos presencia en nuestro sistema educativo con repercusiones negativas para la formación de nuestro pensamiento crítico. Hoy solo se valora lo que puede medirse en clave económica y comercial. Sin embargo, debemos fomentar valores que nos hagan más solidarios. Se hace necesario, en opinión de Guattari (1990: 73):

La promoción de valores existenciales y valores de deseo [...] será el resultado de un desplazamiento generalizado de los actuales sistemas de valor y será debido a la aparición de nuevos polos de valorización.

Como es el amor una de las situaciones más propicias para penetrar en las profundidades del ser, y nada como amar a alguien nos permite conocerla mejor, podremos saber así lo acertado de nuestra elección o, por el contrario, vislumbrar la necesidad de renunciar a la persona que un día nos encantó. Por eso urge que nuestra sociedad se preocupe más de la persona, dedique mayor atención a esta necesidad vital del individuo, al amor cuya carencia hace que

¹ Cursivas añadidas.

nos sintamos los más desdichados de los hombres, y eduque para conocer las nefastas consecuencias que acarrea lo que no es realmente amor.

Sería deseable que los hallazgos de Fisher se difundieran a través de textos divulgativos y sus aportaciones enriquecieran el currículo del sistema educativo para que nuestros jóvenes, y no tan jóvenes, supieran más sobre una cuestión que tanto les inquieta y que tantas preguntas suscita. Así, con un mayor conocimiento y concienciación se podrían corregir conductas que son muy dañinas, como la violencia de género y el machismo.

Aquí se plantea el problema de la libre voluntad del ser humano y de la capacidad de marcar el rumbo de su vida con decisiones conscientes: no somos máquinas, marionetas, por tanto, podemos corregir las posibles desviaciones a los que nos llevan nuestros instintos mediante la educación y la reflexión en libertad. Sí, con educación sobre todo. Al respecto, escribe Savater (2004: 58):

No puede haber buen uso de la libertad sin educación, porque esta nos da el conocimiento que necesitamos para actuar en el mundo, el desarrollo de la imaginación para contrastar los diversos caminos en que vamos a buscar las alternativas de nuestra acción, y si se trata de educación moral o cívica, el tipo de apoyo o de fuerza para tomar las mejores decisiones.

Y no puede haber amor sin libertad. Debemos ser capaces de entender con Octavio Paz (2014: 43) que «el amor es una apuesta, insensata, por la libertad. No la mía, la ajena». Es esa libertad ajena la que tenemos que anteponer. Todo lo demás es otra cosa. Que los que dicen amar, a veces están queriendo decir odiar.

Ojalá esta *Lección de amor* que Fisher nos brinda generosamente contribuya a disminuir las zozobras que este impulso tan profundo provoca.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ LACRUZ, A. (2006): *El amor: de Platón a hoy*, Palabra, Madrid.
- BÉCQUER, G. A. (1995): *Rimas*, Cátedra, Madrid. Edición de R. Montesinos.
- FISHER, H. (1983): *The Sex Contract – the Evolution of Human Behavior*, Quill, New York.
- (1999): *The First Sex – the Natural Talents of Women and How They are Changing the World*, Random House, New York.
- (2004): *Why We Love: The Nature and Chemistry of Romantic Love*, Henry Holt, New York.
- (2009): *Why Him? Why Her?: Finding Real Love By Understanding Your Personality Type*, Henry Holt, New York.

- (2016): *Anatomy of Love: The Natural History of Mating, Marriage and Why We Stray*, W. W. Norton, New York.
- GUATTARI, F. (1990): *Las tres ecologías*, Pre-textos, Valencia.
- HAZM DE CÓRDOBA, I. (1971): *El collar de la paloma*, Alianza editorial, Madrid.
- JIMÉNEZ, J. R. (2013): *Idilios*, La Isla de Siltolá, Sevilla.
- LAKOFF, G. y M. JOHNSON (1980): *Metaphors We Live By*, Chicago University Press, Chicago.
- MACHADO, A. (1985): *Poesías completas*, Espasa Calpe, Madrid. Edición de M. Alvar.
- MARINA, J. A. (2009): *Palabras de amor*, Temas de hoy, Barcelona.
- MELENDO GRANADOS, T. (2010a): «La esencia del amor», en M. Ariza Serrano (ed.), *La familia importa y mucho*, Universidad de La Sabana, Bogotá, pp. 317-370.
- MELENDO GRANADOS, T. y E. PARGA (2013): *Ante todo, el amor: Sugerencias para la educación de los hijos*, Liguori Editions, Missouri.
- MELENDO GRANADOS, T. y G. MARTÍ (2010b): *Felicidad y fecundidad en el matrimonio: metafísica del amor conyugal*, Ediciones internacionales universitarias, Madrid.
- MELENDO GRANADOS, T. y L. MILLÁN-PUELLES (2011): *Asegurar el amor: Antes y durante todo el matrimonio*, Rialp, Madrid.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2001): *Estudios sobre el amor*, Edaf, Madrid.
- PAZ, O. (2014): *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona.
- PITA, E. (6 junio 2004): Entrevista a Helen Fisher. *El mundo, suplementos magazine*. En línea: <https://www.elmundo.es/magazine/2004/245/1086186650.html> [consulta: 16 abril 2021].
- QUEVEDO, F. (1999): *Obra poética*. Tomo I, Castalia, Madrid. Edición de J. M. Blecua Teijeiro.
- SAVATER, F. (2004): *La libertad como destino*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
- TENNOV, D. (1979): *Love and Limerence*, Scarborough House, Maryland.
- VEGA CARPIO, L. de (1992): *Poesía: antología*, S.L.U. Espasa libros, Madrid.

BIBLIOTECA

EDUARDO ADRIÁN VÁCQUER

LA ACADEMIA SEVILLANA DE LETRAS HUMANAS
CONTRA «MYIAS SOBÉO-EL L. J. A. C.»,
DETRACTOR DE «FORNER-ROSAURO DE SAFO»

editado y dispuesto para la imprenta
por PIEDAD BOLAÑOS DONOSO
Universidad de Sevilla

y

JESÚS CAÑAS MURILLO
Universidad de Extremadura

Recepción: 7 de junio de 2021 / Aceptación: 15 de septiembre de 2021

NOTA PREVIA

Uno de los ataques más duros que hubo de afrontar Juan Pablo Forner, con motivo de la composición y el estreno de su *Introduccion ó Loa, que se recitó para la apertura del teatro en Sevilla* (1795), y de su posterior publicación (1796), junto con una polémica *Carta* introductoria (Forner, 1796), fue el que partió de un catedrático sevillano, José Álvarez Caballero. Él tuvo una destacada intervención en la controversia que giró en torno a la *Loa* del emeritense.

Álvarez Caballero, natural de Sevilla, fue, como explica Francisco Aguilar Piñal (1981: 200), «Catedrático de Humanidades, Archivero de Indias y redactor del *Diario de Sevilla*». Entre sus obras se cuentan, aparte de los textos que

[257]

dedica a combatir a Forner, y de los que luego nos ocuparemos, las siguientes: *El tirano de Europa. Napoleón I. Acusación al Emperador de los franceses* (Sevilla, Álvarez, 1808, 2 vols.); *Manifiesto de los hechos en favor de la patria [...] practicaron antes y despues de la muerte de D. José González, muerto violentamente por los franceses en un suplicio [...]* (Sevilla, Imprenta Real, 1814); *El Pastor fiel a su Dios y a su Rey. Conducta del Presbítero D. José Pérez de Reyna, cura [...] de la villa de Benacazón durante la dominación francesa* (Sevilla, s. i., 1815); y *Oratio de Mythologiae utilitate et necessitate in liberalibus doctrinis, deque sapientiae laudibus pro solemni studiorum instauratione. Habita in Regali Academia Hispalensi xv Calendas Novemb. a D. [...] in secundo literarum gradu constituto, et rei literariae moderatore emerito* (Hispani, Tipis Regiis. Anno MDCCCXXV).

Tras la aparición de la edición gaditana, en 1796, de la *Introducción o Loa* de Juan Pablo Forner, *Con una carta que sirve de prólogo, escrita por un literato no sevillano, a un amigo suyo de Cadiz*, José Álvarez Caballero arremete contra el extremeño con un escrito titulado *La Loa restituida á su primitivo ser. Carta de un literato sevillano á un amigo suyo de otro pueblo, en que se demuestra el verdadero espíritu de la Loa que sirvió para la apertura del Teatro en esta ciudad contra las interpretaciones del literato no sevillano; se impugna sólidamente el teatro, y se descubren los errores que en su vindicación ha esparcido el apologista*, que vio la luz «En Sevilla, en la Imprenta de los Señores Hijos de Hidalgo y González de la Bonilla. Año de 1796». El emeritense no tarda en responder a esta auténtica provocación. Imprime, en Cádiz, en el establecimiento de Manuel Ximénez Carreño, del mismo año de 1796, su escrito *Carta dirigida á un vecino de Cádiz sobre otra del L. J. A. C., un literato sevillano con el título de «La Loa restituida á su primitivo ser»*. Su autor, Rosauero de Safo, con una epístola de Don Leandro Misono en nombre del Literato sevillano (Cotarelo, 1905: 277-281; Bolaños y Cañas, 2010: 236-241). El catedrático sevillano no se arredró ante la respuesta. Hizo público un nuevo texto contra Juan Pablo Forner, que denominó *Carta familiar de D. Myias Sobéo á D. Rosauero de Safo, en que le dá cuenta de la peligrosa aventura á que se ha expuesto por defenderlo ciegamente, y le propone tibio algunos turbios reparos sobre su docto escrito. La dá á luz un amigo del Literato Sevillano*¹, y mandó imprimir en «Sevilla, En la Imprenta Mayor de la Ciudad, Año de 1796» (Bolaños Donoso y Cañas Murillo, 2021).

En su segunda obra contra Forner, Álvarez Caballero arremete muy duramente contra el fiscal de la Audiencia sevillana, pero también contra una Academia que había sido de reciente creación en la Ciudad Hispalense, la Academia de

¹ Ya D. Marcelino Menéndez Pelayo identifica al autor de este escrito, firmado con el pseudónimo de Myias Sobéo, como José Álvarez Caballero en su, todavía esencial, *Historia de las ideas estéticas en España* (Menéndez Pelayo, 1974, 1: 1416).

Letras Humanas de Sevilla, institución de la que el emeritense fue, no miembro, sino colaborador. Juan Pablo Forner no hizo un escrito específico contra la *Carta familiar de D. Myias Sobéo*. Respondió a todos sus detractores, y a todos los enemigos del teatro, con otras dos obras, las últimas que redactó dentro del contexto de la controversia de la *Loa para la apertura del Teatro en Sevilla*: un *Prólogo al público sevillano*, que encabezaba su *Diálogo entre D. Silvestre, D. Crisóstomo y D. Plácido*. Estas últimas obras quedaron inéditas y se conservaron en el tomo quinto de los *Manuscritos de Dⁿ. Juan Pablo Forner y Segarra, del Consejo de S. M. y su Fiscal que fué en el Real y Supremo de Castilla*, cuyos siete tomos en folio, se guardan entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España, en Madrid, con la signatura Mss. 9582-9588². Se trata de una copia autógrafa regalada por el emeritense a su amigo y protector Manuel Godoy³. Tras la redacción del *Diálogo* y el *Prólogo al público sevillano*, el extremeño declara su intención de escribir continuaciones de este *Diálogo*, en las cuales pretendía seguir impertérrito en su línea de defensa del teatro y de su licitud, y en la exposición de sus ideas sobre el tema, pese a las diatribas contra él. No obstante, su rápido traslado a Madrid, tras su nombramiento como Fiscal del Consejo de Castilla, en el mismo 1796, y su fallecimiento temprano en la corte, el 16 de marzo de 1797, le impidieron llevar a cabo esos proyectos.

No solo Forner se sintió ofendido por el segundo ataque de José Álvarez Caballero contra su *Loa*. La Academia sevillana de Letras Humanas, también ridiculizada y zaherida en el texto de Myias Sobéo, se sintió obligada a participar en el debate. Dentro de ella se redactó una defensa de la propia institución, y de sus tareas y aportaciones a la sociedad. De ella se encargó Eduardo Adrián Vácquer, quien tituló su obra *Apología por la Academia de Letras Humanas*, y la publicó entre las páginas (i) y (xxii) del volumen *Poesías de una Academia de Letras Humanas de Sevilla. Antecede una vindicación de aquella Junta escrita por su individuo D. Eduardo Adrián Vacquer, Presbítero contra los insultos de un impreso con el título de Carta familiar de D. Myias Sobéo a D. Rosauero de Safo*, impreso en Sevilla, por la Viuda de Vázquez y Compañía, en el año 1797⁴.

² Puede encontrarse reproducido en la siguiente dirección electrónica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000068316&page=1> [consulta: 15 abril 2021].

³ Estas dos obras figuran, igualmente, entre los textos seleccionados por Emilio Cotarelo en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904: 281-293 y 293-319, respectivamente).

⁴ He aquí algunas localizaciones sevillanas de este libro: Biblioteca Universitaria. Biblioteca General: A 314/275; Biblioteca de Humanidades: Haz/4071 (donado por Joaquín Hazañas); Academia Sevillana de Buenas Letras. Sevilla: SE-BRASBL, FA 0137-R.2175-Olim: R 860-1 "17" Poe; Archivo Municipal de Sevilla. Biblioteca: SE_AM, 17-0093(1).

La Academia Particular de Letras Humanas de Sevilla fue creada en el año 1793, a iniciativa de dos escritores sevillanos: José María Roldán y Félix José Reinoso. Su andadura se inició el día 10 de mayo del mismo 1793, y mantuvo un funcionamiento regular hasta el año 1800, aunque se dio por clausurada en 1803. José María Roldán (Danilo entre los académicos) actuó como secretario. Su primer presidente fue el Sacerdote Narciso Tolezano, en cuya casa se celebraron reuniones, así como en las casas de José M^a Blanco y José Álvarez de Santullano, y, después, en el Colegio Mayor de Santa María de Jesús. Los plenos tenían lugar semanalmente los jueves y los domingos. Sus estatutos se aprobaron el 31 de mayo de 1793, y se reformaron y volvieron a aprobar el 24 de noviembre de 1796. Objetivo esencial de la Academia fue fomentar el cultivo de las Bellas Artes. Miembros de la Academia fueron muchos de los autores de la llamada escuela poética neoclásica sevillana, integrada por los escritores más jóvenes, inquietos y renovadores de la ciudad⁵. Académicos de Letras Humanas fueron: Narciso Clemente Tolezano, José María Roldán, José Malvacea, Manuel Arjona, Pedro de Lemos y Pinto, Alberto Lista y Aragón, José María Blanco White, Eduardo Vácquer, Félix José Reinoso, José López Illán, Diego de Vera y Limón, Vicente González de la Rasilla, Justino Matute, Joaquín María Sotelo, Francisco Núñez y Díaz, Juan Baptista Morales, Manuel María del Mármol, Alonso Peñaranda, y José Álvarez Santullano. Los cargos oficiales de la Academia fueron los de Presidente, Secretario y Censor. Aparte de los ya mencionados, los ocuparon, también, miembros como Eduardo Vácquer (Presidente), Félix José Reinoso (Secretario Permanente), José M^a Blanco (Censor). En sus reuniones los Académicos convocaron premios literarios, analizaron obras de creación y eruditas, elaboraron textos, disertaciones presentadas oralmente... La falta de asistencia de los miembros a las Juntas hizo que la Academia fuese decayendo hasta llegar a su desaparición. En 1800 (año de una gran epidemia) apenas hubo reuniones, y en 1803 se certificó su liquidación⁶.

La colaboración de Juan Pablo Forner con la Academia Particular de Letras Humanas de Sevilla fue circunstancial. No fue miembro de la misma. Colaboró con ella como jurado de un concurso convocado por esa institución en el año 1795. Se trataba de dos premios anuales con los que deseaba fomentar la creación literaria dentro de la propia Academia. El galardón les fue concedido por Forner, en mayo de 1796, a José M^a Blanco, por su obra *Diferencia entre el estilo poético y el oratorio*, y a Félix José Reinoso, por su obra *Causas de los pocos progresos de la elocuencia*. Solo a ello se redujo la relación del Fiscal sevillano con la institución, cosa que José Álvarez Caballero-Myias

⁵ Sobre este particular, véase Aguilar Piñal, 1965, 1997; Lasso de la Vega, 1876; Rey, 1990; Reyes Cano, 2008.

⁶ Sobre estos asuntos, véase Menéndez y Pelayo, 1974, 1: 1415-1417; y Aguilar Piñal, 1966.

Sobéo parece ignorar en su furibundo ataque contra el emeritense y la propia Academia, al que antes nos referimos (Aguilar Piñal, 1974: 194-199).

Como indicamos, el encargado de dar cumplida respuesta a Álvarez Caballero, y de hacer una gran defensa de la institución de la que formaba parte como miembro numerario, fue Eduardo Adrián Vácquer y López. Vácquer había nacido en Cádiz en 1772, y falleció en Sevilla, en 1804. Siendo sacerdote vivió, amancebado, con una mujer. Quiso ser canónigo de la Capilla Real de Sevilla, aunque fue su compañero de Academia José María Blanco White, —con quien, por entonces, estaba enemistado—, quien consiguió el cargo, y sus prebendas, a los que aspiraba. Fue seguidor poético de Manuel Arjona. Su escrito *Apología por la Academia de Letras Humanas* sirvió de prólogo al libro, impulsado por la propia Academia, *Poesías de una Academia de Letras Humanas de Sevilla. Antecede una vindicación de aquella Junta escrita por su individuo D. Eduardo Adrián Vacquer, Presbítero contra los insultos de un impreso con el título de Carta familiar de D. Myias Sobéo a D. Rosauero de Safo*, al que ya nos hemos referido.

La *Apología por la Academia de Letras Humanas* de Eduardo Vácquer es el motivo que nos ha impulsado a redactar el presente artículo. Es un texto que no ha vuelto a ser editado desde el siglo XVIII, pese a su indudable interés histórico por los datos y noticias que proporciona. Y es un texto que completa el conocimiento, que todavía poseíamos, de la controversia desatada con motivo de la composición, representación y publicación de la *Loa para la apertura del Teatro en Sevilla* de Juan Pablo Forner, a pesar de que no suele ser recordado, ni mencionado, por quienes se han ocupado, hasta hoy, del estudio y análisis de esa polémica. Nuestro propósito es rellenar esa laguna existente en las investigaciones sobre tal disputa, y difundir, más ampliamente, el contenido de dicha *Apología*. Ese ha sido el objetivo básico de nuestro trabajo, en el que se incluye la edición completa del prólogo de Vácquer.

Editamos el texto de Eduardo Vácquer utilizando la única fuente que lo ha conservado en la actualidad, la «Vindicacion de aquella Junta escrita por su individuo D. Eduardo Adrian Vácquer, Presbítero contra los insultos de un impreso con el titulo de Carta familiar de D. Myias Sobeo a D. Rosauero de Safo» que encabeza el libro *Poesías de una Academia de Letras Humanas de Sevilla*, impreso en «Sevilla, por la Viuda de Vazquez y Compañía, MCCXCVII». Identificamos, en nuestras notas textuales, tal fuente como AS. Incluimos notas textuales, pero no explicativas, históricas y eruditas, que figurarán en la recopilación de *la Obra dramática completa* y de los *Escritos sobre Teatro* aportados por Juan Pablo Forner a nuestra historia literaria, y en la que los firmantes de esta investigación se encuentran trabajando en estos momentos. Añadimos, como información adicional, la identificación del número de página en el que figura cada fragmento del escrito que nos ocupa.

Nuestra edición ha querido ser paleográfica, respetuosa con las grafías y puntuaciones propias de la época, el siglo XVIII español, en el que la *Apología* de Vácquer se redacta. Con ello queremos facilitar a intelectuales, investigadores, especialistas y lectores curiosos el conocimiento de tales usos y la profundización en el mundo cultural de la España de la Ilustración, en todas sus facetas, incluida la lingüística.

Con nuestro trabajo hemos querido, igualmente, rescatar del olvido, bastante general, en el que se hallaba una creación del setecientos hispano, digna de tener mayor difusión entre especialistas, y receptores curiosos en general. Contribuimos de tal modo, o así lo esperamos, a rescatar parte del patrimonio cultural español, aún escondido para una buena parte de los lectores actuales, y facilitar su consulta, a quienes, por unas razones u otras, pudieran estar en ella interesados.

POESIAS
DE UNA ACADEMIA
DE LETRAS HUMANAS
DE SEVILLA.

ANTECEDE UNA VINDICACION DE AQUELLA JUNTA
ESCRITA POR SU INDIVIDUO
D. EDUARDO ADRIAN VACQUER,
PRESBITERO
CONTRA LOS INSULTOS DE UN IMPRESO
CON EL TITULO DE CARTA FAMILIAR
DE D. MYIAS SOBEO A D. ROSAURO DE SAFO

EN SEVILLA
POR LA VIUDA DE VAZQUEZ Y COMPAÑÍA.
MCCXCVII.

[(1)]APOLOGIA
POR LA ACADEMIA DE LETRAS HUMANAS.

Los progresos de las Ciencias y las Artes en todas las Naciones y tiempos han sido correspondientes á los estímulos, que los sabios han tenido para cultivarlas: y la Literatura ha debido casi siempre sus adelantamientos al favor de los Soberanos, á la proteccion de los Grandes, al público aplauso, al deseo de la gloria, ó á otras causas semejantes, que suele proporcionar la casualidad. Creer que las Ciencias y las Artes pueden prosperar sin

estímulos, y creer que estos han de reynar en una Nacion; que desprecie los establecimientos dedicados á fomentarlas, es no conocer la condicion de la naturaleza humana, y desentenderse de las noticias mas comunes, que subministra la Historia Literaria. Esta nos hace ver en las diversas épocas de la Literatura los motivos que han animado la aplicacion, el estudio y el zelo de los sabios. No por serlo, de^(m)xan los hombres de obrar segun las pasiones que los agitan: y toda la discrecion consiste en saberlas dirigir al punto debido, reduciéndolas á aquellos términos á que quiso estuviesen limitadas el pródigo hacedor, que con ellas nos adornó. Nada obrarian los hombres en ninguna linea, si careciesen del fuego que ellas solas pueden encender, y que tan necesario es para las obras de ingenio. Un literato, que encerrado en el recinto de las ideas que ha admitido, no siente enardecido su corazon con aquel noble deseo de desterrar la ignorancia, ó hacer ilustre su Nacion, comunicando sus conocimientos: á quien no mueve ni la utilidad de sus semejantes, ni su propio interes, es un hombre despreciable, cuya existencia de nada sirve en la República de las Letras.

Para evitar esta indolencia, y animarse al penoso trabajo, y al afan perpetuo, que requieren las tareas literarias, han creido los hombres de ciencia, que ningún otro medio podria ser mas oportuno y poderoso, que aquellas Academias y Sociedades, en que unidas muchas personas, se estimulan é ilustran mutuamente. Esta universal persuasion ha dado ori^(m)gen á los congresos literarios, que se han establecido aun en aquellos siglos mas oscuros para las Ciencias, y cuyo número ha crecido al paso mismo que se ha aumentado el saber y la cultura de las Naciones. No solo se han erigido Asambleas destinadas de varias maneras á la instruccion pública, segun sus diversos institutos; en todas las edades y pueblos han sido frequentísimas entre los amantes de las Letras las Juntas privadas, en que solo se pretende el adelantamiento particular de sus individuos. Desde la edad de oro de nuestra Literatura abundó sobre manera en España esta clase de establecimientos, conservándose aún los monumentos apreciables, que los hicieron célebres, en los dignos frutos que produxéron. Dura y durará etérnamente la memoria de tales Juntas, mucho mas ilustres aún por el buen gusto y sabiduría, que por la nobleza y dignidad de los que solian componerlas. En

los principios de este siglo, y en todo el anterior tan infausto para la Literatura Española, fuéron aun mas freqüentes las Academias particulares, las Juntas y Certámenes, ya públicos, ya privados, asistidos de los sugetos mas instruidos, segun aquel gusto, y auto^(v)rizados de ordinario por las personas mas principales de la Nacion. Solo en nuestros tiempos, en que mas se glorían los Españoles del restablecimiento de su Literatura, ha faltado, no sé por que desgracia, aquella multitud de estímulos, llegando á tanto el abandono de este género de institutos, que si algunos hombres estudiosos se asocian ocúltamente para adelantar sus conocimientos literarios, quedan desde luego expuestos á las befas de la ignorancia altanera, que como no necesita de estudio, para dar soberánamente sus decisiones, se escandaliza de ver que los hombres piensen en estudiar.

Es cierto que nunca ha conocido la Nacion mas número de Sociedades y Academias autorizadas públicamente; pero estas no bastan todavía para los progresos de la Literatura. En estos Cuerpos no debe admitirse por su instituto mas que un corto número de personas instruidas ya completamente: y entretanto apenas hay una Junta, una Academia, un Estudio, donde pueda conseguirse esta instruccion. En Sevilla, es decir, en una de las mas principales y opulentas Ciudades del Reyno, no hay otras Escuelas públicas, ni aun secretas, sino de aquellas ^(v) facultades, que segun nuestra constitucion, pueden satisfacer la ambicion honesta de un ciudadano, y proporcionarle los medios de su subsistencia. Hay Escuelas, en que se enseña la inteligencia de las Escrituras sagradas; pero no las hay, donde se enseñen la Historia, la Geografía, las Lenguas, cuyo conocimiento es indispensable á un escriturario. Podrá formarse un jurisconsulto en las Escuelas de Sevilla; pero sin noticia de la Historia: podrá criarse un predicador; pero sin el auxilio de la Oratoria. Empréndese el estudio de las Ciencias sin el menor conocimiento de las Humanidades: y si alguno se dedica por si solo á cultivarlas, se le condena como un extravío; se le pinta el estudio de las Bellas Letras como un pasatiempo inútil, y no sé si tal vez pernicioso. Lo mas favorable que suele decirse, es que primero deben dedicarse

¹ En *AS*, 'esté'.

entéramente á su facultad, y después harto tiempo les sobra para otros estudios. ¿No es así, que lexos de proporcionar á los jóvenes los medios de instruirse en la Buena Literatura, se procura freqüentemente imbuirlos en tales errores? Si el estudio de las Humanidades puede ayudar verdaderamente, y ^[vii]abrir camino para las Ciencias ¿por que no deberá precederlas? El verdor y lozanía de una imaginacion herviente en los jóvenes es proporcionado para el estudio de lo bello, asi como la firmeza y robustez de juicio en la edad varonil es mas á propósito para lo sólido. ¿Quien hasta ahora criado perpétuamente entre la austeridad escolástica, ha sido despues un buen humanista? De esta falta de principios en las Letras Humanas nace indubitáblemente el decaimiento y cortos progresos de aquellas Academias, que deben componerse de hombres educados ya en tales estudios. Una gran parte de sus individuos no son mas que unos meros escolásticos. ¿Y que podrán estos contribuir á los adelantamientos de la Historia, de la Oratoria, de la Poesía, que se ven precisados á cultivar sin instrucción, ni buen gusto?

Unos jóvenes que sobreponiéndose á las preocupaciones vulgares, se han unido privadamente para formar un asilo á la enseñanza de las Humanidades, descuidada en esta Ciudad, merecen el auxilio de los sabios, y el aprecio de qualquier buen ciudadano. Desde luego previéron que no habian de faltar contradicciones á ^[viii]su nuevo proyecto; pero juzgáron al mismo tiempo, que habiéndose de juntar en secreto, sin procurar otra gloria ó renombre, que su adelantamiento particular, no podia grangearse la nueva Academia émulos públicos, ni duraderos. Pero la maledicencia en todo halla pábulo á su furor. Un establecimiento tan racional ha sufrido las sátiras mas injuriosas, que puede dictar el rencor y la mala fe, sin haber dado para ello la menor causa. Se han vertido públicos dicterios, insultos y burlas, que solo podrian nacer de una pluma encarnizada y sangrienta. El Público ante quien se ha disfamado esta Junta, podrá ser juez de la injusticia de este proceder. Sospechó el *L. J. A. C. un Literato Sevillano*, autor de un papel intitulado: *La Loa restituída á su primitivo ser*, que el que lo impugnaba baxo el nombre de *Rosauro de Safo* era miembro de la dicha Academia establecida en esta Ciudad: y he aquí, que se creyó autorizado

para ridiculizarla, é insultar á sus individuos, sin haber estos tomado parte en la disputa que se agitaba. ¿Y un proceder tan inurbano y calumnioso no deberá reputarse por hijo de la mas desenfadada maledicencia? No ^[(viii)]quiero yo decidirlo: las gentes imparciales y juiciosas que han visto la furia con que se zahiere este Cuerpo, conocerán sin duda la maligna perversidad que la ha animado. No sé qual ley, ó qual autoridad pueda dar fundamento á un escritor, para que satirice á quien ni directa, ni indirectamente lo ha agraviado. El L. J. A. C., ó quien fuere el autor llamado *Myias Sobeo*, estampando tales injurias como las que en su Carta se leen contra la Academia, manifiesta abiertamente su mala fe, y la comezon por satirizar que lo devora. Decir, *que en ella se cultiva con tanto empeño y felicidad la Poesía, que el mas reverendo sote desde el primer instante que es recibido en el número de los demas compañeros Académicos, comienza á poetizar, y se halla hecho poeta consumado en el espacio de pocos meses* (a)²: preguntar, *si es artículo constitutivo de una Academia de Humanidades el despreciar sus individuos el nombre y profesion de gramático* (b)³: preguntar también, *quales son los frutos de esta Academia, y si se han convertido* ^[(ix)]*los poetas, que eran su ornato, en bubos y cigarras* (a)⁴: forjar una vil historieta, en la que se finge que los Académicos han concurrido á lá colocacion de una estatua ridícula y una inscripcion bárbara, llena de sandeces insulsísimas contra esta Junta (b)⁵, son unos insultos hechos no á D. Rosauero de Safo, sino al cuerpo de la Academia, de que se creyó miembro, que no sé por que motivo ha de estar expuesta á que el llamado *Literato Sevillano* la injurie en unos términos tan agenos de los que dicta la buena crianza y la urbanidad, dote la mas esencial de uno que hace profesion de literato.

Mas no se piense que es mi intento satisfacer al Sevillano, ni quejarme de él. La injusticia de sus sátiras, y su mordacidad son harto conocidas, y así sería inútil quanto yo hablase sobre este punto. Pretendo solo vindicar la Academia para con el Público, ante quien se ha ridiculizado: pretendo manifestar la necedad de los cargos que se le hacen: pretendo dar una idea

² (a) Carta familiar de D. Myias Sobeo á D. Rosauero de Safo, p. 5. [Nota del autor].

³ p. 14. [Nota del autor].

⁴ (a) p. 16. [Nota del autor].

⁵ (b) pp. 27, 28 y 29. [Nota del autor].

de su instituto, de sus funciones, de sus frutos en fin, parte la mas esencial, y que de⁽⁸⁾berá ser el fundamento de la idea que de ella se formare. No busco los aplausos necios, sino el justo aprecio de las tareas que en ella se practican: y este no quiero que se haga por una relacion vana que nada convence, sino por las muestras que presento al juicio⁶ de los que saben conocer el mérito: muestras tanto mas convincentes, quanto se han hecho sin esperar que algun dia viesen la luz pública. Bien sé que ni los escarnios hechos, ni la manera con que se hacen, merecen contestacion: sé tambien que una Sociedad privada no está en obligacion de dar cuenta al Público de sus tareas; pero lo está sí, en la de recuperar su reputacion, en que ha sido ultrajada. Por tanto no quiero dexar de dar una idea ventajosa, como puede darse, de un establecimiento que sola la malicia podria censurar.

¿Mas que género de censura es este, tan inaudito entre los hombres de probidad? Abandonando los deberes santos, que dictan la verdad y la justicia ¿quien no podrá disfamar con imposturas arbitrarias el establecimiento que haya mas sagrado entre los hombres? *El mas reverendo sote*, dice el Literato, desde el instante, ^(xi)*en que es recibido en la Academia comienza á poetizar, y se halla poeta consumado en pocos meses*. Despreciemos la grosera expresion de *sote*, y las demas que hierven en el cultísimo estilo de un escritor, que dispara contra su antagonista los apodos de *rucio*, *bolonio*, *zoquete*, *bodoque*, *salvage*, *bestialidad* y otros aun mas soeces, desconocidos no solo de un literato, sino de qualquier hombre de mediana cultura. Si yo dixera ahora, que en quatro años, que cuenta la Academia desde su ereccion (*)⁷, no ha habido siquiera una persona que *comience* en ella *á poetizar* ¿qual deberia ser la confusion y rubor del Literato? ¿Pero será capaz de confundirse jamas, un hombre que con frente serena se atreve á llamar la atencion respetable del Público, para denigrar á una Junta de sugetos de honor con hechos supuestos, los mas fáciles de desmentirse? De veinte y ocho individuos, que ha tenido hasta ahora la Academia, solo quatro han presentado algunas pocas poesías; y estos versificaban todos antes de ser admitidos á ^(xii)ella.

