

Estudios Humanísticos

Filología

32 [2010]

Estudios Humanísticos

Filología

Nº 32 [2010]

ISSN: 0313-1329



universidad
de león

■ Área de Publicaciones

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

León, 2010

ESTUDIOS HUMANÍSTICOS. FILOLOGÍA

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de León

DIRECTOR

José María Balcells Doménech

SECRETARIA

María Asunción Sánchez Manzano

CONSEJO DE REDACCIÓN

César F. Gutiérrez Viñayo
María Luzdivina Cuesta Torre
Marisa Fernández López
Manuel Seoane Rodríguez

COMITÉ CIENTÍFICO

Antonio Chicharro Chamorro.	Universidad de Granada
Francisco Javier Díez de Revenga.	Universidad de Murcia
José María Fernández Cardo.	Universidad de Oviedo
Fernando Galván Reula.	Universidad de Alcalá
Salvador Gutiérrez Ordóñez.	Universidad de León
José Antonio Pascual Rodríguez.	Universidad Carlos III de Madrid
Guillermo Rojo Sánchez.	Universidad de Santiago de Compostela
J. A. G. Ardila.	Universidad de Edimburgo
Yolanda Gamboa	Florida Atlantic University

Envío de artículos.

ESTUDIOS HUMANÍSTICOS. FILOLOGÍA
Departamento de Filología Hispánica y Clásica
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de León
24071 León
Tlfn: 987-291113. Fax: 987-291154
e-mail: jmbald@unileon.es

Suscripciones, pedidos, intercambio y correspondencia

Área de Publicaciones
Edificio de Servicios
Campus de Vegazana s/n
Universidad de León
24071 León
Periodicidad: Anual

Contenido.

Estudios originales, notas y reseñas.

© Universidad de León

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISSN: 0313-1329

Depósito Legal: LE-212-1993

Maquetación: M^a Luisa Nistal Valbuena

Impresión: Servicio de Imprenta de la Universidad de León.

ÍNDICE

[MONOGRÁFICO DE LITERATURA MEDIEVAL]

Cuaderno monográfico nº 1: *Estudios sobre Literatura Medieval* (coordinación y edición de María Luzdivina Cuesta Torre)

Presentación: María Luzdivina Cuesta Torre	13-14
CARLOS ALVAR <i>Amis y Amiles: la difusión de un tema medieval en España</i>	15-33
HUGO O. BIZARRI <i>Las más antiguas colecciones de refranes impresas en España</i>	35-45
JOSÉ MANUEL FRADEJAS RUEDA <i>El modelo latino de la versión castellana medieval de Epitoma rei militaris de Vegetio</i>	47-55
CRISTINA GONZÁLEZ <i>Cólera e ingenio en Enrique fi de Oliva</i>	57-64
CARLOS HEUSCH <i>La comida, ¿tema integral de La Celestina?</i>	65-79
EUKENE LACARRA LANZ <i>Representaciones de homoerotismo femenino en algunos textos literarios medievales</i>	81-103
JUAN MIGUEL VALERO MORENO <i>La revelación de Lope de Salazar</i>	105-139

[ESTUDIOS]

BEGOÑA ALONSO MONEDERO <i>El desierto de los tártaros: un paradigma de Locus melancholiae</i>	143-166
MARÍA DOLORES ALONSO REY <i>España: Mater Dolorosa/ Mater Victoriosa. Del teatro clásico al teatro alegórico de la Guerra de la Independencia</i>	167-182
ANTONIO MORENO AYORA <i>Rafael Ballesteros: poeta y narrador</i>	183-196
JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO, <i>Max Aub o el poder testimonial de la ficción</i>	197-211

[RESEÑAS]

José María Balcells, <i>Sujetado rayo, Estudios sobre Miguel Hernández</i> , (Juan Carlos Merchán Ruiz)	215-219
---	---------

Mercedes Caballer Dondarza, <i>La narrativa española en la prensa estadounidense. Hallazgos, promoción, publicación y crítica (1875-1900)</i> , (Rafael Cabañas Alamán)	221-222
Antonio R. Celada, Antonio R., Manuel González de la Aleja, Daniel Pastor García. (2009) <i>Los Internacionales. English-speaking volunteers in the Spanish Civil War</i> , (Javier Sánchez Zapatero)	223-224
Francisco Javier Díez de Revenga, <i>Los poetas del 27: clásicos y modernos</i> , (Concepción Ruiz Abellán)	225-227
Wilfried Floeck, <i>Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo</i> , (Diana M. de Paco Serrano)	229-231
Dionisia García, <i>Correo interior</i> , (Caty García Cerdán)	233-235
Carlos García Cortés, <i>María Francisca de Isla y Losada (1734-1808). Una conexión literaria en la Compostela de la Ilustración</i> , (Mario Paz González)	237-239
Miguel Hernández, <i>40 Poemas. Antología ilustrada por 38 artistas</i> , (Manuel García Pérez)	241-243
Antonio López-Peláez, <i>Nada puede el sol</i> , (Mario Paz González)	245-247
José María Pozuelo Yvancos, <i>Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía</i> , (José Enrique Martínez)	249-252
Gustavo Vega, <i>Poéticas visuales</i> , (Juan Carlos Merchán Ruiz)	253-255
Juan Antonio Villacañas, <i>Selected Poems</i> , (José María Balcells Doménech)	257-260

**[Monográfico
de literatura
medieval]**

CUADERNO MONOGRÁFICO N° 1

Estudios sobre Literatura Medieval

(coordinación y edición de
María Luzdivina Cuesta Torre)

PRESENTACIÓN

La revista *Estudios Humanísticos: Filología* llega con éste a su número 32, tras una andadura de veintiséis años, a los que habrían de agregarse los cinco en los que se publicó bajo el título de *Estudios Humanísticos*. Bajo este título, más clarificador respecto a su temática, ha cumplido con el objetivo de ser una revista universitaria de investigación filológica, abierta a los estudios que se realizaran sobre cualquiera de los campos que esta disciplina abarca. El consejo de redacción que tomó las riendas de la revista en el momento en que había de prepararse el número 31, buscando ofrecer un atractivo más a los lectores y una vía que permitiera una especialización mayor sin renunciar a la pluralidad filológica de su temática, decidió programar una sección monográfica para el siguiente número, que había de salir en este año 2010.

En el año 910 el rey asturleonés García I trasladó la capital de su reino de Oviedo a León y empezó a firmar documentos con la fórmula “regnante in Legionem”. Este año se conmemoran, por lo tanto, los 1100 años de la fundación del Reino de León. Por estar nuestra revista ligada a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de León y a la ciudad, provincia y comunidad que la acoge, la selección de una temática medieval para este primer cuaderno monográfico nos pareció adecuada y oportuna. De esta forma nuestra revista se agregaba, en cierto modo, a la celebración de la efeméride.

Al recibir el encargo de coordinar este primer cuaderno monográfico dedicado a la literatura medieval, limitado a un número reducido de trabajos, pues la sección monográfica no debía convertirse en un número extraordinario, mi primera preocupación fue lograr un conjunto variado de estudios, que abarcasen distintas esferas de la actividad filológica. Creo que este objetivo ha alcanzado un honroso cumplimiento, pues se presentan artículos que comprenden desde la edición de textos y la crítica textual al estudio de las conexiones entre obras de diferentes culturas, lenguas y épocas, o al análisis de aspectos poco transitados en la investigación literaria medieval, como el homoerotismo femenino, la investigación sobre géneros a los que tradicionalmente se ha concedido escasa atención como las visiones o los refranes, o la presencia de algunos temas (la comida, o la cólera y el ingenio) en obras que no habían sido nunca leídas desde esos puntos de vista.

Los investigadores participantes, por su carácter de expertos en la literatura medieval y por el reconocimiento del que goza su labor, anuncian suficientemente

la calidad alcanzada por este primer cuaderno monográfico. Su procedencia variada, de universidades españolas (Valladolid, Salamanca, País Vasco), europeas (Ginebra, Friburgo, Lyon) o de Estados Unidos (California: Davis), es buen testimonio del interés que alcanzan los estudios sobre la literatura medieval española en todo el mundo. Por ello es muy apropiado que el cuaderno se abra con un artículo de quien ha sido presidente de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval y de la Asociación Internacional de Hispanistas, Carlos Alvar, y con un tema que circula por géneros diversos (leyenda hagiográfica, cantar de gesta, *exemplum*, obra teatral) y que muestra la conexión de la literatura española con la catalana, la francesa y la latina medieval.

Por último, agradezco al comité científico de Estudios Humanísticos y a los demás miembros del consejo de redacción que me hayan considerado digna de desempeñar la labor de coordinar este primer cuaderno monográfico y me hayan ofrecido la oportunidad de llevar a cabo este proyecto, así como a los especialistas que han colaborado en la evaluación externa de los trabajos presentados su generosa disposición y su saber.

León, 15 de mayo de 2010

María Luzdivina Cuesta Torre

CONVOCATORIA DEL PRÓXIMO FASCÍCULO MONOGRÁFICO:

En el próximo número de esta revista aparecerá un fascículo monográfico sobre el tema: “**El destino como tema de la tradición literaria europea**”, coordinado por María Asunción Sánchez Manzano, correo-e: asanm@unileon.es.

AMIS Y AMILES: LA DIFUSIÓN DE UN TEMA MEDIEVAL EN ESPAÑA

CARLOS ALVAR¹

Université de Genève

Resumen

Recorrido por las diferentes versiones latinas y francesas de la leyenda de Amís y Amile para detenerse posteriormente en las obras derivadas de esta leyenda en la literatura española: entre las versiones catalanas, se encuentra el *Recull de exemples y miracles per alfabeto*, el *Llibre de les nobleses dels reys* y la *Història d'Amic i Melis*, y entre las castellanas, destaca la *Historia de Amic y Meliz* y el *Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, además del capítulo 21 de los *Siete sabios de Roma*. Considera por último la conexión con esta leyenda del romance de *Melisenda* o Melusina y otros romances y obras dramáticas.

Palabras clave : Amís y Amile, leyenda, derivaciones, versiones catalanas, versiones castellanas, romancero, *Historia septem sapientium*, *Scala coeli*, *Recull de exemples y miracles per alfabeto*, *Llibre de les nobleses dels reys* y la *Història d'Amic i Melis*, *Historia de Amic y Meliz*, *el Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, *Siete sabios de Roma*.

Abstract

An overview of the different Latin and French version of the legend of Amis and Amile which previously would stop in the derivative legend in Spanish literature: between the Catalan versions what is found in *Recull of examples and miracles per alphabet*, the *Book of the nobility of the monarchy* and the *History of Amic and Meliz* and between Castilian emphasis on the *History of the Amic and Meliz*, *Oliveros de Castilla* and *Artas D'Algarve*. Additionally, there is chapter 21 of the *Seven Sages of Rome*. Lastly, is the last connection with this legend of the romance of *Melisande* or *Melusina* and other novels and plays.

Key words: Amis and Amile, legend, derivative, Catalan versions, Castilian versions, romancero, *Historia septem sapientium*, *Scala coeli*, *Recull de exemples y miracles per alfabeto*, *Llibre de les nobleses dels reys* y la *Història d'Amic i Melis*, *Historia de Amic y Meliz*, *el Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*, *Siete sabios de Roma*.

¹ Université de Genève. Correo-e: carlos.alvar@telefonica.net. Recibido: 28-02-2010; segunda versión: 09-03-2010.

1. PREÁMBULO

La primera versión conocida de la leyenda de Amís y Amiles se remonta al final del siglo XI y se halla en una epístola en dísticos latinos escrita por Radulfus Tortarius². Algo posterior es una versión hagiográfica, escrita al norte de Italia, bajo el título *Vita sanctorum Amici et Amelii carissimorum*, en la que los dos amigos forman parte del ejército de Carlomagno y mueren en Italia luchando contra Desiderio, el Lombardo; fueron enterrados en Mortara, donde eran venerados sus sepulcros. Enlaza este testimonio con los de algunos cantares de gesta, como el de la *Chevalerie Ogier*, en el que Ogier mata a Amís y Amiles, para causar un gran dolor a Carlomagno. Estos y otros hechos hicieron pensar a Bédier que la leyenda de Amís y Amiles se formó, posiblemente, en el monasterio de San Albino de Mortara y que, de allí, se extendió hacia Francia en boca de juglares y peregrinos (Bédier, 1907 : 161-183 y 337-360 y 1926, II : 178-206 ; Kölbinger, 1884: xcvii-cx).

A partir del siglo XII es cuando esta leyenda tuvo mayor difusión por Europa. Aparece en un cantar de gesta francés y en un poema anglo-normando; en el siglo XIII en una versión latina en prosa y en el siglo XIV en la *Historia de septem sapientibus* en un manuscrito del año 1342 (Leach, 1937: ix-xiv). Y pocos años más tarde, la gesta inspiró una representación teatral en versos octosílabos franceses: el *Milagro de Nuestra Señora con Amís y Amiles*. La pieza se halla en una colección de obras teatrales que conservan dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Francia (mss. fr. Cangé 819 y 820) con un total de cuarenta piezas representadas entre los años 1339 y 1382 en el *puy des orfevres à Paris*³. Durante este período la cofradía Saint-Eloi tenía por costumbre ofrecer a sus miembros la representación de un milagro como cierre de su reunión anual que se llevaba a cabo el 1 de diciembre. Este milagro de Amís y Amiles es el número veintitrés del primer volumen, siendo posiblemente representado en el año 1365. Luego vendrán las versiones en prosa del siglo XV (Wolledge, 1939 : 433-456 y Martin, 2007 : 223-232).

Y así, en el transcurso de un par de siglos se encuentran versiones en latín y en francés, en prosa y en versos pareados, en alejandrinos, en dodecasílabos, en decasílabos o en octosílabos... En cuanto al género, la amistad de los dos protagonistas ha pasado de ser una leyenda hagiográfica, a convertirse en un cantar de gesta, un *exemplum* o una obra teatral (Ribard, 1990 : 155-169). La difusión del tema por todo el Occidente europeo no hará sino añadir nuevos elementos, simplificar la trama, cambiar los nombres de los personajes, o el ámbito de la acción y el propósito general, dificultando el trabajo a los estudiosos.

La enorme versatilidad del tema, o si preferimos, su carácter proteico, se debe, posiblemente a los orígenes de la misma. Dejando al margen las hipótesis de quienes piensan en un origen griego (Asher, 1952) o en el culto a Cástor y Pólux como primera fuente de la leyenda (Krappe, 1932: 152-161), o a quienes creen que se trata de la amistad

2 Cf. Bar (1937 y 1982: 973-986). El texto latino se encuentra en la ed. de Hofmann (1882 : xx-xxxii).

3 Esta colección de piezas fue editada por G. Paris y U. Robert (1879). Pueden consultarse los siguientes estudios: Penn (1933), Glutz (1954), Runnals (1968-1969: 15-22), (1970: 19-29) y (1970: 257-287) y Henrard-Warnier (1990: 463-477).

de dos personajes históricos, Guillermo V de Aquitania y Guillermo IV de Angoulême⁴, es muy posible que la inmensa aceptación del relato y sus abundantes metamorfosis sean consecuencia de las naturales transformaciones de los géneros literarios con el transcurso del tiempo, favorecidas por la unión de dos temas folclóricos, conocidos bajo los nombres de «los dos hermanos» y «el servidor fiel»: el primero proporcionó la idea del tema, mientras que el segundo, el episodio de mayor fuerza dramática, como ya señaló G. Huet⁵.

2. LA TRADICIÓN DIDÁCTICA: LOS EXEMPLA

Estas importantes transformaciones no son suficientes para explicar la gran difusión de la leyenda. Al conjunto de circunstancias que propiciaron la expansión hay que añadir la presencia del relato en textos de carácter sapiencial, didáctico y moralizante: ése es el caso de la *Historia septem sapientium*, procedente del *Libro de Sindibād*, y de la *Scala coeli*, de Juan Gobi.

El *Libro de Sindibād* es una colección de cuentos que se difundió en dos versiones, una rama oriental (en la que se comprenden versiones en siríaco, griego, castellano, árabe, hebreo y tres en lengua pahlevi)⁶ y una rama occidental que se desprendió de la versión hebrea (*Mischle Sendabar*) y dio origen al ciclo de los «Siete sabios de Roma». Esta traducción del hebreo al latín posiblemente se hizo en el siglo XII, pero se ha perdido. Nos quedan, sin embargo, versiones posteriores: una del siglo XIV titulada *Historia de septem sapientium* y la otra *Dolopathos*, de Juan de Alta Silva⁷. Pronto estas colecciones tuvieron gran difusión dando lugar a copias que variaban el número de relatos o el corpus de los mismos.

Dentro de la extensa tradición de esta obra, hay un manuscrito (Innsbruck, Cod. Lat. 310) del año 1342⁸, que agrega una versión de la leyenda de Amís y Amiles mezclada con el cuento de «El niño que comprendía el lenguaje de los pájaros» (*Vaticinium*)⁹. El relato está muy bien construido, pues el cuento sirve de marco dentro del cual se inserta la leyenda de Amís y Amiles. El niño que es arrojado por su padre al mar será después Alejandro (Amiles). Y toda la leyenda sirve para que se cumpla el vaticinio de que el niño se convertirá en rey. El relato en el momento de la anagnórisis de los personajes muestra un concepto providencialista de la historia: «Amigos, debéis saber que yo soy vuestro hijo a quien arrojasteis al mar. Dios por su gracia me salvó

4 Esta postura es defendida, entre otros, por Koch (1875), y más recientemente por Rasmussen, (1969).

5 Huet (1919: 162-186). La difusión de estos relatos en el folklore internacional fue inmensa al punto de ser recogidos en la colección de los hermanos Grimm (1995), Nos. 60 (“los dos hermanos”) y 6 (“el servidor fiel”).

6 La versión castellana fue editada por Lacarra (1989). Edición facsímil en *Códice de Puñonrostro. El Conde Lucanor y otros textos medievales* (1992). Vid. Alvar y Lucía Megías (2002: 948-950).

7 Vid. Perry (1959-1960: 1-94) y Kantor (1988). Ambos textos publicados por Hilka (1912 y 1913). Véase también la edición de Foehr-Janssens y Métry (2000).

8 Edición de Buchner (1889).

9 Vid. Polo de Beaulieu (1989: 107-112).

y me trajo a este estado» (p. 109). Al finalizar el relato con el vaticinio, el autor no puede hacer que sus héroes mueran y, por tanto, elimina el episodio de la lucha contra Desiderio y toda mención a la muerte de los protagonistas. En este sentido, es el único texto que no alude a Mortara ni a la muerte de los amigos.

Hay que recordar que el manuscrito de Innsbruck de la *Historia septem sapientium* deriva de la rama occidental del *Libro de Sindibād*, y que por lo tanto tiene una tradición textual distinta a la del *Sendebār* castellano: no extrañará que en el testimonio castellano, traducido del árabe, no aparezca ninguna referencia que haga pensar en la leyenda de Amís y Amiles.

El auge de la predicación que se produjo a lo largo del siglo XIII y el interés de los predicadores en reunir colecciones con *exempla* procedentes de los más variados orígenes hacen que reaparezca la leyenda de los dos amigos en la *Scala coeli* de Juan Gobi Junior (relato nº 64). Este predicador, muchas veces fue confundido con su tío, Juan Gobi Senior († 1328), prior del convento de Montpellier y de Saint-Maximin. Juan Gobi Junior no tuvo una carrera religiosa tan destacada como la de su tío. Nació en Alais, Provenza, en fecha desconocida. Se ordenó como dominico, fue prior del convento de su ciudad entre 1323 y 1324 y, a partir de 1327, prior del convento de Saint-Maximin. Ignoramos también la fecha de su muerte, aunque se piensa que debería situarse hacia 1350. Conservamos de él dos obras. Una, es un diálogo entre el autor y el fallecido Guy de Corbeau (†1323), titulado *De spiritu Guidonis, questiones inter Johannem Gobi et spiritum Guidonis (de Corbo)*. Se trata de una discusión teológica sobre el Purgatorio y las indulgencias. La otra es la compilación de *exempla* titulada *Scala coeli* (entre 1323 y 1330). Contiene 972 relatos clasificados alfabéticamente por sus rúbricas — un tipo de ordenación textual que se había impuesto poco tiempo antes — que van de *abstinentia a usura*.

Gobi lleva a cabo aquí un importante trabajo de compilación de relatos, basándose en otras colecciones que estaban de moda en la época: las de Cesareo de Heisterbach, Étienne de Bourbon, Arnold de Liège, el *Speculum exemplorum*, etc.¹⁰. Concretamente, el relato 64, en el que se recoge la amistad de los dos nobles, se encuentra en otras colecciones, como el *Alphabetum narrationum* de Arnolde de Lieja, de comienzos del siglo XIV, y el mucho más difundido *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais (h. 1250)¹¹.

La colección reunida por Gobi es una muestra característica de lo que se denomina «instrumentos auxiliares de la predicación», es decir, textos que servían de apoyo para la preparación de los sermones. Esto determina la forma de su relato,

10 Datos referidos a este autor en Polo de Beaulieu (1991). Selección y traducción castellana de algunos relatos en Bizzarri (2007).

11 M.-A. Polo de Beaulieu (1991 : 639). En el manuscrito de Douai del *Speculum historiale* (ms. 797, del siglo XIV), el relato de las hazañas de Amicus et Amelius se encuentra en XXIV : 162-166 y 169. El *Speculum historiale* es la fuente de varios textos castellanos medievales, como una de las versiones de *Barlaam y Josafat*, la *Disputa de Epicteto y Adriano* y, tal vez, la *Visión de don Túngalo*.

pues Gobi no busca el preciosismo literario, sino una finalidad práctica: su recreación atiende a la presentación de un esquema narrativo. Es por eso por lo que faltan muchos detalles en su relato y, por tanto, el lector para entender el *exemplum* en cuestión debe conocer necesariamente la leyenda. En estas colecciones los predicadores nos presentan bosquejos de los relatos que luego recrearían en los sermones. Allí era donde adquiriría su plenitud el ejemplo religioso, pero esa «performance» era un segundo paso que hemos perdido debido a su carácter oral (Lecoy de La Marche, 1886 y Welter, 1927 [1973] : 304 y ss.).

Por otra parte, es evidente que la precedencia cronológica del *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, casi un siglo anterior a Gobi, le da una importancia muy especial al relato que contiene acerca de Amis y Amiles. La extraordinaria difusión del *Speculum* obliga a tenerlo bien presente cuando se habla de las versiones en lenguas vernáculas y también cuando se trata de las reelaboraciones en latín.

Como se ve, la leyenda ha ido emergiendo en las más diversas formas: relato epistolar, relato hagiográfico, cantar de gesta, representación teatral, *exemplum*... Y aún otras le esperaban en su derrotero por España.

3. LA LEYENDA EN ESPAÑA: CATALUÑA

Es difícil decir cuándo y cómo se introdujo esta leyenda en España. Dejando al margen la referencia contenida en el *ensenhamen* de Guerau de Cabrera, *Cabra juglar*, los testimonios más antiguos que se hallan en Cataluña y se sitúan a finales del siglo XIV: son el ejemplo núm. 48 del *Recull de exemples* y la narración contenida en el *Llibre de les nobleses dels reys*, ambos de carácter hagiográfico¹². Hay, además, dos manuscritos del siglo XV (mss. 8 y 2546 de la Biblioteca de Catalunya) que reproducen de forma fragmentaria la versión “secular”.

1. *Recull de exemples y miracles per alfabeto* (Biblioteca Universitaria de Barcelona, ms. 89). Copia de mediados del siglo XV. Contiene 712 ejemplos de diversa extensión y de orígenes muy variados, ordenados alfabéticamente, para facilitar el trabajo a los predicadores. Sigue muy de cerca el *Alphabetum Narrationum* de Arnolde de Liège, tanto, que puede ser considerado una traducción del mismo (Welter, [1927] 1973 : 304 y ss.; Mussons, 1993 : 105-109 ; Sánchez Martí, 2000: 1603-1610). La historia de Amich y Meliç tiene pequeñas variantes con respecto a la contenida en el *Alphabetum Narrationum*, y como tal, formaría parte del discutido grupo de versiones hagiográficas, derivadas de la *Vita Amici et Amelii carissimorum* (Leach, 1937: IX-XVIII).
2. *Llibre de les nobleses dels reys* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 487). Copiado en la primera mitad del siglo XV. La obra está formada por 561 capítulos de carácter historiográfico, de procedencia muy variada (latina, francesa, provenzal y

¹² El *ensenhamen* fue publicado por Riquer (1968: 342-351, y ahora 2009: 367 y ss.).

catalana)¹³. Aunque la obra comienza hablando de Amrot, rey de Troya, no tarda en cambiar de dirección, para centrarse en los reyes de Francia, desde el primero de todos, Moroynus. Este relato genealógico tiene intercalada la relación y los hechos de los reyes godos de España, sin omitir la invasión de los árabes, de acuerdo con un concepto historiográfico que recuerda la *Estoria de España* de Alfonso X o las *Grandes Chroniques de France*. El reinado de Carlomagno copia la versión catalana de la *Crónica de pseudo-Turpín* enriquecida con la *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam*. A continuación, y a lo largo de los capítulos 81 a 88, se incluyen los hechos de Amic e Melis, situados en la época de Pipino: Amic era hijo del conde de Veryan, mientras que Melis lo era de un caballero de Bericha. El relato de las hazañas incluye el combate con el traidor, la enfermedad y la milagrosa curación gracias a la sangre de los dos niños; finalmente, se cuenta que ambos caballeros murieron combatiendo contra los lombardos. El relato recoge el enterramiento de Melis en la iglesia de San Pedro y de Amic en la de San Eusebio, y cómo el cuerpo de Melis apareció el día siguiente en la iglesia de San Eusebio, junto a su amigo.

Todo hace pensar que muy posiblemente el origen remoto del texto incluido en el *Llibre de les nobles dels reys* es la *Vita Sanctorum Amici et Amelii carissimorum*, con la intermediación del *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, texto utilizado en esta parte por el autor de la compilación catalana, a juzgar por el planteamiento de conjunto y por los materiales historiográficos reunidos.

3. *Història d'Amic i Melis* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 8, conocido como Vega-Aguiló). De principios del siglo XV. El texto que nos interesa ocupa el último folio del códice (fol. 188v) y es un fragmento de apenas 37 líneas¹⁴. En él se narra cómo nacieron los dos niños en la ciudad de Germania y fueron bautizados por un obispo, que los acogió hasta que entraron a servir al rey, desplazando en el afecto del monarca a otro noble, Cibrià, que por este motivo les guardará una profunda envidia...
4. *Història d'Amich e Mèliç* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 2546). Bifolio central de un cuaderno, escrito posiblemente hacia 1400. Este fragmento comienza con el encuentro amoroso de Mèliç y la hija del rey: "En pendre la filla del rey en sos braços leument e gitala en son lit". A continuación se narra el combate con el traidor, el episodio de la lepra de Amich y el sacrificio de los dos niños; el fragmento concluye con la recuperación del enfermo.

Ambos textos tienen variantes comunes: la acción comienza en una ciudad llamada Germania; es el obispo quien los bautiza y no el papa; la hija del rey se llama

13 Descripción del ms. en Coll i Alentorn (1938 : 485-524); R. Aramón i Serra (1934). Mussons (1994: 725-735), especialmente p. 727 y ss.

14 Sánchez Martí (1999 : 373-383), donde publica el fragmento. Es posible que este folio sea del siglo XVI.

Meliana y el traidor, Cibrià; la copa que sirve para el reconocimiento es de plata, etc. Estas variantes y otras de menor importancia hacen pensar que los dos testimonios fragmentarios derivan de una misma versión previa, hoy perdida, quizás llegada desde el Sur de Francia¹⁵. Algunos rasgos, como el papel activo de Meliana, la detallada descripción del combate, la voz reveladora o la asistencia al leproso por parte de un ayudante, serviría para situar a estos relatos en un grupo primitivo, en el que la leyenda estaría cerca del poema épico francés.