⁶ En *AS*, 'juicio', por errata.

⁷ (*) Tuvo principio esta Academia el día 10 de Mayo de 1793. [Nota del autor].

He aquí la conducta de probidad, que observa constantemente en su censura el L. J. A. C.: un hombre que no tiene empacho de quejarse de su impugnador, porque lo ha notado de mala fe. ¡Oh! aprendan los sinceros de este exemplar portentoso de honradez y candor.

¿Quien al oír que qualquiera comienza á poetizar desde *el primer instante* de su recepción en la Academia, no juzgará que es esta una concurrencia de muchachuelos ignorantes y atolondrados, entretenidos en forjar desatinadamente copletas y romanzones? Pero ni la Poesía es el único objeto de la Academia, como lo da á entender su mismo nombre; ni es aquella profesion tal, que merezca las burlas de uno que se jacta de literato; ni las piezas poéticas de la Academia son de tan poco mérito, que no deban llamar la atención de los que mas entienden estas cosas. Yo tengo la satisfaccion de ofrecer con este motivo á mi Patria una coleccioncilla de poesías de un gusto muy diverso del que reyna por lo comun en las obras de este género, que se esparcen diáariamente para acabar de corromper la mas encantadora de las Artes. Lo diré sin rebozo: me lisongeo de dar ^[xiii] á luz una coleccion pequeña de poesías, con la qual no se hallará tal vez otra comparable, publicada en España en nuestros tiempos despues del año LXXXV. Acaso se sonrojarán al leer este inesperado elogio los autores de las piezas que presentamos, que jamas se han tenido por *poetas consumados*: puede ser que yo me haya excedido en su alabanza en el juicio de algunos de mis lectores; pero sea disimulable que remunerere de algun modo la amistad á los que ha llamado *sotes* la malevolencia.

No es *artículo constitutivo de la Academia el despreciar la profesion de gramáticos*. Sabe muy bien el aprecio á que es acreedora cada facultad, y no se ha desdeñado jamas de admitir este ramo estimable entre los demas que comprehende su objeto. Entre las obras que conserva, se hallan varias discusiones gramáticas escritas por sus individuos: y consta muy bien al Literato, D. Myias, que ya ha habido en el número de estos alguno que ha sido profesor público de Latinidad. No sé si haré poco favor á la Academia en contestar sériamente á calumnias fabricadas por mero antojo de infamar. Si es cierto que D. Rosauo de Safo ha desestimado á los ^[xiv] gramáticos haga cargo á él de este menosprecio, y no á la Academia, sea ó no su

individuo. ¿No es este proceder el mas asombrósamente injusto, que ha conocido la mordacidad? ¿Será la Academia, ni algun otro Cuerpo responsable de las acciones personales de sus individuos? Injuriarla, y con tanta saña, por un hecho en que nada tiene ¿no se llamará un portento de malignidad? Pero en vano me acaloro mas de lo que pensé, quando el modo de obrar del Literato no hallará nombre que lo califique debíamente.

La Academia que conoce la naturaleza misma de sus ejercicios y tareas, está convencida de que su instituto, lexos de ser inútil ó vituperable, debe entrar en el número de aquellos establecimientos conducentes á restablecer el buen gusto y literatura de una Nacion. Sabe la Academia, que aun quando sus frutos se limitáran únicamente á inspirar amor al estudio de las Humanidades, esto solo bastaria para reputarla por una Junta útil y laudable. Es mas apreciable de lo que vulgarmente se cree, la profesion de humanista, y solo las falsas ideas de los que se tienen por *literatos*, y el mal gusto con ^[(xv)]que se han enseñado hasta ahora las Ciencias, pudieran haber hecho menos valido el estudio de las Letras Humanas. ¿Quantos hay, que habiendo concluido la carrera ordinaria de las Ciencias, y logrando entre el Pueblo el renombre de sabios, ó no han oido jamas esta voz *Humanidades*, ó no saben lo que por ella se significa? ¿Y qual puede ser la instruccion de unos hombres, que ignoran los principios generales del buen gusto: aquellos que arreglan, ilustran y enriquecen qualquier otro estudio por abstracto que sea? Sola la aficion á las Bellas Letras, que ha extendido sin duda alguna la Academia entre los estudiosos de las Ciencias, es un fruto que la recomendará etérnamente para los que saben el arte de pensar, y no conocen el de maldecir.

Empero pasan mucho mas allá las ventajas que ha producido. La Academia ha dado á conocer á sus individuos los mejores libros escritos sobre las Bellas Letras: algunos de ellos harto poco leidos; otros desconocidos enterámente en esta Ciudad (*)⁸. La Academia ha perfeccionado ^[(xvi)]el buen

⁸ (*) Ademas de los excelentes libros del buen siglo de nuestra literatura, entre ellos los inestimables ^[(xvi)]de Luis Vives: *De causis corruptárum Artium, et de tradendis disciplinis*, ha extendido la Academia la lectura del *Essai sur le Beau, du P. André, et l'analyse du Goût, par Formey: Della Perfetta Poesia, da Ludovico Antonio Muratori: De la maniere d'etudier les Belles Lettres par Rollin: Del Traité, du Choix et de la Methode des etudes par Fleury*: y de los *Principes de la Litterature par Mr. l'Abbè Battenx*, obra de

gusto de muchos de sus miembros, y ha formado entéramente el de otros. Los mas que se dedican por sí solos á cultivar las Letras Humanas, llevados fácilmente de su capricho, se forman un gusto depravado, para lo que ayuda sobre manera, la abundancia de malos libros, que se han publicado acerca de ellas, y que ordináriamente son los primeros que vienen á las manos. Es pues necesario un director en tales estudios, que inspire las buenas ideas; que corrija los defectos que una imaginación desarreglada suele producir; y que enseñe el camino por donde se llega al grado de perfeccion, necesaria sobre todo en las Humanidades, en las que ^[(xvii)]no se admite medianía. Ya ha habido sugetos en la Academia dotados de un talento proporcionadísimo para el conocimiento de lo bello, los cuales habian seguido extraviádamente los dislates sonoros de Góngora y de Calderón, acaso con mejor suceso; que la demas tropa de sus míseros sequaces, y despues han reformado del todo sus ideas, mejorando aquellos rudos conocimientos que habian adquirido en un estudio tan perjudicial. ¿Y no son estos frutos apreciables, debidos entéramente á la Academia? Fruto son tambien de la Academia las poesías que ofrecemos al Público, cuyo mérito conocerán los bien instruidos en estas cosas; no los que las aplauden ó desprecian llevados del mal gusto, ó tal vez de su solo capricho. Fruto son de la Academia un crecido número de obras en prosa, que aunque contribuirían mucho á la ilustracion pública, se omiten al presente por haberse dirigido á la Poesía todas las befas del Literato, y por no hacer una coleccion abultada. Conserva la Academia excelentes discursos y disertaciones sobre varios puntos de Humanidades, que pueden colocarse al lado de muchas de las obras que corren con aprecio entre los sa^[(xviii)]bios. No es mi ánimo aventurar proposiciones gigantescas, dictadas sólamente por la pasion: las piezas de que hablo, se mostrarán de buena gana á todo el que quiera convencerse de su verdadero mérito.

No pueden esperarse de un congreso particular los mismos progresos, que se deben pedir á aquellas Juntas de sabios, protegidas del Gobierno,

suma exâctitud y filosofía, casi desconocida anteriormente en Sevilla; habiendose consumido entre los individuos de la Academia todos los exemplares que habia en las librerías de esta Ciudad, y algunos que se han traído de Cádiz y de otras partes. [Nota del autor].

las cuales influyen en el gusto público de una Nación, y hacen respetable su nombre entre las extrañas. Pero ¿quantas de estas Juntas llegarían al grado en que se ven, por principios aun menores que los de esta? ¿quantas en su primitivo establecimiento carecerían acaso del fuego que anima á la nuestra? ¿y quantas contarían entre sus individuos algunos menos aptos para la carrera de las Letras? No pretendo yo degradar un punto á Cuerpo alguno, para realzar una Junta privada de que soy miembro; pero creo que puedo decir con razón, que si esta Academia lograra los medios y la proteccion de que otras gozan, haría sin duda los mismos progresos, y acarrearía iguales ventajas á la Literatura. Porque ¿que no deberá esperarse de unos jóvenes, que abandonando los placeres á que ^[(xix)]incita la edad y la compañía de otros menos estudiosos, ó mas disipados, se retiran en aquellos dias, que suelen destinarse al descanso de tareas penosas, para trabajar incesantemente en la cultura de sus entendimientos? ¿que animados de la emulacion, se afanan por aventajarse unos á otros en el gusto, en la erudicion y en el conocimiento de los mejores principios? No creeria cumplir con la obligacion, que me impuse voluntariamente, si no alabase el mérito de aquellos que me han animado con su exemplo á seguir las huellas, que dexáron estampadas los ilustradores de las Naciones. Los pedantes, que no encuentran mas dificultad en la adquisicion de su erudicion alquiladiza, que el revolver diccionarios, poliantes y repertorios, saquearlos, y verter luego lo que han pillado con tan poca fatiga, satirizan y escarnecen la aplicacion de los que sabiendo quan vano es el renombre que se logra entre los ignorantes, quando no va fundado en el verdadero y sólido saber, cuidan de conseguirlo por medio de un estudio continuo y trabajoso. Como yo no me puedo persuadir á que el indigestísimo farrago, que llena toda la Disertacion ó Carta pri^[(xxx)]mera del Literato, le haya costado mas trabajo, lo coloco en la clase de los pedantes, que mordiscan quanto pueda contribuir á que se descubra la superchería de que se valen, para deslumbrar al vulgo sin principios.

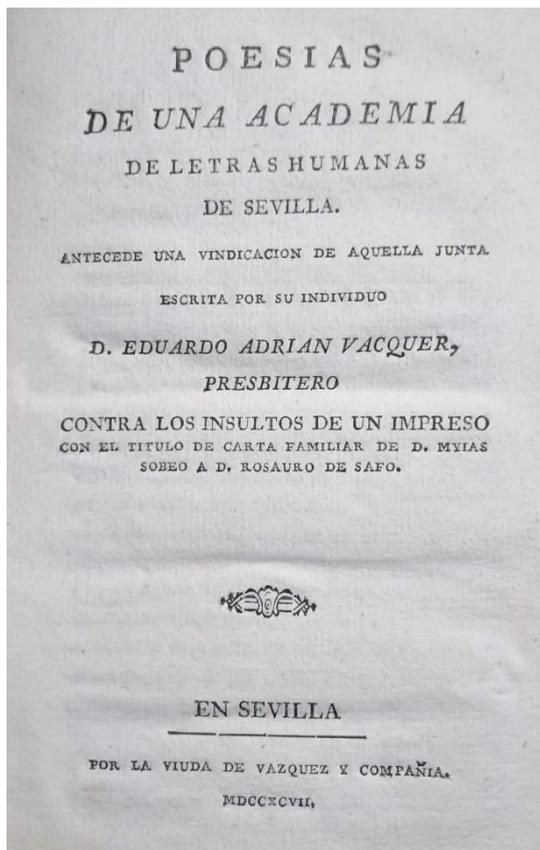
La Academia finalmente ha puesto en uso quantos medios pueden ser útiles para estimular la aplicacion de los que la componen. Animados sus individuos de estos sentimientos loables, sacrifican voluntariamente

aquellos intereses que destinan otros al juego ó á la diversion, para premiar con obras escogidas á los que desempeñan con mas acierto alguno de quatro programas que se proponen cada año (*)⁹. He ^[(xxi)]aquí las tareas, he aquí los conatos vituperables para un hombre que se llama á sí mismo *literato*. ¡Ojalá hubiera muchos de los que se precian de amantes de las Letras, que en vez de disipar sus caudales en pasatiempos quizá perniciosos, ayudasen de este modo á fomentar el estudio! ¡Quan diferente seria entónces el gusto y literatura de nuestra Nacion! Alabamos los progresos de las Ciencias y de las Artes en los países extrangeros: murmuramos de lo poco que se adelanta en España: y entretanto rehusamos imitar la conducta de aquellos. No hay premios, no hay estímulos, y queremos que haya fuego. Desengañémonos: nada hace trabajar al hombre tanto, como la esperanza de la remuneracion. Mas ¿que remuneracion se da al que procura ilustrar su Patria? Sátiras, persecuciones, injurias, vituperios, desprecios, calumnias: frutos dignos de la charlatanería é ignorancia espantosa que tanto domina. Siento á la verdad, que el asunto me haya conducido á sembrar en este discursillo ciertas expresiones, que parecerán agrias á los oidos de algunos. Pero reflexiónese desapasionadamente sobre lo que he dicho, y reflexiónese sobre la causa que ha motivado es^[(xxii)]ta Apología. La barbarie y estolidez van haciendo grandes progresos; no hay medio para contenerlas, que no sea inmediátamente atacado: á malos escritores siguen otros mas detestables: los sabios cruzan los brazos, viéndose perseguidos, y los que desean serlo, quedan expuestos á las burlas é irrision de los idiotas maldicientes, que se esfuerzan por abatir á los que únicamente son acreedores á los aplausos, que ellos pretenden arrancar sin trabajo ni mérito.

Ha oido ya el Literato Sevillano quáles son los frutos de la Academia que ha procurado difamar: ha oido tambien quáles son los frutos de la

⁹ Los programas y premios propuestos al presente son los que siguen. *La Inocencia perdida*: Canto lírico en ochenta octavas, ó poco mas ó menos, en el qual se describirá el estado feliz, de que cayéron los primeros Padres por su pecado. Se dará por premio á quien mejor lo desempeñare, el Quixote, impreso por la Real Academia Española, en seis tomos, en octavo: y por *acesit*, la Eneyda traducida por Hernández de Velasco. Un Discurso sobre si convendrá restablecer el método usado por los Santos Padres en la Oratoria sagrada. Su Premio: el Tácito traducido por Coloma: *acesit*: la República Liter[ar]ja por Saavedra, de la impresion de Cano: todo en pasta. [Nota del autor].

maledicencia. Si á pesar de todo juzga dignas de sus burlas las tareas de una Junta, que no lo ha agraviado jamas, aguije su saña en buen hora, vuelva á embestirla con nuevo furor; pero tenga entendido, que no podrán desviar su intento laudable á los individuos de la Academia, quantas sátiras pueda abortar la mordacidad.



Portada de *Poesias de una Academia de Letras Humanas de Sevilla. Antecede una Vindicacion de aquella Junta escrita por su individuo D. Eduardo Adrian Vacquer, Presbitero contra los insultos de un impreson con el titulo de Carta familiar de D. Myias Sobeco a D. Rosauro de Safo.* (En Sevilla, por la Viuda de Vazquez y Compañía, MCCXCVII).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, F. (1965): *Don Manuel María del Mármol y la restauración de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en 1820*. Discurso de ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Contestación de D. Francisco López Estrada, Diputación Provincial de Sevilla.
- (1966): «Academia de Letras Humanas», en *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 22-27.
- (1981): «Álvarez Caballero (José)», en *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Tomo I, A-B, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología, Madrid, pp. 200-201.
- (1997): «Amistad y poesía en el neoclasicismo sevillano» (Discurso de ingreso como Académico de Honor), *Minervae Beticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, segunda época, 25, pp. 109-128.
- (2019 [1974]): *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Cátedra Feijoo (Textos y Estudios del Siglo XVIII), Universidad de Oviedo. Reimpreso en Universidad de Sevilla (Colección Bibliofilia).
- ÁLVAREZ CABALLERO, J. (1796): *Carta familiar de D. Myias Sobéo á D. Rosaura de Safo, en que le dá cuenta de la peligrosa aventura á que se ha expuesto por defenderlo ciegame, y le propone tibio algunos turbios reparos sobre su docto escrito. La dá á luz un amigo del Literato Sevillano*, Imprenta Mayor de la Ciudad, Sevilla.
- (1796): *La Loa restituida á su primitivo ser. Carta de un literato sevillano á un amigo suyo de otro pueblo, en que se demuestra el verdadero espíritu de la Loa que sirvió para la apertura del Teatro en esta ciudad contra las interpretaciones del literato no sevillano; se impugna sólidamente el teatro, y se descubren los errores que en su vindicación ha esparcido el apologista*, Imprenta de los Señores Hijos de Hidalgo y González de la Bonilla, Sevilla.
- (1808): *El tirano de Europa. Napoleón I. Acusación al Emperador de los franceses*, imprenta de Manuel Muñoz Álvarez, Sevilla, 2 vols.
- (1814): *Manifiesto de los hechos en favor de la patria [...] practicaron antes y despues de la muerte de D. José González, muerto violentamente por los franceses en un suplicio [...]*, Imprenta Real, Sevilla.
- (1815): *El Pastor fiel a su Dios y a su Rey. Conducta del Presbítero D. José Pérez de Reyna, cura [...] de la villa de Benacazón durante la dominación francesa*, s. i., Sevilla.

- (1825): *Oratio de Mythologiae utilitate et necessitate in liberalibus doctrinis, deque sapientiae laudibus pro solempni studiorum instauratione. Habita in Regali Academia Hispalensi xv Calendas Novemb. a D. [...] in secundo literarum gradu constituto, et rei literariae moderatore emerito, Tipis Regiis, Hispali.*
- BOLAÑOS DONOSO, P. y J. CAÑAS MURILLO (2010): *Introducción o Loa para la apertura del teatro en Sevilla, de Juan Pablo Forner. Estudio y edición crítica*, Universidad de Sevilla (Serie Literatura, 106).
- (2021): «El licenciado José Álvarez Caballero contra Forner —Rosauero de Safo—, una vez más», *Dieciocho*, 45, 1, pp. 29-52.
- COTARELO Y MORI, E. (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.
- FORNER, J. P. (1796): *Introduccion ó Loa, que se recitó para la apertura del teatro en Sevilla. Año de 1795. Con una carta que sirve de prólogo, escrita por un literato no sevillano, a un amigo suyo de Cadiz*, Oficina de Antonio Murguía, Cádiz.
- LASSO DE LA VEGA y ARGÜELLES, Á. (1876): *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVIII y XIX*, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, Madrid.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1974): *Historia de las ideas estéticas en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2 vols.
- REY, J. (1990): «Los escritores sevillanos en el tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen», *Cauce, Revista de Filología y su Didáctica*, 13, pp. 147-158.
- REYES CANO, R. (ed.) (2008): *Minerva sevillana. El grupo poético de los siglos XVIII y XIX*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.

COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

JOSÉ MANUEL PONS
JUAN GAVILÁN

LA ESCUELA UNIVERSALISTA ESPAÑOLA Y LA COMPARATÍSTICA MODERNA

JOSÉ MANUEL PONS
Universidad de Alicante

Recepción: 27 de septiembre de 2021 / Aceptación: 30 de noviembre de 2021

Resumen: Comentario de los libros de Pedro Aullón de Haro, *La Escuela Universalista Española del siglo xviii* (2016); de Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón, *Juan Andrés y la Escuela Universalista Española* (2017); y de Pedro Aullón de Haro y Davide Mombelli, *Introduction to the Spanish Universalist School (Enlightened Culture and Education versus Politics)* (2020), que ofrecen la fundamentación y reconstrucción de la Escuela Universalista Española del siglo xviii, uno de los momentos decisivos de la Cultura Hispánica, y de la Historia de las Ideas y del Pensamiento, cuya metodología comparatista deviene universalista, resultando un sólido establecimiento de la Comparatística moderna así como una posible orientación o posible contenido para nuestra actual época de Globalización.

Palabras clave: Escuela Universalista Española, Comparatística moderna, Universalismo, Globalización, Historia universal de las Letras y las Ciencias, Cultura Hispánica, Juan Andrés, Lorenzo Hervás, Antonio Eximeno.

Abstract: Commentary on the books by Pedro Aullón de Haro, *La Escuela Universalista Española del siglo xviii* (2016), by Pedro Aullón de Haro and Jesús García Gabaldón, *Juan Andrés y la Escuela Universalista Española* (2017), and by Pedro Aullón de Haro and Davide Mombelli, *Introduction to the Spanish Universalist School (Enlightened Culture and Education versus Politics)* (2020), that offer the foundation and reconstruction of the Spanish Universalist School of the eighteenth century, one of the decisive moments of Hispanic Culture, and of the History of Ideas and Thought, whose comparatist methodology becomes universalist, resulting in a solid

[279]

establishment of modern Comparatism as well as a possible orientation or possible content for our current era of Globalization.

Keywords: Spanish Universalist School, Modern Comparatism, Universalism, Globalization, Universal History of Science and European letters, Hispanic Culture, Juan Andrés, Lorenzo Hervás, Antonio Eximeno.

Los estudios fundadores o reconstructivos de la Escuela Universalista Española configuran ya de hecho un verdadero ciclo de investigación, un proceso aparentemente no muy extenso en el tiempo, pero sí manifiestamente decisivo e intensamente desarrollado. Aparte las múltiples ediciones y contribuciones parciales, que han girado sobre todo en torno a la fecha de 2017, año del bicentenario de la muerte de Juan Andrés en Roma, disponemos ya de tres obras generales, promovidas por el prof. Aullón de Haro, que en verdad definen un ciclo de los estudios iniciado en 2016 y que por el momento alcanza a 2020 mediante un libro publicado en lengua inglesa, *Introduction to the Spanish Universalist School (Enlightened Culture and Education versus Politics)*. Es un volumen que inaugura la colección «History of Early Modern Educational Thought», dirigida por el prof. Cristiano Casalini, en una de las más importantes editoriales académicas, Brill, además considerada la más antigua editorial conocida. La ocasión, estamos seguros, lo merece.

El ciclo de estas investigaciones consiste en realidad en una tarea iniciada en la última década del siglo xx y que tuvo reflejo en las páginas de *Analecta Malacitana*, sobre todo en lo que se refiere a la gran obra historiográfica y comparatista de Juan Andrés (1740-1817). La publicación ahora de esta *Introduction to the Spanish Universalist School* constituye un avance importante en la definición y difusión de la Escuela Universalista Española, entre otras cosas por cuanto establece la referencia indispensable de la materia para los lectores de lengua inglesa y aquellos que internacionalmente se suelen desenvolver en el ámbito instrumental de este idioma. La tarea tuvo su eclosión o momento de mayor manifestación con motivo del bicentenario del fallecimiento de Juan Andrés, el creador, célebre en su tiempo y después postergado, de la Historia universal de las Letras y las Ciencias. Durante el primer semestre de 2017 se organizaron conjuntamente en la Universidad Complutense un Congreso y una gran exposición bibliográfica dedicados a «Juan Andrés y la Escuela Universalista Española», en su Biblioteca Histórica y con la colaboración de la AECID. A estos actos sucedió una serie de seminarios y actividades patrocinados por el Instituto Juan Andrés de Comparatística y Globalización, en Madrid, Mantua, Alicante, Roma y Nápoles, los cuales acompañaron la publicación de un importante número de estudios y ediciones, que aquí conviene traer a colación pues delimitan la hoja de ruta de la reconstrucción de una

Ilustración hispánica, o hispano-italiana, de fuerte singularidad no política sino humanística y científica, de orientación cultural y educativa, y de consecución universalista, lo cual quedó detalladamente argumentado en los textos correspondientes.

Si la exposición bibliográfica celebrada en la Complutense daba visibilidad material a la configuración de la Escuela Universalista, mediante la exposición de las obras, y reuniendo por vez primera los retratos de los autores principales, dejaba ver por lo demás la dimensión ingente y la potencia intelectual de una cultura científica y humanística hasta ahora, por raro que pueda parecer, nunca bien reconocida pero ineludible para el pensamiento moderno. En el primero de los libros, de 2016, *La Escuela Universalista Española del siglo XVIII*, Aullón de Haro había establecido el fundamento teórico e histórico necesarios para la comprensión de la Escuela y habilitaba las vías de estudio indispensables para su completa reconstrucción. Esta monografía situaba, pues, el punto de partida sólido y novedoso del concepto de *Escuela Universalista Española*, y su programa teórico (*Prospectus Philosophiae Universae*), que por lo demás apuntaba a una epistemología así como a varias decenas de autores y una producción ingente casi por completo desatendida hasta la fecha.

El concepto de «Escuela Universalista Española del siglo XVIII» implicaba argumentar un fenómeno de primer rango para la Ilustración y para la Historia de las Ideas y del Pensamiento, lo cual atañe principalmente a una concepción metodológica comparatista que deviene universalista e indefectiblemente nos sitúa ante la perspectiva de considerar no solo el establecimiento de la Comparatística moderna sino una posible orientación o posible contenido para nuestra actual época de Globalización, tan desprovista de pensamiento. La Escuela Universalista define una madura alternativa a la Ilustración enciclopedista, pues haciendo suya la ciencia empírica moderna y una idea racionalizada de progreso asumía a un tiempo el humanismo clásico y cristiano.

El complejo fenómeno de tan extensa Escuela, que toma como núcleo las obras de Juan Andrés, Lorenzo Hervás y Antonio Eximeno, además de, entre otros importantes, Francisco Javier Clavijero, José Celestino Mutis o Juan Ignacio Molina, ha permitido determinar varias esferas o círculos de relación e incluso subescuelas temáticas. El mapa general de la Escuela geográficamente se dibujaría a modo de reflejo del mapamundi de Murillo Velarde, que ya presidió la referida exposición bibliográfica. Todo este asunto, que modifica la historia de la cultura moderna europea y no solo hispánica, como es evidente comporta vericuetos varios y trasciende la mera reconstrucción filológica.

1

En *La Escuela Universalista Española del siglo XVIII*, Aullón de Haro comenzaba exponiendo los errores de importante repercusión que se pueden reconocer en el curso acelerado de la cultura moderna y se hallan tras la dejación a que han sido sometidas las obras de Andrés, Hervás y Eximeno. La que Aullón de Haro denomina «trampa Jakobson», que viene denunciando argumentadamente desde años atrás (sobre todo en *Escatología de la Crítica*), está a la base del problema, así como la malversación ejecutada por Wellek, de funestas consecuencias para la cultura española e hispánica, y ello además gracias a la incomprensible difusión y aceptación otorgada a estos tan sesgados autores en nuestro país. Sin olvidar por tanto las responsabilidades nacidas en casa, entre las cuales cuentan destacadamente las gravísimas, prolongadas, y hasta aceptadas, deficiencias en el estudio del siglo XVIII y su asombroso simplismo e incluso ideologización más o menos encubierta. A ello habría que añadir la especialización científica y la radical separación disciplinar, de lamentables consecuencias, especialmente en lo que se refiere al desligamiento de Filología y Filosofía, y la consecuente degradación que ha conducido cuando menos hasta los estudios de fines del siglo XX. Pormenores aparte, estamos ante patologías intelectuales que pasan notablemente por el denodado intento de suprimir a Menéndez Pelayo, cuya *Historia de las Ideas Estéticas* en España nada menos que define la creación del género intelectual de la «Historia de las ideas», obra que entre otras cosas ofrece un punto de partida válido para el estudio de los autores que nos ocupan.

Consecuencia exigible de lo referido ha de ser una «reinterpretación de la Ilustración enciclopedista y de la Ilustración idealista, así como de las peculiares prolongaciones de ambas durante el siglo XX, a la luz también de una Ilustración universalista» (p. 23). Si la Ilustración enciclopedista actuó como ideología, y derivó en violencia irrefrenable, la Ilustración hispánica se ofrecía no como política ni propulsora de revoluciones políticas sino científicas y educativas. Como explica sintéticamente Aullón de Haro:

La Escuela Universalista Española del siglo XVIII no es sino una Ilustración humanista tardía y madura, por ello bien pertrechada, sensista o empirista y progresista, pero integradora y universalista, antiescolástica al tiempo que inequívocamente cristiana, la cual ponía a disposición por sí misma un entero programa global del conocimiento asimilado en la Historia y su mecanismo de evaluación subsiguiente (p. 13).

La importancia del programa de la Escuela, sin duda, es haber ejecutado un proyecto universalista integrador. El universalismo ya venía definido en *Prospectus Philosophiae Universae*, texto programático de autoría adjudicable a Juan

Andrés, compuesto en 1773 en el exilio italiano de Ferrara, tras un año de inhóspita estancia en Córcega, obra que hasta ahora nadie ha interpretado, ni acaso leído. Se trata de una universalidad que atiende tanto al universo cósmico como al universo cultural y antropológico, así como científico y literario. Es esta universalidad, epistemológica o científica y literaria aquello que habilita el espacio general de la universalidad y el instrumento de su desenvolvimiento.

En realidad, la universalidad bien entendida solo es posible gracias a la metodología comparatista, que es de origen humanístico antiguo. El pensamiento humanístico, por lo que se refiere al comparatismo, tiene en Dionisio de Halicarnaso, Julio César Scalígero y Daniel Georg Morhorf su escala de fundamento y alcanza a su redimensión elevada con los universalistas. La capacidad resolutoria de este proyecto es el que se identifica en las obras mayores de la Escuela Universalista, de Andrés, Hervás, Eximeno, Clavijero, Mutis... En su mayoría eran, habían sido hasta la expulsión de 1767, profesores jesuitas, pero no se trata aquí de estudios jesuíticos, o esa no es circunstancia que se eleve a concepto determinante, pero sí lo ha sido para buena parte de los estudiosos más habituales de la cultura dieciochesca, a quienes el apriorismo ideológico les impide contemplar cualquier manifestación de pensamiento relacionable con el mundo del humanismo cristiano. En el criterio de estos estudiosos más o menos ideologizados del siglo xx, Ilustración es entendible solo como expresión rupturista de consecuencia política. Todo lo que queda fuera de esos estrechos márgenes es comúnmente considerado «eclecticismo». El germen, sin embargo, de este reduccionismo estaba ya en el propio enciclopedismo, como muy bien ha explicado Aullón de Haro, tanto por sus exclusiones como por su específica clasificación de las ciencias. Aquí, sin embargo, de lo que se está hablando es de la creación de la Comparatística moderna desde la musicología, la lingüística y la literatura universales, tal y como representan sobre todo las obras mayores de Eximeno, Hervás y Andrés.

La materialización de este universalismo comparatista que permite identificar a la Escuela Universalista tiene sus grandes realizaciones, desde luego, en las obras mayores de dichos autores; es decir, de Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*; de Hervás, cuya construcción antropológica de la vida del hombre o *Idea del universo* especificará el orden tipológico universal y comparado de las lenguas del mundo en su *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas*; de Antonio Eximeno, cuyo *Del origen y reglas de la música* elabora de forma histórico-sistemática la reconstrucción explicativa de la música concebida como expresión de la lengua. En los otros ámbitos disciplinares decisivos cuentan especialmente la Botánica y las configuraciones antropológicas, desde Molina, Clavijero y Mutis hasta Manuel Blanco. Nótese que solo autores no jesuitas, como Mutis o Blanco, se salvaron del exilio italiano. También entraba en juego la profunda amistad personal, ya

entre Andrés y Eximeno, o entre este y Hervás. Más allá de circunstancias personales, «todos los grandes principios y finalidades, junto a muy relevantes asuntos concretos, así la restitución bibliográfica, la poesía grecolatina, la entidad y evolución de las lenguas, la gramática, la historia literaria, el problema del lenguaje de los sordomudos, la Física y la Astronomía o las evoluciones del progreso científico, la cuestión de la transmisión cultural árabe a Occidente, valgan de ejemplo, fueron compartidos alternativamente por unos u otros o en conjunto por todos ellos» (pp. 32 y 35), aquello que une a Andrés, Hervás y Eximeno es «la construcción de un argumento teórico propio intercontinentalista, un argumento metodológicamente fundado en el comparatismo y de resolución universal». El concepto de «Escuela», para el caso que nos ocupa, cabe entenderse como «tendencia intelectual». De tal modo que la cartografía de la misma será resultado los diferentes círculos concéntricos que se dibujen a partir del núcleo central, tanto del que cabe considerar «cabeza de Escuela», Juan Andrés, como de Hervás y Eximeno. Es decir, se puede delinear una nómina de autores que, ya sea por relaciones personales o no, ya por afinidad de proyectos, refleja una misma tendencia intelectual universalista de base comparatista. Aullón de Haro proponía inicialmente aquí una nómina de autores universalistas, susceptible de ser ampliada o matizada, y así lo ha realizado sucesivamente y de forma tematizada según el contenido de las obras: bibliográfico, lingüístico, botánico, físico, americanista, filipinista... Además, son reconocidos con precisa síntesis los antecedentes relevantes, ya próximos o lejanos. Tanto Andrés como Hervás, en torno a la construcción de sus obras de totalización universalista, configuraron una red de relaciones intelectuales de colegas e informantes con «centro de operaciones» en Italia. Es decir, dos auténticas comunidades de estudiosos internacionales e intercontinentales. El fenómeno intercontinentalista arraiga en motivaciones histórico-políticas como el descubrimiento de América y el asentamiento de España en Asia (Filipinas), hechos que se podrían considerar fundacionales de la modernidad y de su nuevo concepto cultural y geográfico. Este intercontinentalismo se hará patente en un encuentro italiano de, sobre todo, exiliados jesuitas procedentes de los diferentes rincones del reino hispano. La obra lingüística universalista de Hervás, como es bien sabido, recibiría de sus interlocutores una fuente inestimable de datos y materiales, luego aprovechada desagradecidamente por los hermanos Humboldt, como en tantos otros casos respecto de la cultura hispánica, asunto este que está todavía a falta de evaluación.