Los dos fragmentos son de mano distinta y formaban parte de volúmenes diferentes, de ahí que se pueda conjeturar que ambos testimonios siguen un mismo original perdido.

4. LA LEYENDA EN ESPAÑA: CASTILLA

Para Castilla las versiones e influencias son más tardías, pues se sitúan en el primer cuarto del siglo XVI, aunque es probable que la leyenda se conociera en tierras castellanas desde finales del siglo XV, o quizás desde antes.

1. *Historia de Amic y Meliz* (Biblioteca privada de Alberto Sánchez Lerma). Fragmento de una hoja en 4º, impreso en los talleres sevillanos de los Cromberger entre 1528 y 1540, que se habían especializado en la publicación de obras de tema caballeresco dirigidas a un público poco exigente; este tipo de trabajos adquirieron con frecuencia la forma de pliegos sueltos: es posible que el relato de las hazañas de los dos amigos ocupara un total de ocho hojas en 4º, es decir, dos pliegos, a juzgar por el fragmento conservado. En la hoja que ha llegado hasta nosotros se cuenta la llegada de Amic, enfermo, al palacio de Meliz, donde será reconocido por la copa de plata, “la cual le avía dado el obispo cuando le bautizó”. A continuación se narra la hospitalidad del amigo y cómo Amic oyó tres noches una voz que le decía cuál era el único remedio para su enfermedad. El texto se interrumpe en el momento en que Meliz se dispone a degollar a sus dos hijos¹⁶.

A pesar de la brevedad del fragmento, hay suficientes detalles para establecer una filiación: la copa de plata y no de oro, el obispo que bautizó a los dos amigos, la voz que anuncia el remedio para la enfermedad de Amic, la ausencia de elementos religiosos (el arcángel, por ejemplo), el nombre de “Meliana” que recibe la esposa de Meliz... Todo ello nos lleva a la misma tradición a la que pertenecen los fragmentos 8 y 2546 de la Biblioteca de Catalunya (*supra* núms. 3 y 4). Muy posiblemente, el texto castellano traduce el mismo original perdido del que derivan los citados testimonios catalanes o, quizás, traduce una copia muy cercana a éstos: el estado fragmentario de los tres testimonios no permite conocer con mayor exactitud las relaciones existentes entre ellos.

15 Véanse los trabajos de Mussons (1994: 725-735) y Sánchez Martí (1999: 373-383).

16 Estudió este fragmento de forma muy detallada Herrán Alonso (2003: 549-563), de donde tomo la información que sigue.

La fecha de edición viene dada porque el fragmento que nos ocupa es citado en el inventario que se hizo de las existencias que había en el almacén de la imprenta a la muerte de Juan Cromberger (1540): “258. Amic e meliz”. Dado que en el inventario anterior, de 1528, no se cita la obra, es lógico pensar que la edición fue publicada y parcialmente vendida entre 1528 y 1540. Sin embargo, hay noticias anteriores de un libro con el mismo título, recogidas en el inventario de los bienes de Aldonza de Santa Fe, viuda zaragozana muerta antes de 1514: “un libro d’enprenta llamado Ami y Meliz”. Nada más se puede deducir de forma segura (Griffin, 1998 : 257-373, especialmente pp. 267 y 315-316).

2. *Oliveros de Castilla y Artús d’ Algarbe* (Burgos, Fadrique Biel de Basilea, 1499) es un libro de caballerías castellano, traducción o adaptación de la *Histoire d’Olivier de Castille et Artus d’Algarbe* escrita en la corte de Borgoña por Philippe Camus entre 1430 y 1460, a instancias de Jean de Croÿ, I conde de Chimay (Doutrepont, [1906] 1977). El itinerario recorrido –con algún eslabón más- se indica en la introducción del texto castellano:

[...] fue fallada vna [ystoria] en las corónicas del reino de Inglaterra que se dize la *Istoria de Oliveros de Castilla y de Artús d’Algarbe, su leal compañero y amigo* [...] E fue la dicha istoria por excelencia levada en el reino de Francia y venida en poder del generoso y famoso cavallero don Johan de Ceroy, señor de Chunay; el qual, desseoso del bien común, la mandó bolver en común vulgar francés, porque las infinitas virtudes de los dichos dos cavalleros Oliueros de Castilla y Artús d’Algarbe fuessen a todos manifiestas y conocidas. Y las trasladó el honrrado varón Felipe Camus, licenciado en utroque (Baranda 1995: 181-182).

El relato de Philippe Camus estaba construido sobre tres temas: el de “los dos hermanos” (o de Amís y Amiles), el del “muerto agradecido” y el de la “madrstra seductora”. Esos tres ejes se mantienen en el texto castellano, y aunque aquí sólo nos interesa el primero de ellos, el de los “dos amigos”, conviene recordar que la “madrstra seductora” se encuentra también en la tradición de los *Siete sabios de Roma*, a la que tendré que aludir más adelante.

Ya apuntó M. Menéndez Pelayo las coincidencias existentes entre el cantar de gesta francés y un libro de caballerías castellano, *Oliveros de Castilla y Artús d’Algarbe* (Menéndez Pelayo, 1943: 243): en primer lugar, hay que señalar la semejanza física: «[...] el rey no se fartava de mirar al infante Artús, fijo de la reyna, porque parecía de todo en todo a su fijo Oliveros, tanto que muchos se maravillavan y lo miravan pensando que era Oliveros»¹⁷. Otro de los rasgos en que se parecen las dos obras que tratamos es en la curación de Artús, que está aquejado de una «mortal pestilencia» y desprendía tal hedor, que todos le abandonaron, excepto Oliveros «[...] que jamás día ni noche se apartava de su compañía» (cap. 65, Baranda, 1995: 292). Los dos amigos tienen un sueño: «Oliveros, si tu compañero tuviese la sangre de dos niños inocentes,

¹⁷ *La historia de los nobles caualleros Oliveros de Castilla y Artús d’Algarbe* (Baranda (ed.), 1995: 187), correspondiente al capítulo 4. Lucía Megías (1998) realizó una guía de lectura de esta obra. Philippe Camus, *Histoire d’Olivier de Castille et Artus d’Algarbe* (Régnier-Bohler (ed.), 2000: 985-1087).

macho e fembra, y la beviere sin saber lo que era cobraría la salud de su cuerpo y la fermosura de su cara y la vista de sus ojos. Y si esto no le das, nunca le verás sano» (cap. 66, Baranda, 1995: 294).

Igual que en el texto francés *Amiles*, Oliveros mantiene una dura lucha interior antes de decidir la muerte de sus hijos: «cerró la puerta por dentro. Y fue para la cama de los niños y alzó la ropa para cortarles las cabeças. Y el fijo, que era de edad de cinco años, despertó y riendo y tendiendo los braços para abraçarle, le llamó padre; mas la fija, que era de menos días, no despertó. E quando Oliveros oyó su fijo que le llamava padre, le saltaron las lágrimas de los ojos y le cayó la espada de la mano y del grande dolor que hovo por su misma crueldad, le fue forçado apartarse de la cama» (cap. 67, Baranda, 1995: 296); «E fue a gran priessa a la cama de los niños y sin mirarlos en la cara, tomó el fijo por los cabellos y le cortó la cabeça y luego después a la fija y rescibió la sangre en el bacín. Y después tomó los cuerpos y los tornó en la cama y los cobrió como estavan de primero y puso las cabeças en sus lugares sobre los cuellos. Y tomó el bacín y cerró la puerta de la cámara con llaue» (cap. 67, Baranda, 1995: 297).

A continuación, Oliveros vuelve con la sangre a la cámara donde yacía su amigo y le da de beber dos vasos de ella: «Y no la hovo tan presto bevido quando todos los gusanos se le cayeron de la cabeça, e de la cara y echó por la boca toda la podre y ponçoña que tenía en el cuerpo. Y Oliveros le lavó con ella la cara y la cabeça, y por la voluntad de Dios le creció la carne que estava comida y cobró la vista de los ojos» (cap. 68, Baranda, 1995: 297).

Los dos compañeros, entristecidos por la muerte de los niños, van a verlos: «E Oliveros, sin le poder responder palabra, le tomó por la mano y le levó a la cámara adonde dexara los niños muertos. Y entrados en ella, cerraron la puerta por dentro y fueron a la cama de los niños, los quales por la gracia de Dios estavan vivos y sanos retoçando el uno con el otro» (cap. 69, Baranda, 1995: 299).

A partir de este punto, las historias francesa y castellana divergen totalmente.

Oliveros de Castilla y Artús d' Algarbe es adaptación de la *Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe*, según hemos dicho (Frontón, 1989 : 63-76; Corfis, 1997). Esta obra tuvo un éxito importante, a juzgar por los cinco manuscritos conservados, la reelaboración que hizo David Aubert por encargo de Philippe le Bon, y por el hecho de que muy pronto llegara a la imprenta. En efecto, el impresor ginebrino Louis Garbin publicó seis ediciones de la obra de Camus entre 1492 y 1497; a partir de la segunda edición (1493), el libro se vio enriquecido con una serie de grabados de extraordinaria calidad: doce de esas xilografías fueron reutilizadas por el mismo impresor en su edición de los *Sept sages de Rome* (1492) (Lokkös, 1978); resultaban así más patentes los lazos de unión entre la novelita de Camus y la colección de cuentos derivada del *Libro de Sindibād*. Luego vendrán las traducciones al castellano (1499), al flamenco (hacia 1510), al inglés (1518), al alemán (1521) y al italiano (a partir del castellano, 1552). En España hubo más de 52 ediciones del libro de caballerías entre finales del siglo XV y finales del siglo XIX, claro testimonio del éxito editorial alcanzado por la obra (Frontón, 1989 : 37-51; Vizcaíno, 2008 : 149-175).

Sin duda, una parte importante de la fama lograda se debió a la presencia de dos caballeros homónimos a los conocidos héroes de la épica y de la novela: Olivier y Artus; pero también debió influir el cambio en la localización de los hechos, que ahora era la Península Ibérica, al menos en parte, territorio que estaba de actualidad gracias al matrimonio de Philippe le Bon con Isabel de Portugal (1430) (Régnier-Bohler, 1991 : 91-105). El tema de “los dos hermanos” había sido manejado con habilidad y oportunidad por Philippe Camus, y esa perspicacia dio sus frutos.

Por otra parte, Camus contextualizó el tema integrándolo en el de “la madrastra seductora”, bien conocido gracias a las versiones de la *Historia septem sapientibus*. En una de las familias de testimonios de la rama occidental, familia H, se recoge el tema de “los dos hermanos”, que ahora se llaman Luis y Alexandre. En la biblioteca de Philippe le Bon había varios ejemplares de los *Sept sages de Rome*, según se indica en los inventarios de 1420 y de 1467 (Doutrepont, [1906] 1977: *items* 158-214).

La traducción castellana deriva de la segunda edición de Ginebra (1492) y se inscribe en el marco de las relaciones hispano-borgoñonas de finales del siglo XV, debidas a la política exterior de los Reyes Católicos (Cacho Blecua, 2002 : 349-370). Felipe el Hermoso, archiduque de Austria y duque de Borgoña, heredero del emperador Maximiliano I, casó con la infanta D^a Juana de Castilla, y en 1498 nombró caballero de honor de su esposa a Charles de Croÿ, nieto de Jean de Croÿ, I conde de Chimay, que entre 1430 y 1460 había encargado a Philippe Camus la *Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe*. La oportunidad política de la traducción y la necesidad de una leve readaptación resultaban claras, pero no era necesario alterar los planteamientos, ni modificar el tema de “los dos hermanos”.

3. *Siete sabios de Roma*

El capítulo XXI de la traducción castellana de la *Historia septem sapientibus* tiene por título “Enxemplo que contó el hijo del emperador en que da a entender la firme fe y amistad que ha de tener un buen amigo a otro”. Fue publicada en Burgos por Juan de la Junta en 1530. Se trata de la traducción de un texto en prosa latina perteneciente a la familia H de la citada colección de cuentos (Runte, Wikeley y Farrell, 1984).

Es una característica común a la familia H fundir en un cuento los relatos referidos al tema de “los dos hermanos” y al del “Vaticinium”, basado en la interpretación del lenguaje de los pájaros. Así ocurre en el manuscrito de Innsbruck (Cod. 310) al que hemos aludido más arriba¹⁸. Esta fusión de temas debió de producirse en la primera mitad del siglo XIV, pues hacia 1320-1330 se documentan los primeros testimonios en los que se da el cruce: se trata de algunas variantes de la *Gesta Romanorum*, obra posterior a la *Scala coeli* de Gobi y posterior a la primera *Historia septem sapientibus* que fundía los dos temas citados (Torre Rodríguez, 1992 : 103-115 y 1994 : 5-22).

Los dos amigos se llaman ahora Luis y Alexandre y son hijos del rey de Francia y del rey de Egipto respectivamente. La hija del emperador es Florentina...

18 Sobre las primitivas impresiones de esta obra *vid.* el estudio de Farrell (1980 : 57-66). Edición de González Palencia (1946: 117-276) y de Torre Rodríguez (1993).

4. Versiones posteriores

Ya a finales del siglo XVI Pedro Hurtado de la Vera realizó la versión al castellano del *Erasto* italiano (*Historia lastimera del Príncipe Erasto, hijo del Emperador Diocleciano*. Amberes, Daniel Vervliet, 1573), reintroduciendo de este modo el cuento ya conocido de la *Historia de septem sapientibus* (Farrell 1980 : 57-66 ; González Palencia, 1946; Niedzielski, Runte y Hendrickson (eds.), 1978; Torre Rodríguez, 1990 y 1992 : 103-115).

Como es lógico, en época posterior los ecos que pueden durar de la leyenda son escasos y heterogéneos, lo que muestra que no hubo una tradición directa ni del poema francés ni de las versiones latinas. Así, por ejemplo, la *Patraña trecena* de Timoneda, en un relato alejadísimo de la gesta antigua, encontramos algunos motivos que pueden emparentarse con ella: el amigo que entra en batalla por otro, la espada desenvainada entre la pareja y, tal vez, nada más¹⁹; mientras que en los *Cantos e historias* de Gonzalo Fernández Trancoso (1624) se vuelven a encontrar ecos —con independencia de las relaciones con Timoneda, ya discutidas por Menéndez Pelayo (1943: t. III, 137 y ss.). Pero tales ecos son tan remotos del *Amis y Amiles* como se puede comprobar ahora: los dos amigos tienen la misma edad, estudian juntos, tienen gran parecido, lo que les permite sustituirse en el tálamo nupcial, pobreza indigente de Cornelio y ayuda de Fabricio, su amigo... (Fernández Trancoso, 1974: cuento IV).

Al tratar de *El Rey don Pedro en Madrid o el Infanzón de Illescas*, Menéndez Pelayo con su enorme capacidad de relacionar hechos dispersos, habló de la «extrañísima comedia» de Lope titulada *Don Juan de Castro*²⁰. A don Marcelino le interesaban en ese momento las historias de apariciones y resucitados; no adujo algo que en esta ocasión parece muy pertinente. En las dos partes de la comedia (Menéndez Pelayo, 1949: 355) hay elementos que nos hacen pensar en el poema francés: dos niños nacidos al mismo tiempo y criados como hermanos, de gran parecido físico hasta el extremo que uno puede sustituir al otro, la castidad en el lecho (aunque falta el episodio de la espada) y alguna circunstancia más. Ciertamente hay semejanza, pero pensaríamos en algo que pertenece a una tradición folklórica y no a imitación directa. Sin embargo, hay un episodio de rara similitud: Rugero contrae la lepra y don Juan —en sueños— oye voces que le indican cómo puede salvarse el amigo si bebe la sangre de sus dos hijos. Don Juan de Castro degüella a los hijos que yacen en la cama, bebe Rugero la sangre que le devuelve la salud y cuando van a comprobar el crimen, los dos niños juegan alegres en el lecho.

¹⁹ Vid. la edición de Ferreres (1980: 153-158). Lida de Malkiel (1976: 23) también adujo algunas reminiscencias en la *Patraña IV*.

²⁰ Se pueden leer en el t. CCXLVI de la Biblioteca de Autores Españoles, pp. 81-202. Estudiando las relaciones piensa Lida de Malkiel (1976: 54) en algún original francés anterior a *Olieros de Castilla*.

En ocasiones se ha admitido la relación existente entre el cantar *Amís y Amiles* y otros textos castellanos, como el romance de la *linda Melusina*. «El nombre de Melusina o de Melisendra corresponde al de Belissent, hija de Carlomagno, en el poema de *Amís y Amile*», señalaba Menéndez Pelayo (Menéndez Pelayo, 1944: 279); deberían, pues, ponerse en contacto, más o menos remoto con este cantar todos los romances cuya protagonista se llama así²¹. De este grupo, el más cercano al *Amís y Amiles* sería el romance que comienza

Todas las gentes dormían
en las que Dios tiene parte,
mas no duerme Melisenda
la hija del imperante;
que amores del conde Airuelo
no la dejan reposar.
a los palacios do está. (Alvar, 1971: 102, núm. 111).

La princesa acude a la cama del conde Airuelo y ambos disfrutan del encuentro amoroso.

Se trata de un romance de típica inspiración francesa: escenas de cortesía y refinamiento, aparición de lo sobrenatural religioso, adivinación, especialmente por medio de un sueño présago y con primacía de tema amoroso más que de carácter militar o político como presentaba la antigua poesía castellana. Se puede admitir, a grandes rasgos, la relación temática del romance con uno de los episodios de la historia de *Amís y Amiles*; sin embargo, la semejanza no resiste un análisis mediatamente profundo. En sí no se debe pensar en una relación directa, sino, como bien señaló Samuel Armistead, en la existencia de «temas formulísticos» que se repiten en el campo épico y aún de una comunidad de repertorios temáticos entre la poesía épica francesa y la castellana²².

En otros romances se pueden hallar ecos del relato; así sucede, por ejemplo, en el *Romance del Infante vengador*, donde el infante reta a don Cuadros el traidor (sería el equivalente a Hardré en la *chanson de geste*), que ha dado muerte a seis hermanos del protagonista; a pesar de tener la razón de su parte, el retador no encuentre fiadores, salvo la hija del emperador; el triunfo del joven sobre su adversario, al que le corta la cabeza, supone el matrimonio con la bella doncella (Alvar, 1971: 81, núm. 91).

Más difícil aún resulta establecer la relación con otros romances, como los relativos a Gaíferos: este personaje marcha a la tierra donde está su tío; vive allí más de dos años; vuelve en figura de romero, para no ser reconocido, etc. (Alvar, 1971: 85 y ss., núms. 97 y 98); aunque estos pequeños detalles coinciden con el viaje de *Amís y Amiles* a Roma, cuando está leproso, el tema no muestra ninguna semejanza con el del cantar de gesta.

También podrían relacionarse con el cantar francés los romances de Gerineldo: el paje es requerido de amores por Enilda, hija del rey; es ésta la mayor semejanza

21 Según Menéndez Pidal (1953, pp. 260-261) sobre este romance influyó la *chanson de Aiol* de donde proviene el nombre «Airuelo» y, sobre todo, la canción de *Amís y Amiles* de donde viene el nombre de Melisenda (Belisenda).

22 Véase el sugerente estudio de Armistead (1998: 55-68).

que encontramos entre los dos textos. El tratamiento que el romance da al tema y el desenlace no se parecen en nada al cantar francés, ni a sus derivados²³...

Los cambios de nombre de los personajes principales y la adaptación de los hechos a nuevas circunstancias dejan de manifiesto una escasa identificación de la leyenda; por eso es dudoso que los romances citados deriven directa o indirectamente de la *chanson de geste* o de las reelaboraciones más tardías. Algunos temas, algunas escenas, algún motivo se dan con frecuencia en la tradición literaria medieval, en latín o en francés.

La espada en señal de castidad, por ejemplo, pertenece a la tradición germánica y no puede considerarse de inspiración directa. Aparece, por ejemplo, en el *Don Tristán de Leonís* castellano (Cuesta Torre, 1998: 36 y 1999: 138-140, cap. 65).

El nombre de Melisenda que aparece en algunos textos castellanos no es muestra de la proximidad de las tradiciones literarias, pues habría que señalar que *Belisanda* y *Belisenda* son los nombres de sendas princesas en dos libros de caballerías españoles: Belisanda es la hija del rey Recindos en *Palmerín de Inglaterra* (cap. LXXIV); Belisenda es la hija del rey Feremondo en el *Don Tristán de Leonís* (cap. V). Ambas obras tuvieron mayor difusión que la leyenda que nos ocupa. En concreto, el *Tristán* parece haber sido objeto de diez ediciones en el primer tercio del siglo XVI, por lo que habría llegado a un importante número de lectores, y ya había alcanzado difusión manuscrita con anterioridad (Cuesta Torre, 1997: 227-236).

La visita de la princesa a la cama del héroe tampoco puede considerarse derivada del cantar, pues se halla en algunas versiones de la *Demanda del Santo Graal*: la hija del rey Bricos se enamora de Galaz y decide visitarle por la noche:

[...] pensó que aquella noche, quando los caualleros se echassen y que todos durmiessen, que se yría al lecho de Galaz, e assí lo fizo; quando vido que todos eran acostados, despojóse toda, saluo la camisa, e fuesse para allá muy vergonçosa e con gran pesar [...] se fue a do Galaz estaua²⁴.

Más precisa es la interpretación que aparece en el texto portugués de la misma obra:

A donzela, que bien cuidava que já dormiam e que sabia o leito de Galaaz, ela saíu de seu leito em camisa, empero mui vergonhosa e com gram pesar [...] E pero tornou em seu pensar, que lhe o amor conselhava, e esforçou-se tanto contra sua uontade, que foi a Galaaz e ergue o cubertor e deitou-se a-cabo dèle²⁵.

5. CONCLUSIÓN

Son muy escasos los testimonios directos conservados de la presencia de la leyenda de Amís y Amiles en España: los testimonios más antiguos proceden de

23 La difusión de este romance llega hasta nuestros días. *Vid.* Catalán y Cid (1975).

24 Para todos estos personajes *vid.* Alvar (1991).

25 *A demanda do Santo Graal*, Magne (ed.), 1955: p. 147 a y b, vol. 1, cap. 113.

Cataluña y derivan de la *Vita*, del *Speculum historiale* o de las colecciones de *exempla* reunidas por los predicadores a partir del siglo XIII, como el *Alphabetum Narrationum*.

En el dominio del castellano, la situación es más pobre todavía, pues los escasos testimonios se vinculan a los textos catalanes, quizás a través de un modelo común, o son versiones de textos franceses o latinos en los que la presencia de “los dos hermanos” constituyen un simple episodio, y no necesariamente el más significativo de los correspondientes relatos.

Reexaminados los testimonios anteriores al siglo XVIII, la presencia de la leyenda de los dos amigos en España apenas es una tenue línea continua en la que se reconoce la huella de la tradición hagiográfica y de la literatura culta:

1. La *Vita sanctorum Amici et Amelii* dio lugar al *Llibre de les nobleses dels reys* en catalán, quizás con el intermediario del *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais.
2. El *Alphabetum Narrationum* de Arnold de Liège fue traducido en el *Recull de exemples*, también catalán.
3. Un original desconocido, quizás contemporáneo al canter de gesta francés, y de carácter secular está en la base de otro texto, también desconocido, que a su vez sirvió de modelo a la *Història d'Amic i Melis* y a la *Història d'Amich e Mèliç* catalanas y también a la *Historia de Amic y Meliz* castellana, si es que ésta no fue traducida del catalán.
4. La *Histoire d'Olivier de Castille* de Philippe Camus fue traducida en *Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarve*.
5. Un ejemplar de la familia H de la *Historia septem sapientibus*, de principios del siglo XIV, dio lugar a los *Siete sabios de Roma*.
6. Los romances, y en especial los referidos al Conde Airuelo, podrían derivar de cualquiera de los testimonios citados.

Testimonios directos o presencia indirecta, la historia de los dos amigos, “los dos hermanos”, perdurará en narradores posteriores como la española Cecilia Böhl de Faber, el chileno Ernesto Montenegro o en el cuento de *El castillo de irás y no volverás*. Es una pervivencia que pone de relieve la difusión de la literatura didáctica y moralizante, el éxito de las colecciones de ejemplos y cuentos reunidas por los predicadores, como los *Siete sabios de Roma*.

BIBLIOGRAFÍA

- A demanda do Santo Graal I* (1955): ed. A. Magne, Rio de Janeiro.
- Alvar C. y J. M. Lucía Megías (2002): *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia: 948-950.

- Alvar, C. (1991): *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Tres.
- Alvar, M. (1971): *El romancero viejo y tradicional*. México, Porrúa.
- Aramón i Serra, R. (1934) : *Novel.letes exemplars*, Barcelona, Barcino.
- Armistead, S. (1998): «Melisenda and the *Chansons de geste*», *La Corónica*, 27-1: 55-68.
- Asher, J. A. (1952): *Amis et Amiles. An Explanatory Survey*, Auckland.
- Bar, F. (1937) : *Les épîtres latines de Raoul le Tourtier (1065 ?-1114 ?)*. Étude et source. *La légende d'Ami et Amile*, Paris, Droz.
- Bar, F. (1982): « Raoul le Tourtier et la chanson de geste d'Ami et Amile », en *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, Saint-Père-sous-Vézelay, Musée archéologique régional : 973-986.
- Baranda, N. (ed.) (1995): *Historias caballerescas del siglo XVI 1*, Madrid, Turner/Biblioteca Castro.
- Bédier, J. (1907) : « Les chansons de geste et les routes d'Italie », *Romania*, 36 :161-183, 337-360 .
- Bédier, J. (1926): *Les légendes épiques. Recherche sur la formation des chansons de geste*, 2, Paris, Champion: 178-206.
- Bizzarri, H. O. (2007): *Cuentos latinos de la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- Buchner, G. (ed.) (1889): *Die Historia septem sapientum, nach der Innsbrucker Handschrift v. J. 1342, nebst einer Untersuchung über die Quelle der Seuin Seages des Johne Rolland von Dalkeith*, Erlangen & Leipzig (Erlanger Beiträge, N° 5).
- Cacho Blecua, J. M. (2002) : « De la *Histoire d'Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla* : Tradiciones y contextos históricos », *Medioevo Romanzo*, 27 : 349-370.
- Camus, Ph. (2000): *Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe*, en D. Régnier-Bohler (ed.), *Récits d'amour et de chevalerie. XIIIe-XVe siècle*, Paris, Robert Laffont: 985-1087.
- Catalán, D., y J. A. Cid (1975): *Gerineldo, el paje y la infanta*, Madrid, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 3 vol.
- Códice de Puñonrostro. *El Conde Lucanor y otros textos medievales* (1992), Madrid, Real Academia Española.
- Coll i Alentorn, M. (1938) : « *El libre de les nobleses dels reys* », *Estudis Universitaris Catalans*, 12 : 485-524.
- Corfis, I. A. (1997) : *La 'Historia delos nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artus d'Algarve'*. *From Romance to Chapbook : The Making of a Tradition*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Cuesta Torre, M. L. (ed.) (1999): *Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501)*, introducción y edición, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos ("Los libros de Rocinante").