La Escuela Universalista Española afrontó, además, mediante la música, un asunto estético importantísimo, que Eximeno sitúa avanzadamente en el problema de la *expresión* para explicar la naturaleza de la música como lenguaje o prosodia de este. Al situar la dimensión artística, lingüística e instintiva de la expresión sobre la música, el criterio eximeniano reflejaba también

la síntesis de tradición humanística y modernidad empírica antes referida, fundamento de radical modernidad que asumirá Felipe Pedrell, el creador de la moderna musicología española. El asunto arrancaba de las avanzadas ideas musicológicas de Andrés. En fin, en la nómina de universalistas musicólogos, o que escribieron sobre música, se encuentran Vicente Requeno, José Pintado y Buenaventura Prats.

Es de saber que, en su segunda parte, este libro inaugural de Aullón de Haro recoge a modo de antología crítica y documental, una serie de textos muy significativos acerca de la Escuela Universalista, sus autores y obras y el intenso, permanente y vivo entretejimiento en que todo ello habita y se desenvuelve, ya conceptualmente, ya por razones de vida práctica. Como era de esperar, las figuras mayores reciben un tratamiento preferente, en la medida en que también sus textos son fuente y culmen teórico inexcusable.

2

Por su parte, *Juan Andrés y la Escuela Universalista Española*, de Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón, es una suerte de libro monográfico y compilación y catálogo de la gran exposición bibliográfica «Juan Andrés y la Escuela Universalista Española», celebrada, según dijimos, en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense con motivo del bicentenario de la muerte de Juan Andrés (1740-1817). Estamos ante el correspondiente teórico y documental de una exposición que dibujaba ya en la distribución de sus siete secciones y veintiuna vitrinas no solo la lógica interna de la composición de la Escuela y la clasificación de subescuelas temáticas, sino también una explicativa clasificación y argumentación disciplinar de alcance científico, histórico y geográfico. De este modo se lograba visibilizar una imagen completa de esta Ilustración hispánica, a través de una *dispositio* expositiva en la cual el elemento discursivo unificador es por principio conceptual, es decir, aquello que para la Historia de las ideas y el pensamiento singulariza a la Escuela Universalista. Así, la primera de las secciones necesariamente debía tener como centro las obras mayores de Andrés, Hervás y Eximeno, creadores de la Comparatística moderna y de esa perspectiva universalista, justamente aquella que determina esa tendencia y define a la Escuela. Las sucesivas secciones, además de presentar selectivamente los principales antecedentes, tratan monográficamente de la figura de Andrés y su Viaje de Italia, importante bibliográficamente para la elaboración de su obra mayor; la de Hervás, desde la centralidad que le otorga el ser el creador de la lingüística universal y comparada, así como su decisiva aportación al estudio del lenguaje de los sordomudos; la de Eximeno, como creador de la historiografía musical moderna y su teoría de raigambre

antropológica y sentido comparatista; aparte de dos últimas secciones en cuyas vitrinas quedaban recogidas las estelas disciplinar y geográfica de la Escuela: Letras y Ciencias; Mexicanistas y Americanistas; Filipinistas, naturalistas y botánicos; Historiadores, cartógrafos y viajeros del Orinoco al Cono Sur; los Restauradores de la cultura clásica; Bibliógrafos y Lexicógrafos, y por último los meteorólogos taro ilustrados, último eslabón determinable de la Escuela.

En este volumen colectivo, por materiales y aportaciones, cabe destacar el esfuerzo por ofrecer una imagen lo más completa posible de la fuerte singularidad universalista de la Escuela, si bien no deja de explicitarse que se trata de «una iniciación a su estudio». El libro, o libro-catálogo, está dividido en tres secciones. Una primera parte introductoria de García Gabaldón que traza el perfil intelectual de Juan Andrés, como figura principal de la Escuela y su principal obra. El segundo capítulo es una concienzuda exposición reconstructiva o «constitución» de la Escuela, donde Aullón de Haro elabora propiamente la nómina de autores, los elementos de discriminación y las categorías descriptivas que definen la Escuela en completo sentido, así como los precursores y autores relacionados con la misma. El índice de autores y la taxonomía de autores y materias, que se adjuntan a continuación, dan idea del entramado de relaciones y afinidades intelectuales existente entre ellos, pero también de la relevancia para la Historia de las ideas y del pensamiento de la propia Escuela Universalista, pues permite vislumbrar las tendencias científicas e intelectuales y sus rasgos de predominancia.

La segunda parte del volumen reúne aportaciones específicas sobre algunas perspectivas temáticas relevantes de la Escuela, como es la de Pérez Herránz sobre la asimilación por de Andrés de los presupuestos metodológicos de Galileo, al que considera «gran restaurador de las ciencias», y a quien dedicó dos estudios e incide en su propia epistemología, definiendo su antiescolasticismo y una praxis científica moderna, antidogmática y no sistemática, por lo demás nunca desvinculada del humanismo. Por otro lado, la importancia para la historiografía musical de las aportaciones de Eximeno y Andrés es analizada monográficamente por Hernández Mateos, ofreciendo visiones complementarias mediante una contextualización teórica que permite determinar la modernidad radical de las mismas. Es estudiada en dos capítulos la figura de Lorenzo Hervás, específicamente en la dimensión comparatista del estudio y totalización de las lenguas conocidas y sus relaciones que mantienen entre ellas (por García-Medall), y a su relevante papel en el desarrollo moderno de la Escuela Española de Sordomudos, sobre todo en lo que tiene que ver con el estudio de la Lengua de Signos por parte de Ángel Herrero, que reivindica el carácter lingüístico de esta, reconociéndole una «gramática mental» que compara con la gramática de lenguas conocidas. El estudio comparatista, de base tipológica, le lleva a determinar las Lenguas de Signos como «las

verdaderas lenguas naturales de la humanidad, de un valor epistemológico incalculable» (p. 150). La deuda que la lingüística moderna tiene con Hervás en este y otros muchos aspectos es grande, a pesar de que lingüistas importantes como Humboldt hayan querido silenciar su dependencia más que circunstancial del jesuita. La edición crítica moderna de la obra de Hervás, que actualmente prepara el Instituto Juan Andrés, sin duda contribuirá a otorgarle el definitivo reconocimiento y lugar que le corresponde en el desarrollo de la ciencia lingüística.

El arabismo de Juan Andrés recibe atención en un capítulo específico (por Isaac Donoso), atendiendo a la singularidad y carácter innovador de su postura al reconocer que en la restauración de las letras en Europa tuvieron los árabes un papel original, debido a la presencia en la península ibérica de la transmisión ejercida por ciertos autores arábigos y la importante dimensión que alcanzó. La tesis andresiana sobre el papel de la cultura árabe en el progreso de la literatura y las ciencias en el Medievo europeo, sin duda debe mucho a las noticias y datos ofrecidos por el siromaronita Miguel Casiri en su *Bibliotheca Arabico-Hispana Escorialensis*, y obliga a cambiar el paradigma argumentativo restrictivamente «situaba en Italia la recuperación de la tradición clásica y el gusto por las buenas letras» (p. 167). La importancia que Andrés concede a esta tesis le lleva a dedicar cuatro extensos capítulos de su *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, pues es consciente de su carácter revolucionario y, por tanto, de la solidez argumentativa que requiere. La historiografía literaria dictada desde Centroeuropa queda de este modo revisada.

Los capítulos siguientes completan la visión universalista de la Escuela en su aspecto disciplinar y geográfico, es decir, aquello que le otorga un carácter precedente en la configuración teórica y *de facto* de lo que acabará siendo la Globalización, fenómeno, por otra parte, concebido actualmente de manera lateralizada en torno a lo tecnológico y lo mercantil. Así, se dedican capítulos a la Ciencia Naturalista, a México y Filipinas como dimensión específica de realización teórica de la Escuela Universalista Española. Por demás, estas aportaciones se insertan en un amplio conjunto iconográfico y documental, sobre todo relativo a ediciones, en correspondencia con la extraordinaria colección reunida en la exposición bibliográfica de 2017. Estos materiales no tienen tratamiento editorial a modo de los libros ilustrados o de arte sino como estricta aportación conceptual gráfica.

La última parte de la obra está formada sobre todo por un sólido y detallado aparato bibliográfico de la Escuela preparado por Davide Mombelli y Varela Pose.

3

Por último, procede referirnos a la obra más reciente, *Introduction to the Spanish Universalist School (Enlightened Culture and Education versus Politics)*, que es primer volumen de la colección «History of Early Modern Educational Thought», dirigida por Cristiano Casalini para la prestigiosa editorial académica Brill. El haber seleccionado esta obra como arranque de una nueva colección es en verdad significativo por tratarse del desarrollo del pensamiento moderno y su dimensión formativa, contribuyendo internacionalmente así a subsanar en un medio importante las grandes y prolongadas carencias en lo que al conocimiento de la Ilustración hispánica se refiere en general pero particularmente en ámbito anglosajón, donde por lo demás, como bien ha explicado Aullón de Haro, hubo lugar a alguna importante y malintencionada intervención (sobre todo por parte del checo René Wellek) contra la historia intelectual hispánica, especialmente en lo que se refiere al arco que va de Juan Andrés a Menéndez Pelayo, a fin de cuentas la época moderna en su conjunto.

En *Introduction to the Spanish Universalist School* se hace selección de varios de los asuntos importantes que la Escuela proyecta, incorporando los conceptos de universalismo e intercontinentalismo, humanismo y humanitarismo, Comparatismo y Globalización... y las temáticas disciplinares que en estos convergen. El libro se divide en tres partes, precedidas de un prefacio, y va provisto de un aparato bibliográfico final que establece el conjunto de fichas actualizado y esencial de la materia. La primera parte ofrece el fundamento teórico que permite entender y contextualizar la especificidad ilustrada de la Escuela, así como su formación, desarrollo y alcance teórico y geográfico. La segunda («Universalist Enlightenment and Education») refiere el aspecto educativo de las obras de los autores universalistas, en tanto que se da la confluencia de intereses comunes acordes a una tendencia intelectual, que es la que ya se explicita en *Prospectus Philosophiae Universae*, texto fundacional de Juan Andrés, y que es solidaria de la idea dieciochesca de progreso no necesariamente lineal. Por último, la tercera parte («Universalist Enlightenment and Globalization») da razón de la configuración universalista de la Escuela, a través de unos intereses científicos totalizadores (astronomía, meteorología, geografía, botánica, anticuaria, filología, retórica, poética, musicología, estética...), pero también de una evidencia histórica, como es la del descubrimiento de nuevos territorios, que fundamenta el concepto de «distancia» y conlleva la asunción de un espacio de conocimiento articulado en torno a un eje intercontinental (Asia-América-Europa). Pero considérese detenidamente, pues entre aquello que define específicamente a la Escuela Universitaria Española se encuentra una fundamentación sólida posible de lo que

desgajadamente ha resultado ser la Globalización. En lo que sigue describiré sintéticamente y de manera selectiva el contenido de los capítulos, evitando redundar en ideas ya referidas.

Aullón de Haro y Mombelli explicitan como punto de partida, en este nuevo trabajo sobre la Escuela Universalista, la Ilustración como momento relevante en la reformulación de las líneas maestras de la evolución de la cultura moderna, pero no desde la visión unilateral que los estudios al uso nos tienen acostumbrados casi dogmáticamente. La aceptación de la Ilustración como entidad no exenta de sombras, pues actuó como ideología, es requisito indispensable que los autores reclaman al amparo de la denuncia que ya Friedrich Schiller realizara en su tiempo de las revoluciones violentas, apelando a la eficaz incidencia que sobre la persona y su libertad ejercen las revoluciones educativas. Y, en este contexto, es en el que también se exige reconocer, e intelectualmente reconstruir, esta Ilustración hispánica universalista, lo cual presupone, como ha reiterado Aullón de Haro en diferentes lugares, reescribir la historia del pensamiento moderno.

El primer capítulo («The Universalist Enlightenment») tiene por cometido exponer el fundamento de la Escuela como Ilustración universalista no orientada a la política sino a la ciencia y a la formación del individuo. Se trata de una Ilustración cristiana, integradamente humanística y empirista, historiográfica y científica, metodológicamente comparatista, superadora y no rupturista, internacionalista y mundialista, acorde a una globalizada concepción del universo y del mundo. Los autores, además, explicitan la diferencia existente entre el universalismo historicista de la obra mayor de Andrés y el enciclopedismo fragmentario francés, que anulaba cualquier posibilidad de interpretación plena del sentido progresivo del saber. Este capítulo inicial elabora una fenomenografía de la Escuela Universalista, de su formación en torno a las tres principales figuras y de los antecedentes o precursores que dan razón del universalismo y comparatismo de la Escuela, y configura razonadamente la nómina de la serie de autores universalistas. Se trata de una «hermenéutica fenomenográfica» mediante la cual se alcanza a afirmar que nos encontramos ante una gran escuela «en virtud tanto de (a) su dimensión rica y extensa en producción y número de autores, como en virtud de (b) su dimensión largamente prolongada en el tiempo y en consecuencia segmentable en subescuelas, campos disciplinares e incluso precedencias y derivaciones» (Aullón de Haro, 2020).

La genealogía intelectual de la Escuela describe una cartografía de historia de las ideas y de las disciplinas que tiene en los universalistas una de sus más importantes consecuencias, por lo que su explicitación permite al estudioso entender la lógica no solo de la configuración teórica de la Escuela sino de la relevancia de su producción. Así, en cuanto a las relaciones de larga distancia, antecedentes lejanos, son destacados Plinio el Viejo, por el sentido

enciclopédico de establecimiento y totalización del conocimiento; Dionisio de Halicarnaso, padre de la Crítica literaria, por ser el creador del método comparatista; pero también en el sentido constructivo de historiografía literaria Julio César Escalígero y Daniel Morhof; a Juan Cobo, cuyo espíritu humanístico de su labor de traducción accede a universalidad cultural occidental-asiática; a la Escuela de Salamanca, por su internacionalismo político, jurídico y de gentes iniciado por Francisco de Vitoria, así como el humanismo cristiano universalista que este representa, pero, también, por analogía y tomando en consideración el concepto de Escuela, la Escuela de Traductores de Toledo y la Escuela de Traductores de Manila, esta última en relación al mencionado Juan Cobo. En cuanto a relaciones menos lejanas, cabe considerar a Giambattista Vico, por su visión histórica y de la expresión y por su original y genérica reinterpretación de las concreciones del parangón clásico sobre Homero / Virgilio; al grupo de Novatores valencianos y al de profesores de la Universidad de Cervera, por la influencia ejercida de raigambre empirista; al ya citado Miguel Casiri, por sus intereses arábigos; en fin, y entre muchos otros, a Jorge Juan y Antonio de Ulloa como representantes del entorno práctico inmediatamente anterior de la Escuela, así como por su invención americanista o intercontinentalista.

En el segundo y tercer capítulo («Universalism and Intercontinentalism: America-Europe-Asia»; «Human Sciences and Empiricism, Comparatistics and Aesthetics») se fundamenta teóricamente el universalismo de la Escuela a partir de las obras mayores de sus autores principales, esto es, Andrés (*Origen, progresos...*), Hervás (*Catálogo de las lenguas*) y Eximeno (*Del origen y reglas de la Música*), así como del estudio de los americanistas (Márquez, Clavijero...) y de los filipinistas (Murillo Velarde), imprescindibles para la comprensión del intercontinentalismo de la Escuela. El universalismo hay que entenderlo en sentido historicista, pues las obras se conciben como «historia», y diseñadas sobre la base de una metodología comparatista, la única que posibilita dicho universalismo. Por otra parte, se realiza una reconstrucción epistemológica de la Escuela, poniendo de relieve la influencia del empirismo y de la tradición empirista europea para el desarrollo de la ciencia moderna. En este contexto es en el que hay que situar la reivindicación que Juan Andrés realiza de Galileo, de quien, como ya hemos indicado, destaca la metodología científica moderna sin renunciar a la tradición humanística¹.

La Estética de la Escuela, que será desarrollada en el último capítulo del libro, está representada sobre todo por Antonio Eximeno, de quien, además de

¹ La traducción al español de los textos del jesuita sobre Galileo («Ensayo sobre la filosofía de Galileo», «Sobre una demostración de Galileo») ha sido reciente y se puede encontrar en JUAN ANDRÉS (2019): *Estudios Científicos*, Verbum, Madrid. Edición de P. Aullón de Haro y D. Mombelli, traducción del italiano por D. Mombelli y del latín por F. J. Bran.

la importancia en el ámbito musicológico de su obra *Del origen y reglas de la música*, como ya hemos comentado, cabe considerar sus obras de raigambre cervantista, en las que da muestra de libertad intelectual y apertura crítica. La *Apología de Miguel de Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quixote* (1806) y *Don Lazarillo Vizcardi, sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante*, publicada póstumamente (1872-1873) son obras que recurren a la sátira, lo cual era afín al carácter del autor, ya para tratar un contenido específicamente poetológico (*Apología*) ya para erigir una novela (*Lazarillo*) de tema sociocultural relativo a la música y con implicación de personalidades tanto del ámbito académico como eclesiástico. Hay que destacar de la novela el que haya sabido dar continuidad a la tradición novelística de la picaresca española, al tiempo que puede ser considerada como inicio de la novela ensayística con ciertos rasgos atribuibles a la futura novelística unamuniana, aspecto este último que le otorga un valor de proyección futura con claro abandono de la estética neoclásica. La *Apología* de Cervantes ha de entenderse en este mismo sentido de actividad satírica antineoclásica, dirigida, principalmente, contra Vicente de los Ríos y Gregorio Mayans.

Vinculado a la reflexión musicológica de Eximeno y Andrés, por lo que se refiere al drama musical y a la ópera, sobre todo se encuentra Juan Bautista Colomé, que tuvo una presencia importante en el panorama teatral italiano gracias a sus tragedias, dramas musicales y dramas religiosos. Colomé, que es quizá quien mejor representa la dimensión artística de los universalistas, fue también, como muchos de ellos, un talento múltiple, pues además dio muestras de dedicación paleográfica, anticuaria, meteorológica, mecánica, física y matemática, así como de reflexión musical estética y crítica. Hay que destacar en su producción dramática la sátira filosófica *Los Filósofs al encant* (1793), por la relación que se puede establecer con el entremés *Los Filósofos enjaulados por sus manías* (1751/2) de Antonio Eximeno. Curiosamente, se podría decir que uno principia la producción dramática de su autor y el otro la finaliza. El texto de Eximeno, que no deja de ser una obra de circunstancias en el contexto de las celebraciones escolares, ha sido estudiado recientemente (2015) por Julio Alonso Asenjo, quien ha preparado su edición moderna, rescatada del fondo bibliotecario de la Universidad de Valencia. La breve pieza, junto con otros entremeses del autor (*Apolo medallista* y *La vieja hechicera de la Ciencia*), dan muestra de la vertiente satírica a la que siempre se sintió inclinado, así como su perfecto conocimiento de las novedades científicas que se incorporan al discurso filosófico. Alonso Asenjo, tras reconocer la deuda que tiene con *El viaje al mundo de Descartes*, del P. Gabriel Daniel, compuesto en 1690 y publicado impreso en 1693, establece el vínculo del texto de Eximeno con la tradición literaria española del sainete o entremés de figura,

en el que se da «el desfile sistemático de personajes estereotipados o “figuras” ante un personaje central que cumple la función de juez o de árbitro, dictador de sentencias y calificaciones diversas sobre los defectos o las manías, poniendo así de manifiesto su lado ridículo. El elemento satírico no es exclusivo de este tipo de entremés, pero halla en él una facilidad de despliegue y una eficacia corrosiva mayores, pues acumula en breve espacio de tiempo varias criaturas susceptibles de risa» (Alonso Asenjo, 2015: 16). Por su parte, el texto de Colomé, que fue escrito en valenciano, traducido al francés en 1796 y al castellano en 1819, aunque solo se conserva la edición póstuma de 1821, constituye una obra autónoma en sí misma y, si la pieza de Eximeno se puede vincular a las *Historias verdaderas* de Luciano de Samósata, esta tiene una evidente deuda con la «Subasta de vidas» del autor griego. Colomé, autor de tragedias y dramas musicales de éxito en Italia, de temas principalmente históricos y mitológicos, solo escribirá después de *Los Filósofos en almoneda* un par de dramas sagrados, y algunos textos de ocasión, pero ninguno de carácter satírico como el que nos ocupa. A pesar de constituir una excepción en su producción literaria, está acorde con la actitud crítica de sus correligionarios frente a cierto modo de filosofar que ya empezaba a dar muestras de malversación y acorde a una tradición literaria española, afianzada en la práctica dramática jesuítica, y con ejecución versátil en la obra de Eximeno, quien, como se sabe, influyó sobre Colomé en su etapa italiana.

Aportación importante a la dimensión estética de la Escuela la representa el mexicano Pedro José Márquez, quien en un ejercicio de explícito comparatismo se acerca al mundo prehispánico estableciendo el paralelismo con la antigüedad grecorromana, encontrando convergencias de las que derivar hipótesis estéticas así como alguna consideración astronómica. De carácter estético en sí mismo cabe considerar su opúsculo *Sobre lo bello en general* (1801), donde se evidencia la deuda contraída con Winckelmann. Márquez escribió otras obras dedicadas a Astronomía, Cronología y Mitología de los antiguos mexicanos, así como a la arquitectura mexicana, esta última de especial relevancia en cuanto el autor, mexicano, describe dos importantes monumentos antiguos desde el punto de vista moderno de la arqueología.

La segunda parte del libro («Universalist Enlightenment and Education») sirve para poner de relieve la dimensión pedagógica o formativa del proyecto universalista de la Escuela. El texto programático y general, como ya se ha indicado, es *Prospectus Philosophiae Universae* (1773), creado en un contexto académico en Ferrara, y fruto de los estudios desarrollados en la Casa jesuita de esa ciudad italiana por Juan Andrés y sus compañeros de destierro. Dicho programa ya evidencia aquello que constituye la idea de progreso para Andrés y que es la principal razón de la educación, es decir, la emancipación del ser humano a través de la ciencia y la cultura. Aullón y Mombelli, que ponen de

relieve el rasgo eminentemente humanístico de progreso, frente a una visión política, analizan de manera crítica los dos textos de Andrés que dan cuenta explícitamente de dicha idea: *Disertación sobre las causas de los pocos progresos que hacen las ciencias en estos tiempos* (1779), y su obra magna *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1782-1799), dejando constancia también de la polémica mantenida con Tiraboschi, quien sostenía la idea de un progreso científico lineal y otro artístico sinusoidal (cuando se llega a la perfección, es inevitable la decadencia del gusto). Andrés, por el contrario, defiende que el progreso científico puede no ser lineal, puesto que es posible olvidar una verdad científica ya alcanzada.

Los dos capítulos dedicados a Lorenzo Hervás son importantes, en cuanto a su novedad, al tratar monográficamente el componente educativo de su pensamiento, tanto por el programa formativo contenido en su *Historia de la vida del hombre*, que al lector atento no le pasará desapercibido que es no ya texto precedente sino fuente directa del sistema educativo instituido por Juan Bosco para las escuelas salesianas², como por el humanismo y humanitarismo manifiesto en el principio pedagógico que sostienen sus obras sobre la educación de los sordomudos. *Historia de la vida del hombre* constituye una auténtica enciclopedia antropológica organizada según el criterio del biologismo cronológico, en la que se plantea una relación exacta de todos los aspectos relacionados con el hombre, desde los puntos de vista anatómico-biológico, filosófico, médico, histórico, cultural, teológico-religioso, social, pedagógico y económico. La proyección universalista de la misma es evidente, en tanto proyecto global, y con un componente pedagógico de antropología que permite considerarla como la primera realización de una pedagogía como filosofía concreta. La educación moral es un elemento fundamental para Hervás, cosa que lo diferencia y aleja del modelo educativo de los *philosophes*, representado por el *Emilio* de Rousseau, y que se ha de conjugar con la ciencia, en una idea de progreso que es afín a la de Juan Andrés. Al mismo tiempo, el sentido integrador de Hervás, le permite entender que ciencias naturales y sobrenaturales

² El sistema preventivo que Don Bosco (1815-1888) instituye, como principio pedagógico que ofrezca posibilidades de salida laboral a la vez que predisponga a los jóvenes al bien y les haga desconfiar del mal, a la vista de las necesidades que descubre en la juventud de Turín en torno a la década de 1840, está expuesto ya de manera detallada en la obra de Hervás, *Historia de la vida del hombre* (edición italiana: 1778-1787; española: 1796). Al mismo tiempo, la expresión «honrados ciudadanos y buenos cristianos», que es la seña de identidad de la pedagogía salesiana como desiderata de toda su labor pastoral, está recogida ya en los mismos términos en el Libro IV, capítulo VII, de *Historia de la vida del hombre*: «No hemos nacido para ser filósofos, matemáticos, historiadores, poetas, &c. no para saber y exercitar las habilidades caballerescas; sino para ser *honrados ciudadanos*, y por la misericordia divina *buenos cristianos*. Estos dos fines, que á uno solo reduce la perfección del christianismo, forman el objeto principal de la educación en todas edades» (p. 359) (Subrayado nuestro).

no se excluyen, sino que se enriquecen, y que progreso científico ha de implicar también progreso moral. Al igual que hiciera Andrés, Hervás analiza las causas «inmediatas» de la corrupción del «verdadero espíritu literario», entre las cuales los diferentes fanatismos (filosófico, erudito, ecdótico, de estilo...) tienen no poco relieve. Como no podía ser de otra manera, la pedagogía antropológica de Hervás ofrece un modelo educativo de repercusiones importantes, puesto que promueve la universalidad de la educación, que ha de extenderse tanto al pueblo más humilde como a las mujeres; pone de relieve la importancia de la educación física en el desarrollo completo de la persona; ofrece una clasificación de las ciencias desde un punto de vista pedagógico aplicativo (creación de planes de estudios); así como una amplia variedad de aspectos, entre los que cabe destacar la constitución de una conciencia moral en cuanto objeto de toda etapa educativa del hombre, ya desde la etapa de la niñez.

El capítulo «Humanism and humanitarianism: the language of the Deaf» explica la complementariedad determinable entre «humanismo» y «humanitarismo» en los textos de Hervás dedicados a la educación de los sordomudos. La ideología filantrópica que sostiene el humanitarismo tiene, en el siglo XVIII, una dimensión pedagógica que presta gran atención a la educación de las personas con dificultades y, en particular y según aquí nos compete, de los sordomudos. La reflexión lingüística de Hervás, que le conduce por la senda del estudio y cuidado de la lengua como centro de la educación humanística, pues el *logos* es el elemento distintivo del ser humano, exige contemplar la educación de los sordomudos como una acción pedagógica, humanitaria, que va más allá de lo exclusivamente caritativo, pues responde, como explican Aullón y Mombelli, a un proyecto teórico y práctico de la concepción humanística del saber y la vida. En todo ello hay una confluencia de filosofía moral y pedagogía, a partir de una tradición del humanismo cristiano que es el que le dio origen y la sostiene. En el caso de Hervás, además, su concepción lingüística le permite trascender el simple método práctico de alfabetización de sordomudos, ya que es el comparatismo que manifiesta en el *Catálogo de las lenguas* el que aquí aplica para la consideración de la lengua de los sordos. De este modo, puede destacar, como resultado del ejercicio comparatista, la naturalidad de la lengua de señas frente a la arbitrariedad del lenguaje verbal. Queda así ilustrada la relación entre naturaleza y lenguaje, ofreciéndose la lengua de sordos como lenguaje natural, con una gramática que cabe considerarse totalmente mental, es decir, completamente natural, mientras que la gramática de las lenguas verbales es tanto mental como verbal y, por tanto, natural y artificial. El gran hallazgo de Hervás, afirman los autores, consiste no en el reconocimiento de que la lengua de signos es una verdadera lengua, sino que es congruente y por tanto no inferior a las lenguas orales, y epistemológicamente fundamental para entender el lenguaje humano. Las implicaciones humanitarias de todo

ello son importantes, pues el sordomudo pasa a ser considerado sujeto de conocimiento y de lenguaje, de acuerdo también con los nuevos planteamientos científicos y metodológicos derivados del sensismo y el empirismo, que contemplan al ser humano como sujeto y principio de educación.

La tercera parte de *Introduction to the Spanish Universalist School* fundamenta la relación entre la Ilustración universalista y el fenómeno de la Globalización, a partir de la explicación de su genealogía, en la cual se contempla el estudio de la Astronomía, la Geografía, los viajes de los marítimos como evidencia de intercontinentalismo, por una parte, y el desarrollo de la Anticuaria, la Filología, la Retórica, la Poesía, la Musicología y una concepción estética, por otro; disciplinas aquí tratadas por extenso y de las que ya se ha hablado arriba. A nuestro entender, la importancia de esta parte radica en una interpretación que moviliza el momento germinal de la Globalización, señalando las raíces específicamente hispánicas, y poniendo de relieve las consecuencias culturales de las mismas, así como la valoración de la Escuela Universalista Española en tanto antecedente de dicha Globalización. No hay que perder de vista que los universalistas, en el último tercio del siglo XVIII, lo que llevaron a cabo fue la culminación de un proceso de conocimiento global del mundo, en sentido tanto físico como cultural y antropológico, lo cual tenía fundamento en hechos histórico-políticos concretos de la magnitud del descubrimiento de América. Como explican Aullón de Haro y Mombelli, dicho descubrimiento implicaba intereses económicos, una red de interacciones intensa y duradera a escala intercontinental, una motivación utópica europea que pronto se hizo evidente, pero también la promulgación de leyes que sentaran la base de todo derecho internacional moderno, hecho este en que la Escuela de Salamanca se alza como gran responsable, al igual que lo será de la elaboración de una crítica filosófico-moral fundada en la decisivas discusiones de implicación teológica, política y jurídica, cuyo pensamiento resultante se aplicaría a la formación de ciudades, cabildos, gobernaciones y virreinos. El éxito de la experiencia utópica americana hace que este modelo sea trasladado a Filipinas, constituyendo, como muy bien explican los autores, el otro extremo, el asiático, que conformará el eje intercontinentalista América-Europa-Asia, a partir del siglo XVI. De esto modo, Filipinas se erige en base de la cultura occidental en Asia, principalmente, a partir del establecimiento de la ruta Manila-Acapulco, con el Galeón de Manila como principal protagonista.

Aullón y Mombelli destacan la importancia, en todo el proceso, del misionarismo cristiano, especialmente el de la Compañía de Jesús, ya que, como es sabido, para los fines prácticos de evangelización y conversión del indígena, se efectuó un estudio empírico del medio natural y de las diversidades antropológicas y lingüísticas de las poblaciones autóctonas, tanto asiáticas como americanas. La base sólida de todo ello la proporcionaría la modernidad

científica articulada junto a la tradición humanista clásica, con el modelo de Galileo que Juan Andrés defendería y reivindicaría para el mundo moderno, y que servirá de paradigma para muchos de los universalistas por cuanto sus obras dan muestra de seguirlo y de constituir al hombre como objeto último de toda investigación y proyecto de avance futuro.

La obra se completa con una selecta bibliografía que da cuenta del estado actual de los estudios sobre la Escuela Universalista Española, y, siguiendo lo realizado en la obra de 2016 que iniciaba este ciclo de investigaciones, dos bloques de apéndices que recogen textos de y sobre los cabeza de escuela, Juan Andrés, Lorenzo Hervás y Antonio Eximeno, además de una tabla de los principales autores universalistas organizada temática y disciplinalmente. Solo resta señalar la que entendemos muy acertada labor de traducción de M^a José Escuris, por lo demás agradecida en el Prefacio por los autores.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ASENJO, J. (2015): «El *Entremés de los filósofos enjaulados por sus manías* de Antonio Eximeno. Estudio y texto», *Taller de TeatrEsco*, 1.
- AULLÓN DE HARO, P. (2016): *La Escuela Universalista Española del siglo XVIII*, Sequitur, Madrid.
- (2020): «Hermenéutica de las Escuelas», *Recensión*, 3. En línea: <https://revistarecension.com/>.
- AULLÓN DE HARO, P. y D. MOMBELLI (2020): *Introduction to the Spanish Universalist School (Enlightened Culture and Education versus Politics)*, Brill, Leiden/Boston.
- AULLÓN DE HARO, P. y J. GARCÍA GABALDÓN (eds.) (2017): *Juan Andrés y la Escuela Universalista Española*, Ediciones Complutense, Madrid.
- JUAN ANDRÉS (2019): *Estudios Científicos*, Verbum, Madrid. Edición de P. Aullón de Haro y D. Mombelli, traducción del italiano por D. Mombelli y del latín por F. J. Bran.