- Cuesta Torre, M. L. (1998): *Tristán de Leónis (Valladolid, Juan de Burgos, 1501): Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (Guías de lectura caballerescas, 3).
- Doutrepoint, G. ([1909] 1970) : *La littérature française à la cour des Ducs de Bourgogne*, Genève, Slatkine Reprints.
- Doutrepoint, G. ([1906] 1977): *Inventaire de la « librairie » de Philippe le Bon : 1420*. Genève, Slatkine Reprints.
- Farrell, A. J. (1980) : “Version H of the *Seven Sages*: A Descriptive Bibliography of Spanish Editions”, *La Corónica*, 9 : 57-66.
- Farrell, A. J. (1980): «Version H of *The Seven Sages*: A Descriptive Bibliography of Spanish Editions», *La Corónica*, 9-1 : 57-66.
- Fernandez Trancoso, G. (1974): *Contos e histórias de Proveito et Exemplo (Texto integral conforme a edição de Lisboa de 1624)*, texto preparado por J. Palma-Ferreira, Lisboa.
- Ferreres, R. (ed.) (1980): *El Patrañuelo*, Madrid, Castalia.
- Foehr-Janssens, Y. y E. Métry (eds.) (2000) : *Jean de Haute-Seille. Dolopathos ou le roi et les sept sages*, Turnhout (Bélgica), Brepols.
- Frontón, M. A. (1989) : « Del *Oliver de Castille* al *Oliveros de Castilla* : Análisis de una adaptación caballerescas », *Criticón*, 46 : 63-76.
- Frontón, M. A. (1989) : « La difusión del *Oliveros de Castilla* : Apuntes para la historia editorial de una historia caballerescas », *Dicenda*, 8 : 37-51.
- Glutz, R. (1954): *Miracles de Nostre Dame par personnages: Kritische Bibliographie und neue Studien zu Text, Entstehungszeit und Herkunft*, Berlín.
- González Palencia, A. (1946): *Versiones castellanas del “Sendebär”*. Madrid-Granada, CSIC.
- González Palencia, A. (ed.) (1946): *Versiones castellanas del Sendebär*, Madrid-Granada, CSIC: 117-276
- Griffin, C. (1998) : « El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger : Sevilla 1540 », en M.I. Hernández González (ed.) (1998): *El libro antiguo español. IV. Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XV-XVIII)*. Salamanca, Universidad : 257-373.
- Grimm (Hermanos) (1995), *Kinder- und Hausmärchen*, Stuttgart, Reclam.
- Henrard-Warnier, N. (1990): «Amis et Amile: de la geste à la scène», *Le Moyen Age*, 96 N° 4: 463-477.
- Herrán Alonso, E. (2003): «*Amicus* o la historia de la amistad verdadera. Otro testimonio peninsular», *Hispanic Review*, 71.4: 549-563.
- Hilka, A. (1912): *Historia de septem sapientum. I. Eine bisher unbekannte lateinische Übersetzung einer orientalischer Fassung der Sieben weisen Meister (Mischle Sendebär)*, Heidelberg, Carl Winter’s Universitätsbuchhandlung.

- Hilka, A. (1913): *Historia septem sapientum. II. Johannis de Alta Silva Dolopathos siue De rege et septem sapientibus, nach den festländischen Handschriften kritisch herausgegeben*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
- Hofmann, K. (ed.) (1882) : , *Amis et Amiles II*, Auflage, Erlangen, Verlag von Andreas Deichert.
- Huet, G. (1919) : « Ami et Amile : Les origines de la légende », *Le Moyen Age*, 2^a série, 21 : 162-186.
- Kantor, S. 1988: *El Libro de Sindibād. Variaciones en torno al eje temático «engaño-error»*, Madrid, BRAE, (Anejo 42).
- Koch, J. (1875): *Über Jourdain de Blaivies*, Königsberg.
- Kölbing, E. (ed.) (1884) : *Amis and Amiloun : Vita Amici et Amelii carissimorum*, Heilbronn, Henninger.
- Krappe, A. H. (1932): «The Legend of Amicus and Amelius», *Modern Language Review*, 18: 152-161.
- La historia de los nobles caalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* en N. Baranda (ed.) (1995): 181-313.
- Lacarra, M^a J. (ed.) (1989): *Sendebär*, Madrid, Cátedra.
- Leach, M. (1937 [Reprint, 1960]): *Amis and Amiloun*, London, Early English Texts Society.
- Leach, M. (1937) : *Amis and Amiloun*. London, Early English Text Society : IX-XVIII.
- Lecoy de La Marche, M. (1886) : *La chaire française au Moyen Âge*, Paris.
- Lida de Malkiel, M^a R. (1976): *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada.
- Lökkös, A. (1978) : *Catalogue des incunables imprimés à Genève 1478-1500*, Genève, Bibliothèque de Genève.
- Lucía Megías, J. M. (1998): *Guía de lectura de Oliveros de Castilla*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Martin, J.-P. « Les nouvelles aventures d' Ami et Amile au XV^e siècle », in Ch. Connochie-Bourgne (ed.) (2007), *Façonner son personnage au Moyen Age*, Aix-en-Provence, CUERMA, Université de Provence : 223-232.
- Menéndez Pelayo, M. (1943): *Orígenes de la novela I*, Madrid, CSIC, en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo XIII, edición preparada por E. Sánchez Reyes*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Menéndez Pelayo, M. (1944): *Antología de poetas líricos VII*, Madrid, CSIC.
- Menéndez Pelayo, M. (1949): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega IV*, en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo XXXII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Menéndez Pelayo, M. (1943): *Orígenes de la novela III*, en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo XV, edición preparada por E. Sánchez Reyes*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Menéndez Pidal, R. (1953): *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí. Teoría e historia I*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Mussons, A. M^a (1993) « Estudio del *Recull de exemples y miracles per alfabeto* », *Literatura Medieval. Actas do IV congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval II*, Lisboa, Cosmos : 105-109.
- Mussons, A. M^a (1994): «La istoria de Amich e Melis», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval I*, Salamanca: 725-735.
- Niedzielski, H. , H. R. Runte y W. L. Hendrickson (eds.) (1978) : *Studies on the Seven Sages of Rome and Other Essays in Medieval Literature Dedicated to the Memory of Jean Misrahi*. Honolulu, Educational Research Associates.
- París, G. y U. Robert (eds.) (1879), *Miracles de Nostre Dame par personnages*, París, Firmin Didot.
- Penn, D. (1933): *The Staging of the Miracles de Nostre Dame par personnages of the Ms Cangé*, New York.
- Perry, B. E. (1959-1960): «The Origin of the Book of Sindibad», *Fabula*, 3: 1-94 .
- Polo de Beaulieu, M.-A. (1989) : « Le garçon qui comprend le langage des oiseaux », in J. Berlioz, C. Brémond et C. Velay-Vallentin (eds.) (1989) : *Formes médiévales du conte merveilleux*, Paris, Stock : 107-112.
- Polo de Beaulieu, M.-A. (ed.) (1991): *La scala coeli de Jean Gobi*, Paris, Édition du CNRS.
- Rasmussen, B. H. (1969) : *Le cycle de Blaye et l'histoire*, Heidelberg, Studia Romanica.
- Régnier-Bohler, D. (1991) : « L'avenement de l'espace ibérique dans la littérature médiévale française », en A. A. Nascimento y C. A. Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval I*, Lisboa, Cosmos : 91-105.
- Ribard, J. (1990) : «Ami et Amile, une 'oeuvre-carrefour' », en *Actes du XIe Congrès International de la Société Rencesvals (Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 21 y 22), Barcelona : 155-169.
- Riquer, M. de (1968) : *Les chansons de geste françaises*, Paris, Nizet.
- Riquer, M. de (2009) : *Los cantares de gesta franceses*, trad. M^a R. Bastardas, Madrid, Gredos.
- Runnals, Gr. (1968-1969): «The Manuscript of the *Miracles de Nostre Dame par personanges*», *Romance Philology*, 22: 15-22.
- Runnals, Gr. (1970): «Medieval Trade Guilds and *The Miracles de N. D. par personnages*», *Medium Aevum*, 39: 257-287
- Runnals, Gr. (1970): «*The Miracles de N. D. par personnages*: erasures in the Manuscript and the Dates of the Plays and the Serventois», *Philological Quarterly*, 49: 19-29.
- Runte, H. R., J. K. Wikeley y A. Farrell (1984) : '*The Seven Sages of Rome' and the 'Book of Sindbad'*. *An Analytical Bibliography*. New York-London, Garland.

- Sánchez Martí, J. (1999) : « La llegenda d'Amich i Mèlic : Una versió secular », *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval III*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I : pp. 373-383.
- Sánchez Martí, J. (2000) : « La historia de Amicus y Amelius en Cataluña : El *Eximpli e miracle dels dos leals amichs, Amich e Melic* », *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval II*, Santander, Gobierno de Cantabria:1603-1610.
- Torre Rodríguez, V. de la (1990) : *Variantes occidentales castellanas del Sendeban. Ciclo de los Siete Sabios de Roma*. Madrid, Univ. Complutense.
- Torre Rodríguez, V. de la (1992) : « Filiación de las versiones castellanas del ciclo *Siete sabios de Roma*. Variantes del *Sendeban* occidental », *Revista de Filología Española*, 72 : 103-115.
- Torre Rodríguez, V. de la (1994) : « *Amicus et Amelius* en el *Libro de los Siete Sabios de Roma* », *Revista de Literatura*, 56 : 5-22.
- Torre Rodríguez, V. de la (ed.) (1993): *Los siete sabios de Roma*, Madrid, Miraguano Ediciones.
- Vizcaíno, R. (2008) : « *Ami et Amile e La historia delos nobles caualleros Oliueros de Castilla y Artus d'Algarve : Unha análise comparativa* », *Revista de Literatura Medieval*, 20 : 149-175.
- Welter, J.-Th. ([1927] 1973) : *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, Genève, Slatkine Reprints.
- Woledge, B. (1939) : « *Ami et Amile. Les versions en prose française* », *Romania*, 65 : 433-456.

LAS MÁS ANTIGUAS COLECCIONES DE REFRANES IMPRESAS EN ESPAÑA

HUGO O. BIZZARRI¹
Université de Fribourg

Resumen

Este trabajo se focaliza en el proceso de impresión de las primeras colecciones de refranes. Se observa que ellas siguen reproduciendo moldes medievales, aunque también son innovadoras. Se trata de un momento clave de la tradición paremiológica, pues estas colecciones van a transformarse para los intelectuales de los siglos XVI y XVII no sólo en objeto de imitación, sino también en fuentes donde buscar sus materiales.

Palabras clave: Refranes, imprenta, literatura paremiológica, Edad Media

Abstract

This work is focused on the printing process of the first collections of proverbs. We can observe that they continue to reproduce medieval forms, though they are also innovative. It is a key moment of the paremiologic tradition, since these collections are going to turn for the 16th and 17th century intellectuals not only into object of imitation, but also into sources where to look for materials.

Keywords: Proverbs, printing works, paremiologic literature, Middle Ages

Todavía no se ha prestado suficiente atención a un hecho puntual en la historia del refranero hispánico. En el año de 1508 aparece la primera de las ediciones impresas que inaugura una tradición que se ha mantenido ininterrumpida hasta nuestros días. Antes de esta fecha son escasas las colecciones de refranes que se han encontrado y, en rigor, sólo una de ellas puede ser considerada un 'refranero' en el pleno sentido de la palabra. Se trata del *Seniloquium* que se conserva en dos testimonios, el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid 19343 y el de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2578². Por lo demás, *Romancea proverbiorum* (ms. de la Real Academia de la Historia, col. Salazar A-2) es una modesta ristra de refranes anotada en un cuaderno de apuntes

1 Université de Fribourg. Correo-e: hugo.bizzarri@unifr.ch. Recibido: 11-02-2010; segunda versión: 03-04-2010.

2 Este trabajo se enmarca dentro del proyecto "La transformación y adaptación de la tradición épica en el *Libro de buen amor*", concedido por la Junta de Castilla y León, con referencia: LE020A10-1.

Esta colección fue descubierta y editada por Navarro Santín (1904). Hay nuevas ediciones de Combet (1971: 463-471), Cantera Ortiz de Urbina *et al.* (2002) y Cantalapiedra *et al.* (2006).

de un escolar (Rius Serra, 1926) y, finalmente, los refranes que se contienen en el glosario escurialense J.III.20, que no constituye un listado de refranes como opinaba Américo Castro, sino dos³. Todo lo demás son anotaciones marginales o apariciones aisladas en el interior de alguna obra de ficción, de un tratado o sermón, pese a que desde el siglo XI se utilizaran refranes en las clases de gramática. En suma, en el año de 1508 sorprende encontrar un impreso dedicado exclusivamente a refranes, no habiendo aparentemente en Castilla una tradición tan acendrada de recoger refranes como sí existió en Francia o Alemania⁴.

Este impreso encabeza la colección con el siguiente título:

Íñigo Lopez de Mendoza a ruego del rey don Juan ordeno estos refranes que dizen las viejas tras el fuego y van ordenados por el orden del a.b.c. (Bizzarri, 1995 : 77)

La colección fue impresa en Sevilla, en los talleres de Jacobo Cromberger, el día 3 de noviembre de 1508 (British Library, sig. G. 11270) (Norton, 1978: 775). Se trata de un volumen en cuarto, de doce folios, con una portada donde se contiene el título y un grabado de un rey en su trono rodeado de nobles, dos a la derecha de pie y tres a la izquierda, uno de ellos arrodillado. Completan la página los cuatro primeros refranes de la colección. La portada reproduce una escena habitual para el encabezamiento de manuscritos e impresos: el rey recibiendo de manos del autor la obra que se publica.

En el folio 11v aparecen los datos de impresión:

Aqui se acaban los refranes de las viejas, empremidos en la muy noble y muy leal cibdad de Seuilla por Jacobo Cromberger aleman año de mill y quinientos y ocho años. A tres dias del mes de nouiembre (Bizzarri, 1995: 109).

La obra contiene 725 refranes registrados, según se indica en el título, por el a. b. c. La disposición de las paremias bajo un orden alfabético nos remite ya a una ancestral costumbre escolar. Desde los siglos centrales de la Edad Media era habitual ordenar una serie de sentencias o 'exempla' bajo el orden alfabético. Esta antigua tradición se proyectó en el Siglo de Oro en géneros como 'abecedario del amor' o las colecciones de refranes⁵.

Una segunda impresión se halla en la British Library, signatura 11269, sin datos de impresión. Norton indicó que debió de ser uno o dos años posterior a la sevillana, sin señalar cuál pudo haber sido el taller que la imprimió (Norton, 1978: 1080). El volumen conserva muchos de los rasgos de la sevillana. El primer folio ofrece la portada, en la que se halla el rey sentado, un caballero detrás del trono y don Íñigo arrodillado delante del rey. Le siguen los primeros cinco refranes de la colección. Varias serán las novedades textuales que presente esta nueva impresión. Por de pronto, adicionar nuevos refranes. Luego del refrán N° 134, agrega dos paremias: «Bien sabe el asno en

3 Editados por Castro (1991). *Vid.* ahora reconsideración en Bizzarri (2008).

4 Como, por ejemplo, las que han recogido Le Roux de Lincy (1842) y Seiler (1918 y 1920). Para la tradición latina, *vid.* ahora Taylor (1992).