EL FLUIR DE LAS IDENTIDADES MÚLTIPLES Ensayo en torno a *It*, la novela de Juan Ceyles

JUAN GAVILÁN
Universidad de Málaga

Recepción: 24 de abril de 2021 / Aceptación: 10 de junio de 2021

Resumen: El presente comentario se centra en la exégesis de *It*, de Juan Ceyles Domínguez, una novela rupturista, desmesurada, que desgarrar, de una forma voluntaria, los límites establecidos tradicionalmente por los géneros literarios. La obra narra, así, la vida de quien avanza por su propio camino en busca de la identidad desconocida, de quien transita por la devastación, por el espacio desolado que se eleva, como los sueños, sobre un fondo oscuro en los límites del arte y de la locura. Es, por lo tanto, el libro un pretexto para narrar la vida de alguien que se desliza hacia la muerte sin dejar huella alguna. *It* es un camino que se construye y se destruye a sí mismo.

Palabras clave: identidad, locura, escritura de los límites, ruptura, Ceyles.

Abstract: This commentary focuses on the exegesis of *It*, by Juan Ceyles Domínguez, a groundbreaking romance, disproportionate, that voluntarily tears apart the limits traditionally established by literary genres. The work narrates, thus, the life of those who advance on their own path in search of an unknown identity, of those who travel through devastation, through the desolate space that rises, like dreams, on a dark background at the limits of art and madness. Therefore, the book is a pretext to narrate the life of someone who slides towards death without leaving any trace. *It* is a path that builds and destroys itself.

Keywords: identity, madness, writing of limits, Ceyles.

Para emprender una investigación o para escribir un libro es necesario encontrar la perspectiva adecuada. Solo de esta forma se puede conseguir un cierto margen de originalidad. En el caso de la novela de Juan Ceyles Domínguez, publicada por la editorial El Toro Celeste, la escritura alcanza su ser original y obtiene el don de la singularidad en la medida en que el escritor asume una posición original que le ofrece las posibilidades de un panorama favorable.

Para conocer la perspectiva desde la que escribe el autor de *It* es necesario aceptar que el proyecto del escritor, desde el momento en que concibe la posibilidad de escribir una novela, se mantiene en una voluntad expresa de ruptura. No quiere escribir una novela que encaje en los esquemas establecidos ni en el de otros intentos de renovación de los modelos narrativos. No tiene ningún interés en repetir de nuevo una escritura y una trama lineal en la narración. Al asumir un modelo de la complejidad apuesta por crear espacios diferentes, planos de distintos niveles, una acción y una trama que se desarrolle de una manera simple y continua.

Desvelar las claves de *It* fue el motivo por el que nos decidimos a urdir la trama de un ensayo que sondeara las conexiones ocultas del texto. Sabíamos que, durante la mayor parte de su trayectoria, Ceyles Domínguez se había dedicado a escribir fundamentalmente poesía, que lo había hecho bajo varios pseudónimos y que solo durante los últimos años se había dedicado a escribir novela. Tal vez por eso creemos que es esencialmente un poeta pensador que asumió la necesidad de narrar, de desplazar sus necesidades expresivas hasta el trabajo paciente y cuidadoso de la creación narrativa.

1

It es una novela desmesurada que no respeta las convenciones literarias. Carece de medida y excede casi todos los límites. Se podría pensar que no es una novela en el sentido estricto. O, por el contrario, se podría creer que es una novela que rompe con los esquemas clásicos, con los límites de los géneros literarios; que no asume las estrategias establecidas del narrador, que desobedece las reglas del estilo y del orden de la prosa narrativa; que no mantiene la dinámica de la construcción de los personajes y que no responde a las necesidades del desarrollo lineal de la acción y del relato.

Al leer el texto tenemos la convicción de que nos hallamos ante un modelo contrario al de las novelas clásicas. No se encuentra la unidad estática del espacio y del tiempo, no se mantiene el sistema estable de los temas en un desarrollo lineal del argumento, no se establece la definición ni la dinámica claras de los personajes y la acción se suspende y la narración es sustituida por el fluir del pensar.

Y, sin embargo, el autor se ciñe a la necesidad de narrar y a la necesidad de expresarse, de desvelar el fondo del que brota la expresión, de ofrecerle una salida a la oscuridad, a la noche y al sueño. En la tarea de establecer las marcas «en el paciente vestíbulo de las sombras» (p. 120), Juan Ceyles rompe con esta novela los diques, las barreras y las normas impuestas: rompe con todas las convenciones.

La novela resulta arriesgada. No hace ninguna concesión al editor ni al escritor ni al lector. El autor no quiere traicionarse. Su apuesta por escribir una obra innovadora va unida al riesgo y a la aventura de escribir una obra singular. No le hace ninguna concesión a la facilidad. Nunca opta por las soluciones más trilladas. No hay ni avisos ni señales que indiquen el camino. No hay camino. O, si se quiere, hay un camino que se deshace y que se desmorona en la medida en que se va trazando. No hay nada que contar, no le interesan las historias. Lo que se asume en la escritura y en la lectura es que hay que seguir una aventura arriesgada e incitante. Se propone el reto de narrar la vida que se lanza a la debacle, que coincide con la necesidad de hacerse y de deshacerse, de diluirse en las sombras; la vida de un ser que procede de la oscuridad silente de la inconsciencia que se dirige al abismo y a la ubicuidad de la inexistencia.

Es una obra que no responde a ninguno de los cánones establecidos ni se acomoda en ninguno de los tipos de novela claramente tipificados. Es la novela de un escritor que se encuentra ante el cruce de los géneros literarios, la novela de un poeta que no se resiste a abandonar la tensión estilística de las estructuras poéticas.

Pero, del mismo modo que cambia la posición del escritor, tiene que cambiar también la posición del lector, en la medida en que el texto, que había perdido los anclajes de la significación y del sentido, necesita de su colaboración. El lector se ha de convertir también en creador, ha de sentar las bases y la recreación del texto.

Leer *It* es la aventura incitante de alguien que logra descender hasta el fondo del hombre; de alguien que anda siempre solo, perdido y «sumido en turbios recovecos» (pág. 226); del que ha sufrido un deslizamiento hasta la nada, que ha perdido la sustancia y ha vivido la aventura inversa que lleva directamente hasta la extinción.

2

¿Quién es *It*? ¿Se puede personalizar? Posiblemente haya que afirmar que no es alguien concreto y determinado, y que no debería personalizarse; que, si fuera un personaje, no lo sería en el sentido tradicional del término. No soy yo; no es él. No es yo, ni es otro. No tiene por qué ser ‘eso’ o ‘ello’, a pesar de

que se pudiera mantener la ambigüedad y la confusión que generan las resonancias de la lengua inglesa. Aunque de alguna forma podría ser *eso* en un sentido muy amplio y ambiguo; e incluso podría ser yo que me pierdo en la noche o en las sombras oscuras de una realidad despersonalizada. Es el ser extraño que encarna el devenir y la pérdida; el que no existió y el que no dejará de existir. Es la plataforma ontológica y semántica, pero no una plataforma sólida y estática, sino un soporte móvil que permite y favorece la metamorfosis y los cambios, la división de las personas y de las identidades múltiples.

It no es solo esto, eso o aquello, todo lo que pudiera hacer referencia a la persona, aunque pudiera serlo, sino que en este contexto se relaciona con *iter/itineris*. Hace referencia al camino, a la necesidad de buscar que se emprende a través del caminar. Sin embargo, la búsqueda en este texto pasa por lo que se ha perdido, por lo que no ha podido ser o por lo que pudo ser, pero no fue. El hombre es un perdedor. No exactamente en el sentido literal del fracaso personal del que nunca gana y del que se nutre la frustración. Su esencia es el perder, la indignancia. Henri Bergson entendía la vida humana como la bola de nieve que, al bajar la pendiente, va creciendo. La vida es ganancia y enriquecimiento. No obstante, el camino que aparece en la novela es el que se diversifica, el que se constituye como un cruce de caminos, el que se va deshaciendo. Dar vueltas y buscar sin descanso es la verdadera actividad de la narración. Entrar sin saber si se ha entrado; buscar sin saber qué se está buscando y si se va a encontrar. Es, según explicaba Karl Popper de la ciencia, como buscar en una habitación oscura una llave que no está ahí. Lo único que se puede hacer es palpar por si acaso se encontrara. Y eso es It, un camino que se deshace, la búsqueda imposible. Y eso que encontraremos se deshará.

Conforme avanza la destrucción del camino, el sujeto busca sin saber dónde, sin necesidad de sentir la acción. Cada vez es mayor el vacío que se genera en su vida y en su conciencia. El personaje central de la novela, It, no está claramente construido, ni definido, ni delimitado. No conocemos ninguna de sus características. No sabemos cuál es su estatura o su edad. Es más, reúne todas las características que le permiten disociarse, dividirse en otros personajes, e incluso de tener una estructura narrativa que lo puede identificar con otros personajes. En el caso concreto de Mami, solo funciona en relación con It como un *alter ego* o un superyó. Solo aparece en el texto para llamarlo para comer, para recomendarle que se eche una novia o que se dedique a viajar. Cree que esta es la única forma de que salga del estado catatónico en que se encuentra. Mami se convierte en el superyó, en una especie de juez interior que controla todos los disparates y los desequilibrios cuando le reprocha a It, por ejemplo, el balé de vientos que agitan su cabeza (p. 124). Mami habla como Confucio, decía It ante la necesidad que sentía Mami de instruirlo y de controlar su conducta (p. 31).

Se podría pensar que *It* es una novela sin personajes; que *It* es una sombra en la novela, niebla, un pretexto para encauzar la fuente desbocada de una escritura compulsiva, de una voz incontenible. Lo que se representa es el mundo invertido, una realidad que se desinfla, un ser que se desliza hacia su desaparición, un ser que genera dentro de sí un enorme hueco, un vacío en el núcleo mismo de su ser.

3

La vida del escritor está íntimamente relacionada con el lenguaje. «La escritura es mi vida». La misión del escritor consiste en experimentar con el lenguaje, como señalaba Edmond Jabés, en manipular las palabras y en interrogarlas, a sabiendas de que las palabras terminarían interrogándolo y transformándolo a él. La escritura se convierte en un juego sustancial que se cierra sobre sí mismo. En *It* no hay ninguna historia que narrar. No necesita contar una historia que podría contener la amenaza de convertirse en fraudulenta. La historia se diluye en sí misma y en la necesidad de expresarse. Esta novela no se centra sobre un argumento perfectamente trenzado, sino que la única trama consiste en expresar lo que se pierde y lo que podía haber sido.

Todo aparece con un ser que empieza su vida en el claustro oscuro del útero materno, con un ser que se balancea en un colupio cerrado. «Aros girando —inversamente— alrededor (la cuerda “en comba”)» (p. 18). El que vive en un estado de autosuficiencia y a quien nada le falta, va generando un fondo inestable de posibilidades. Todo existe, o puede existir, en esta sagrada inconsciencia. Feto. Sonidos que no significan, que no indican nada, movimientos que no llegan a la conciencia. Antes de saber quién soy, funciona la presión del cuerpo, el calor líquido, el ámbito cálido y estable, la existencia plácida. Antes de hablar, los baluceos, el origen de la vida y del lenguaje, la consistencia de los elementos moleculares, del soporte corporal y vital del sujeto.

La lectura de *It* nos deja la impresión de que su autor es, en el fondo más personal, un poeta que se decidió hace tiempo por la narración. Todo ocurre en la mente de *It*, que coincide sin ningún filtro con la mente del escritor. A veces, el narrador se interpone y crea las vicisitudes en las que ha de afanarse para descomponer las horas y los días de ese camino desolador, para sondear en las pulsiones que pugnan por salir a la conciencia. El lenguaje, aunque siempre llegue tarde, se anticipa y desplaza a la vida:

La vida va sucediendo —como deslizándose— en su propio recuerdo; suena como un canon. Y después se multiplica. Ecos anticipados de lo que nunca has vivido ocupan tu cuerpo, lo inundan, los desbordan... Y

actúa sobre aquello que hubiese sido elegido como la única opción (el carácter discrecional de la vida) (p. 329).

Y no lo hizo de la forma más mecánica asumiendo el rol de novelista, sino del escritor que podía convertir la poesía en el lenguaje más fluido de la novela, que podía expandir el poema y extender el lenguaje poético hasta la explanada amplia de la narración, manteniendo algunas estructuras de la poesía.

Una de las claves estilísticas y expresivas que le han proporcionado la singularidad a esta novela consiste en la forma de realizar el tránsito desde la escritura poética hasta la narración, sin claudicar ante el poder de la novela y manteniendo las estructuras básicas del lenguaje poético. La mezcla de los dos sistemas y el cruce de los dos estilos identifican la forma original de situarse para escribir.

El estilo, iniciado por Ceyles, es posiblemente el más favorable para sondear en los sueños, desvelar las capas más profundas del inconsciente y convertirlas en lenguaje. Sin dejar de mostrar su naturaleza de lenguaje poético y sin necesidad de llegar a ningún tipo de narración pura, consigue la prosa reflexiva de un pensador que logra crear un estilo y un lenguaje propio y singular, una manera nueva de narrar con una lengua renovada.

La escritura fuerza la página en blanco, las grafías arañan el papel; se simulan los sonidos que quedan marcados en el vacío de la expresión escrita. De esta forma, logra bucear y presentarle al lector lo que hay en el subsuelo del personaje, el abismo que se abre bajo sus propios pies y que crea el ámbito oscuro desde el que se urden los canales del pensar.

Maurice Merleau-Ponty decía que un escritor, cuando es novedoso, renueva el diccionario. Y es verdad. Pero en el caso del autor de *It* no solo se renueva, sino que se produce una acumulación incesante de creación léxica, aparecen palabras nuevas, conexiones sintagmáticas distintas como «sinapsis del universo», muestras inequívocas de la capacidad y de la eficacia creativa de un escritor. Es un fenómeno que podría ser objeto para una investigación filológica.

En el contexto de esta novela hemos conocido una narración singular, una narración intransitiva que no conecta con una realidad correspondiente. Se ha creado una situación en la que tanto el narrador como el autor se ven obligados a separarse y a volver la mirada desde la realidad hacia sí mismos. Hay narración a intervalos separados. Solo en la medida en que se necesita hablar de una acción de la que podría haber prescindido o incluso de una acción abstracta.

El narrador, sea en primera o en tercera persona, no dispone de un saber que pueda reunir la certeza de un pensador omnisciente, porque existe alguien que se instala de forma casi permanente en un estado de inconsciencia o de seminconsciencia, del que se pierde en un sendero de varios caminos posibles.

La singularidad del estilo consiste en haber creado el ámbito en el que se pudieran cruzar distintas formas de expresión; en haber facilitado las condiciones en que se generaron los bucles de la poesía, la narración y el pensamiento.

No es extraño que se hubieran unido la narración y el ensayo. Marcel Proust dudó hasta casi el último momento en la posibilidad de escribir un ensayo, pero además su prosa alcanzó una calidad poética y de pensamiento de altísimo nivel. De hecho, el último volumen, *El tiempo recobrado*, podría pasar por ser un auténtico ensayo filosófico. Y en el *Ulises* podemos encontrar, como dijo Anthony Burgess, la mejor poesía y el mejor ensayo de James Joyce.

En *It* hay un narrador oculto que se mueve por sus páginas con sigilo. El escritor se mezcla y se confunde con el narrador, creando distintos modos de relación entre ellos. Este modelo funciona porque el autor no necesita mantener la distancia que introducen los personajes en las novelas. El escritor se mueve en la necesidad inmediata y directa de expresar, antes que de narrar; la necesidad de decir antes que de hablar; o, lo que es lo mismo, de construir un canal propio de expresión.

En la prosa de esta novela hay un nivel muy elevado de abstracción. La escritura se separa de la acción narrativa y de los personajes y pierde, así, la relación con la realidad más inmediata, dejando en suspenso las raíces de la intencionalidad fenomenológica. No existen claros y determinados niveles de acción. En la plasmación del estilo fueron claves la disolución de los personajes y el haberlos convertido en un juego de sombras, porque así se consiguió la vitalización y el fortalecimiento de la voz del autor, la pérdida de la distancia entre el narrador y el escritor, características esenciales de esta novela.

En lugar de narrar la ascensión de Hans Castorp a la montaña y su estancia en el sanatorio, se decide a realizar una inmersión profunda en los detalles más insignificantes de la vida, siguiendo el camino inverso que lo lleva hasta la disolución del camino y de la pérdida absoluta. No se trata de narrar la trama de la acción en el sentido tradicional del término, ni de construir la urdimbre de lo que siente el personaje, sino que es algo más radical aún: se trata de expresarse, algo que solo es posible en el lenguaje poético y desgranando un cúmulo desangrado de imágenes y metáforas, un ritmo marcado por la necesidad de la prosodia.

4

Desde las primeras páginas nos sorprende el compromiso del pensar poético con la narración. En *It* encontramos los efectos de una imaginación desbordante que sobrepasa los canales de la narración y las categorías estables del entendimiento, las formas más complejas de la expresión literaria, con un vocabulario

exuberante para desvelar los secretos de la inmensidad del silencio que nos alcanza y nos abandona. Una de las características de esta novela consiste en forzar el lenguaje hasta la medida de lo posible, consiguiendo ampliar la riqueza del diccionario con voces nuevas a través de mecanismos de modificación y de hibridación.

Ahí nos encontramos con las vicisitudes de un pensamiento que fluye entre los recovecos escondidos de la experiencia interior. Y desde el principio fluye un poema inmenso que no respeta los límites del verso y que se expande en complicidad con la demora de la prosa narrativa. Es como si el narrador pudiera darse la vuelta completa a sí mismo y dejar los sueños en contacto directo con la realidad, como si los sueños constituyeran el sentido de lo real, como si no se viera ni se oyera con los sentidos, sino con la piel sensible de los sueños.

A veces pudiera parecer que el autor recurriera a la escritura automática, pero es, más bien, la revelación de una escritura compulsiva que surge a borbotones. Las imágenes, que proceden del fondo oscuro de la conciencia, se expanden por todo el texto. Romper con los esquemas y todas las cuestiones relativas al argumento y abandonar la historia convencional favorece los mecanismos de acumulación de imágenes, la expansión y el desplazamiento, impone en un mundo la gravitación de las «orbitales oraciones yuxtapuestas» (p. 134).

En la quiebra del sujeto se genera la posibilidad, que parece irreal e imposible, de soltar amarras y acceder a un mundo paralelo en el que se accede a los sueños. La escritura, que desencalla y que rompe con las raíces de la tierra, pierde el sentido de la realidad y del tiempo, se aparta de la potencia del sentido y de la significación más habituales.

El esfuerzo por introducir los esquemas de la poesía en la prosa y la narración fue absolutamente necesario para crear la tensión expresiva en la novela. En todos los ámbitos de la narración se ha potenciado el carácter prosódico del lenguaje al margen del sentido denotativo, sin necesidad de mantener las referencias a la acción y a la realidad, es decir, de una forma independiente a la semántica comunicativa. En el texto ha quedado recogida una parte considerable de la sintaxis poética que va íntimamente unida, no a la narración de los hechos, sino al ritmo, la prosodia y el valor expresivo. La clave ha sido la dinámica y la correlación inestable de la sintaxis narrativa y de la sintaxis poética.

La voluntad expresa de desencallar las cadenas de sintagmas, de recuperar el caudal de la voz y la sensualidad de la escritura le concede la posibilidad de trascender la conciencia para acceder a una realidad sin fondo, la creación de un mundo desconocido en función de un modelo complejo que se hunde en una multiplicidad de redes, de un sentido ambiguo dentro de diferentes sistemas polisémicos.

El lugar desde el que escribe es fértil: se halla entre la poesía, la narración y el pensamiento. Esta perspectiva le permite salvar la contraposición, expuesta

por Fernando Pessoa, entre las emociones de un corazón que se pararía si pensara y de un pensamiento que sería incapaz de asumir los sentimientos y las emociones. Desde la encrucijada que forman la poesía y el pensamiento se logra narrar lo inenarrable, lo que no se puede narrar ni decir, justo lo mismo que pensaba Theodor Adorno de Franz Kafka.

El novelista tiene la impresión de que está rompiendo los diques que contienen distintos saberes; que rompe con la idea del poeta en las nubes, porque se ve obligado a tomar notas de todo, a convertir en lenguaje y darles significación a las experiencias más insignificantes. El escritor se ha instalado en una situación en que le resulta imposible narrar de una forma convencional. Solo se encuentran pequeñas y extrañas peripecias que producen un destello desde el fondo oscuro. «Un cúmulo de detalles impalpables, inaprensibles: me fascina lo insignificante, lo apenas visible. Algún día podré tabular esos datos, sintetizar el sentimiento (total) del universo» (p. 54). El pensamiento se encarga de las fantasías que quedaban ocultas para la verdad insoslayable; y la literatura, de fantasías novelescas que confirman la verdad. La tarea fundamental consiste en rescatar un mundo que se halla adherido a las minucias de la vida.

A pesar de todo, siempre mantiene el tono narrativo. Las estructuras narrativas descansan a menudo sobre un orden sintáctico precario. Abundan las yuxtaposiciones, enumeraciones que se unen como una letanía flexible (p. 226). Pero compensa la precariedad con la riqueza y la exuberancia de la imaginación, con un cúmulo desmesurado de imágenes que suelen brotar con facilidad, con un lenguaje que desborda todos los límites para llegar a las categorías semánticas más extrañas y esotéricas.

El arte tiene que levantar el velo de la costumbre y de la experiencia desvitalizada de los hábitos para alcanzar una visión más amplia, para conocer la parte oscura y oculta del mundo y de la vida, para destapar la fuente expresiva de un sujeto que se desvive a cada momento y en cada uno de los pasos de su camino.

It retira su cuaderno abierto (lo recauda *ad libitum*). Quedan sin cerrar aquellas páginas. Mentalmente las recita, observando la apariencia del mundo. El goteo de las sílabas lo construyen (lo desvelan); luego se desmorona (ellas mismas lo diluyen en tintas vagas) (p. 319).

Convertir en palabras los matices más sencillos y las experiencias ínfimas. Llevarlos hasta el exceso del lenguaje y conducirlos hasta los meandros escabrosos de la escritura. Apuntar con el lápiz sobre el papel y empujarlo hasta el punto de forzar la herida en el blanco del folio.

5

En realidad, hay dos elementos fundamentales que se usan en la novela para mantener la atención de los lectores y para conseguir su fidelidad. Uno consiste en conseguir que la acción obtenga un ritmo elevado para garantizar una lectura más fácil y el otro consiste en buscar que los lectores se identifiquen emocionalmente con los personajes. Sin embargo, en *It* no se da ninguno de estos dos factores. El ritmo es lento y en ningún momento se puede producir la identificación con los personajes. No existe una unidad simple y lineal, ni el desarrollo ordenado de la acción con ciertas dosis de intriga. Siempre existe la posibilidad de que se interrumpa el ritmo de la narración y de que se quiebre la trayectoria del tiempo, que se interrumpa su continuidad. Tampoco contiene títulos convencionales que le confieran un orden a los capítulos y al argumento. En las páginas de esta novela prevalecen el desapego y el distanciamiento. El novelista no necesita, como Marcel Proust, la parafernalia de las fiestas de los salones de París para convertir la memoria en el objeto de la narración. Las vivencias del mundo interior aparecen sin la necesidad de recurrir a los personajes, como hacía Joyce en el *Ulises*. La posición ahora es más radical. Experimentar significa radicalizar la experiencia literaria, dejarse arrastrar por la corriente existencial.

Partimos de que *It* no es una novela convencional; es una novela que responde a un proyecto muy ambicioso intelectualmente, que no acepta los valores literarios y culturales convencionales; que forma parte de una concepción de la literatura y de la cultura que han de imponer el sentido más fuerte de la creatividad.

El personaje principal es el camino, una realidad que se va haciendo y deshaciendo poco a poco. Incluso más que camino, podría ser cruce de caminos. La realidad se diversifica, se abre, se divide de forma peligrosa. It es viaje, es nómada. O, por decirlo de otra manera, no es el camino cerrado, ya hecho, sino que es la acción de viajar, andar sin rumbo, buscar sin saber qué; es un viaje interior, un viaje hacia la nada, un camino que se deshace. En el proceso de viajar el narrador se identifica con un sujeto nómada. El destino es el devenir y la fluidez. «Soy demasiado fluyente» (p. 119).

«Mi nombre no importa» —se sentía bajando la trampilla del avión, abriendo la escotilla del tiempo [...]. Ardiendo en ese vórtice axial de himnos distintos, de energías tan inconciliables, perdiéndose como el humo, desintegrándose —su cuerpo, su espíritu fungible— en mil partículas (p. 181).

La vida responde a una fuerza irrefrenable, la misma que nos empuja hacia un abismo inevitable, hacia el futuro que no llega y que nos destruye. Así se refleja en nosotros el enigma del universo, en el vacío oscuro y denso que se forma en lo más íntimo de nosotros mismos. «La vida comienza y termina

en un abismo negro» (p. 82), pero además ese abismo nos constituye en lo más esencial de nuestro ser.

El azar lanza a cualquier existencia a la masa inmensa del universo, le concede una identidad que se diversifica en una serie indeterminada e ilimitada de personajes y situaciones. El yo es una pequeña isla perdida en la inmensidad de un océano. Una mujer lo confunde y lo llama por su nombre, pero él no puede comprender que lo llame It. Le extraña que se puedan disociar las personalidades y que pueda ser otro, pero vive en el cauce de un tiempo que, aunque se haya creído continuo e irreversible, está sometido a la discontinuidad, la interrupción, el desorden y la reversibilidad, a la acumulación caótica de sensaciones y experiencias, a la fuerza descarnada de la locura, al combate feroz de los tiempos divergentes, de un tiempo que crea y destruye.

6

Podemos encontrar la plataforma abierta de la modernidad en Descartes y Cervantes. La locura se impone a los dos como una ruptura del equilibrio mental y un surtidor de incertidumbre o de cambio en el sentido de la realidad. La duda metódica llevó a Descartes a perderse por caminos impensables. ¿Cómo voy a dudar de que estoy aquí sentado con un traje de invierno? ¿Cómo voy a dudar de que estas manos son mías? Si dudara de esto, podría ocurrir que yo fuera como esa especie de locos que creen que su cabeza es una jarra de cristal o que van desnudos cuando realmente van vestidos o que son pobres cuando realmente son ricos. Y, sin embargo, el recurso al sueño funcionó como un multiplicador de la duda. Podría soñar que estoy aquí sentado con un traje de invierno y podría soñar que estas manos son mías y que no fuera verdad. La posibilidad de no distinguir la vigilia del sueño se presenta como una amenaza para la certeza, acompañada de la angustia de no poder controlar el pensamiento.

La duda se entabla junto a la fuerza deslumbrante de la razón o a la bondad de Dios. La mente desquiciada de Don Quijote se dedica a cambiarle sistemáticamente el sentido a la realidad. La amenaza delirante de la locura. La razón no logra controlar los riesgos del trastorno. El fundamento, por tanto, no es la certeza del pensamiento, sino que la vida queda abierta a la incertidumbre y a la angustia. En ningún momento se podría alcanzar la certeza desplazando los sueños. Es imposible vivir sin soñar. Y aunque sea peligroso soñar, los sueños, como decía Proust, son el otro maestro que está a nuestra disposición una buena parte del día.

Ante el miedo y la ansiedad que se levantan desde lo más profundo y que arriesgan la unidad y la identidad, reaccionan de una forma parecida: en un

caso, confirmando la luz de la razón (yo soy una cosa que piensa); en el otro de una forma que no logra salir de la perplejidad ni del laberinto viscoso de la locura («Yo sé quién soy»). Qué cerca se encuentra It: «Sé quién soy, Mami» (p. 251).

Queda un espacio entre la razón y la locura, un ámbito que crea una situación insostenible. Todos arrastramos las grandes catástrofes que han originado y mantienen el orden complejo del universo. Somos partícipes del desorden y de la tensión caótica del microcosmos y del macrocosmos. El hombre, además de ser *homo sapiens*, se puede concebir como *homo demens*. En lo más profundo de nuestro ser se instalaron la armonía y el desequilibrio. Como sostenía Sigmund Freud, para estudiar la neurosis no sería necesario estudiar a los locos, bastaría con conocer los sueños de los hombres normales.

[...] ahogarme con los grandes maestros en sus insondables pozos... (no quiero mencionar sus nombres, parecería una conjura) mientras la náusea se hacía insoportable; cohabitada con un monstruo cuyas hernias hendían mi pleura y se extendía como un hongo invasivo por las onduladas praderas de mi cerebro, tembloroso como un corderillo mal esquilado (p. 79).

Hay un sueño que se repite varias veces de forma angustiada. Una mujer con apariencia de diosa descalza y vestida con un vaporoso *negligé*. Un hombre, vestido como un galán y con zapatos italianos, la persigue con unas tijeras en las manos. Se gritan con un odio macerado en la continuidad de los años. Es un sueño que lo atenaza con los lazos de la ansiedad y lo desvela. Los gritos dejaron en su mente los rasgos incontestables del dolor y el desaliento. Los personajes del sueño lo contagian con una angustia desconocida. El combate feroz de los contendientes, impulsado por su propia vulnerabilidad, se desliza hacia el vacío y lo obliga a enfrentarse a los enigmas más acuciantes y angustiosos de la existencia.

Los sueños de Kafka, apuntaba Georges Bataille, son el fondo de las cosas, de diversas maneras y más a menudo de lo que pensamos, lo que le confiere el sentido a la realidad. Es el peligro de soñar. Los sueños nos pueden llevar hasta el fondo de un infierno.

Un simple hecho, un azar incontrolable te deja fuera del mundo, ajeno a los intereses humanos y a las necesidades de los más cercanos. En los caminos extraños de *It* amenaza el resquemor de la enfermedad y el desaliento, los «estertores de extrañas noches epilépticas» (p. 138), la suerte de quedar unido a los psiquiatras, a los torturadores.

La soledad angustiada. La herencia de Kafka. El horror, el sentimiento turbio que inunda la existencia. It es el naufrago de los sueños. Y con ellos ha desvelado las grietas de la realidad, con los cercos de lo posible y lo virtual.

7

Una serie de acontecimientos y de señales permite ver un mundo, pero cada uno de esos elementos dispone de una trama compleja de signos que se dirigen a otro mundo, apunta a caminos paralelos que se cruzan, a esferas de la realidad superpuestas sin un orden estable, de mundos que se conectan de formas muy distintas. Cavernas oscuras amenazan la armonía de un mundo sólido. Un vacío inquietante se genera en el núcleo central de su vida. El horror, la ansiedad y la angustia muerden en su carne. El miedo y la soledad se apoderan de él envolviéndolo con una mordaza formada por la culpa.

La posesión de un espectro profanaba la intimidad de su cuerpo. El asco, la desazón, la amargura, los horrores de un dios falso y de una naturaleza hostil acechaban como una amenaza. La culpa lo paralizaba. Las huellas de una violación dolorosa eran imborrables. El cuerpo profanado. El dolor del abuso y los efectos de la planificación de la venganza lo fuerzan hasta dividirlo en dos, hasta generar una persona más audaz y valiente que consiguiera atacar al monstruo violador, desaprensivo e infame; generó a alguien más fuerte que lo defendiera de los peligros; dos personas que no coincidían; otra persona que le ofrecía una protección impagable, pero con la que entraba en conflicto a menudo.

A través del espejo es como conoció a Marc. El espejo le ofreció otro nivel de sí mismo y otra forma de ser. En el espejo encuentra It un artilugio funesto, pero al mismo tiempo revelador, que le permite la multiplicidad, que le desvela su identidad compleja y múltiple. El espejo, como los sueños, deja fluir la corriente subterránea que viene del subsuelo, el reconocimiento de alguien que habla con él.

Quando volví a enfrentarme al espejo ya no pude reconocerme; un extraño viento había desfigurado mi cara. Así fue como conocí a Marc. Lo mantuve en secreto hasta que un día Mami me oyó discutir con él [...] Marc quería salir a la calle; yo no le permitía siquiera salir al salón; lo tuve encerrado en mi cuarto hablándole todo el tiempo para intentar calmarlo. Me deshice del espejo en el que me veía esa cara, aunque frecuentemente tropezaba con superficies reflectantes desde donde su rostro me abordaba (p. 233).

En sus reflejos se aceleraba con un ritmo vertiginoso el fluir del tiempo y reflejaba a personas de una manera fugaz a sus espaldas. No estaba solo. Reconocía a los otros que le hablaban. Posiblemente no soporta el despliegue acechante de la realidad. Y entonces se quedaba sin sustancia, no se reconocía a sí mismo. Era nadie, se convertía en una sombra evanescente, en una extraña ausencia, en el silencio que se había grabado en un contestador.