5 Sobre este tema véase, Rüegg (1980) y Pedrosa (2005).

cuya casa rebuzna» y «Ballestero tuerto: quebralde el ojo, cataldo moerto»⁶. Luego del refrán N° 227, adiciona: «Dineros y diablos no se pueden encobrir». A esto hay que sumarle la gran cantidad de variantes que esta impresión ofrece con respecto a la de 1508, que se acercan en número a las trescientas. No voy a detenerme en el cotejo de estas lecturas, trabajo que realicé ya hace tiempo (Bizzarri, 1995: 47-63). Todo parece indicar que esta obra tuvo una larga y accidentada transmisión textual antes de haber llegado a la imprenta y que tanto la edición de 1508 como la presumible de 1509 ó 1510 están basándose en ramas diversas de esta tradición.

La proto-historia de estos primitivos impresos se hizo realidad palpable con el descubrimiento del manuscrito Zabálburu IV-206 que utilizó una copia de los *Refranes de Santillana* (Bizzarri, 2004 y 2004-2007). Bajo el sugestivo epígrafe «Refranes y dichos de Aristóteles de toda la filosofía moral», se conserva una lista alfabética de cerca de unas 3000 paremias (entre refranes, sentencias y dichos de sabios) atribuidos a los sabios Séneca, Salomón y Aristóteles. A ellos un continuador anónimo del siglo XVI adicionó un gran número de nuevas sentencias. Cada letra comienza colocando los refranes de Santillana y luego completándolos con dichos atribuidos a los sabios mencionados. Si bien no se dice de quienes son esos refranes, en el folio 1r el continuador anónimo escribió «del marqués» para indicar la proveniencia de los mismos.

No es de extrañar que Jacobo Cromberger se fijara en una obra de tales características. Para alguien educado en un país en lengua germana era más frecuente toparse con colecciones de refranes e inclusive verlas impresas. Su uso como material escolar está atestiguado desde el siglo XI, aunque también debió de pesar la publicación desde el año 1500 de los *Adagia* de Erasmo⁷. Entre las colecciones alfabéticas contamos con el *Liber proverbiorum* de Otloh de San Emmeran (1010-1070), el *Florilegium de San Omer* (ca. 1136 ó 1140), el manuscrito Helmst 1198 de la Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (siglo XV), el manuscrito 604 de la Biblioteca del Trinity College de Dublin, los *Proverbes de Fraunce* del manuscrito Cambridge del colegio Corpus Christi⁸, los *Proverbia inter amicos et socios* de Guido Faba, la colección de Bono di Luca *Generales sententiae ad usum exordium*, etc.⁹. Quiero con esto decir que la impresión de esta obra como de otras tantas colecciones paremiológicas, sea de índole narrativo como de índole sentencioso, pudo deberse a interés de los impresores, quienes querían ver reproducidos en Castilla los modelos culturales con los que ellos mismos se habían educado¹⁰.

Que una colección de refranes fuera dedicada a la lectura de un rey o de un noble, no tenía nada de extraño. Ya hacia 1028 Wipo dedicó sus *Proverbia* al rey Enrique IV de Inglaterra (Breslau, 1915). Pero iré a un caso más reciente: los *Proverbes en françois* de Jean Miélot, copista y traductor a las órdenes de Felipe el Bueno, duque de Borgoña.

6 Para las referencias utilizo Bizzarri (1995).

7 Remito para ello a Singer (1944) y al utilísimo libro de Glauche (1970).

8 Transcripts sin indicación de signatura por Le Roux de Lincy (1842: 942-953).

9 Da noticias de ellas y de otras Bizzarri (2004: 89-123).

10 He dedicado un trabajo específico a ello en Bizzarri (2009b).

Esta colección de refranes por orden alfabético se halla en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Francia, fr. 12441¹¹. La colección consta de 338 refranes, es decir, casi la mitad que la de Santillana. El manuscrito que la conserva posee, además, otras obras de Jean Miélot:

fol. 1-43r *Moralitez*

fol. 44r-65r *Contemplations sur les VII heures de la Passion*

fol. 65v-74r *Proverbes en françois*

fol. 75r-114v *Science de bien morir*

fol. 114v-115r *Cy après s'ensieut une briefve doctrine donee par saint Bernard chappellain a Nostre Dame*

Timeli (2007: 376) dató la elaboración de este manuscrito hacia 1456 y señaló que perteneció a Felipe el Bueno, a quien van dedicadas dos obras y a quien se representa en la iluminación del folio 44r¹². Hay dos elementos en esta colección que llaman la atención. Primero que los refranes estén escritos en octosílabos, fruto de una literarización de las paremias. Luego la recurrencia del tema de la muerte en esta colección, lo cual crea un lazo indisoluble con los demás tratados de este manuscrito. De allí que una cincuentena de refranes hayan sido tomados de la *Danza Macabra*. Si he hecho un paralelo entre esta colección y la de Santillana no es para buscar fuentes ni nada que se le parezca, sino para hacer notar que no era extraño que una colección de refranes estuviera dirigida a la instrucción moral de un noble. Lo extraordinario desde una perspectiva estrictamente hispánica se vuelve más común desde una perspectiva románica. No es de extrañar, pues, como ya indicó Samuel Singer y ha insistido Elisabeth Schulze-Busacker en un trabajo reciente, el refranero es una de las manifestaciones culturales de la Edad Media que más ha borrado las diferencias entre pueblos y naciones (Singer, 1944, III: 151; Schulze-Busacker, 2009).

Retomemos la trayectoria editorial de los *Refranes* de Santillana. Ellos volvieron a ser impresos por Jacobo Cromberger en 1522, por Francisco Fernández de Córdoba, en Valladolid en 1541 y por Dominico de Robertis, en Sevilla, en 1542. De todas estas impresiones destacaré la de 1541 porque presenta el texto de los *Refranes* bajo una nueva forma: como obra glosada¹³. La portada está ocupada por el escudo, la leyenda 'Plvs vltra' y el título de la obra: «Los refranes que recopiló Yñigo Lopez de Mendoça por mandado del rey don Juan, agora nueuamente glosados. En este año de mill & d. & xl. j» (Bizzarri, 2001: 162). El vuelco del folio introduce una novedad: presenta un prólogo en el cual se expone la necesidad de glosar los refranes:

Yñigo Lopez de Mendoça por mandado del rrey don Juan ordeno y copilo [*sic*] los rrefranes castellanos que se dizen comunmente entre todo genero de personas, los quales comprehenden en si sentencias muy prouechosas y apacibles no empero tan manifiestas que puedan tan facilmente ser entendidas de todos y, por tanto, los glosó breuemente vna persona docta a gloria de Nuestro Señor y prouecho y consolacion de los cristianos, especialmente de los de nuestra

11 Fueron editados por Ulrich (1902) y por Timell (2007).

12 Esto ya lo había notado Morawski (1925: ix).

13 Fue editada por Sbarbi (1874, I: 69-153) y por Bizzarri (2001). Las citas estarán hechas sobre esta última edición.

nacion, y la glosa es breue por quitar fastidio y dar contento a los lectores. Y van puestos los refranes por la orden del abece, y, junto a cada refran, la glosa o sentencia, la qual se a hecho agora nueueamente (Bizzarri, 2001: 162).

Este pequeño prólogo nos advierte de una nueva manera de interpretar este viejo texto. Estos 'refranes castellanos', aunque dichos por todo tipo de personas, son de «sentencias muy prouechosas y apacibles no empero tan manifiestas que puedan tan facilmente ser entendidas por todos», es decir, se reconoce en ellos su valor moralizador, pero no son ya fáciles de descifrar, por tanto, se necesita que vayan acompañados de una glosa. Y eso lo lleva a cabo «vna persona docta». Lo que no había sido necesario hasta entonces se considera ahora imprescindible. Es que ahora sobre esta obra se está aplicando un proceso de cristianización del mismo modo que se lo venía aplicando desde hace décadas sobre Catón (Hazelton, 1957). Los refranes transmiten una cristianidad dudosa y, por eso, es necesario interpretarlos.

El texto impreso de 1541 muestra también una complicada transmisión. De hecho, omite 17 refranes, así como se presentan numerosas variantes que no coinciden nin con la tradición de la impresión de 1508 ni con la s./a. (Bizzarri, 2001b). Otras variantes son debidas a intenciones conscientes. A veces se colocan nuevas versiones de los antiguos refranes que el glosador o los copistas han impuesto sobre el viejo texto. Por ejemplo, el refrán N° 224 «Dize la pega y todos de ella» lo cambia en «De todos dize la pega y todos della»; el N° 416 «Mas quiero cardos en paz que no salza de agraz», lo cambia en «Mas vale cardos en paz que pollos con agraz». Luego del refrán N° 626, se agrega uno nuevo: «Quiston de San Juan: paz para todo el año». Estamos, pues, ante un texto reelaborado de los *Refranes*. El glosador tal vez no se contentó sólo con comentar las viejas paremias. Y no era para menos. ¿Por qué se habría de tener una actitud pasiva frente a un texto que «dizen comunmente entre todo genero de personas»?

Contemporánea a los *Refranes* es otra colección diferente desde todo punto de vista: los *Refranes famosísimos y prouechosos glosados*. Se trata de una pequeña obrilla en 4°, de doce folios, impresa en Burgos, por Fadrique, alemán de Basilea, en 1509. Muy posiblemente atraído por el éxito editorial de los *Refranes*, Fadrique de Basilea haya querido lanzar esta obrilla para competir en el incipiente mercado editorial. Le siguió una nueva hecha por el mismo Fadrique en 1515, otra por Jacobo Cromberger en 1522, otra en Burgos por Alonso de Melgar en 1525, otra sin datos de impresión, pero que por los tipos pudo haber sido hecha por la viuda de Alonso de Melgar en 1526 y, finalmente, una del año de 1541, sin lugar de impresión. Ambas obras, los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* y los *Refranes famosísimos y prouechosos glosados*, debieron de estar orientadas a un público que gustaba de estas pequeñas obras morales y se unían, por tanto, a la misma tradición a la que pertenecían los impresos de Esopo y de Catón (Pérez y Gómez, 1964; Infantes, 1997, Bizzarri, 2002; Lacarra, 2009).

Desde el punto de vista de la presentación de los materiales, los *Refranes glosados* se diferencian enormemente de los *Refranes que dizen las viejas*. Es imposible hacer un paralelo europeo con esta obra. Renunciando a la presentación de sus paremias

como lista alfabética o simple ristra, los *Refranes glosados* se alejan de todo molde preexistente.

Como los *Disticha Catonis* o la colección bíblica de proverbios salomónicos, aparece en esta obrilla la figura del padre que amonesta a su hijo. Los doce pequeños capítulos están precedidos por un pólogo en el que un padre, llegando a su vejez, decide amonestar a su hijo. El ideal del tratado apunta a un público burgués. El padre aconseja a su hijo para que «discretamente biuiese» (Bizzarri, 2009: 247)¹⁴. La aseveración del anciano de que no tiene grandes riquezas da pie a la inserción de un antiguo tópico de la literatura sapiencial: el saber es más valioso que los tesoros¹⁵. El padre se pone junto a los ‘doctores y eclesiásticos’, aunque él no instruirá a su hijo con la sabiduría de autoridades o de la Biblia, sino con lo que la experiencia le ha enseñado: «[...] con la diuinal ayuda de aquel saber que platica de antiguos dias me ha mostrado y esperiencia de muchas cosas ma ha subido a maestro» (Bizzarri, 2009: 248). Su sabiduría está conformada por dichos que aprendió de sus pasados y que suelen decir las ‘reuerendas mugeres’. Como la colección de Santillana, atribuye la sabiduría refranesca al ámbito hogareño y femenino.

Sin embargo, hay un elemento que diferencia profundamente ambas obras. La colección de Santillana está anclada en este mundo, ofrece normas para vivir en él; en cambio, los *Refranes glosados* se proponen que el joven hijo (y el lector) «merescas alcançar la bienauenturança para que eres criado» (Bizzarri, 2009: 249), es decir, repite el tópico filosófico del *finis hominis*: el sentido de la vida humana es encontrar la felicidad y ella se alcanza en la contemplación divina (Celano, 1986).

A partir de aquí se desarrollarán los doce capitulillos que se conformarán como un discurso entretijado de refranes. No hay ninguna estructura fija para el desarrollo de dichos capítulos. Lo único que se puede notar es que es la voz del padre la que articula el discurso y que cada capítulo finaliza con un refrán que funciona como si fuera una *clausio*.

Pero sí se puede resaltar que dentro de este tratado se insertan no pocos relatos. Hay un total de trece relatos populares¹⁶. Ellos no tendrán otra función que la de ilustrar el discurso, especialmente los refranes. En el capítulo IV, a propósito del refrán «A la muger y a la candela: tuercele el cuello si lo quieres buena», inserta el ejemplo de la mujer glotona (Bizzarri, 2009: 266); en el capítulo VI, para explicar el refrán «A burlas ni a veras, con mayor que tu no partas peras», inserta el relato del labrador que toma una huerta de su señor; en el mismo capítulo coloca el ejemplo del asno que por más que lo empujaron no lo movían (Bizzarri, 2009: 275-276); en el capítulo VII el de la mujer y sus mangas; el capítulo IX es el más prolífico en este sentido, pues se colocan seis relatos: el del hombre y el recuero, el del hombre con la lupia, el de los dos caminantes, el del

14 La declaración no está lejos de la que hace Diego de Miranda a don Quijote (*Quijote*, II, cap. xvi).

15 El tópico proviene de Proverbios 3: 14. El proverbio se transformó en un tópico de la literatura sapiencial desde el siglo XIII. *Vid.* Bizzarri (2000: asiento S.II.10.5. El saber como un tesoro).

16 Para este aspecto importante del período áureo, remito a los varios trabajos de Chevalier (1975, 1978 y 1983).

hombre y el asno, el del galán y su enamorada y el de los hijos de Garçi Çamara; en el capítulo X se inserta el relato del marido ciego y en el capítulo XI el del asno cargado de vidrio (Bizzarri, 2009: 293).

Algunos de esos relatos evidencian una estrecha relación con el refrán. Así, la paremia puede cerrar el relato como en este caso:

Una muger muy atauiaada fue combidada en vn combite; que entre los otros atauios traya grandes mangas de seda, a causa de lo qual la pussieron en el lugar mas honrrado. La qual, conociendo que por el vestir le hazian aquella honrra, metio las mangas en un plato, y dixo: Comed, mangas, que por vosotras me hazen honrra (Bizzarri, 2009: 279-280).

La técnica no es inovadora, pues ya la fábula se valía de este recurso y las retóricas medievales insistieron con frecuencia en los beneficios de esta unión entre refranes y relatos. Pero los *Refranes glosados* se adelantan a una moda que caracterizará al período clásico.

Una mención especial merece la inserción de la fábula de la cigarra y la hormiga al final del capítulo III: «E si por ventura tu muger fuere muy cantadora, dile la fabula de la cigarra y de la hormiga» (Bizzarri, 2009: 263). El autor no desarrolla la narración, sino que la da por sobreentendida. Hay que tener en cuenta que esta fábula esópica (Esopo N° 241) era muy conocida en el siglo XV. No sólo se la encontraba en muchas colecciones de fábulas latinas, sino también en el *Esopete ystoriado* (Lib. IV, N° 17). Pero insisto en esta característica del autor de los *Refranes glosados*: da por sobreentendidas muchas cosas, especialmente el significado de muchos refranes.

En definitiva, lo que singulariza a los *Refranes glosados* es la creación de una exposición sobre la base de refranes. Pese a esto no se puede considerar que los capítulos sean una glosa de refranes, como sí se hace en la impresión de 1541 de los *Refranes* de Santillana o como la que después harán Hernán Núñez o Mal Lara. De hecho, este último, cuando en sus preámbulos N° 11 y 12 de la *Philosophía vulgar* habla «De la novedad de glosar refranes» y «De la dificultad que ay en la glosa de los refranes» trae a colación a Mossén Pedro Vallés, a Hernán Nñez y a Santillana, pero no a esta obrilla, cuando sí lo hace en el interior de sus comentarios¹⁷.

La crítica ha indicado en este período otra colección, los *Refranes glosados* de Dimas Capellán (Toledo, 1510), de la cual no ha sobrevivido ningún testimonio, y que se hallan citados en el *Registrum* de los libros de Fernando Colón (Conca *et al.*, 1996: 77). Creo, sin lugar a dudas, que se trata de una colección fantasma, de la que los repertorios están llenos¹⁸. Es más útil señalar que nuestras obras convivieron con otras de carácter didáctico. En 1492 Pablo Hurus solicitó a Gonzalo García de Santa María que tradujera y glosara a Catón, conocido como el *Catón en latin y en romance*; otra versión de Catón en cuaderna vía fue impresa por primera vez en Lisboa en 1521, aunque es

¹⁷ Sobre Juan de Mal Lara y su *Philosophía vulgar*, vid. los trabajos de Castro (1967), Sánchez y Escribano (1941) y Osuna Rodríguez (1994).

¹⁸ Conca y Guia sacan esta referencia de Norton (1978: 94) quien, además, cita otra edición de 1511 sin haber visto nunca un ejemplar de ambos impresos.

muy anterior, la llamada *Castigos y enxemplos de Catón*¹⁹; en 1493 Pablo Hurus imprimió una versión del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* que agrega en sus márgenes gran cantidad de proverbios (Lacarra, 2005; Haro, 2007). En uno y otro caso se trata, sí, de productos españoles, pero que no hacen más que reproducir moldes literarios que vienen de fuera. Una huella más de que los impresores no cumplieron un papel pasivo, es decir, el de la reproducción de obras existentes, y que sus talleres se transformaron en lugar de encuentro de intelectuales. El refranero medieval se vio envuelto en este fenómeno y ello lo benefició.

Para finalizar quisiera rescatar una afirmación de Samuel Singer (1944, III: 145). El gran maestro de la paremiología medieval apuntaba que el refranero vivía con su uso, en tanto que moría dentro de un repositorio («Denn erst in der Verwendung lebt das Sprichwort: in der Sammlung ist es tot»). Se trata de una verdad evidente, aunque no absoluta, por lo menos para el caso de España. Los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* y los *Refranes famosísimos y prouechosos glosados* nos muestran que el refranero tenía más de una forma de pervivencia, pues ellos, abrevando en el refranero medieval e impresos a comienzos del siglo XVI, se constituyeron en los dos pilares sobre los que se asentó la tradición paremiológica posterior. Pedro Vallés, Hernán Núñez, Mal Lara, Correas, todos los paremiólogos volverán a ellos para buscar no sólo fuente de inspiración, sino también materiales con los cuales enriquecer sus colecciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Bizzarri, H. O. (Ed.) (1995): *Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, Kassel, Edition Reichenberger.
- Bizzarri, H. O. (2000): *Diccionario paremiológico e ideológico de la Edad Media (Castilla, siglo XIII)*, Buenos Aires, Secrit.
- Bizzarri, H. O. (2001): «La glosa de 1541 a los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*», *Olivar*, 2: 157-216.
- Bizzarri, H. O. (2001b): «La impresión de Valladolid, 1541, de los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*», en *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones: 111-122.
- Bizzarri, H. O. (2002): «Algunos aspectos de la difusión de los *Disticha Catonis* en Castilla durante la Edad Media», *Medioevo Romanzo*, 26 N° 1: 127-48 y 26 N° 2: 270-95.
- Bizzarri, H. O. (2004): «El manuscrito Zabálburu de los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*», *Incipit*, 24: 75-99.
- Bizzarri, H. O. (2004b): *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Laberinto.
- Bizzarri, H. O. (2004-2007): «*Refranes y dichos de Aristóteles de todo la filosofía moral: Manuscrito Zabálburu IV-206*», *Incipit* 24: 131-180, 25-26: 641-671; 27: 265-333.

¹⁹ Ambos textos se hallan en el volumen de Antonio Pérez y Gómez (1964).

- Bizzarri, H. O. (2008): «Los refranes del glosario escurialense J.III.20», *Boletín de la Real Academia Española*, 88: 215-224.
- Bizzarri, H. O. (Ed.) (2009): *Refranes famosísimos y prouechosos glosados. Estudio y edición*, Lausanne, Hispania Helvética.
- Bizzarri, H. O. (2009b): «La littérature parémiologique castillane durant l'imprimerie primitive (1471-1520)», en Hugo O. Bizzarri *et al.* (eds.) (2009): 299-331.
- Bizzarri, H. O. y Rohde, M. (Eds.) (2009): *Tradition des proverbes et des 'exempla' dans l'Occident médiéval / Die Tradition der Sprichwörter und 'exempla' im Mittelalter*, Berlin, Walter De Gruyter.
- Bresslau, H., (Ed.) (1915): *Die Werke Wipos*, Hannover und Leipzig, Hahnsche Buchhandlung.
- Cantalapiedra, F. y Moreno, J. (Eds.) (2006): *Diego García de Castro. Seniloquium*, Valencia, Universitat de Valencia.
- Cantera Ortiz de Urbina, J. y Sevilla Muñoz, J. (Eds.) (2002): *Los 494 refranes del Seniloquium*, Madrid, Guillermo Blázquez Editor.
- Castro, A. (1967): «Juan de Mal Lara y su *Filosofía vulgar*», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus: 167-209.
- Castro, A. (1991): *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*, Madrid, CSIC (1ª impresión Madrid, RFE, 1936).
- Celano, A. (1986): «The finis hominis in the Thirteenth-Century Commentaries on the Nichomachean Ethics», *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, 53: 23-53.
- Chevalier, M. (1975): *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- Chevalier, M. (1978): *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- Chevalier, M. (1983): *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- Combet, L. (1971): *Recherches sur le 'refranero' castillan*, París, Société d'Édition 'Les Belles Lettres'.
- Conca, M. y Guia, J. (1996): *Els primers reculls de proverbis catalans*, Barcelona, Ajuntament de Bellpuig-Publicacions de l'Abadia de Monserat.
- Glauche, G. (1970): *Schullektüre im Mittelalter. Entstehung und Wandlungen des Lektürekansons bis 1200 nach Quellen dargestellt*, München, Bei der Arbo-Gesellschaft (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung, 5).
- Haro Cortés, M. (coord.) (2007): *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Valencia, PUV.
- Hazelton, R. (1957): «The Cristianization of Cato: The *Disticha Catonis* in the Light of the Late Mediaeval Commentaries», *Mediaeval Studies*, 19: 164-167.

- Infantes, V. (1997): «El *Catón* hispánico: Versiones, ediciones y transmisiones», en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, T. II, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones: 839-846.
- Lacarra, M. J. (2005): «Exemplario contra los engaños y peligros del mundo y sus posibles modelos», en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actas del X Congreso Internacional de l' Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana 'Symposia Philologica', II: 929-945.
- Lacarra, M. J. (2009) «Fábulas y proverbios en el Esopo anotado», *Revista de Poética medieval* 26: en prensa.
- Le Roux de Lincy (1842): *Le livre des proverbes français*, París, Paulin Éditeur, 2 vols. (reimp. París, Hachette, 1996).
- Morawski, J. (1925): *Proverbes français antérieures au XV^e siècle*, París, Librairie Ancienne Édouard Champion.
- Navarro Santín, F. (1904): «Colección de refranes del siglo XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3^o época, año 8: 434-447.
- Norton, F. J. (1978): *A Descriptive catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Londres-New York-Melbourne, Cambridge UP.
- Osuna Rodríguez, M. I. (1994): *Las traducciones poéticas en la Filosofía vulgar de Juan de Mal Lara*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- Pedrosa, J. M. (2005): «Abecedario del amor», en Carlos Alvar (dir.), *Gran enciclopedia cervantina*, T. I, Madrid, Castalia-Centro de Estudios Cervantinos: 29-30.
- Pérez y Gómez, A. (1964): «Versiones castellanas del Pseudo *Catón*», en *Gonzalo de Santa María, El Catón en latín y en romance*, Valencia, La fonte que mana y corre...
- Rius Serra (1926): «Refranes del siglo XIV», *RFE*, 13: 364-72.
- Rüegg, W. (1980): «Abecedarien», en *Lexikon des Mittelalters*, T. I, Munich-Zürich, Artemis Verlag: 18.
- Sánchez y Escribano, F. (1941): *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*, New York, Hispanic Institute in the United States.
- Sbarbi, J. M. (1874): *El refranero general español, parte recopilado, y parte compuesto por...*, Madrid, 10 vols.
- Schulze-Busacker, E. (2009): «El desarrollo de la tradición gnómica y paremiológica en Francia», en H. O. Bizzarri (2009): 13-39.
- Seiler, F. (1918-1920): «Die kleineren deutschen Sprichwörtersammlungen der vorreformatorischen Zeit und ihre Quellen», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 47: 241-390 y 48: 81-95.
- Singer, S. (1944): *Sprichwörter des Mittelalters*, Berna, Verlag Herbert Lang & Cie, 3 vols.

- Taylor, B. (1992): «Medieval Proverb Collections: The West European Tradition», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55: 19-35.
- Timelli, M. C. (1007) : «Les Proverbes en françois de Jean Miélot», *Romania*, 125: 370-388.
- Ulrich, J. (1902): «Die Sprichwörtersammlung Jehan Mielot's», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 24: 191-99.

EL MODELO LATINO DE LA VERSIÓN CASTELLANA MEDIEVAL DE *EPITOMA REI MILITARIS* DE VEGECIO

JOSÉ MANUEL FRADEJAS RUEDA¹

Universidad de Valladolid²

Resumen

En este artículo, tras el examen de los procedimientos de traducción utilizados por Alfonso de San Cristóbal a la hora de traducir al castellano medieval la *Epitome rei militaris* de Vegetio, se muestra que el modelo latino empleado es un manuscrito cuyo antecedente descendiente del arquetipo β y no del de ϵ , como creía Reeve.

Palabras clave: traducción, modelo latino, Vegetio, *Epitome rei militaris*, Alfonso de San Cristóbal, castellano medieval.

Abstract

In this article, after a detailed examination of the translation procedures used by Alfonso de San Cristóbal when he translated into Old Spanish Vegetius' *Epitoma rei militaris*, is demonstrated that the Latin model was a descendant of archetype β , and not of archetype ϵ as it was posited by Reeve.

Keywords: translation, Latin model, Vegetius, *Epitome rei militaris*, Alfonso de San Cristóbal, Old Spanish.

1. INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIV, fray Alfonso de San Cristóbal, de la Orden de Predicadores, maestro en teología, lector principal del convento de Salamanca y orador del rey Enrique III (1379–1406) tradujo al castellano la *Epitoma rei militaris* de Publio Vegetio Renato, sin duda una de las obras de la antigüedad tardía más difundidas. Se trata de una traducción íntegra de los cuatro libros que se ha conservado en seis testimonios manuscritos completos y uno parcial³. Este traslado se vio enriquecido gracias a la

1 Universidad de Valladolid. Correo-e: fradejas@fyl.uva.es. Recibido: 09-02-2010; segunda versión: 18-02-2010.

Este trabajo se ha realizado dentro de las labores del proyecto de investigación VA046A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

2 Departamento de Lengua Española. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid. E-47002 Valladolid.

3 E, El Escorial, Monasterio, ms. &.II.18 (BETA manid 1605). Escrito a dos columnas a lo largo de 123 hojas de papel de 292 x 210 mm; la caligrafía es una *littera textualis formata* datable a mediados del

incorporación de un doble juego de glosas, unas explicativas y otras espirituales⁴. Estas últimas llevaron a Scudieri Ruggieri (1958) a considerarla como un *Vegecio a lo divino*, lo que debió de influir negativamente en la apreciación que tuvieron de ella los estudiosos, quienes dejaron a un lado tan interesante e importante texto de la Edad Media castellana⁵.