Me observaba en el espejo, me buscaba (Quim ha desaparecido) para reconocerme (¿Marc?), descubrir el sacrilegio para intentar extirparlo... (gritaba Gema y alguien la perseguía...). Sin balizas, sin manchas, sin indicio alguno [...]. Yo no sabía cómo, pero cada vez había más gente (entes gravitales, desafortunados, seres equinocciales ¿de dónde? ¿a qué?). No cabíamos en aquel estamento (pp. 332-333).

Mientras busca, el camino lo lleva por senderos desconocidos. No sabe dónde está su casa ni quién es. Se pierde en un círculo vertiginoso. Va a la deriva. Se arriesga a dar vueltas como una peonza, a buscar sin saber dónde está, qué busca y dónde tiene que ir. Su estado es de total desorientación. Lo acechan la pérdida y el desconcierto, la incertidumbre, el desamparo y la desesperación.

Un domingo, después de una jornada de asueto y de una larga caminata, aparece en la altiplanicie de un monte y asiste a una escena que parece un sueño, una escena interestelar. No existe el tiempo, hay un silencio absoluto, sin viento y sin temperatura, estaban la Asignatura como un personaje, el profesor de Latín y Audrey Hepburn, escena que podría pertenecer a una novela fantástica.

8

Aun sin la necesidad de contar una historia, la novela desplaza el centro de interés hacia el mundo interior, aprovechando el pretexto de un personaje compuesto a base de retazos. Todo podría haber ocurrido en la mente del autor sin necesidad de pasar por el trance del narrador. El camino de vuelta, el regreso hacia un origen indeterminado que coincide con un final desconocido. Y, mientras, el camino se despliega dando vueltas por el bosque. Una realidad laberíntica que se manifiesta en continuidad con la vida diaria. Una realidad mágica en la que se pierde sin remedio. No hay consuelo ni salvación.

Descorro la cortina. Entro al bosque. No se asevera muy grande. Desde lo alto se le ve rodeado de edificios adherentes a su forma. Dentro se presume un lugar ilimitado; podemos dar vueltas y vueltas, incesantemente, retribuir con nuestro afecto a los seres descatalogados, replicar sus mensajes (p. 342).

El ruido festeja mi ceguera. El bosque es interminable... Sigo dando vueltas... (p. 344).

A la imagen de una calle muy larga que no tiene fin le añade la de un bosque en el que se pierde. Son caminos laberínticos por sí mismos que remiten a un laberinto interior del que es imposible despojarse. Se siente prisionero en una urna vigilada y de la que es imposible salir. El vacío es cada vez más espeso; la niebla, más densa.

El camino es una calle sin final. Y de esta forma se vislumbra el paralelismo con el lenguaje. Un sintagma sin final se está deshaciendo, se desenvuelve y se desmorona. Es un goteo continuo, el devenir incesante del vivir. *It* vive en un desplazamiento ininterrumpido del tiempo que avanza y retrocede inexorable, desde el vacío que deja en su cuerpo el afán por recorrer todos los caminos que se abren y se cierran, lo que fue, lo que será, lo que pudo haber sido y no fue, una fuga que ha roto con el sentido lineal del tiempo y de la vida.

La clave se encuentra en la fuente. «Todos llevamos “eso” dentro (sin poder explicarlo), la verdadera energía emocional que originó la existencia, que la desveló al menos» (p. 55). El impulso vital que se despliega con todo su poder. El caudal que brota, inmenso e interminable. Cuando una vida se engendra, es una fuente de posibilidades, un surtidor de virtualidad. Todo se crea y se destruye. Avanzar es igual que retroceder. El origen coincide con el término; la obertura, con el epitafio. La nada que le precede y la que vendrá, el vacío que constituye su ser. El final del camino muestra a un ser condenado a existir en el desorden caótico de un universo que se dirige de forma inexorable hasta su destrucción.

La evaluaba con mis pasos, la calibraba. Siempre pensé que ese sería mi último tramo. Bracear sobre esa estela hasta quedar extenuado —hundirme mansamente— desaparecer. Allí abajo. Lejos del ruido. Dejaría una señal en las piedras. Un dibujo en la arena, confundido entre tantas huellas. No era morir (no lo significaba), era como regresar al primer día tras haber conocido al dragón (el vituperio) que se esconde en las ciudades (p. 360).

El viaje termina en el cementerio y en una catedral ruinoso. El final del viaje coincide con la desintegración de la vida y del camino. «Escuché la nana de esa nodriza oscura que con amorosa paciencia hila nuestra mortaja» (p. 255).

Este camino se halla en el cruce alambicado y oscuro del tiempo, del mundo real y virtual, del presente y del futuro, en la grieta de lo que pudo haber sido. Y en esa inmensidad vacía se encuentra perdido y desorientado. Nada lo retiene a la vida. Ninguna amarra le proporciona la seguridad necesaria. El mundo se derrumba. La desdicha inunda su vida. Una fuerza desconocida, e irreconocible, lo empuja sin piedad hasta el abismo.

Y cuando *It* se desvanece y se reduce a una sombra, cuando la oscuridad se hace más densa y la noche insondable, se sigue preguntando, sin haber resuelto el enigma: «¿Dónde estoy? ¿Quién eres? Cierra el libro. Apaga la luz» (p. 367).

BIBLIOGRAFÍA

CEYLES DOMÍNGUEZ, J. (2021): *It*, El Toro Celeste, Málaga.

RECENSIONES

CRISTÓBAL MACÍAS
FRANCISCO JAVIER CALDERÓN DE LUCAS
ÁNGEL MANUEL PACHECO SUÁREZ
ANTONIO DÍAZ MOLA
RAFAEL RUIZ PLEGUEZUELOS
PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ
MARÍA DEL CARMEN QUILES CABRERA
SARA ROBLES ÁVILA Y JIN SEO PARK

Rosario López Gregoris (ed.) (2021): *Mujer y violencia en el teatro antiguo. Arquetipos de Grecia y Roma*, Catarata, Madrid, 142 pp.

Desde la perspectiva de los estudios de género, el mundo grecorromano se caracteriza por «su mirada androcéntrica, por la ideología patriarcal y por su profunda misoginia» (Prólogo, p. 7). El libro que ahora presentamos, partiendo de esta caracterización, se centra en la cuestión de la violencia contra las mujeres, pero desde enfoques poco habituales y en un género literario poco explorado a este respecto, la comedia antigua, si bien no se ha olvidado de la tragedia ni de la figura de una mujer poco prototípica, Dido, la reina de Cartago, cuyo suicidio final, en el marco de un relato épico pero con fuertes tintes dramáticos, se trata de comprender también como un caso más de violencia contra la mujer. Además, y este constituye uno de los valores principales del libro, los testimonios literarios aquí reunidos son una buena oportunidad para reflexionar desde el presente sobre situaciones de violencia que no son exclusivas del mundo antiguo, sino que se producen también en la actualidad siguiendo patrones muy similares.

Las formas de violencia aquí estudiadas engloban la violencia verbal y física, con particular atención a una de las formas de violencia más denigrantes para la mujer, la violación, de la que en la comedia son objeto sobre todo las esclavas y las mujeres que ejercen la prostitución, pero de la que tampoco escapan las mujeres ciudadanas, sobre todo en la *Nea* griega y en la comedia latina. En el caso de la tragedia se estudia la violación de todo tipo de mujeres como arma de guerra y no como mero «daño colateral», algo de lo que encontramos ejemplos en el teatro antiguo, pero que, por desgracia, sigue siendo un tema de candente actualidad en cualquiera de los conflictos bélicos contemporáneos. Por último, en el caso de Dido, su trágico final se intenta entender más que como fruto de la acción de un personaje puntual, como una consecuencia de la violencia estructural que deriva de los presupuestos del sistema patriarcal.

[315]

Para cumplir los objetivos arriba expuestos, el libro, tras un breve prólogo de la editora (pp. 7-11), se compone de cinco contribuciones de otros tantos autores (todos ellos filólogos clásicos), tres consagrados a la comedia antigua, uno a la tragedia y otro al estudio del personaje de Dido.

El primero de los trabajos, «La violencia contra la mujer en la comedia ateniense: de Aristófanes a Menandro», de Begoña Ortega Villaro, de la Universidad de Burgos (pp. 13-48), constituye un completo estudio de la situación de la mujer que refleja la comedia ateniense desde la Comedia Antigua a la Nueva, aunque prestando especial atención a las distintas formas de violencia contra la mujer presentes en el género. Evidentemente, la autora es consciente de que las mujeres atenienses representadas en las comedias no eran personajes reales, sino estereotipos —en el mejor de los casos— y que la violencia ejercida contra ellas, aunque en algunos casos pueda corresponderse con situaciones reales de la Atenas de los ss. v y iv a. C., tenía como finalidad inmediata el humor y el entretenimiento.

De la comparación entre la Comedia Antigua de Aristófanes y la Nueva de Menandro, la profesora Ortega Villaro extrae algunas conclusiones interesantes (pp. 46-47), como que en la Comedia Nueva las mujeres ciudadanas desempeñan un papel importante, aunque pasivo, correspondiendo los roles femeninos más decisivos a las no ciudadanas, en particular, a concubinas, heteras y esclavas. La aparente mayor importancia de los papeles femeninos en la *Nea* se limita al ámbito teatral, pues a nivel social el papel de la mujer seguía siendo anecdótico.

En lo relativo a la violencia contra las mujeres, en la Antigua son habituales el insulto y la misoginia, mientras que en la Nueva, aunque disminuye la violencia verbal, se hace más evidente la violencia física, sobre todo la sexual, que afectaba tanto a ciudadanas como no ciudadanas, hasta el punto de que el núcleo argumental de las obras gira a menudo en torno a la violación que ha sufrido una muchacha por un joven en una noche de fiesta. Además, no hay ningún asomo de crítica hacia esta forma de violencia física, por lo que hemos de creer que estaba tan instalada en la sociedad que a nadie extrañaba su presencia en la comedia.

Finalmente, en ambos tipos de comedia el papel fundamental de la mujer ciudadana es el de transmisora del *oikos*¹, mientras que la no ciudadana está destinada sobre todo a satisfacer las apetencias sexuales del ciudadano.

El segundo trabajo, «Mujer y violencia en la comedia plautina. Una historia corriente», de Rosario López Gregoris, editora del volumen y profesora de la

¹ De hecho, la aparente «revolución» que llevan a cabo las mujeres en varias de las piezas de Aristófanes no pretende acabar con el mundo de los hombres o el sistema patriarcal, sino solucionar los problemas que la deriva bélica ha ocasionado para volver a sus casas con ellos y restablecer la «normalidad».

Universidad Autónoma de Madrid (pp. 49-71), se centra en la situación de las mujeres que reflejan los textos plautinos, en particular, en las estrategias de que debían servirse para hacer frente a situaciones de la vida cotidiana, como la violencia, la penuria y la falta de libertad. Además, este trabajo aplica el concepto de «gente corriente», implementado por los estudios culturales, sector social este al que pertenecía la práctica totalidad de los personajes plautinos.

Por supuesto, como ya sucediera en el trabajo de la profesora Villaro, en este se parte de la constatación de que mucho de lo que las mujeres dicen y hacen en escena viene exigido por el género dramático, el cual admite también un cierto discurso ideológico, en el sentido de que, por ejemplo, cuando las mujeres hablan están transmitiendo muchos de los estereotipos de género, subvertidos a veces, en el caso de la comedia, por la estrategia del mundo al revés².

En lo que se refiere a la violencia, el tema principal del libro, en las comedias plautinas se encuentran ejemplos de violencia intrafamiliar. A este respecto, aunque la violencia física contra los esclavos varones era un recurso cómico muy efectista, no es habitual que se representen escenas de violencia física contra las mujeres, con excepciones notables, como en *La comedia de la olla* (vv. 40-51), donde la violencia se ejerce contra una anciana. En cambio, sí son más habituales los casos de violencia verbal contra las esposas, a las que sus maridos tachan de controladoras, gastonas y «eternas» (pp. 61-62). Por supuesto, también hay ejemplos de violencia sexual, como en *Casina*, cuyo argumento gira en torno al hecho de que una esclava joven sea rifada para ser violada o por el amo viejo o el amo joven. También se atestiguan casos de hijas de madres de origen servil, ya manumitidas después de dedicarse a la prostitución, que obligan a sus hijas a ejercer el mismo oficio como medio de vida.

Asimismo, las comedias también reflejan numerosos casos de violencia extrafamiliar, sobre todo, de violencia sexual, que podía afectar tanto a muchas ciudadanas violadas en la calle por un joven, normalmente ebrio, como a aquellas no ciudadanas que se dedicaban a la prostitución. A este respecto, frente a las prostitutas que debían conformarse con los más pobres y que recibían un salario miserable por sus servicios, la comedia latina presenta en escena un tipo de prostitución idealizada, dirigida a la élite, que admite relaciones de exclusividad entre cliente y meretriz, entre los cuales se establece, aparentemente, un vínculo amoroso que constituye a menudo el núcleo de la trama (p. 67).

A modo de conclusión (p. 69), la profesora López Gregoris considera que las formas de violencia que encontramos en la comedia latina pretendían perpetuar un sistema de valores y un *statu quo* que beneficiaban al varón, que

² Que se traduce, por ejemplo, en que las esposas puedan sustraerse al control de sus maridos.

podía disponer a su antojo del cuerpo esclavo y controlar el poder económico de la esposa, basado en la dote.

El tercer capítulo del libro, «La violencia verbal contra las mujeres en las comedias de Plauto: ¿una forma de humor?», de Luis Unceta, de la Universidad Autónoma de Madrid (pp. 72-97), tiene por objeto el estudio de las muestras de violencia verbal contra las mujeres en las comedias plautinas, para lo cual se parte de la cortesía lingüística, un campo de investigación que concibe la cortesía como un elemento esencial en las relaciones interpersonales a través del lenguaje, ya que es empleada por el hablante como estrategia comunicativa para evitar o reducir el conflicto con los demás (pp. 74-75). El modelo de análisis que se sigue es el elaborado por Penélope Brown y Stephen C. Levinson (1987), que parte del concepto de «imagen»³, propuesto por el sociólogo Erving Goffman en 1967. Posteriormente se ha desarrollado también el concepto de «descortesía», que es un tipo de expresión lingüística con sus propios fines, y no una mera desviación del comportamiento cortés (p. 76).

El hecho de escoger la obra de Plauto para un estudio de este tipo se debe a la importancia que la violencia, en este caso verbal, tiene en su dramaturgia, por ser fuente de divertimento y comicidad, sin olvidar que el latín de Plauto se muestra extraordinariamente rico en todo un amplísimo repertorio de insultos, que se asocian con un registro lingüístico bajo y que incluye alusiones a castigos y nombres de animales.

Del estudio del profesor Unceta se pueden extraer algunas conclusiones (pp. 93-95), entre ellas, que las cortesanas, como los parásitos, se muestran especialmente habilidosos en el empleo de los mecanismos de cortesía verbal, de forma que se puede hablar de hipercortesía. Asimismo, lo habitual es el abuso verbal de los hombres contra las mujeres, especialmente contra las cortesanas. En el caso de las mujeres, la *uxor dotata* puede llegar a ser muy descortés con su marido, por el poder económico que le proporciona la dote aportada al matrimonio. Según Unceta, la violencia verbal tiene una intención «moralizante» (p. 94) —como forma institucionalizada de mantenimiento del orden social—, cuyos destinatarios serían los jóvenes varones de la élite, quienes, a través de las comedias, serían adoctrinados sobre los comportamientos que, perdonables en la juventud, no son admisibles en la edad adulta. Por ello, el empleo de los insultos y vituperios, sin perder su función de potenciar la *vis cómica*, serían también una forma de «instrucción sentimental» (p. 95).

El capítulo cuarto, «Recuerdos del bien y del mal. Guerra y violación en la tragedia ática», de Marta González González, de la Universidad de Málaga

³ Por imagen entiende Goffman el perfil público de cada individuo a nivel social, que incluye, de un lado, el deseo de desarrollar con libertad iniciativas propias y el deseo de obtener reconocimiento social por ello. Por supuesto, la imagen que proyectamos a nivel social no es inmutable, sino que depende de las diversas interacciones comunicativas en que participamos.

(pp. 98-112), propone dos nuevas vías para el estudio de la tragedia griega desde la perspectiva de género: la violencia contra las mujeres en el contexto bélico y la representación de obras de teatro antiguo griego por parte de mujeres que han sufrido este tipo de violencia en conflictos recientes.

Desde el punto de vista metodológico, el trabajo de la profesora González es deudor del artículo de Rabinowitz en el que se repasa una serie de tragedias griegas que tienen como asunto la violencia sexual contra las mujeres. En él se pone de relieve la ambigüedad con la que se presentan las situaciones, entre otras cosas, porque en griego antiguo no existía un término específico para ‘violación’. Asimismo, la profesora González ha tenido muy en cuenta los trabajos de Kathy L. Gaca, en los que destaca que la guerra antigua era algo más que un recuento de victorias y derrotas. En su opinión, la finalidad última de las guerras de devastación era eliminar a los varones en edad militar como paso previo para capturar, dominar y explotar a mujeres y niñas (p. 102).

Con este marco teórico, González interpreta un pasaje tomado de los *Siete contra Tebas*, de Esquilo, en concreto, la larga intervención al comienzo de la obra del coro, formado por muchachas tebanas, que expresan su terror ante la perspectiva de que su patria pueda ser dominada por sus enemigos, en particular, las violaciones de las que ellas podrían ser víctimas en el marco de la guerra.

Respecto al segundo objetivo del trabajo, González parte de los trabajos del psiquiatra Jonathan Shay, quien ha intentado trasladar el concepto de PTSD (Trastorno de Estrés Postraumático, por sus siglas en inglés) al mundo antiguo, en dos libros: uno, de 1994, *Achilles in Vietnam*, donde afirma que este héroe sufriría el «síndrome del superviviente», algo muy habitual entre los combatientes que han visto morir en combate a sus camaradas; otro, de 2002, *Odysseus in America*, sobre la integración en la vida civil de los excombatientes. En la línea de Shay, Peter Meineck y David Konstan publicaron en 2014 un volumen sobre la existencia o no de la PTSD en la antigua Grecia y sobre sus posibles huellas en la literatura griega conservada⁴. Una observación interesante de Konstan, ausente en los trabajos de Shay, es que uno de los grandes peligros de los veteranos de guerra para la sociedad civil se produce en el ámbito de la violencia doméstica.

Termina el artículo de Marta González informando de algunas experiencias en las que se emplean los textos clásicos como parte de una terapia dirigida tanto a veteranos de guerra — como la realizada por Bryan Doerries dentro del proyecto *The Theater of War* a partir de lecturas de fragmentos de *Áyax* y *Filoctetes* de Sófocles—, como a víctimas de violencia sexual en contextos

⁴ Las conclusiones de Konstan al respecto son que, en la Antigüedad, el militarismo lo impregnaba todo, por lo que reconocer las consecuencias negativas de la guerra era reprimido por la exaltación del valor en el combate.

bélicos —en el proyecto *Queens of Syria*, donde 13 mujeres refugiadas sirias en Jordania, que nunca habían hecho teatro, han representado *Trojanas* de Eurípides, bajo la dirección de Zoe Lafferty, a modo de terapia para superar los traumas de la guerra—.

En suma, se puede afirmar que el empleo en la actualidad de la violación como arma de guerra es una funesta herencia del mundo antiguo, que no hemos sabido o querido eliminar. Además, la existencia de numerosos testimonios de esta práctica en los textos griegos y latinos conservados obliga a tenerla más en cuenta en los estudios sobre la guerra en la Antigüedad (p. 110).

El libro se cierra con el trabajo «*Infelix Dido*, reina de Cartago, víctima trágica del sistema patriarcal», de Rosario Cortés Tovar, de la Universidad de Salamanca (pp. 113-138), que interpreta el suicidio de Dido al final del libro IV de la *Eneida* como un caso de violencia contra la mujer.

De entrada, el caso de Dido, en el contexto de este libro, es muy particular. En primer lugar, ella no pertenece al grupo de la «gente corriente», en el que se inscriben la mayoría de las mujeres estudiadas en los capítulos anteriores, sino a la élite, más en concreto, a la realeza. Y, en segundo lugar, los hechos que protagoniza, aunque tienen una vertiente «trágica» y «dramática», son materia de la poesía épica —si bien son el asunto del libro más dialogado del poema virgiliano, el libro IV—.

La autora, sin descartar la cuota de responsabilidad de Eneas en el trágico final de la reina, por anteponer sus intereses políticos a sus sentimientos personales, e incluso de los dioses (Juno, Venus e incluso el propio Júpiter), atribuye la mayor parte de la responsabilidad a un sistema de valores, el patriarcal, que genera violencia contra las mujeres, sobre todo, contra mujeres excepcionales que, como Dido, gozó de fama y respeto, mientras se limitó a ejercer su función de reina y, como mujer, fue fiel a la memoria de su difunto esposo Siqueo. En cambio, cuando, abandonando su racionalidad de reina, se comportó como una mujer enamorada y perdió su *pudor*, perdió al mismo tiempo toda la consideración de que disfrutaba, pues la fama de los personajes femeninos depende enteramente de su conducta sexual, y se acabó convirtiendo en un ser vulnerable y objeto de toda clase de habladurías por su «mala fama».

En una situación así, mientras que la traición y felonía del héroe es objeto de alabanza por haber demostrado una vez más su *pietas*, en este caso, por haber antepuesto la misión histórica a la que estaba llamado, la fundación de Roma, a sus sentimientos personales, Dido, desesperada, después de expresar la conocida maldición que explicará en el futuro las guerras púnicas, se suicida para expiar su culpa y, según Cortés Tovar, para así recuperar su dignidad de reina (p. 134). A este respecto, no deja de ser significativo que se suicide sirviéndose de una espada, la de Eneas, como haría un héroe —cuando en la

tragedia griega las heroínas suelen quitarse la vida ahorcándose o mediante el veneno—.

En fin, como acertadamente dice Cortés Tovar, Dido se convierte en *infelix* por la «asimetría sexual» en la que se fundamenta el sistema patriarcal (p. 135), que castiga en la mujer la pérdida del *pudor*, mientras que enaltece al héroe capaz de sacrificar sus sentimientos personales por el bien superior de la patria.

Para terminar, nos encontramos ante un libro muy recomendable para todo tipo de público, pues no solo nos acerca a las distintas formas de violencia de que podían ser objeto tanto las mujeres ciudadanas como no ciudadanas en las piezas teatrales —que, aunque empleadas en ellas como parte de la estrategia dramática, no dejan de ser un reflejo de una práctica instalada y normalizada por la sociedad antigua—, o nos muestra cómo incluso una mujer influyente como Dido podía ser víctima de la violencia del sistema de valores dominante cuando se atrevió a romper su *pudor*, del que dependía su fama y consideración, sino que su lectura demuestra la indiscutible modernidad de los textos antiguos, puesto que, en materia de violencia contra las mujeres, nos permite darnos cuenta del lastre que seguimos arrastrando en la actualidad, a pesar de los innegables avances registrados en los últimos decenios.

Cristóbal Macías

Ginés Torres Salinas (2019): *El corazón del mundo. La cultura del Sol y la poesía del siglo XVI*, Comares, Granada, 350 pp.

El corazón del mundo no consiste solo en el desarrollo histórico de un tema, sino también, y especialmente, en su exploración discursiva para trazar el paradigma ideológico que lo sostiene. Y Ginés Torres Salinas va a ser muy claro con respecto a esto a lo largo del libro. Junto a él, buscaremos y analizaremos el *qué* histórico subyacente a la convergencia disciplinar en la cultura renacentista del Sol (ese «corazón del mundo»), con un foco muy concreto sobre la poesía española del periodo.

En la concisa «Nota preliminar», el autor delimita el objeto de estudio, explícito en el subtítulo, y despliega el aparato bibliográfico primario en el que se va a basar para el desarrollo teórico de la cultura del Sol a partir del neoplatonismo renacentista (cuyo centro lo ocupa la obra de Marsilio Ficino), así como el corpus poético (Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, Francisco de Aldana y Fernando de Herrera) al que va a aplicar sus hallazgos y con el que va a defenderlos.

El viaje propuesto en estas páginas —y lo llamamos viaje por la amenidad que Torres Salinas logra con su preocupación por *literaturizar* la carga teórica con estrategias discursivas propias de la novela histórica o el documental— consta de siete grandes capítulos con sus correspondientes subdivisiones. El capítulo I («Un atlas solar») introduce la idea amplia que apuntábamos al comienzo: las manifestaciones artísticas solares que van a ser tratadas no surgen por intereses temáticos individuales o aislados, sino por un discurso común, enraizado en la historia, que las estructura. A partir del proyecto inacabado de Aby Warburg, el *Atlas Mnemosine* (1924-1929) —compuesto por un conjunto de paneles que trataban sobre distintos temas mediante imágenes y recortes a la manera de una suerte de *collages* teóricos—, Torres Salinas proyecta su

propio panel solar —en este primer capítulo, pero también en todo el libro— para continuar la empresa inacabada de Warburg.

En el capítulo II («Neoplatonismo renacentista y revolución copernicana»), se pregunta el autor «hasta qué punto la filosofía neoplatónica anuncia el heliocentrismo copernicano, cuánto de neoplatónico hay en los discursos heliocéntricos y cómo todo eso se vuelca en la poesía española del XVI y su forma de representar el universo» (42). Para ofrecernos respuestas, desarrolla una «cadena solar» que comienza con la recuperación platónica de Manuel Chrysoloras, Giorgio Gemisto Pletón y Marsilio Ficino —que la culmina— y atraviesa los descubrimientos matemáticos y astronómicos de Nicolás Copérnico y sus posteriores defensores y afines Giordano Bruno, Johannes Kepler y Galileo Galilei.

Los tratados de Ficino *De sole* y *De lumine* (1493) explorados en este capítulo constituyen una síntesis de su concepción neoplatónica del Sol, basada en el «papel nodal de la luz» (59), muy próxima a los presupuestos que sostienen el heliocentrismo copernicano. No obstante, esta centralidad del Sol en el sistema filosófico ficiniano no participa de los fundamentos científicos del copernicanismo, de ahí que Torres Salinas matice dicha centralidad con el concepto de Eugenio Garin de «heliocentrismo ideal». Para Ficino, se trata de una cuestión ontológica, simbólica, metafísica, antes que física o científica. Aun así, aunque el filósofo florentino no participe del heliocentrismo físico de Copérnico ni pueda considerarse un precedente directo, sí asienta con su mito solar la necesidad de la centralidad del Sol, que pasará de la metafísica a la física mediante la observación regida por la ciencia. Establecida esta relación, se problematiza la posibilidad de que Copérnico, para las tesis heliocéntricas de su obra (presentes desde su *Commentariolius*, de 1514, hasta su obra culmen *De revolutionibus orbium coelestium*, publicada en 1543), leyese los textos de Ficino. Sin embargo, Torres Salinas concluye que no es importante que Copérnico leyera o no a Ficino, pues es su formación humanista la que justifica la influencia en sus reflexiones de la filosofía neoplatónica.

La culminación científica del heliocentrismo astronómico llegará con la aplicación del método científico de Galileo (por comprobación empírica), tras las intuiciones poéticas de Bruno y el neoplatonismo de Kepler, cuando el heliocentrismo ideal y el físico formen parte de un mismo discurso.

En el capítulo III, se aborda la presencia de la filosofía neoplatónica y del heliocentrismo en la cultura española del renacimiento. Por un lado, Torres Salinas propone que el trabajo de Ficino fue conocido, reinterpretado y seguido en España a través de sus propios libros, por supuesto, pero también por los tratados de amor inspirados en su *De amore* (como los de Baltasar Castiglione, León Hebreo y Pietro Bembo) y por la existencia de un mismo espacio cultural

en el que confluían Italia y España. Por otro lado, recupera la carta de Sebastian Kurtz a Carlos v, en la que le anuncia que le va a enviar el *De revolutionibus*, para determinar el año 1543 como «primer hito de la introducción del copernicanismo en España» (122), que gozaría de una defensa pragmática de sus aspectos matemáticos (especialmente desde el círculo salmantino) hasta su crisis en el siglo xvii con la muerte de Felipe II en el contexto de la Contrarreforma. No obstante, el autor recurre a ejemplos concretos del corpus propuesto para evidenciar que, a pesar de la fortuna teórico-matemática del copernicanismo en la segunda mitad del siglo xvi, la imagen del universo en la poesía española del periodo continuaba basándose en los preceptos ptolemaicos, por ser estos coherentes con la predisposición estética de los autores hacia la fábula y por corresponderse con mayor adecuación a la experiencia sensible.

Con el capítulo iv («Metafísica solar en la poesía española del siglo xvi»), el foco se resitúa en la imagen del Sol y descubre el trasfondo ideológico que organiza las construcciones metafóricas en torno a él. Como es tendencia en el libro, Torres Salinas acude a Ficino para analizar la génesis neoplatónica de la identificación Sol-Apolo-Cristo, cuyo fundamento radica en el intento de sincretismo entre las religiones antiguas y el cristianismo. Sobre esta primaria correspondencia se estructura la metafísica del Sol.

El Sol es, en tanto que representación visible de la divinidad, el «vivificador universal» (165), el *corazón del mundo* según la lógica del heliocentrismo ideal, así como el manifestador de lo oculto, de ahí que se identifique con el ojo, pues «los dos hacen ver y ven ellos mismos» (155). Esta última idea cimenta la base de los discursos neoplatónicos: la «extracción de la verdad, de la *Idea* desnuda» (169) «a partir de la categoría de *expresión*» (170). Ambas cualidades se interrelacionan en la doctrina penumática, según la cual el *espíritu* que media entre el alma y el cuerpo para que este, por aquella, funcione es análogo al *espíritu* que media entre el Sol y el mundo. Dentro de esta misma lógica, el oro, como mineral y como imagen, se consagra al Sol, por lo que participa del mismo poder vivificador y de la misma *expresión* de la verdad, en su materialidad, a través de la alquimia.

Los ejemplos que recupera de León Hebreo y Francisco de Aldana sobre la correspondencia oro-Sol en las flechas de Cupido sirven de pretexto para abrir la idea que se desarrolla en el capítulo v («Poesía amorosa y metafísica solar»): la relación del Sol con el sentimiento amoroso en la poesía del siglo xvi a partir del par Sol-Amor. Luz, alma y amor se identifican en su consideración de vínculo universal: el alma se manifiesta en el mundo sensible a través de los cuerpos y los cuerpos se aman porque se aman sus almas a través de su luz. Esta estructura cristaliza en la dama *amada*, cuyo aspecto cumple con «los parámetros de belleza» de la filosofía neoplatónica (203), una belleza generada

por la belleza del alma, cuya luz ilumina el cuerpo, lo embellece y, por tanto, lo hace *amable*. Con ejemplos de los poetas seleccionados para su corpus, crea una progresión de atributos físicos (cabellos de oro, piel blanca, ojos de luz) que deriva en la identificación de la dama con el Sol. Lo que el Sol es para el universo (su centro ideal) lo es la dama para el alma del poeta. La base ideológica de la *descriptio puellae* renacentista sostiene la tesis de Torres Salinas de que el tópico se generó a partir de dicha base y no antes.

El capítulo continúa con la relación dama-Sol (en cuanto a sus propiedades vivificadoras y cohesionadoras) y concluye con las figuras mitológicas de Faetón, Ícaro y el Fénix (expuestos en numerosos ejemplos poéticos, especialmente de Fernando de Herrera), que en la poética renacentista expresan «la situación concreta y personal del poeta» (237).

El capítulo VI («Canto público solar») analiza las dimensiones políticas de la metafísica del Sol que se ha expuesto y ejemplificado en filosofía, astronomía y poesía a lo largo del libro, y lo propone, al Sol, como imagen central en el cambio de paradigma que supuso el surgimiento de la burguesía moderna. En el siglo XVI, aparece en política el concepto de virtud cívica, que cuestiona la idea feudal de la nobleza de sangre. Al hilo de lo anterior, esta virtud constituye la expresión del alma bella del sujeto, por lo que, en el imaginario de la poesía dedicada a personajes públicos (reyes, nobles, pero también destacados «escritores, humanistas o mecenas de las artes»), se activa la identificación de estos con el Sol por la «naturaleza luminosa de la virtud» (256) que han de poseer, por lo que la «lógica de raíz es exactamente la misma que la de la poesía amorosa» (270). Consciente de esto, en el caso de la identificación de los reyes con el Sol, que va más allá la cultura occidental, Torres Salinas se preocupa por «delimitar lo que de específico tenga en el arco del Renacimiento europeo» (273) y, en concreto, por desplegar un panorama de las representaciones solares en literatura de los Austrias hispanos.

El corazón del mundo se cierra con un cénit y su nadir. Como cénit de la cultura solar renacentista, el autor propone el poema «Fábula de Faetonte» de Francisco de Aldana. En cuanto al nadir, concluye que es absurdo tratar de demarcar un hito que cierre una etapa y abra otra, pues el discurso solar renacentista permea, con sus bases neoplatónicas y copernicanas, el discurso barroco. El autor prefiere proponer un ejemplo de esta confluencia que muestre la deriva organicista del Barroco: el texto de Quevedo de 1605 *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*, «una suerte de *programa poético* que carga contra buena parte de los presupuestos que sostienen la cultura renacentista del Sol» (319), degenerándolos discursiva y moralmente.

En definitiva, con este libro, Torres Salinas ha recuperado la historia consabida de la cultura y la literatura del Renacimiento hispanoitaliano para esbozar un retrato ideológico del Sol que ilumina aún hoy, a través del tiempo y de los nombres, sus productos artísticos.

Francisco Javier Calderón de Lucas

Juan Antonio García Galindo y Luis Ortega Hurtado (eds.) (2020): *Persona, ciudadanía y democracia. En torno a la obra de María Zambrano*, Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, 324 pp.

La poesía no sería más que el margen en el que se lleva a cabo la plenitud de nuestros sentidos: el juego de todas las gracias. Esto no ha sido sino ampliamente considerado desde diversas perspectivas a lo largo de nuestra historia. Y debiera de seguir siendo así puesto que, quizás, ese y no otro sea su principal cometido. En este sentido, buscamos desplegar nuestras bondades y desatinos en nuevos escenarios (filológicos, ontológicos, éticos...), atravesarse sin más y rendir cuentas frente a los asuntos del *yo* con *lo(s) demás*. Pero su concepción y su tratamiento no siempre han ido de la mano la una con el otro. Sin ir más lejos, y de entre las muchas figuras que acaban por determinar los anales del pensamiento, Hegel dirá al respecto de las ciencias que, ante todo, han de mirar por «elevar al hombre hacia las estrellas, como si, olvidándose totalmente de lo divino, se dispusiera a alimentarse solamente de cieno y agua, como un gusano». Estas primeras líneas de su archiconocida *Fenomenología* nos desvelan una característica fundamental para el conocimiento. Tanto la geometría como las leyes y la poesía constituyen miradas complementarias de un mismo sistema, al igual que las «estrellas» o el «agua». Comparten, como requisito primordial hacia una sabiduría armónica, el ser sus *amantes*. ¿Cómo podría *cualquier filo-sofía* huir de estos estímulos y verse colmada a la vez? A la larga, resulta algo casi imposible. De la misma manera que Schiller señalará al final que «el cáliz de este reino de los espíritus rebosa para él su infinitud», el saber absoluto ha de volverse igualmente metafórico. Mediante la influencia, velada o no, de Hölderlin, Hegel fortalece así su itinerario. En ocasiones, casi lo desarrolla directamente en paralelo a ello. Sea como fuere, nos permite tender una especie de vínculo abstracto, un espacio algo más alejado de los estrictos códigos de la razón, que hace que sus ideas nos conmuevan. Otra vía

de comunicación como otra forma de enlazar(nos). Presiento que sus posibilidades son muchas otras. En cambio, al igual que ocurriría aquí, se ha tendido a separar por capas ciertas exposiciones similares, atendiendo de manera desigual a su «rigurosidad» científicista, e incluso política, en detrimento de lo «vistoso» de sus expresiones, en ocasiones anotadas como un adorno de más. Hasta entonces nos encontramos frente a un tortuoso y largo proceso, cercano a nuestros días. María Zambrano decidiría proseguir, sin lugar a duda, con esta ardua tarea.

Tengo la satisfacción de reseñar uno de los últimos escritos en torno a la obra de la autora veleña, cuya edición corre a cargo de Juan Antonio García Galindo y de Luis Ortega Hurtado. Y lo hago con la mayor cercanía y felicidad. Lo primero, su proximidad, no solo se debe a una cuestión temporal, algo que ya nos supone un revulsivo para inmediatas generaciones a la hora de continuar con semejantes escrituras. También es consecuencia de la inmensa amabilidad que me ha brindado la propia Fundación María Zambrano a lo largo de este tiempo; así como por parte de las personas que han contribuido a este texto y especialmente de aquellas que he tenido el gusto de conocer. Estoy seguro de que toda esa simpatía responde a su vez a una herencia zambranianiana. Lo segundo, en relación directa con lo anterior, es debido a que se trata de una alegre casualidad al verme arraigado a su misma *tierra*. Pero esto último o lo es para todos o para ninguno de nosotros. Tal y como indica ya en el prólogo el profesor Francisco García Bazán, los lugares que «relucen más que el sol» —a su parecer: Málaga, Roma, Buenos Aires y Martínez— resultan ser los mismos en los que los «anhelos nacionales» despiertan vivamente. Bien es cierto que, a título personal, las costas del Mediterráneo malacitano tampoco me son extrañas. Crecí entre sus orillas y es muy posible que muchas de sus imágenes nos sean comunes. Pero a la luz de estas páginas, tanto García Bazán como Zambrano parece que se recrean, a raíz de esto y provechosamente, entre motivos peregrinos.

Para él, en este caso, lo singular de estas escenas constituye el contenedor de toda identidad: Málaga, «la ciudad en que nací»; Roma, donde comenzaría su formación y nacería su primer hijo; Buenos Aires, pues en esta desarrolla su carrera profesional; y Martínez, la localidad en la que se casó con su querida esposa y en la cual también vio crecer al resto de su familia. Como menciona Cortázar en su hermosa *Rayuela*, que cualquiera de nosotros se vea perseguido por esta clase de vibrante melancolía no implica que algo en nuestro interior sea defectivo. Más bien al contrario. Sabemos de sobra que Zambrano habría insistido en la importancia de detenerse en estos espacios, aquellos donde nos topamos con *nuestros primeros dioses*. En todos esos paisajes se darían lugar las impresiones más trascendentales, las mismas por las que se guiarían nuestras preguntas y desvelos más remotos. Así pues, ¿qué tipo de ideas vienen inspiradas por el comienzo de una nueva vida? ¿Y si, además, se trata del

nacimiento de nuestro propio vástago? ¿Sucede algo parecido, en cuanto a lo determinante de una vivencia, dentro de una simple conversación entre compañeros? ¿Puede un vistazo a los lugares donde esto ocurrió conducirnos a un estado, digamos, cercano a una especie de cosmos independiente? ¿Habremos atendido como es debido a esta abstracción? Es más, ¿despierta algo en común la brisa marina alrededor de la Alcazaba para García Bazán y el calor que emana de las piedras del Gólgota para muchos otros? Me atrevería a afirmar que el llamado «pensamiento del exilio» de Zambrano nos insta a su vez a cuestiones afines.

Tampoco me resisto aquí a aludir a Raimon Panikkar, quien, citando a Abhinavagupta, esteta indio del siglo x, manifestaba: «No te aferres (a nada) ni renuncies (a nada); sosegado en ti mismo, tal cual tú eres, gózate en el todo». Parece ser que la autora de *La tumba de Antígona* se distancia así, críticamente, aunque en otra serie de términos, de los abusos del pensamiento instrumental, de su incompletitud vital, para compensar tales faltas. Se trata de una experiencia, la que nos propone, mística, emparentada incluso con la estética de Zurbarán. Por tanto, ¿qué nos cabe decir ante esta *omnipresente casualidad* a la que nos hemos referido?

El libro que tenemos entre manos, *Persona, ciudadanía y democracia*, continúa con este tipo de ejercicios. Comprometido asimismo con las bases de su ensayo de 1958, de evidente similitud en el rótulo, constituye uno de los textos más actuales y completos con los que impulsarlas en adelante. Se hace con inmenso cuidado y delicadeza, en conjunto a otras de sus tesis, con el fin de perfilar su noción de la esfera pública. Sus capítulos, dispuestos en torno a cinco partes, se corresponden con las ponencias expuestas en el *VI Congreso Internacional* (2019) que lleva su nombre. Los expertos que colaboran en ellos, nuevamente al estilo zambrano, pertenecen a diversos ámbitos —desde historia a filosofía, literatura, periodismo o psicología—, lo que ayuda a diluir varias de las postizas diferencias que pudieran ocurrírseles. Probablemente, por esta razón, las palabras que ellos mismos vuelcan aquí no parece que planteen «soluciones sencillas» a algunas de nuestras ahora miserias. Aunque ni mucho menos terminan por rozar lo utópico. Tan solo se trata de no obtener más aún nuestra capacidad para imaginar escenarios políticos a la altura, de raíces *paidéuticas*.

La primera parte, *Nostalgia y esperanza de un mundo mejor*, una vez más al amparo de otra de las obras de la autora, es inaugurada por Federico Mayor Zaragoza. Podríamos decir que lo que lleva a cabo es un retrato que deja al desnudo lo que otros ya han denominado como «los principios colectivos de nuestra infelicidad». Zambrano nos dice que «solo es democracia aquella sociedad en la que se es persona». Mayor Zaragoza, desde su experiencia en la UNESCO, puntualiza que, para ello, se han de armonizar «géneros,

sensibilidades sexuales, ideologías o creencias» en un mismo horizonte. Pero el prisma de la alteridad debe ir encaminado no solo al interior del propio «pueblo» y de sus relaciones con otros, algo que ya falla, sino también en las semejanzas de nuestra especie con las demás. Menos PIB y más PNUD. Por otro lado, Antonio Colinas destaca la complejidad tras la figura de Zambrano más allá de etiquetas como intelectual republicana o filósofa innovadora. Nos invita a indagar en las dimensiones de una «tercera María». Sin tener en cuenta sus encuentros con la poesía, la «poesía sagrada», con Unamuno o la *Vita Nuova* de Dante, no podríamos tomar de ella cualquiera de sus propuestas, aisladamente, y avanzar. Me gustaría resaltar el ejemplo al que apunta en torno al caso de Manuel Azaña y su posible afinidad a la idea de «piedad» en Zambrano, junto a las de «perdón» y «paz». Madelaine Cámara procurará igualmente otro acercamiento a la genealogía de la «razón poética» partiendo de los avatares de la guerra española y de su vida en los «pueblos hijos de España». Como ella misma escribiría: «fue desde América que descubrí mi país». En convivencia con lo anterior, plagada de versos y vivencias textuales, la parte correspondiente a Narciso Alba intenta recrear el exilio de Zambrano y coetáneos suyos como Andújar, Gil-Albert o Alberti; a la vez que subraya la labor de personajes como Sánchez Ventura o Corpus Barga. Eliseo R. Colón Zayas completa estas visiones a través del desarrollo de su pensamiento, un cierre circular podría decirse, a partir de las imágenes de Puerto Rico y Cuba, de la posguerra y la Guerra Fría. Joaquín Verdú de Gregorio finaliza este ciclo revelando el interés de Zambrano por el cine y su capacidad para enfocar lo onírico: renovación de aquellas metáforas que impiden que nos veamos absorbidos por los «extremismos», cavernas en Platón.

En *Persona y democracia en el contexto de María Zambrano*, María Luisa Maillard García se centrará en el recorrido que va desde *Grandeza y servidumbre de la mujer* (1946) en la obra de Pittaluga hasta las últimas reflexiones teóricas de la pensadora justo una década más tarde. Una aproximación en la que se deja claro que tanto la orientación del feminismo como la «metafísica de la mujer» deben ir a la par. «¿Puede la mujer ser individuo en la medida en que lo es el hombre?». Isabel Dalza prosigue por este camino, ampliando nuestras perspectivas de su producción al respecto tras analizar su evolución desde lo reivindicativo al terreno de la ontología. Zambrano polemiza así las estructuras psíquicas por las que la mujer, «Eloísa», no solo no debería superar su biología, sino que debe anclarse en ella para desarrollar un saber alternativo, poético y, si acaso, complementario: «Su sexo la liga al cosmos, mientras que al hombre su sexo no le sirve sino de angustia». Pedro Chacón Fuertes se vale de material inédito para exponer la pertinencia de la silueta de Felipe II para su itinerario. Se trataría de poner de relieve el hacer de ese «rey-sacerdote», trágico en tanto que cierto ídolo y víctima, como una forma de enajenación

que podría haber sido de provecho si aquello que se cree ser, y aquello que se quiere ser, son vistos en conjunto *moralmente*, hacia el *resto*. Marifé Santiago Bolaños une al final lo sustancial en la denuncia de Zambrano a los exclusivismos de Occidente mediante la «belleza irrenunciable», un reclamo a la sensibilidad perdida. La idea de persona a la que la razón apela se sustentaría sobre ancestrales mecanismos que han dejado de lado dudas y deseos esenciales. De la misma manera, la definición de mujer se habría construido sin las mujeres mismas. «Hombre y mujer, vida y muerte, son las dos parejas de la dualidad primaria».

El capítulo titulado *Los derechos humanos en María Zambrano* da comienzo con José Luis Mora García. En base a una serie de puntos que sintetizan dicho compromiso, se impugna la noción de «totalitarismo ideológico»; algo que no ha de limitarse necesariamente al absolutismo como tal. Julieta Lizaola afronta la doble vertiente de Zambrano desde la que imbricar las ideas de ciudadano y persona. En concreto, nos retrotrae a su experiencia en La Habana, como una de las invitadas a la conferencia organizada por la Comisión Cubana de Cooperación Intelectual. Rearmaría entonces su defensa de la condición de ser humano, confluencia y, sobre todo, convivencia de toda conducta y política. Tras esto, Elena Trapanese pone de manifiesto la relectura que se hace de la famosa obra de Calderón de la Barca, *La vida es sueño*; con una interesante referencia a Elémire Zolla al final que nos insta a saber más acerca de esta relación. Si bien todo carácter totalitario tiende a «retener para sí el tiempo», hemos de aprender a «vivirlo humanamente». Salir de la misma torre de Segismundo es atreverse a soñar, aunque sin imponer nuestras fantasías y pasiones. Más bien sería compartir esa experiencia creadora y nutrir la de la imaginación de los demás. Soñar y «esperar» que otros sueñen. Cierra esta mesa redonda Paula Izquierdo, en torno a las aristas que hacen valer la trayectoria de Zambrano. Se abordan las principales trincheras desde las que habría plantado cara a la mayoría de las dificultades con las que se vio enfrentada en una época tan contraria, por discursos y hechos, a sus propios intereses: feminismo y religión; amor y republicanismo o éxito y derrota.

En *La actualidad del pensamiento de María Zambrano*, Rogelio Blanco reflexiona sobre el dinamismo al que tendría que estar sujeto el espacio democrático, armonizando la pluralidad de las proposiciones que tienen lugar en su interior. La «utopía perenne» —*sapere aude!*— ha de fundarse en el reconocimiento de todas las voluntades, efectivamente. Pero siempre guiada por la crítica a la apatía, a la burocratización, al elitismo y a la desconfianza en, y me atrevería a añadir que *entre*, los representantes. Solo así se podría progresar en un prometedor escenario a configurar que cuenta con apenas algunas décadas en su realización. Juan Fernando Ortega Muñoz rescata esa «faceta auroral» de Zambrano en la que la «intuición» ha de conjugarse con la razón.

Los bruscos cambios dados en el seno de Occidente durante los últimos años son, de igual manera, fruto de una crisis filosófica: una espiral catastrófica donde los desastres se refieren entre ellos mutuamente. Por tanto, mantendrá su pensamiento en la estela de la «rebeldía vital» en la que también se encuentran Nietzsche, Freud u Ortega. «Una razón que pone en juego al hombre completo, a la unidad humana hace tiempo perdida en la cultura europea». Victoria Clemente Legaz hace aún más palpable los presupuestos de la autora desde su posible puesta en marcha a través del III Laboratorio Iberoamericano de Innovación Ciudadana (2016). Celebrado en Colombia, sus proyectos tratan de solventar cuestiones relacionadas con políticas de desarrollo y cultura territorial desde múltiples enfoques. Por último, José Rubio Fresneda nos trae aquí la influencia recíproca de Zambrano y Ramón Gaya a partir de su correspondencia entre 1949 y 1990. Resultado de esa poderosa amistad, «*fratella* máxima» para Gaya, podemos ser testigos de una ejemplar unión que retroalimenta ambas creaciones.

Para terminar, *Trascendencia del pensamiento de María Zambrano en el hispanismo*. De entrada, el profesor Enrique Baena Peña nos acerca a la profundidad hermenéutica de toda esta narrativa. Revisa una estética de la intrarreferencia que no es, ni de lejos, un mundo vuelto sobre sí mismo. Zambrano se incluye, como no puede ser de otra manera, dentro del círculo de escritores a los cuales no les interesa el dominio de la unidad sino la unidad en sí, como por ejemplo Prados o Altolaguirre. Así, este tipo de poesía y de mística, mundo lírico al estilo sanjuanista y concebido en México, acaban por ser un abismo para lo normativo: tanto en lo referente a la invención como a la recepción. Esto generará una nueva metafísica con la que aproximarnos a nuestras propias pulsiones y reorientar la totalidad del mundo. Julio E. Quirós Alcalá continúa en la cronología de su exilio. Se sitúa en Puerto Rico para iluminar el contexto en el que, por aquel entonces, se movía Zambrano a la hora de publicar *Persona y democracia* en el Departamento de Instrucción Pública. Resalta la figura de una «otra María»: Inés María Mendoza, quien era esposa del presidente Luis Muñoz Marín. Ella se convertiría en un apoyo fundamental en aquellos años tan duros puesto que ayudaría a que su obra pudiera ver finalmente la luz. Para reconstruir todo este telón de fondo, se vuelve a hacer uso del material inédito que obra en la Fundación. Para acabar, Juan José Téllez enlaza los traumas a los que se vieron expuestas las hermanas Zambrano durante cuarenta años lejos de España con los de la misma Antígona; la cual sería un claro reflejo de la desesperación de Araceli tal y como explica en *Delirio y destino* (1952). Como con otros tantos y tantos desterrados, «soportaba la Historia, porque habiendo nacido para el amor la estaba devorando la piedad».

Ángel Manuel Pacheco Suárez

José Lara Garrido (2020): *Estirpe de sombras*, Moalde, Pontevedra, 72 pp.

Estirpe de sombras, sexto libro de poemas del Catedrático de Universidad José Lara Garrido, supone la aproximación a un pasado donde se rescata la firme vocación de vida plena. Apunta en el prólogo Álvaro Alonso, citando a Goethe, que «sentirse amado da más fuerza que sentirse fuerte». Ahí está la clave: fuerza y valor para plantear una colección de diversas estampas que resulta indispensable si se quiere comprender la identidad. Tal experiencia identitaria renace poderosamente en las páginas de este cancionero y, así, instaura el poeta a lo largo de sus páginas una mirada primitiva que potencia aún más el sentido simbólico de los lugares evocados por su memoria. En efecto, dice el poeta «estulta ilusión de infinito» (p. 21), o «ayer remoto pero eterno» (p. 22). De este modo, existe en él la voluntad de perpetuar y reconocer su vida, pese al estoque racional de la fugacidad, junto a un árbol genealógico en que se siente privilegiado ante sucesos anecdóticos: «yo era su primer nieto» (p. 23). Por tanto, se embarcan los versos en un homenaje, justo y ceremonioso, a la familia y, concretamente, dentro de un espacio de zonas francas, diáfanas, en cuyas geometrías se reflejan sombras que no se pierden pese a estar sumidas en la interacción del tiempo: «y qué exacto el recorrido por la casa / que fue la plenitud» (p. 26).

La importancia del hogar en el poeta se advierte en dos niveles: (i) el nivel antropológico, regido por las expectativas de lo común, como no defraudar a los mayores o aprender de sus costumbres; (ii) y el nivel psicológico, movido, en esencia, por la felicidad de haber sido amado y protegido. Dentro del hogar, y atendiendo al nivel psicológico, el poeta da cabida a la ruptura y al dolor, sensación traumática de la que surge el recuerdo del tío militar, enviado a combatir en calidad de voluntario: «En cada casa un hombre, / en cada casa un muerto» (p. 30). No es la única mención a hechos que admiten duelo, por lo que se infiere en la personalidad del libro una propensión a la melancolía,

una constitución de proyectar lo individual hacia lo universal. Pero el *leitmotiv* de la obra, la sombra, también se define en los vínculos de la intemperie que conforman el relato personal del yo poético, es decir, en los espacios donde el autor asume roles y herencias: «recuerdo las labores que me enseñó el abuelo» (p. 43). En el caso del poeta, el aprendizaje del oficio de la tierra se aleja, casi, de su práctica real hacia un valor etimológico y profético: el término *verso* proviene del latín *versus*, que significa «surco». Es la noción de ir y venir, como un arado, y así existe una recurrencia, un movimiento pendular de ida y vuelta similar al de la tierra. Añade Lara Garrido que «el abuelo tenía rango de artista» (p. 52). Aunque adjetive tal arte como «analfabeto», quizá por los rudimentos de su ejecución, lo importante radica en la comprensión temprana de que asuntos como la riqueza, el lujo o la vanagloria quedan relegados en favor de la naturaleza y la sencillez rústica. Por consiguiente, a la manera de un sabio clásico, se perfila ya en el poeta una silueta heredada que demuestra un convencido agradecimiento por su abuelo, un abuelo que es ejemplo y modelo que seguir. Ciertamente, es una idea liberadora la que cimienta los poemas de *Estirpe de sombras* y, por esta razón, el poeta proclama «el paraíso aquel, huerta y bacanales / en que fui niño y todo» (p. 41). Es en la infancia libre donde se asume como propia la admirable actitud de los referentes. Lo validado en el abuelo como conocimiento rural se potencia, dentro de la trayectoria vital del nieto, no ya como continuación de lo mundano, sino como conocimiento lírico en virtud del cual se ajusta la mirada de un pasado insólito desde un presente reflexivo. Con ello, el interior —la casa— y el exterior —la huerta— conforman y sustancian un entorno que actúa como crisol para el nacimiento del poeta: «Maestría de rapsoda, su dominio / omnímodo del arte y la materia» (p. 62). Expresa aquí el sujeto lírico, de forma manifiesta, su admiración por el abuelo, y también la trascendencia de un ser querido que impulsa en el nieto la comprensión sentimental de sí mismo.

De igual modo, hay un alcance de amor total hacia la abuela, la cual es motivo y eufonía del último poema, el 21, donde se termina por afirmar con un verso final, definitivo, sentencioso, lo siguiente: «Blanca abuela del sueño sin espanto» (p. 67). Un endecasílabo que encierra la probable interpretación de abuela protectora, de ángel, de hada, que actúa como cobijo ante posibles peligros. El más amplio sentido de la palabra *blanca* opera como pureza, y también es clara la conciencia con la que el poeta transforma el recuerdo en homenaje presente. Esa memoria personal trasladada al poema se convierte no solo en información para ti o para mí, lectores atentos, sino en personalidad y conducta donde subyace el arsenal de hábitos de un ser querido. Nuevamente, la herencia afectiva se refleja en las palabras. Si la verdad —concepto filosófico tan problemático— consiste en corroborar hechos, ideas, o un pasado que

aceptamos, es dable sentenciar que el autor expone en este poemario su verdad, auténtica y rotunda, con la que celebra una reconciliación de sangre.

Así, trazado con tono elegíaco y compleja introspección, se revitaliza en *Estirpe de sombras* un manejo soberano del lenguaje que explora la idea spinoziana de que vemos en los seres queridos la causa de la propia alegría. No en vano cierra Lara Garrido su poemario con el siguiente apotegma latino: *Ab umbra veritas* («Por la sombra la verdad»). En definitiva, una verdad que involucra el plano afectivo, y en cuya energía versificada el poeta culmina su balance emocional con la procesión de sombras que hoy por hoy constituyen la suya propia: esto es, su herencia, que es legado y, por qué no, fortuna.

Antonio Díaz Mola

Francisco Morales Lomas (2020): *Las edades del viento*, Dauro, Granada, 330 pp.

El profesor y escritor Francisco Morales Lomas necesita poca presentación, pues se trata de uno de los autores andaluces más activos y prolíficos, además de uno de los mejores dinamizadores culturales con los que esta tierra cuenta, en su faceta de crítico y promotor de foros literarios, proyectos editoriales y plataformas de fomento de la buena lectura y escritura. Para hacernos una idea de qué escritor tenemos detrás de esta novedad de la editorial granadina Dauro, solamente tenemos que recordar que es académico de la Academia de Buenas Letras de Granada, de la Academia de las Artes Escénicas de España y de la Real Academia de Córdoba, Catedrático de Lengua Castellana y Literatura, Doctor en Filología Hispánica, Licenciado en Derecho y en Filosofía y Letras. Es además presidente de la Asociación Andaluza de Escritores y Críticos Literarios y de la Asociación Internacional Humanismo Solidario. Sin haber agotado su currículum en esta presentación, se entiende que lo escrito hasta el momento es prueba suficiente de que nos encontramos ante un narrador que respira literatura y respeta como pocos el oficio de las letras. Lo más importante de esa inmensa trayectoria para esta reseña es que todo este trabajo en la literatura que he detallado hasta el momento ha encontrado feliz convergencia en el texto que nos ocupa, *Las edades del viento*, pues la novela es ante todo una declaración de amor a la palabra escrita y a quienes a ella se dedican.

Nacido en Campillo de Arenas en 1960, este profesor de la Universidad de Málaga no ha dejado género sin cultivar, superando el centenar de títulos publicados comprendiendo poesía, teatro —sin duda una de sus facetas más apreciadas para quien realiza este comentario—, ensayo —siendo crítico de muy particular hondura, sagacidad y capacidad para ver donde otros no ven nada—, y la que ahora nos ocupa con motivo de la aparición de la novela *Las edades del viento*, la narrativa. En un torrente productivo como el suyo, resulta

difícil destacar una obra sobre el resto, pues lo verdaderamente interesante es establecer el arco que ha ofrecido en su copiosa producción desde 1981. Siendo, como queda dicho, autor de grandes ciclos e ingente elaboración, para hablar de sus méritos en el mundo de la novela nos debemos quedar con dos trilogías: la que dedicara a ese período ahora tan denostado, pero sin duda fundamental en la historia de nuestro país como es la Transición, en los títulos *El extraño vuelo de Ana Recuerda*, *La larga marcha* y *Candiota*. De valor indudable es la trilogía «Imperio del Sol», que comprende las novelas *Cautivo*, *Puerta Carmona* y *Bajo el signo de los dioses*. Todas merecen su tiempo y lectura, porque Morales Lomas tiene un fraseo de orfebre, bien aquilatado y esmerado, y es además concienzudo en la preparación documental de sus textos, cuando elige temas alejados en el tiempo.

Estos méritos que he reconocido al presentar sus textos del pasado se actualizan y acrecientan con la llegada de la novela que nos ocupa. En ella volvemos a contar con una prosa limpia, que encuentra la sencillez del mucho oficio, la precisión y buen engranaje del excelente crítico que es, y que además agota las posibilidades del tema que trabaja y los mecanismos necesarios para que la obra llegue a buen puerto. Porque la literatura de Morales Lomas siempre llega de manera torrencial, la novela que aquí reseño promete ser la primera piedra de una tetralogía nombrada «Un siglo llamado invierno», y que pretende continuar con las entregas *El pequeño mago de Meeskirch*, *El hombre sin rostro* y *La puerta de Brandenburgo*. Siempre he pensado que Morales Lomas es particularmente bueno titulando obras, y el título elegido para la tetralogía, ese «Un siglo llamado invierno», ya me parece un hallazgo en sí mismo. En alguna entrevista, el novelista ha contado que la inspiración para el título le vino de la lectura del poema de Dámaso Alonso «A un río le llaman Carlos», entendemos que por algún tipo de asociación inconsciente, ya que no hay ningún verso que así quede expresado.

El escritor jienense ha creado una trama fuertemente tejida, apretada en su constante y densa circulación de ideas. Con ello quiero decir que sus trescientas páginas son mucho más, pues exigen una lectura tan pormenorizada y atenta como ambiciosa es la propuesta del autor. Aunque perceptible en muchas de sus narraciones anteriores, *Las edades del viento* puede ser entendida, en primer lugar, como una muestra de amor por el oficio literario de manera general, y en un modo concreto en la manera en que lo escrito viaja, muta, permanece en el recuerdo de todos los que lo aprecian.

El punto de arranque de la historia, que no hace sino ejemplificar esta intención profunda de Morales Lomas de ofrecer un canto al valor de un legado literario, es el hecho de que dos investigadores, Virgilio Aguilar y Vincent Bergére, estudien las circunstancias finales de Antonio Machado, en la pretensión de desvelar un misterio que podría alterar cuanto damos por sentado de

la figura del gran poeta andaluz. Esa línea de investigación que ambos estudiosos persiguen caería como una auténtica bomba en el universo Machado. Nos referimos a los testimonios y acontecimientos que afectan a tres personas: la supuesta amante, hija y nieta de Machado: Rose y Lucie Savarroi y Rose Strindberg respectivamente, personajes de esta novela que dinamitarían el conocimiento presente del autor. Ese es el auténtico motor de la narración, y lo que hace que el lector se vuelva no solamente receptor sino partícipe de lo que ocurre en ella: los personajes están hablando de Machado, nuestro Machado, y manejan una información que hace que todo lo que se supone sobre él pueda cambiar. Esa sensación de mutabilidad y cambio —ese viento histórico al que se alude en el título— es sin duda el aliciente mayor de la historia. La novela sostiene su ritmo, que es bueno y acertado de principio a fin, gracias a la forma en que mantiene al espectador pendiente de lo que pueda resultar de la trama, porque tendría unas consecuencias —y aquí está el hallazgo— no solamente en lo que pueda ocurrir en el propio texto sino fuera de él. *Las edades del viento* alude, entre otras cosas, a esa volubilidad de la memoria, esa lógica inmaterialidad de la historia, que puede reinterpretarse de una manera radicalmente distinta con la aparición, en cualquier momento, de un nuevo dato o hecho comprobado.

Nos encontramos históricamente, por tanto, en un vaivén bien acompasado para el lector entre ese tiempo del golpe de estado de Franco y las circunstancias de la guerra civil española con la investigación contemporánea de esos hechos y personas. En la búsqueda de ese pasado que el viento mece, recorremos Colliure, naturalmente, lugar de muerte y entierro de nuestro clásico, y sus otros escenarios vitales: Soria, Madrid, Valencia... Todo funciona en una novela que, más que coral, yo llamaría de alta densidad, pues no es tanto que lo que ofrezca sea una multitud de voces como una multitud de ideas. En *Las edades del viento* asistimos a un desfile textual que responde a la lógica de esa celebración del hecho literario en el que insisto en mi reseña de la misma: fragmentos de poemas de Poe (ese *The Raven*, el cuervo, inolvidable), un buen número de versos de Machado, como es lógico en una novela que glosa su figura. Hallamos numerosas alusiones a tantos grandes autores, como Paul Claudel, Rubén Darío, Paul Valéry, Anatole France y un largo etcétera. Morales Lomas conoce bien la historia literaria francesa y el *ser francés*, ese hecho constitutivo inaprehensible pero que ha forjado tanto las letras del resto de los países de su entorno, y de manera muy notable la propia España. En un momento como en el que nos encontramos, en el que el anglicismo ha invadido el léxico, y en el que la única tradición cultural a tener en cuenta parece ser la anglosajona, se agradece ese interés y conocimiento de la inmensa, vasta e interesantísima fuerza cultural de nuestro país vecino. Hay muchos momentos de la novela en los que se alude a Machado como el *Paul Valéry espagnol*, lo

que ofrece un ejemplo claro de la creación de puentes entre tradiciones literarias a los que me refiero.

Volviendo a la manera en que Morales Lomas hace que la novela funcione, resulta necesario señalar que el artificio se construye sobre un sinfín de elementos de cimentación literaria: para forjar *Las edades del viento* la narrativa se ve enriquecida por la aportación de cartas, fragmentos literarios, testimonios, diarios o conferencias, instalándonos por consiguiente en una novela multitextual, que conjuga un buen número de propuestas narrativas para llevar al lector a donde quiere.

El origen de *Las edades del viento* está en la investigación que en su momento Morales Lomas realizara para su ensayo *Poética machadiana en tiempos convulsos* (Editorial Comares, 2017), en el que se ocupa de la figura de Machado en su compromiso con la Segunda República, tomando ese motivo concreto para reflexionar sobre el origen de los fascismos, el análisis de tiempos tan convulsos y tristemente interesantes, ya que son apasionantes precisamente porque contuvieron tanto odio e hicieron del mundo, durante los años que vivió Machado, un lugar infernal. Huelga decir que este ensayo del autor jiennense actúa como complemento ideal de esta novela, si el lector quiere expandir la historia presentada.

El tremendo conocimiento del escritor y profesor Morales Lomas de la literatura y el gran bagaje que atesora en una vida de amor a las letras ha encontrado en este *Las edades del viento* una oportunidad de fijar un texto de indudable mérito, que además se ocupa de las circunstancias de uno de nuestros escritores más queridos: el inolvidable e inolvidado Antonio Machado, símbolo del genio andaluz y de la tradición de buenas letras de nuestra tierra. La novela sirve estupendamente en su función de celebración del hecho literario, en primera instancia, y constituye literatura en sí misma en segunda. Queda para el lector, por tanto, como una recomendación sin reservas.

Rafael Ruiz Pleguezuelos

Juan Carlos Abril (2020): *Panorama para leer. Un diagnóstico de la poesía española*, Bartleby Editores, Madrid, 290 pp.

Juan Carlos Abril es un poeta jiennense, con obras como *El laberinto azul* (2001) o *En busca de una pausa* (2018); es Profesor Titular de la Universidad de Granada y es, en opinión de muchos, uno de los reseñistas más agudos de nuestro país y, a buen seguro, uno de los más prolíferos. En este *Panorama para leer*, heredero lógico de sus *Lecturas de oro. Un panorama de la poesía española* (2014), recoge y aúna todas aquellas reseñas que, en los últimos años, han ido apareciendo en distintos medios —no siempre de fácil acceso, pues van desde los más divulgativos a los más científicos— para dotarlas de una visión de conjunto que nos permite contemplar la poesía española actual desde una perspectiva tan exhaustiva como novedosa.

El volumen que nos ocupa consta, fundamentalmente, de tres partes: un «Prólogo», que se subtitula, con un ápice de humor que no se oculta, «Aviso para navegantes»; una especie de análisis introductorio titulado «La tercera vía. Un cambio de paradigma en la poesía española»; y el extenso bloque medular de las cincuenta y nueve reseñas que vertebran este polifacético diagnóstico.

Las reseñas son, en todos los sentidos, de varia lección y de varia naturaleza. De varia lección, porque van desde las dedicadas a autores y a autoras muy conocidos por los lectores de lírica, como pueden ser Miriam Reyes, con *Haz lo que te digo* (2015); Verónica Aranda, con *Épica de raíles* (2016); o Jordi Doce, con *No estábamos allí* (2017); hasta las dedicadas a autores y a autoras quizá menos conocidos por la mayoría, pero no por ello menos interesantes, como pueden ser Marta del Pozo, con *Hambre de imágenes* (2016); Luis Muñoz, con *Vecindad* (2018); o Rosana Acquaroni, con *La casa grande* (2019). Y son de varia naturaleza, porque estas recensiones albergan a tantos poetas de lo que el propio Abril había llamado la promoción deshabitada a partir de la publicación de la antología *Deshabitados* (2008), la cual corrió a su cargo, y a

algunos poetas de la generación inmediatamente posterior. No hay, por el contrario, en este libro reseñas en torno a los integrantes de la Generación Reset, es decir, la de los nacidos entre 1989 y 1999, por más que haya publicado *a priori* algunos textos enfocados en este segmento generacional.

Se aprecia, por consiguiente, desde el inicio una adecuada delimitación del campo de estudio, pese a que pudiera ser cuestionable la disposición de la materia, en tanto en cuanto se ha optado por ordenar las múltiples reseñas con un socorrido orden alfabético de los títulos de los poemarios estudiados, lo cual resulta muy práctico de cara a su consulta y a su localización; sin embargo, tal vez podría distorsionar la mirada global que al comienzo se proyecta. De este modo, conviene analizar en este breve asedio algunos de los ángulos oscuros que Juan Carlos Abril ha logrado alumbrar, con gran solvencia, en las diferentes secciones de este compendio.

En primera instancia, en el «Prólogo. Aviso para navegantes», el crítico se detiene a reflexionar sobre la importancia de la labor y del rol del reseñista en la sociedad académica y literaria de nuestros días y, al mismo tiempo, denuncia el funcionamiento del sistema universitario cientifista y meritocrático:

El incierto mundo del reseñista es una tarea bastante ingrata, sin prestigio literario ni académico, en un sistema cientifista que cada vez más cancela las humanidades, la hermenéutica y el pensamiento crítico. La difusión, también, es muy escasa. De la repercusión ni hablamos. Además, hay que tener en cuenta la cada vez más periférica situación de los suplementos literarios, tanto revistas como periódicos (p. 8).

No le falta, en efecto, un ápice de razón. Sucede que, en la mayoría de las ocasiones, los escritores consideran a los críticos simples creadores frustrados y fracasados y esta injusta sensación se acentúa cuando estos además de estudiar los textos poéticos, tienen la temeridad de producirlos y de amalgamar ambas facetas. Esta extraña cualidad, que por muchos es interpretada como una suerte de derrota, para T. S. Eliot suponía, en oposición, una cualidad ponderable: «Eliot defiende que solo puede ser buen crítico aquel que tiene capacidad como creador, prejuicio que será atacado por el New Criticism y que suele estar presente en los críticos que son a la vez creadores, y también en aquellos que no» (p. 12). Asimismo, es bien sabido que, por desgracia, las reseñas, por muy largas o por muy brillantes que puedan llegar a ser, cuentan poco o nada en los baremos de los currículos académicos, motivo por el cual, a menudo, detrás de la realización de una reseña se esconde vanamente un favor o un compromiso de cualquier índole. La gente ya no compra ni lee, tristemente, la prensa impresa y la información es tanta y tan apabullante en el marco de las plataformas digitales que una mera reseña sobre un libro de poesía acaba pasando totalmente desapercibida. A veces, esta no es compartida por

desinterés o por pereza en redes ni siquiera por los mismos reseñados. Tal es la ingratitud. No obstante, ante esta realidad tan desoladora Abril afirma con contundencia que «[...] la crítica literaria —y especialmente la de la poesía— necesita ser valorada justamente como elemento de cohesión social [...]» (p. 9).

Más allá de estos graves obstáculos apenas mencionados, el autor contempla otra hilera de trabas nada agradables en el quehacer crítico. Una de ellas es, sin duda alguna, la dilatación del tiempo, puesto que hablamos de una operación parsimoniosa. La dificultad, probablemente, no estriba en la escritura de la reseña en sí, como pudiese inferirse, sino en la lectura, en el entendimiento profundo de ella, en la relectura y en su análisis filológico, tal y como manifiesta sin tapujos Juan Carlos Abril:

Por otro lado, leer un poemario no es un acto mecánico. También depende de la capacidad de cada receptor. En mi caso, que reivindico la lentitud tanto para la vida como para la literatura, porque con buena lógica machadiana «el arte es largo y, además, no importa», adentrarse en un libro de poesía no puede realizarse a través de sus texturas o capas superficiales. Analizar un poemario, desentrañarlo, meterse en él, necesita de una serie de circunstancias que no siempre son propicias para el lector. Hace falta tiempo y espacio para digerir la lectura, para comprenderla, y esa labor no se efectúa automática o rápidamente (p. 9).

Al margen del escaso respeto intelectual y del nulo rédito curricular, otro punto harto sugestivo del ensayo es la presunción de que muchos se han inclinado por abandonar la crítica en las últimas décadas porque piensan que ya no hay nada de calidad que criticar en el actual horizonte creador. Contra esa creencia, por lo general infundada y obtusa, Abril presenta, nada más y nada menos, que cincuenta y nueve obras poéticas que, en su decantado análisis, resultan de interés y de provecho y, en cambio, arremete contra ciertas tendencias pseudopoéticas que pretenden ser un producto susceptible de consumo: «A pesar de la plaga de subpoetas, es decir, *facebookeros*, *youtubers*, *streamers*, *influencers*, *twitteros*, *instagramers*, etcétera, con sus miles de *supporters* y *followers*, el diagnóstico es óptimo, y como se comprobará a poco que se indague en las obras aquí analizadas, la poesía goza de buena salud [...]» (p. 10).

Todo esto nos lleva a reflexionar sobre diatribas de tan complicada resolución como si el crítico debe ser —o si puede ser— objetivo o subjetivo, o si el crítico ha de ejercer la crítica atendiendo a sus gustos personales, dado que el objetivo final parece ser, a la postre, la confección de un canon válido y valioso para la posteridad: «Me refiero no tanto a lo que guste o no, sino a la elaboración del canon, que es lo importante en sentido historiográfico» (p. 11).

En segunda instancia, el artículo cohesionador «La tercera vía. Un cambio de paradigma en la poesía española», ahonda en las complejas e intrincadas

relaciones entre la poesía y el mercado —presumiblemente editorial, pero no siempre editorial, ya que se cruzan en medio muchas otras interferencias— para arribar a la siguiente conclusión:

En los últimos lustros no ha habido peor ayuda para la poesía que su mercantilización. Y para ello, su rebajamiento de nivel. La lírica se ha sometido desde entonces a un proceso de censura previa —intensivo, acelerado— más en relación con los gustos del público o de los editores que con las necesidades expresivas del poeta; o del propio discurso poético (pues no olvidemos que camina por sí mismo) (p. 19).

Y es que, aunque Abril no lo explique exactamente con esas palabras, lo cierto es que los dictados del canon han sufrido grandes cambios, o más bien valdría decir que han cambiado sustancialmente los dictadores acostumbrados del canon. Si en algunos momentos del siglo pasado el canon fue dictado por los críticos y en otros momentos el canon fue dictado por las editoriales y, por supuesto, trató de ser dictado perpetuamente por los propios poetas, hoy por hoy las exigencias del canon que se está conformando pertenecen, casi en exclusiva, a los lectores. Pero no a los lectores tradicionales, no a los lectores de a pie, sino a aquellos que, por democratizar la poesía, se han convertido en lectores-consumidores, en receptores-clientes: «El hecho de que un ingente grupo de la población haya accedido masivamente a los libros no significa que estos hayan subido de calidad, antes bien, han descendido muy significativamente» (p. 28). A través de este enrevesado proceso capitalista se decanta, justamente, lo que Juan Carlos Abril ha tildado de *subpoesía* y lo que Luis Alberto de Cuenca llamó, hace ya algunos años, *parapoesía*. Lo relevante en este caso en particular es el intento de aportar una definición —o, al menos, una descripción— válida que sirva para diferenciar los límites entre poesía y *subpoesía*:

El tan manido canon se ha rebajado, ajustado por lo bajo, devaluando la calidad en favor de gustos homologados y masivos, al servicio del mercado. Así, asistimos a la aparición de la *subpoesía*, que se apoya principalmente en el mercado y en la inexperta opinión de ese público devorador y consumidor de objetos culturales [...]. Hablamos de la editorial Planeta fundamentalmente, pero no solo [...]. La poesía —se suele decir citando a Octavio Paz— no tiene público, tiene lectores, pero la *subpoesía* se vende *como si* fuera poesía, precisamente para aquellos que no leen poesía (pp. 23-24).

No obstante, este inicial esbozo descriptivo puede presentar, a mi juicio, algunas reservas desde la óptica crítica e historiográfica. Por un lado, en lo referente a la crítica, existe el acechante peligro de caer en una falacia de

generalización apresurada, en tanto en cuanto no toda la poesía que vende tiene por qué ser etiquetada como subpoesía y, sin embargo, el número de ventas provoca, con demasiada frecuencia, el rechazo académico y el rechazo literario a partes iguales.

El paradigma de este fenómeno de encumbramiento del público y de marginación de la crítica habría de ser el escritor Antonio Gala, tal y como anota a pie de página Abril cuando sugiere: «Mientras que a la novela hace ya muchas décadas que se le aplica el apelativo superventas, en poesía es un hecho reciente. Quizás el precedente más significativo sea *Poemas de amor*, de Antonio Gala (Barcelona: Planeta, 1997), con prólogo y edición de Pere Gimferrer» (p. 24). El éxito de ventas de la poesía de Gala no se debe, por el contrario, a una producción lírica subpoética —pocos poetas de su generación hay, de hecho, tan anclados en la tradición y en la modernidad como él—, sino a la vasta repercusión mediática de su personaje gracias al teatro, a los artículos, a las novelas y a la televisión.

Por otro lado, en lo referente a la creación, el segundo peligro reside en la vana aspiración de los poetas por publicar en las editoriales que alcanzan el mayor número de ventas, propiciando con ello una terrible confusión. Así, las editoriales independientes quedan todavía más invisibilizadas ante los grandes sellos. Acorde con Juan Carlos Abril, tan inmenso es a estas alturas el cosmos de la subpoesía que ha generado, incluso, una subcrítica que orbita a su alrededor, la cual no hace otra cosa que apartar de los principales focos de atención la crítica genuina: «Las pequeñas editoriales que pretenden sacar a la luz obras literarias de valor se enfrentan a inmensas dificultades de distribución y, además, el silenciamiento de la crítica, jaleada por la subcrítica, hace caso omiso de ese conjunto de obras literarias reseñables» (p. 29).

En esa tensión entre la poesía y la crítica anticuadas y desfasadas y la subpoesía mercantil y volandera, una tercera vía, un punto medio, es lo que Abril propone como punto de partida y es lo que busca, incansable, en la lírica contemporánea: «Una tercera vía, intermedia, que ya reivindicamos en *Deshabitados*, se debe abrir paso para dialogar con las distintas tradiciones que cada quien considere oportuno, así como con los procedimientos y herramientas de la vanguardia que estime necesarios o útiles» (p. 29). Por fortuna, esa tercera vía es lo que Juan Carlos Abril ha conseguido encontrar en los cincuenta y nueve poemarios que disecciona, con pulso de cirujano, y esa es la muestra, sana y próspera, que este diagnóstico de la poesía española nos ofrece en su lectura.

Pedro J. Plaza González

Amando López Valero, Eduardo Encabo Fernández, Isabel Jerez Martínez y Lourdes Hernández Delgado (2021): *Literatura infantil y lectura dialógica. La formación de educadores desde la investigación*, Octaedro, Barcelona.

La actualidad educativa reviste un panorama complejo, marcado por la irrupción de los nuevos espacios para la lectura y la escritura, así como por las circunstancias adversas que nos ha traído la pandemia que nos azota. Hablar de literatura infantil siempre ha sido necesario y relevante, pero hoy es mucho más pertinente porque los cambios sociales implican una evolución en el pensamiento, sobre todo, cuando buscamos la transferencia del conocimiento para el progreso y la sostenibilidad. En esta idea es en la que se enmarca el libro titulado *Literatura infantil y lectura dialógica. La formación de educadores desde la investigación*, editado por Octaedro. Los autores, especialistas de referencia y gran prestigio en el ámbito, han sabido ofrecer una mirada muy necesaria en la que se concibe la literatura como un bien imprescindible para la construcción social. Así, comienzan lanzándonos la siguiente pregunta: «¿Por qué leer en tiempos complicados?», detonante sobre el que van construyendo todo su argumentario y poniendo a los lectores —educadores, mediadores, tutores...— ante un marco epistemológico riguroso y muy acertado en torno a la educación literaria y el modo de acercar los textos literarios a los más pequeños.

La obra presenta una gran coherencia estructural, distribuyendo los contenidos en diez capítulos que avanzan desde la reflexión teórica hasta la dimensión práctica, lo cual es fundamental en un ámbito como el de la educación lingüística y literaria. López Valero, Encabo, Jerez y Hernández nos hablan del poder sanador de la literatura, de su papel como bien patrimonial, de la importancia de la literatura infantil en tanto que puente para la comunicación literaria y los espacios diversos para el conocimiento. Todo ello se hilvana con

gran lucidez y precisión en los primeros cinco capítulos para adentrarse en la formación de educadores en el capítulo seis. Es cierto que, en la actualidad, este aspecto requiere revisar planteamientos y tomar en cuenta enfoques que, desde la investigación, pretenden cambiar la praxis escolar para mejorar la eficacia. De ahí el hecho de tomar como base la *lectura dialógica*, concepto que adquiere un protagonismo central al incluirse en el propio título. Por eso, nos parece preciso y más que pertinente no solo *hablar de la lectura*, sino *de las lecturas*, esto es, intercambiar experiencias a partir de lo vivido en las páginas de un texto por lectores diversos. Llegar a los clásicos o a la literatura del canon desde este tipo de prácticas es mucho más gratificante para los estudiantes, que se sienten activos en ese proceso y le encuentran un mayor sentido al hecho literario. Los autores del título que nos ocupa defienden esta cuestión en el capítulo siete, vinculando los puntos de conexión entre la literatura y los medios audiovisuales, reflexionando sobre hechos como lo concerniente a la factoría Disney y su influencia en la recepción de los textos. Esta aportación nos parece fundamental, sobre todo cuando pensamos en la formación de docentes o mediadores en lectura y escritura, porque es importante romper con tópicos adquiridos o informaciones sesgadas que puedan llevarnos a concepciones equivocadas. El diálogo *entre los textos* y, por ende, el diálogo *entre los lectores* de una misma obra va a potenciar su interpretación y se enriquecerá con ese cruce de miradas. Así, el capítulo «Globalización de pensamiento: interferencias de la compañía Disney en la literatura infantil» nos traslada a una cuestión de ferviente actualidad que suscita un debate de incuestionable interés entre los estudiantes, docentes e investigadores.

Todo lo anterior sirve a los autores como antesala para lanzar una propuesta de acción educativa basada en tales principios, haciendo que sea la investigación el detonante para la formación de educadores. Todo esto se engloba en el último capítulo, previo a la coda final, bajo el título «Selección de lecturas y su posible tratamiento dialógico». Se trata de una sección clave en el libro puesto que pone al alcance de los docentes un corpus de cincuenta y dos referentes esenciales organizados por niveles educativos, a modo de catálogo didáctico que plantea propuestas de trabajo concretas para el aula. Comienzan con el álbum ilustrado para ir avanzando hacia otras lecturas cercanas a la Educación Infantil, a la Educación Primaria e incluso a la Educación Secundaria, de manera que ofrecen un material muy completo y de gran ayuda para los educadores en los distintos cursos del sistema escolar. Al tiempo que se visibilizan, analizan y proyectan hacia el aula álbumes y relatos clásicos como *Los tres bandidos*, *Pippi Calzaslargas* o *Las aventuras de Pinocho*, también se incorporan títulos más actuales, como es el caso de *El árbol de los recuerdos*, *El muro en mitad del libro*, *El club de los raros* o *Cómo arreglar un libro mojado*, entre otros. Esta parte es el complemento perfecto para los capítulos

anteriores, porque materializa cómo aproximarnos a la literatura infantil y juvenil y cómo trasladarla a los aprendices. No solo nos ponen en contacto con los textos seleccionados, resaltando su calidad, sino que esbozan líneas de trabajo para el desarrollo de competencias diversas.

El capítulo décimo supone un cierre o coda final a modo de conclusión, donde se insiste en la importancia de la continua renovación de la formación docente en virtud de la hibridación de contenidos y la transformación tecnológica, así como en la esencialidad de la lectura y la literatura infantil como bien patrimonial que ha de fomentarse y protegerse. Los autores cubren sobradamente las expectativas lanzadas con el título del libro y la convierten en una lectura indispensable para quienes se adentren en el campo de la educación lingüística y literaria. Se trata de un nuevo acierto de la editorial Octaedro, al apostar por una obra de investigación como esta, orientada a la acción educativa y la innovación en las aulas.

María del Carmen Quiles Cabrera

Mar Cruz Piñol (ed.) (2021): *e-Research y español LE/L2. Investigar en la era digital*, Routledge, Abingdon/New York, 250 pp.

En estas primeras décadas del s. XXI las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones se han convertido en herramientas clave en nuestra vida diaria y muy especialmente en el ámbito académico, sobre todo a partir de la pandemia de la COVID19. El entorno de la enseñanza del español como L2/LE también está sacando provecho de los recursos digitales tanto en el campo de la investigación como en el de la práctica docente. En este contexto, Mar Cruz Piñol, profesora de la Universidad de Barcelona, ha editado un interesante volumen titulado *e-Research y español LE/L2. Investigar en la era digital*, donde se recogen estudios de especial relevancia que perfilan la trayectoria y la situación actual del *e-Research* y su aplicación a la enseñanza del español. El monográfico aglutina distintos temas, unos con más tradición y otros novedosos, como el concepto de *e-Research*, humanidades digitales, corpus, generadores de referencias, plataformas virtuales académicas, redes sociales, etc. Con respecto a su estructura el libro se divide en cuatro partes: una sección introductoria que consta de dos capítulos (1 y 2); la parte I lleva el título marco de *El Entorno Personal de Investigación (EPI)* y alberga tres capítulos (3, 4, y 5); la parte II se titula *La investigación con muestras de lengua* y cuenta también con tres capítulos (6, 7 y 8); la parte III, *La visibilización y la visualización de la investigación*, cierra el libro con dos capítulos (9 y 10).

El capítulo 1, titulado «e-Research: fundamentos metodológicos y aplicaciones a la investigación sobre el español LE/L2», abre este volumen; en él la profesora Mar Cruz Piñol se encarga de perfilar la conceptualización de *e-Research* y su delimitación terminológica. Hace hincapié en la aplicación de las TIC al ámbito humanístico, concretamente a las *Humanidades Digitales*, que incluyen: 1) las bases de datos de actas de congresos y volúmenes temáticos de distintas organizaciones, que permiten un fácil acceso a los

lectores —profesores, estudiantes, investigadores, etc.—; 2) la investigación colaborativa, que posibilita una distribución de aportaciones científica académica con mayor celeridad y eficacia; 3) la extensión hacia la interdisciplinariedad mediante combinaciones de distintos campos de estudios.

En el segundo capítulo «Investigar en el contexto de las Humanidades Digitales y del español LE/L2», Beatriz Trigo define las Humanidades Digitales como una combinación entre los estudios computacionales y los humanísticos (p. 25). Mediante esta evolución académica se aspira a alcanzar el avance del conocimiento, la democratización en el acceso, yendo más allá de un ámbito cerrado, como a través de *Open Access*, etc., y la codificación o digitalización textual, entre otros. También presenta algunos casos concretos de las Humanidades Digitales referidas al español como LE/L2, donde señala la importancia de la conectividad basada en la activa interacción de distintos actores implicados —como investigadores, estudiantes y diversos sectores de la sociedad—, a los que se ofrece una información diversificada y se les permite profundizar en investigaciones sobre distintos temas.

El tercer capítulo, «Buscar referencias académicas de calidad sobre el español LE/L2», ha sido desarrollado dentro de la parte titulada «El Entorno Personal de Investigación (EPI)» por Francisco López-Hernández, Inmaculada Muro-Subías y Lola Santonja-Garriga. Los autores arrojan datos interesantes sobre la función de las bibliotecas como elemento del Entorno Personal de Investigación. Como afirman los autores, junto a la bibliografía en papel, en el siglo XXI los recursos webs ofrecen datos muy valiosos para los investigadores. Por otra parte, los autores asumen las limitaciones a las que se enfrentan los investigadores del español como LE/L2: no se encuentran todos los estudios en el entorno web, por una parte, y no existe un criterio claro para determinar la calidad de las investigaciones, por otra. Ante estos escollos, los autores presentan herramientas de búsqueda de bibliografía, bases de datos y plataformas digitales, considerando la biblioteca como un espacio útil para realizar investigaciones explotando al máximo todos los recursos tanto convencionales como en web, más allá del simple espacio para localizar y verificar la información bibliográfica.

El capítulo 4 «Gestionar la bibliografía sobre el español LE/L2», de Montse Morante, está destinado a presentar medidas eficientes para gestionar la información recuperada. Para una investigación académica es imprescindible evitar errores en los datos bibliográficos. Más allá del uso de distintos recursos digitales, como la digitalización textual, las plataformas virtuales y las bases de datos, las TIC nos permiten gestionar más eficientemente las referencias bibliográficas; en concreto, nos ofrecen soportes para localizar bibliografía, organizarla, almacenarla, recuperarla y, en definitiva, generar las referencias bibliográficas, todo lo cual evidencia la gran evolución producida por los

avances de las TIC. Así pues, la habilidad de manejar estas nuevas tecnologías se considera importante para realizar investigaciones académicas con mayor eficacia.

En el quinto capítulo, «Establecer e-redes para la investigación sobre el español LE/L2», Imma Marín Queral nos muestra las peculiaridades de *e-research* relativas a las redes sociales académicas como elemento del *EPI*. Mediante el espacio web o ciberespacio podemos acercarnos a la información más actualizada de diversas disciplinas y colaborar con otros actores compartiendo aportaciones científicas. A pesar de distintas limitaciones de algunas plataformas —como pueden ser el alto grado de comercialización o *marketing*, los problemas de derechos de autor y la ética investigadora, y la sobrecarga de información—, las redes sociales se pueden considerar un lugar de interacción y participación en las investigaciones, la gestión de la identidad y la reputación digitales como investigadores, la difusión de estudios, la gestión de documentos y la medición del impacto, entre otras. A partir del correo electrónico, con la irrupción del fenómeno Web 2.0, se han lanzado distintas redes sociales como Google Scholar, ResearchGate, Academia.edu, por ejemplo, y otros medios relacionados con la identidad personal investigadora como *ORCID*, y con el repositorio sin ánimo de lucro que es *Humanities Commons*.

La segunda parte, cuyo contenido gira en torno a investigaciones sobre muestras de lengua, presenta tres capítulos sobre distintos tipos de corpus, bases de datos creadas mediante la textualización digital de productos lingüísticos. Kris Buyse abre esta sección con su aportación «Corpus textuales de nativos para investigar sobre la enseñanza/aprendizaje del español LE/L2», en la cual se analizan las ventajas y las limitaciones de los corpus, así como la tipología de los corpus existentes y los distintos tipos de bases de datos más representativos de hablantes nativos que se pueden utilizar para la investigación en español LE/L2. Además, presenta investigaciones, tanto teóricas como prácticas, sobre bancos de datos. Los corpus representan una de las TIC aplicadas al ámbito de las humanidades que sirven de una ayuda valiosa para llevar a cabo investigaciones en el campo del español como LE/L2, ya que permiten vislumbrar las estructuras lingüísticas, textuales y discursivas del uso real de los nativos hispanohablantes.

El capítulo 7, en paralelo al capítulo 6, titulado «Corpus textuales de aprendices para investigar sobre la adquisición del español LE/L2», de Cristóbal Lozano, analiza las características de los bancos de datos que recogen muestras de lengua escrita producidas por aprendientes de español. Se trata de un repertorio que nos da a conocer a los investigadores los aspectos interlingüísticos y contrastivos. El autor explica las bases teóricas y la metodología para su elaboración mediante *softwares* como *AntConc*; no obstante, recalca que queda mucho camino por recorrer para construir un corpus bien diseñado metodológicamente que pueda servir de soporte tecnológico para

obtener información sobre la modalidad del uso interlingüístico de los aprendientes de español LE/L2.

El capítulo 8 se concentra en los corpus orales, especialmente en los aspectos fónicos. Con el título «Corpus para investigar sobre el componente fónico en español como LE/L2», el trabajo de Joaquim Llisterri nos ofrece información de gran interés sobre el discurso oral tanto de nativos como de extranjeros, teniendo en cuenta, como señala el propio autor, que es un ámbito que presenta distintas limitaciones. En primer lugar, este corpus no representa la espontaneidad ni la naturalidad del discurso oral y, en segundo lugar, requiere varios procesos que exigen un trabajo arduo, como son la división suprasegmental, la transcripción, la codificación, etc., procedimientos que requieren de la ayuda de la tecnología y la formación específica. Los recursos orales en el corpus y en el ámbito de ELE no han recibido su debida atención. No obstante, con esta aportación, que presenta la conceptualización tipológica de los distintos corpus orales, se enriquecen las investigaciones sobre las bases de datos orales.

La parte III, titulada «La visibilización y la visualización de la investigación», recoge dos estudios donde se explicita cómo localizar las investigaciones especializadas en español como LE/L2, cómo publicar los resultados alcanzados en este ámbito y, finalmente, cómo convertir los datos conceptuales y abstractos en recursos visuales en una investigación sobre ELE. Así, en el capítulo 9, «Visibilizar los resultados de la investigación sobre el español LE/L2» de Joana Lloret Cantero, Carmen López Ferrero y Mar Cruz Piñol, se señala la importancia de las palabras clave, que sirven de hilo para localizar eficientemente las investigaciones en este ámbito. Por otra parte, los autores presentan algunas plataformas y bases de datos donde los investigadores podemos localizar revistas, boletines y actas de congresos. Entre las distintas plataformas, el estudio se centra en una de nueva creación denominada *Porta_ELE*, que nos permite encontrar las publicaciones periódicas de trabajos especializados en español como LE/L2. *Porta_ELE* contiene información sobre más de 150 investigaciones en el mundo, cuya clasificación se basa en el criterio de temáticas: Revista especializada en ELE, Revistas de lingüística aplicada, Revista LE/L2, Filología hispánica y Didácticas de lenguas extranjeras. Así pues, mediante la ayuda de las TIC los investigadores pueden acceder a información actualizada.

El capítulo 10, «Representar visualmente los resultados de la investigación sobre el español LE/L2», cierra este volumen; su autor, Benamí Barros García, atiende a la visualización, es decir, a todo el conjunto de herramientas digitales que convierten en representaciones visuales los datos abstractos y conceptuales expresados en cifras y textos; es una tecnología que ejemplifica la tendencia del consumo de información de la actualidad: visualización de los datos complejos de un modo más eficiente y atractivo. Esta nueva herramienta no

solo se refiere a la producción sino también a la interpretación de los datos que pueden contribuir a la colaboración y a la transferencia de conocimientos obtenidos de las investigaciones sobre el español como LE/L2.

En conclusión, consideramos que los estudios recogidos en este volumen ponen de manifiesto la conveniencia de aplicar las Tecnologías de la Información y la Comunicación a los estudios del español como LE/L2. Cada capítulo nos proporciona una información muy completa sobre cómo se hace el uso de estos recursos tecnológicos en este ámbito didáctico. Se perfilan tanto los fundamentos teóricos como los aspectos prácticos de *e-Research* y de las *Humanidades Digitales*. Al no contar hasta el momento de la publicación de este libro con investigaciones especializadas en este ámbito, estamos convencidos de que esta aportación va a servir de referencia y ayuda a los investigadores para ampliar las dimensiones de las TIC aplicables especialmente al español como LE/L2. Además, más allá del ámbito didáctico, será una fuente valiosa que permita a investigadores, profesores y alumnos de estudios humanísticos potenciar y enriquecer su formación en recursos digitales.

Sara Robles Ávila y Jin Seo Park

NUEVAS NORMAS DE EDICIÓN DE *ANALECTA MALACITANA*

NOTA PREVIA: *Analecta Malacitana, Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga*, publica trabajos de carácter científico referidos al campo de estudio de la Filología y está dirigida a especialistas e investigadores de dicho ámbito, así como a un público culto de más amplio espectro. Se compone de ARTÍCULOS, NOTAS, BIBLIOTECA, COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS y RECENSIONES. La revista se publicará únicamente en formato electrónico, en la plataforma OJS del portal de revistas de la UMA (<http://revistas.uma.es/>), en acceso abierto.

RECOMENDACIONES GENERALES

- Para el envío de los trabajos, los autores deberán darse de alta en el portal de revistas de la UMA: <http://revistas.uma.es>, y subirlos a la plataforma OJS. Solo excepcionalmente se podrán enviar por correo electrónico, en formato *.doc, al correo anmal@uma.es.
- Su extensión aproximada será de 50.000 caracteres, incluyendo espacios, y habrán de estar redactados preferentemente en una de las lenguas siguientes: español, francés, inglés, alemán, italiano o portugués.
- Los trabajos deberán incluir: a) Título en la lengua utilizada y en inglés; b) nombre del autor y de la institución a la que pertenece; c) resumen de no más de 600 caracteres, incluyendo espacios, en la lengua de redacción y *abstract* en inglés; d) palabras clave (cinco como máximo) en la lengua del artículo y en inglés.

- Los autores deberán adjuntar una declaración donde se recoja que el texto es original e inédito, que no se ha presentado simultáneamente a ninguna otra revista y que ceden los derechos de autor a *Analecta Malacitana*.
- El texto puede incluir ilustraciones, cuya responsabilidad de reproducción recaerá sobre los autores, que deberán presentar los permisos correspondientes o declaración de no estar sometidas a derechos de autor.
- Los artículos propuestos para su publicación serán sometidos al sistema de revisión por pares ciegos, y, en caso de informes opuestos, se someterán a un tercero.
- La publicación de los trabajos finalmente aceptados no supondrá ningún coste para los autores.
- Los autores se comprometen a atender las indicaciones sobre formato, notas y referencias bibliográficas que siguen.

A. FORMATO

1. TIPO DE LETRA: Times New Roman.
2. TAMAÑO DE LETRA:
 - a) Cuerpo de texto normal: 11 pto.
 - b) Citas textuales exentas en el cuerpo de texto: 10 pto.
 - c) Notas al pie: 9 pto.
 - d) Bibliografía final: 11 pto.
3. Prescindir del uso de **negrita**, subrayado o MAYÚSCULA de espíritu enfático (emplear razonadamente la *cursiva*).
4. ALINEACIÓN del texto: justificado.
5. INTERLINEADO: sencillo.
6. TABULACIÓN: 0,5 cm (se recuerda que la primera línea de párrafo irá sangrada).
7. Prescindir de encabezamientos, pies de página, etc. (para favorecer la maquetación definitiva).
8. TÍTULO: en mayúsculas y centrado.
9. Identificación AUTOR: bajo el título y seguido de la institución a la que se vincula. Ambos centrados y en cursiva.
10. CITAS textuales:
 - a) Breves (≤ 3 renglones): entrecomilladas («...») y en letra redonda (no *cursiva*).
 - b) Extensas (> 3 renglones): en párrafo aparte, con espacio blanco anterior y posterior, con sangría a derecha e izquierda. (1 cm), en letra redonda (10 pto.) y sin entrecomillar.

11. Uso de COMILLAS:

a) Angulares («...»): citas textuales, definiciones literales, referencias bibliográficas (artículos, capítulos de libros...).

b) Redondas (“...”): para entrecomillado dentro de entrecomillado angular.

c) Simples (‘...’): interpretaciones semánticas, entrecomillado de tercer nivel.

12. Uso de GUIONES:

a) Corto (-) [signo menos]: en palabras compuestas (*bio-bibliográfico*), intervalos numéricos (*1783-1805, pp. 2-9*) o referencias a obra de dos autores (*Alonso-Ferreres*).

b) Largo (—) [Control+Alt+signo menos del teclado numérico]: incisos, diálogos, series o listas.

13. Uso de EPÍGRAFES:

a) Se escribirán sin sangrar, alineados a la izquierda y sin punto final.

b) Se separarán del cuerpo de texto con dos espacios de blanco anterior y uno posterior.

c) En caso de existir varios niveles, acudir a VERSALITAS negritas y cursivas para establecer la siguiente jerarquía:

Primer nivel

Segundo nivel

PRIMER NIVEL

Segundo nivel

Tercer nivel

PRIMER NIVEL

SEGUNDO NIVEL

Tercer nivel

Cuarto nivel

14. ABREVIATURAS:

a) página/s ≈ p. / pp.

b) siguiente/s ≈ s. /ss.

c) folio/s ≈ f./ff.

d) número/s ≈ n^o / núms.

B. NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. NOTAS:

a) Ubicar a pie de página.

b) Se señalarán en el cuerpo de texto con número volado, que se colocará siempre antes de los signos de puntuación.

c) No hacer remisiones internas a notas (o páginas) pertenecientes al propio trabajo.

d) Evitar notas que solo consistan en referencia bibliográfica (llevar en su caso a cuerpo de texto).

2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (sistema Harvard: autor, fecha y año entre paréntesis con bibliografía final detallada):

a) EN BIBLIOGRAFÍA FINAL:

— Diseñar en orden alfabético (se admite clasificación por categorías).
— Nombres de autores: apellido en VERSALITA (no MAYÚSCULA; en procesador, VERSAL/VERSALITA).

— Si aparecen varios nombres, se pondrá invertido solo el primero y los demás en el orden habitual ‘Nombre, Apellido’. En el caso de que haya dos autores irán separados mediante la conjunción ‘y’. Cuando aparezcan más de dos autores, la conjunción ‘y’ precederá solo al último.

— Cuando varias entradas comiencen por el mismo autor, el nombre solo se mantendrá en la primera, y se empleará una raya continua (pulsando cuatro veces la tecla de guion largo) para el resto.

— Usar letras para diferenciar obras de un mismo año en la producción de un autor (2003a, 2003b, etc.).

— Se recomienda que los libros colectivos se indexen por el nombre del editor o editores (director/es, coordinador/es, etc.).

— Si la editorial incluye en su nombre la información sobre el lugar de edición, no será preciso reiterarlo. Los nombres de las ciudades se indicarán, generalmente, en español siempre que sea posible.

— Monografías:

LARA GARRIDO, J. (1991): *Del siglo de oro (Métodos y elecciones)*, Universidad Europea-CEES, Madrid.

LARA GARRIDO, J. Y G. GARROTE BERNAL (1993): *Vicente Espinel: historia y antología de la crítica*, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2 v.

— Ediciones y coordinaciones:

ALDANA, F. de (1985): *Poesías castellanas completas*, Cátedra, Madrid. Edición de J. Lara Garrido.

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M. (2005): *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Universidad de Málaga. Ed. Facs. [1819] de J. Lara Garrido.

LÓPEZ GREGORIS, R. Y C. MACÍAS VILLALOBOS, eds. (2020): *The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.

— Capítulos de libros:

LARA GARRIDO, J. (2008): «Nación poética y nación política: la construcción de un paradigma en la historiografía literaria de Quintana (1795-1833)», en L. Romero Tobar (coord.), *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*, Universidad de Zaragoza, pp. 373-432.

— Artículos:

LARA GARRIDO, J. (2006): «Riesgo y ventura de un gran bibliógrafo, estudioso del Siglo de Oro. Nuevo perfil de Cayetano Alberto de la Barrera», *Lectura y signo*, 1, pp. 239-297.

POLO, J. (2004): «Las observaciones epistolares de Amado Alonso a un libro gongorino (1935), ahora clásico, de Dámaso Alonso. Aparato crítico», *Analecta Malacitana*, xxvii, 2, pp. 629-664.

— Otros textos (manuscritos, prensa, folletos, documentos de archivo, etc.): a criterio del investigador, siempre que se guarde coherencia y cierto ajuste a las normas generales.

b) EN CUERPO DE TEXTO O NOTA:

- Entre paréntesis.
- Apellidos de autor en redonda (no VERSALITA) [puede ir fuera del paréntesis si va hilado a la redacción del texto].
- Año (o año y letra), precedido de coma.
- Página o páginas (si ha lugar), precedida/s de dos puntos y sin usar la abreviatura p./pp.

Inmediatamente todos los aficionados a la poesía áurea nos congratulamos y quisimos acceder a esa obrita que tanta repercusión tuvo en su tiempo. Roldán-Torre habían llevado a cabo una reproducción facsimilar, con estudio y traducción al castellano (Aguilar, 2009). [...]

La verdad es que no habríamos concebido esas falsas esperanzas, si hubiéramos rememorado un libro anterior de Torre (1997), *Juan de Aguilar, un humanista ruteño del xvii*, que mereció los siguientes comentarios del latinista Raúl Manchón: «adolece de muchas deficiencias y [...] se edita, con muy poco rigor filológico, la poesía castellana de Aguilar y alguno de sus poemas latinos» (2003: 314)...

A esta «bibliografía menuda» reseñada por Jover (1949: 299) podrían además acompañar las informaciones acerca de fiestas no publicadas —como las vallisoletanas aludidas por el padre J. Chacón (Jover, 1949: 300)— pero asentadas por...

c) FUENTES ELECTRÓNICAS O CIBERGRAFÍAS:

— Para citar artículos de revistas digitales, entradas de blogs u otras fuentes creadas exclusivamente para su difusión en la Red, se dará la fecha de consulta y los datos precisos para su localización procurando no incorporar enlaces completos de longitud desproporcionada. Si se desea, podrá incorporarse el hipervínculo en todo el ítem bibliográfico.

GARROTE BERNAL, G. (8-09-2015): «IX, 32. Gracián relee a Ramón (1)», en *Blog Literaventuras* [consulta: 2 febrero 2016].

— Si la fuente en línea cuenta con los datos de identificación propios de una publicación tradicional (por ejemplo, revista con número, fecha, páginas, etc.), podrá inscribirse en el bloque habitual de Bibliografía con la marca final «En línea», seguida de la dirección url matriz (no la del enlace completo) y la fecha de consulta. Si se desea, podrá incorporarse el hipervínculo en todo el ítem bibliográfico.

FERNÁNDEZ DOUGNAC, J. I. (2014): «La mitología en el poema Granada, de Agustín Collado del Hierro», *Anmal Electrónica*, 37, pp. 43-102. En línea: www.anmal.uma.es [consulta: 25 abril 2015].

— Las fuentes originalmente impresas que se han consultado a través de versión digitalizada en la Red, se consignarán como el resto de obras impresas, indicando después si se considera oportuno la Página Principal, el repositorio o Base de Datos donde se ha localizado, sin necesidad de escribir la url ni la fecha de consulta.

DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I. (2008): «La Epístola satírica censoria: un memorial reaccionario... y moderno», *La Perinola*, 12, pp. 47-68. Consultado en línea: Dialnet.

— Las fuentes editadas en formato electrónico o digital en soporte cd rom o dvd, se citarán como en una publicación tradicional, consignando la fecha de consulta al final.

REFERENCIAS DE CALIDAD E ÍNDICES DE IMPACTO DE ANALECTA MALACITANA

Analecta Malacitana (ISSN 0211-934X), Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga publica trabajos de carácter científico referidos al campo de estudio de la Filología y está dirigida a especialistas e investigadores de dicho ámbito, así como a un público culto de más amplio espectro. Fue fundada en 1978 y es publicación anual con posibilidad de números extraordinarios con difusión en abierto (revistas.uma.es). La aceptación de originales recibidos está supeditada a la revisión anónima por pares encomendada a dos expertos externos a la Revista.

Está recogida en las siguientes Bases de Citas, Bases de Datos Especializadas y Repertorios: PIO, LLBA, APH, MLA, ULRICH'S, SUMARIS CBUC, ISOC (CINDOC-CSIC), REGESTA, IMPERII, DIALNET, INSTITUTO CERVANTES, CABELL'S DIRECTORY. El *Bulletin of Spanish Studies* (Universidad de Glasgow) reseña su contenido en la sección «Review os Miscellanies».

Su calidad editorial y su índice de impacto han sido reconocidos en [RĚSH](#) (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanas-CSIC: 12 CNEAI, 14 ANECA, OPINIÓN EXPERTOS 1.35, IMPACTO 2004-2008: 0.07), IN-RECH (puesto 17/100, 2.º cuartil, 2008-2012), DICE 2013 (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas-CSIC), ANEP 2013 (Agencia Nacional de Evaluación y Pospectiva-Categoría C) y GOOGLE SCHOLAR METRICS (puesto 8, H Index 2, Mediana H 3, 2008-2012). Actualmente se encuentra recogida en [CAHURS+](#) 2018 (Categoría D), LATIN-DEX 2019 (30/33), [CIRC](#) 2021 (Clasificación Integrada de Revistas Científicas-Categoría D) y su nivel de difusión queda igualmente registrado en [MIAR](#) 2021 (6.5) y [DIALNET MÉTRICAS](#) 2020 (0,100 Cuartil 2).

Su versión electrónica (ISSN 1697-4239; www.anmal.uma.es) ha quedado clausurada en 2019. Durante su actividad fue especialmente reseñada en las Bases de Datos DIALNET, ISOC, DULCINEA, EDITORIAL ACADEMIA DEL HISPANISMO, así como en el portal INTERCLASSICA (Universidad de Murcia). La Base de Datos SJIF Journals Master List (Scientific Journal Impact Factor-Marruecos) calificó su impacto de 3.768 (2012). Ha contado con 19/38 características cumplidas en LATINDEX.

NÚMEROS MONOGRÁFICOS ANEJOS PUBLICADOS

1. Pilar Palomo Vázquez y otros autores [J. Lara Garrido, M.^a T. Mérida Rivera, P. García Sánchez, F. J. Talavera Estes, A. Rallo Gruss y M.^a G. Fernández Ariza], *Estudios sobre Vicente Espinel*.
2. Enrique Larreta, *La calle de la vida y de la muerte* (ed. de M.^a G. Fernández Ariza).
3. José A. Martín García, *El campo semántico del sonido y la voz en la Biblia griega de los LXX*.
4. Juan A. Villena Ponsoda, *El vocalismo del español andaluz. Forma y sustancia*.
5. Juan de la Cruz, *El verbo frasal con partícula adverbial en el medievo inglés: taxonomía y traducción*.
6. Ángel Cañete y otros autores [C. Castillo, J. de la Cruz, J. R. Díaz Fernández, H. Klein, B. Krauel, E. Lavín, F. Sánchez Benedito, A. Miranda, B. Ozieblo, S. Quer, P. Trainor, C. Tylee, A. Verde y M.^a M. Verdejo], *Estudios de filología inglesa*.
7. Francisco J. Talavera Estes, *El humanista Juan de Vilches y su «De uariis lusibus sylua»*.
8. José Mondéjar y otros autores [M. Ariza, J. Perona, G. Colón, E. Ridruejo, J. M.^a Enguita, J. Polo, J. Martínez de Sousa, S. Gutiérrez Ordóñez, M.^a A. Martín Zorraquino, P. Carbonero Cano, R. Trujillo, H. Hernández, A. Narbona Jiménez y L. Cortés Rodríguez], *El comentario lingüístico de textos* (ed. de M. Crespillo; comp. de P. Carrasco).
9. Aldo Ruffinatto y otros autores [N. Salvador Miguel, G. Caravaggi, C. Guillén, A. Rey Hazas, G. Serés, A. Carreira, E. Rodríguez Cuadros, B. Perrián, M. López Suárez, M. Arizmendi, P. Palomo, M. de Lope y C. Ruiz Barrionuevo], *El comentario de textos literarios* (ed. de M. Crespillo; comp. de J. Lara Garrido).
10. Cristóbal Macías Villalobos, *Estructura y funciones del demostrativo en el español moderno*.
11. Francisco Márquez Villanueva y otros autores [J. Lara Garrido, V. Infantes, L. Litvak, D. Eisenberg, C. Castilla del Pino, J. Pedro Gabino, M. Lara Cantizani, M. Gahete Jurado, M. A. García García, M. Rubio Árcuez, P. Fernández, M. Galera Sánchez, C. N. Robin, A. Cruz Casado, M. Galeote, J. Toledano Molina, J. Barreiro, J. Roses, C. Bravo y S. Millares], *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo* (ed. de A. Cruz Casado).

12. Antonio M. Bañón Hernández, *La interrupción conversacional. Propuestas para su análisis pragmalingüístico*.
13. Juan A. Bardem y otros autores [A. Cantos Pérez, F. Guzmán Moreno, J. I. Oliva y R. Utrera], *Arte, literatura y discurso cinematográfico* (ed. de A. Cantos Pérez).
14. Ibn Wāfid, *Tratado de agricultura. Traducción castellana. Ms. s. XIV* (ed. de C. Cuadrado Romero).
15. Rafael Gutiérrez Girardot, *Nietzsche y la filología clásica*.
16. Pedro J. Chamizo Domínguez, *Metáfora y conocimiento*.
17. Emilio Montero Cartelle y otros autores [M.^a T. Echenique Elizondo, S. Alcoba Rueda, J. F. García Santos, J. J. de Bustos Tovar, A. M.^a Vígara Tauste, M.^a Hernández Esteban, G. Garrote Bernal, I. Lerner, Y. Novo, J. C. Mainer y T. Fernández], *El comentario de textos* (ed. de I. Carrasco y G. Fernández Ariza).
18. Olegario García de la Fuente, *Los profetas de Israel. Isaías, Jeremías, Lamentaciones y Baruc*.
19. Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre santa Teresa* (ed. de J. Polo).
20. Dámaso Alonso, *Motivación y arbitrariedad del signo lingüístico. Introducción a la ciencia de la literatura* (ed. de J. Polo).
21. Jules Renard, *Historias Naturales* (ed. de R. Redoli Morales).
22. Manuel Crespillo, *La idea del límite en filología*.
23. José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*.
24. Rafael Gutiérrez Girardot y otros autores [A. Montaner Frutos, A. Sotelo Vázquez, R. Trujillo, J. J. de Bustos Tovar, J. Rodríguez, S. Gutiérrez Ordóñez, L. Romero Tobar y A. Salvador Plans], *La Generación del 98. Relectura de textos* (ed. de M. Galeote y A. Rallo Gruss).
25. Louis Bourne, *Fuerza invisible. Lo divino en la poesía de Rubén Darío*.
26. Héctor Martínez Ferrer, *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo. Análisis textual*.
27. José Lara Garrido, *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*.
28. Pedro Aullón de Haro, *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo* (ed. de J. Pérez Bazo).
29. Johann Wolfgang Goethe, *Ensayos sobre arte y literatura* (ed. de R. Rohland de Langbehn).
30. Ralph Waldo Emerson, *Escritos de estética y poética* (ed. de R. Miguel Alfonso).
31. Nicasio Salvador Miguel y otros autores [E. de Miguel Martínez, C. Parrilla, M. A. Pérez Priego, P. García Mouton, E. Montero Cartelle, E. Lacarra Lanz, A. J. Meilán, García, M. A. Esparza Torres y J. Mondéjar], *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina* (ed. de P. Carrasco).
32. Antonio Cantos Pérez, *Camilo José Cela. Evocación de un escritor*.
33. Ramón Menéndez Pidal, *Islam y cristiandad. España entre las dos culturas*, 2 vols. (ed. de A. Galmés de Fuentes).

34. *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo xvi. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid* (ed. de J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco y L. A. Bernard).
35. Ángel Ramírez, *La filosofía trágica de Albert Camus*.
36. José Mondéjar, *Dialectología andaluza. Estudios*, 2 vols. (ed. de P. Carrasco y M. Galeote).
37. Fray Alonso de Molina, *Aquí comienza vn vocabulario en la lengua castellana y mexicana* (ed. de M. Galeote).
38. Olegario García de la Fuente, *Ezequiel, Daniel, Oseas y otros profetas de Israel*.
39. Miguel Ángel García Peinado y otros autores [M. Álvarez Jurado, A. Porras Medrano y J. P. Monferrer Sala], *Introducción a la literatura canadiense francófona* (ed. de M. Á. García Peinado, R. Redoli Morales y J. I. Velázquez Ezquerro).
40. Adelino Álvarez Rodríguez, *El futuro de subjuntivo. Del latín al romance*.
41. Marco Parmeggiani, *Perspectivismo y subjetividad en Nietzsche*.
42. José Jiménez Ruiz, *Fronteras del romance sentimental*.
43. José Lara Garrido y otros autores [A. Carreira, G. Garrote Bernal, J. Roses, V. Cristóbal, Á. Alonso, M. López Suárez, B. Molina Huete, A. Costa, J. I. Díez Fernández, L. Schwartz, G. Cabello Porras, J. Campos Daroca, J. I. Fernández Dougnac e I. Colón], *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto* (ed. de J. Lara Garrido).
44. Francisco Javier de la Torre, *Aproximación a las fuentes clásicas latinas de Hannah Arendt*.
45. José Miguel Serrano de la Torre, *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*.
46. Anónimo, *Le chevalier au barisel* (edición, traducción y notas de M. Á. García Peinado y R. Redoli Morales).
47. Ricardo Senabre y otros autores [E. Rodríguez Cuadros, M. Ruiz Lagos, A. Prieto, A. Egado, A. Close, J. L. Girón, M. Lliteras y A. Líbano], *El mundo como teatro. Estudios sobre Calderón de la Barca* (ed. de J. Lara Garrido).
48. Emilio Ridruejo y otros autores [R. Cano Aguilar, R. Eberenz, M. Ariza, J. M. Trabado Cabado, J. Montero Reguera y F. Romo Feito], *El mundo como escritura. Estudios sobre Cervantes y su época* (ed. de I. Carrasco Cantos).
49. M.^a Dolores Abascal, *La teoría de la oralidad*.
50. Federico II, Rey de Prusia, *Discurso sobre la literatura alemana* (ed. de R. Rohland de Langbehn).
51. Francisco García Jurado y otros autores [J. Espino Martín, P. Hualde Pascual, D. Castro de Castro, Ó Martínez García, M. González González, R. González Delgado, M.^a J. Muñoz Jiménez, M.^a Barrios Castro, E. Fernández Fernández, C. Martín Puente, Á. Ruiz Pérez y M. E. Assis de Rojo], *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario* (comp. de F. García Jurado).

52. Inés Carrasco Cantos y Pilar Carrasco Cantos, *Estudio lingüístico de las ordenanzas de Sevilla de 1492* (ed. paleográfica de S. Peláez Santamaría).
53. M.ª Dolores Abascal, *Retórica Clásica y Oralidad*.
54. Rafael Malpartida Tirado, *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*.
55. Idoia Arbillaga, *Estética y teoría del libro de viaje. El 'Viaje a Italia' en España*.
56. Sara Robles Ávila y otros autores [A. Méndiz Noguero, C. Molina, S. Martínez Rodrigo, L. Pons Griera, L. Gómez Torrego, P. López Mora, E. Costa, R. Sayós, M.ª V. Romero Gualda], *Aspectos y perspectivas del lenguaje publicitario* (ed. de S. Robles Ávila).
57. Francisca Medina Morales, *El léxico de la novela picaresca*.
58. Paola Laskaris, *El Romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos xv-xvii)*.
59. Emilio Orozco, *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, edición, introducción y anotaciones de J. Lara Garrido.
60. Gemma Gorga, *Cristóbal de Castillejo y el diálogo con la tradición*.
61. Pedro Aullón de Haro, M.ª Dolores Abascal y otros autores [F. Gómez Redondo, J. A. Cordon, A. Domínguez Rey, P. Vieiro Iglesias, I. Gómez Veiga, A. Chicharro, M.ª V. Sotomayor y A. Falero], *Teoría de la lectura* (ed. de P. Aullón de Haro y M.ª D. Abascal).
62. Pilar López Mora, *Las ordenanzas del Concejo de Córdoba. Edición y vocabulario*.
63. Carmen Lara Rallo, *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*.
64. Jesús Ponce Cárdenas, *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*.
65. Álvaro Alonso, J. Ignacio Díez Fernández y otros autores [J. Á. Aldana, Á. Pérez Ovejero, A. Prieto, M.ª D. Peláez Benítez, B. Hernán-Gómez Prieto, L. Giannelli, M. Rosso, J. I. Díez Fernández, Á. Alonso, G. Garrote Bernal, I. Colón Calderón, J. Lara Garrido, C. Perugini, V. Infantes, A. Rallo Gruss, J. Matas Caballero, A. D'Agostino, M. Pannarale, A. Cassol, G. Vega García-Luengos, A. Peláez Benítez, G. Caravaggi, M. Ortiz Canseco, P. Jauralde Pou, M. Cattaneo, J. Teruel, G. Bellini, J. M. Trabado Cabado, F. Florit Durán y M. Scaramuzza Vidoni], *«Non omnis moriar». Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda* (ed. de Á. Alonso y J. I. Díez Fernández).
66. Soledad Pérez-Abadín Barro, *La Farmaceutria de Quevedo. Estudio del género e interpretación*.
67. Maria Cristina Cabani, *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico* (trad. de M.ª R. Coli).
68. *Dos cancioneros hispano-italianos. Patetta 840 y Chigi L. VI. 200* (ed. de J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco).

69. Agustín de la Granja, *Índice onomástico del «Ensayo de una Biblioteca Española» de Bartolomé J. Gallardo*.
70. *Epistolae Obscurorum Virorum. Cartas de desconocidos* (edición y traducción de Jesús Moya).
71. Cesare Segre y otros autores [C. Segre, P. Cherchi, G. Caravaggi, J. Lara Garrido, A. Ruffinatto, G. Mazzocchi, M.^a de las N. Muñiz Muñiz, J. M.^a Micó], *La tela de Ariosto. El «Furioso» en España: Traducción y recepción* (coord. de P. Tanganelli).
72. Hipólito Esteban Soler, *La poética del creador. Con textos inéditos de Ignacio Aldecoa*.
73. Giovanni Caravaggi y otros autores [J. I. Díez Fernández, J. Ponce Cárdenas, Á. Alonso, J. Matas Caballero, J. Jiménez Ruiz, A. Valladares, G. Garrote Bernal y B. Molina Huete], *La epístola poética del Renacimiento español* (coord. de J. Lara Garrido).
74. George Haley y otros autores [J. Lara Garrido, G. Garrote Bernal y V. Cristóbal López], *El canon poético de Vicente Espinel. Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas* (coord. de J. Lara Garrido).
75. Mariano de la Campa Gutiérrez, *La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión crítica desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II*.
76. Salvador López Quero y José Ángel Quintana Ramos, *El léxico médico del Cancionero de Baena*.
77. A. L. Martín, J. I. Díez Fernández y otros autores [J. J. Labrador Herráiz, R. A. DiFranco, J. I. Díez Fernández, A. L. Martín, S. Hutchinson, M.^a C. Quintero, A. Cortijo Ocaña, F. de Santis, V. Cristóbal López y J. L. Arcaz Pozo, J. R. Fernández Cano, B. Molina Huete], *La poesía erótica de fray Melchor de la Serna (Un clásico para un nuevo canon)*, coord. de A. L. Martín y J. I. Díez Fernández (prólogo de J. Lara Garrido).
78. F. García Jurado, R. González Delgado, M. González González y otros autores, [F. García Jurado, E. Fernández Fernández, J. Espino Martín, M.^a J. Barrios Castro, Ó. Martínez García, R. González Delgado, M. González González, S. Blanco López, D. Castro de Castro, C. Martín Puente, J. Pórtulas, Á. Ruiz Pérez, A. Ortega Garrido, R. Torné Teixidó, M.^a T. Amado Rodríguez, Í. Ruiz Arzálluz], *La Historia de la Literatura Grecolatina durante la Edad de Plata de la cultura española (1868-1936)*, ed. de F. García Jurado, R. González Delgado y M. González González.
79. David González Ramírez, *Del taller de imprenta al texto crítico. Recepción y edición de la «Guía y avisos de forasteros» de Liñán y Verdugo*.
80. Francisco Delicado, *La Lozana andaluza* (ed. de J. Sepúlveda, revisada y ampliada por C. Perugini).
81. María D. Martos Pérez, *El «caracol torcido». Manierismo y armonía imitativa en Agustín de Tejada Páez*.
82. Antonio de Torquemada, *Coloquios satíricos* (ed., intr. y notas de R. Malpartida Tirado).

83. George Haley, *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, pról. de G. Garrote Bernal.
84. S. Robles Ávila, J. Sánchez Lobato y otros autores [B. Aguirre Beltrán, J. Sánchez Lobato, I. Santos Gargallo, M.ª V. Romero Gualda, Á. Cervera Rodríguez, S. Robles Ávila, F. Vilches Vivanco y R. Pinilla Gómez], *Teoría y práctica de la enseñanza-aprendizaje del español para fines específicos* (coord. de S. Robles Ávila y J. Sánchez Lobato).
85. D. González Ramírez y otros autores [M. Valbuena Medina, J. Barceló Jiménez, G. Sobejano, C. Agulló Vives, P. Morote Magán, C. Arcas Ruano, A. Prieto, M.ª del P. Palomo, J. Montero Padilla, C. Castillo Martínez, L. Romero Tobar, D. González Ramírez, J. Lara Garrido, T. Domínguez García, A. Pego Puigbó, F. J. Díez de Revenga y A. Martín Ezpeleta], *Lienzos de la escritura, sinfonías del recuerdo. El magisterio de Ángel Valbuena Prat* (ed. y coord. de D. González Ramírez).
86. J. Martínez del Castillo y otros autores [G. Salvador, J. Martínez del Castillo, W. Dietrich, B. García-Hernández, M. Martínez Hernández, A. F. Seguí, R. Fornieles Sánchez, J. C. Huisa Téllez, C. Martín Ávila, R. González Pérez, L. Unceta Gómez, R. López Gregoris, O. C. Cockburn, J. J. García Sánchez, J. Sánchez-Saus Laserna, A. Salvador Rosa, M.ª A. Penas Ibáñez, R. Van Deyck, K. Ezawa, H. Weydt, E. Ramón Trives, A. Domínguez Rey, M. Rivas González, J. Kabatek, J. Martínez del Castillo, M. Casado Velarde, Ó. Loureda, H. Castellón Alcalá, E. Tămăianu-Morina, E. Blasco Ferrer, J. J. de Bustos Tovar, A. Narbona Jiménez, M.ª do C. Henríquez Salido, A. López Serena, J. Albrecht, M. Duro Moreno y J. Wiesse Rebaglatti], *Eugenio Coseriu (1921-2002) en los comienzos del siglo xxi*, 2 vols. (coord. de J. Martínez del Castillo).
87. Vicente García de la Huerta, *Theatro Hespagnol. Prólogo del colector* (ed., intr. y notas de J. Cañas Murillo).
88. José Mondéjar, *Juan de Ovando Santarén (1624-1706). Documentos para la biografía de un poeta gongorino* (ed. de P. Carrasco).
89. J. Martínez del Castillo, *Psicología, lenguaje y libertad*.
90. F. García Jurado, R. González Delgado, M. González González y otros autores [F. García Jurado, R. González Delgado, F. González Alcázar, J. Espino Martín, Ó. Martínez García, D. Castro de Castro, S. Blanco López, J. I. García Armendáriz, A. Barnés Vázquez, M. González González, B. Marizzi, M.ª del R. Hernando Sobrino, P. Hualde Pascual, A. González-Rivas Fernández, C. Martín Puente, M.ª J. Barrios Castro, M. Romero Recio, X. A. López Silva, J. L. Teodoro Peris y P. Asencio Sánchez], *La historia de la Literatura Grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, ed. de F. García Jurado, R. González Delgado y M. González González.
91. Luis José Velázquez de Velasco, *Orígenes de la poesía castellana* (ed., intr., notas e índice onomástico de J. A. Rodríguez Ayllón).

92. J. Lara Garrido, R. Díaz Rosales y otros autores, *El canto de Calíope. Recepción y canon de la épica culta española* (ed. de J. Lara Garrido y R. Díaz Rosales), en prensa.
93. Soledad Pérez-Abadín Barro, *Los espacios poéticos de la tradición. Géneros y modelos en el Siglo de Oro*.
94. J. Martínez del Castillo, *Modes of Thinking, Language and Linguistics*.
95. I. Colón Calderón, D. González Ramírez y otros autores [I. Colón Calderón, A. Rodríguez Ramos, P. Couceiro, N. Delgado-García, E. López del Barrio, D. González Ramírez, M. Federici, J. R. Muñoz Sánchez, L. Coppola e I. Resta], *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro* (coord. de I. Colón Calderón y D. González Ramírez).
96. N. Celayeta Gil, A. de Lucas Vicente, M. Iraceburu Jiménez, F. Jiménez Berrio y otros autores [R. Lofft Basse, V. Beltrán-Palanques, N. Celayeta Gil, N. Ugalde Ustároz, M. Iraceburu Jiménez, M.^a Heredia Mantis, L. Morgado Nadal y E. Moruno López], *Enseñanza y adquisición de lenguas en el contexto educativo español* (coord. de N. Celayeta Gil, A. de Lucas Vicente, M. Iraceburu Jiménez y F. Jiménez Berrio).
97. C. Torres Begines, *España vista desde el aire. La influencia del esperpento de Valle-Inclán en el cine de García Berlanga*.
98. A. Martín Ezpeleta, *Max Aub historiador de la narrativa contemporánea. Edición de «La prosa española del siglo XIX» y del «Discurso de la novela española contemporánea»*.
99. *La Ulixea de Homero traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez* (ed., intr. y notas de J. R. Muñoz Sánchez).
100. En preparación.
101. AA.VV., *Mitos de la sabiduría femenina entre tradición y subversión. Su recepción en las letras hispánicas* (coord. Carole Viñals).
102. Giovanni Caravaggi, *Texto poético y variantes de autor. La reescritura de Antonio Machado*.
103. AA.VV., *Quam sabias e quam maestras. Disquisiciones de lengua española* (ed. de Diana Esteba Ramos, Manuel Galeote, Livia C. García Aguiar, Pilar López Mora y Sara Robles Ávila).



El volumen XLII, 2021, de *Analecta Malacitana*
se acabó de componer por Jacaranda Servicios Editoriales
el día 8 de marzo de 2022,
festividad de san Juan de Dios.

LAVS ✠ DEO

ANALECTA MALACITANA

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

PRESENTACIÓN Y SELECCIÓN DE ORIGINALES

La aceptación de originales recibidos para su publicación en *Analecta Malacitana* estará supeditada al ajuste a las *Normas de edición* (revistas.uma.es) y a la revisión por pares encomendada a dos expertos externos a la Revista.

CORRESPONDENCIA

ANALECTA MALACITANA

Facultad de Filosofía y Letras–Universidad de Málaga
Campus de Teatinos, s/n E-29071 Málaga ESPAÑA

*Originales para la edición de Anejos.
Copyright, permisos, reimpressiones, con-
tratos de edición y reproducciones en
papel*

JOSÉ LARA GARRIDO
Depto. Filología Española
anmal@uma.es // jlara@uma.es

Originales de artículos y notas

BELÉN MOLINA HUETE
Depto. Filología Española
mbmolina@uma.es

CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS
Depto. Filología Latina
cmacias@uma.es

GASPAR GARROTE BERNAL
Depto. Filología Española
ggb@uma.es

Recensiones y solicitud de Intercambio

BLANCA TORRES BITTER
Depto. Filología Española
btorres@uma.es

Envíos de Intercambio consolidado

JAVIER MUÑOZ ARREBOLA
Biblioteca del Área de Humanidades
javier@uma.es

ISSN: 0211-934-X DL: MA-512-1978

SERVICIO DE PUBLICACIONES Y DIVULGACIÓN CIENTÍFICA UMA EDITORIAL

umaeditorial 

Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica
Universidad de Málaga