2. LA TRADUCCIÓN CASTELLANA

Aunque acabo de decir que se trata de una traducción completa, esto se refiere a la visión general de la obra, pero cuando se entra en el microcosmos de cada capítulo es fácil observar pequeñas omisiones a lo largo de todo el texto. Por lo general son frases y sintagmas que no añaden información de interés y cuya exclusión no menoscaban el sentido. Es el caso de aclaraciones como *omnesque qui aliquid tractasse videbuntur ad gynaecea pertinens* (1.7.1.)⁶, *quos galliarios vocant* (1.10.4), *quos mattiobarbulos vocant* (1.17.1), *quos Pannonicos vocant* (1.20.18) u *hoc enim verbo hoc exercitii genus nominant* (1.27.1).

siglo xv.

- F**, París, Bibliothèque Nationale de France, ms. espagnol 211 (BETA manid 2477). Escrito a dos columnas a lo largo de 59 hojas de papel y pergamino (los bifolios externo e interno de pergamino) que miden 280 x 222 mm. La caligrafía es una *littera textualis formata* datable a comienzos del siglo xv.
- M**, Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 10445 (BETA manid 1913). Es un testimonio fragmentario conservado en un manuscrito misceláneo en el que cada obra ocupa un *booklet* de papel que mide 230 x 170 mm. La traducción de San Cristóbal está en los fols. 151ra-153vb. La caligrafía es una *littera textualis currens* datable a mediados del siglo xv.
- O**, El Escorial, Monasterio, ms. P.i.28 (BETA manid 3060). Escrito a dos columnas lo largo de 95 hojas de papel de 320 x 230; faltan tres hojas. La caligrafía es una *littera textualis currens* datable a finales del siglo xiv o principios del xv (La primera hoja está escrita con una *littera textualis formata* datable a finales del siglo xv).
- P**, París, Bibliothèque Nationale de France, ms. espagnol 295 (BETA manid 2478). Escrito a lo largo de 84 hojas de papel de 195 x 143/144 mm. La obra de Vegecio constituye el núcleo del códice (fols. 1r-70r) puesto que los fols. 71v-84v contienen una copia del *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena. La escritura es una *littera de juro*s datable a finales del siglo xv.
- R**, Madrid, Palacio Real, ms. II-569 (BETA manid 3312). Vegecio ocupa la mayor parte del códice (fols. 1r-129r) que está constituido por 206 hojas de papel de 298 x 212 mm. Las otras obras que contiene son una versión castellana de la *Practica equorum* de Teodorico Borgognoni (fols. 129r-192r), un fragmento de los *Livres dou trésor* de Brunetto Latini (fol. 192r-193v) y las anónimas *Flores de filosofía* (fols. 193v-194v). La caligrafía es una *littera textualis currens* datable a finales del siglo xv.
- S**, Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, ms. M-94 (BETA manid 2132). Escrito a dos columnas lo largo de 93 hojas de papel de 285 x 215 mm. La caligrafía es una *littera textualis formata* datable a finales del siglo xv.

4 Para un análisis de las glosas véase Fradejas Rueda, 2009.

5 No existe ninguna edición válida ni accesible de esta obra. a pesar de que hay una del primer libro según el ms. *E* (Argüelles Ordóñez, 1987) y otra, basada en el mismo testimonio, (Herrera y Sánchez, 2000) que, aunque es completa, no legible puesto que está incluida en el CORDE bajo el título *Libro de Vegecio de la caballería* y que presenta como autor al traductor, Alfonso de San Cristóbal.

6 La primera cifra corresponde al libro, la segunda al capítulo y la tercera al párrafo en los que se encuentra dividido cada capítulo.

A veces parece que lo dejado a un lado es de mayor entidad, como cuando no especifica en qué islas se enseñaba a los niños desde muy pequeños el uso de las hondas –*Balearium insularum habitatores* se traslada como *los moradores de las ínsolas* (1.16.1)–, o de qué forma eran las piedras que más afectaban a los soldados cuando las lanzaban con las hondas –en *teretes lapides* olvida el adjetivo y vierte el sintagma como *piedras* (1.16.2). En otras ocasiones omite citas de autores latinos –*nam 'simul ac iuventus belli patiens erat in castris per laborem usum militiae discebant'* (1.4.4.); *non secus ac patriis acer Romanus in armis | iniusto sub fasce viam cum carpit et hosti | ante expectatum positus stat in agmine castris* (1.19.3)– e incluso no incorpora los nombres ni las menciones a algunos personajes de la historia que sirven para ejemplificar la doctrina del texto –*in Sertorio praecipue constat esse laudatum* (1.7.4.). En otros casos simplifica la terminología antigua para que sus lectores comprendan las explicaciones, así *cum hastati illi et qui priores steterant* lo traslada como *los de la primera az e de la segunda* (1.20.15) o sencillamente ofrece una traducción que sin ser literal expresa la idea que subyace en el texto –*Porta autem quae appellantur praetoria* lo vierte como *E la puerta principal del real* (1.23.2).

Hay lugares en los que las omisiones son de cierta entidad en cuanto a la extensión, sin embargo, es material que se puede considerar inútil para la intelección de la obra por parte de la audiencia castellana. Es el caso de:

Ne tamen exploratae naves candore prodantur, colore veneto, qui marinis est fluctibus similis, vela tinguntur et funes, cera etiam qua unguere solent naves, inficitur; nautaeque vel milites venetam vestem induunt, ut non solum per noctem sed etiam per diem facilius lateant explorantes (4.37.5–6)

¿Qué interés podía tener para los castellanos que los romanos enmascararan las velas de sus naves, los cabos, la pez con que calafateaban los barcos e incluso que el uniforme de los marineros y soldados fuera de color véneto ‘azul’? Se trata de una información absolutamente ociosa y por tanto prescindible.

En otros puntos sí podría considerarse que el significado ha sufrido. Es el caso de *neesse est enim ut vitalia penetret quicquid immergitur*, que queda reducido a *ca pasa los miembros de la vida* (1.12.2); en *prope sagittariorum scutati imitari videntur officium* omite la traducción de *scutati* con lo que lo sorprendente, ver arqueros con escudos, desaparece –*propriamente quieren remedar a los ballesteros en el oficio* (1.17.3).

Algunas de las exclusiones debieron de venir impuestas, con toda seguridad, por el desconocimiento que se tenía del ejército romano y de la terminología militar exacta; así los soldados que en latín iban equipados con *cassidibus, catafractis loriceisque*, tan solo van armados *de lorigas e de capellinas* (1.16.2), es decir, *loriceis* y *cassidibus*, olvida las *catafractae* ‘las corazas’. Al explicar uno de los ejercicios que han de realizar las tropas, marchas con toda la impedimenta, no menciona que se han de hacer en formación –*instructi* (1.27.2)– y a paso ligero –*militari gradu* (1.27.2).

A pesar de estos detalles, Alfonso de San Cristóbal ofrece, por lo general, una traducción correcta del texto latino:

Periculum enim ab hostibus semper gravissimum sustinet divisus et inordatus exercitus (1.8.2)

Ca la hueste partida e desordenada sienpre padesció grand peligro de los henemigos

A veces, no obstante, nos encontramos ante un traductor que reinventa el texto y hace decir al autor –Vegecio– lo que no ha dicho:

Non enim semper pontibus flumina transeuntur, sed et cedens et insequens natate frequenter exercitus (1.10.1)

Ca los ríos non se pasan sienpre por puentes, e acaesçe muchas vezes que la hueste que fuye e la otra que va en alcançe nade

En este pasaje el que *fuye* (*cedens*) y el que *va en alcançe* (*insequens*) es el mismo ejército: unas veces huye y otras persigue. No se refiere a un ejército que persigue a otro que huye.

En 2.25 Vegecio enumera las armas con que se pertrechaban los legionarios y las legiones. Pero mientras que en el texto latino los legionarios se equipaban con jabalinas que penetraban cualquier coraza o escudo, en la versión castellana se les entregaban dardos a aquellos a los que no podían suministrarles lorigas y escudos:

Primum omnium intruitur iaculis quae nullae loricae, nulla possunt scuta sufferre (2.25.1)

Primeramente la legión se aperçibía de dardos para aquellos que non podían abastar de lorigas e de escudos.

Al explicar el procedimiento que ha de seguir cada centuria para colaborar en la excavación del foso –cava– que ha de proteger los campamento, San Cristóbal nos dice *e todos abren cavas con las ferramientas e aun si cunpliere con los cuchillos*, pero lo que Vegecio dice en realidad es que deben cavarlas con la espada al cinto –*cincti gladio fossam aperiunt*– (3.8.11).

Una vez que ya se ha establecido el campamento y se ha explicado cuál es la orientación de la puerta *praetoria*, Vegecio indica que *intra qua, primae centuriae, hoc est cohortes* –‘en el interior las primera centurias, es decir, las cohortes’. Sin embargo, San Cristóbal lo convierte en una aclaración de quiénes son los centuriones: *E dentro de esta puerta se ponen los capitanes de çiento, que son llamados çenturiones* (1.23.2).

San Cristóbal busca en todo momento precisar el significado de algunos términos, por lo que muchas veces una palabra latina la traduce con un doblete. Así, *temptaret* lo vierte como *provava e tentava* (1.11.7); *consentiat* lo traslada como *concuerden e consientan* (1.15.2), *cibo* lo traduce como *pan nin vianda* (1.16.1); a veces necesita sintagmas más complejos para una palabra latina –*con toda su fuerça e con todo movimiento del cuerpo* traduce *impetu* (1.11.7), *fixo* se vierte como *sea firme e esté queda* (1.15.2); *pecudes* ‘rebaño’ lo vierte como *puercos o ovejas* (1.20.11)–, e incluso se permite introducir pequeñas aclaraciones, sin llegar a ser las glosas que en un momento posterior añadirá San

Cristóbal. Se trata de explicaciones como *que son tres cantos* para elucidar qué es una *figura de triángulo* (1.23.1), que los centuriones, *que son llamados capitanes de çiento* (1.25.2), o que decuriones *quiere dezir regidores o justiçias* (1.23.3), aunque en este caso es un desarrollo sobrevenido por no haber entendido bien el pasaje. No lo comprendió bien porque desconocía la organización de los campamentos romanos puesto que de lo que está hablando Vegetio, de la *porta decumana*, nada tiene que ver con los decuriones.

A veces los pares terminológicos que emplea Vegetio quedan reducidos a un solo elemento, así *vel instruendi vel muniendi* lo tradujo por *han de usar* (1.20.1) o los *draconarii atque signiferi* quedan reducidos a *el que lleva la bandera* (1.20.7).

En otras ocasiones se ve en la necesidad de aclarar su original para hacerlo algo más inteligible a sus lectores. Así, por ejemplo, *ad imperium pervenissent* lo traduce como *vinieron al inperio de Roma* (1.17.2).

Hay también algunos errores de traducción. Es el caso de *verter agrimensoribus* como *los que cogen las mieses* (3.8.5); *sagmarii* ‘acémilas, bestias de carga’ bien como *de las saetas e dardos e armas* (3.6.13) o bien como *ballesteros* (3.6.18); *pedaturas* ‘soldados de infantería, peones’ como *çinco o seis pasos* (3.8.11). Sin embargo, muchos no se pueden atribuir a la impericia de San Cristóbal, sino, quizá, a una mala lectura del original latino que utilizó⁷. Es el caso *escuchava* donde el original latino dice *adsultaret* ‘saltaba’, es evidente que leyó, o su original decía, *auscultaret* (1.11.7), o leer *tempus* por *campus* o *mudari* por *inundari* al traducir *campus in quo manendum est soleat inundari* como *en el tienpo qu’es de morar non se ayan de mudar* (3.8.3)⁸.

3. EL MODELO LATINO SUBYACENTE⁹

De acuerdo con lo que dice Reeve (2000: 271, 283 y 337), San Cristóbal utilizó como modelo para su traducción un manuscrito de la familia ϵ y tomó algunas lecturas de otro del arquetipo β . Es decir, contó con dos modelos diferentes para llevar a cabo su trabajo.

Las pruebas básicas de que el traductor castellano empleó un descendiente del arquetipo ϵ se encuentran en que presenta el falso prefacio *Omnes artes... conscribo* y en dos omisiones. Una en 4.36.5-6:

7 No es posible valorar en todos los casos si el error es de lectura por parte de San Cristóbal, es decir, si leyó una cosa por otra, o si el original latino presentaba ya el error pues la ediciones críticas disponibles (Lang, 1885; Önnersfors, 1995 y Reeve, 2004) no son *editiones variorum* sino críticas en las que el aparato de variantes se limita a justificar la lección escogida o incorpora variantes de valor para la historia de la transmisión del texto latino. La excepción es cuando el error lo comparte con uno de los arquetipos, como es el caso de traducir *sagmaris* como *ballesteros* (3.6.19) puesto que la lección de β es *sagittariis*.

8 En este texto encontramos un amplio muestrario de los tres niveles posibles de error de los que habla Mendiá Vozzo (1981: 103-104): 1) errores en la fuente que se traduce; 2) errores del traductor durante la traducción -malas lecturas, interpretaciones erróneas de abreviaturas, confusión de significados, saltos de igual a igual- y 3) errores producidos a lo largo de la transmisión manuscrita de la traducción.

9 Para el concepto de modelo subyacente véase Sánchez-Prieto Borja 1989.

Ne tamen exploratae naves candore prodantur, colore veneto, qui marinis est fluctibus similis, vela tinguntur et funes, cera etiam qua unguere solent naves, inficitur; nautaeque vel milites venetam vestem induunt, ut non solum per noctem sed etiam per diem facilius lateant explorantes,

la otra en 4.46.7-9:

cum minoribus scafulis secreto incidunt funes quibus adversariorum ligata sunt gubernacula, quo facto statim capitur tamquam inermis et debilis navis; quid enim salutis superest ei quae amiserit clavum? De lusoriis, quae in Danubio agrarias.

La demostración de que San Cristóbal utilizó como ayuda un manuscrito de la familia β se basa en dos hechos. Por un lado en que presenta en el orden correcto las reglas 33 y 34 que se exponen en 3.26 y que recoge la interpolación de *Porus* (*Poro* en castellano) en 3.1.4:

Nam cum Xerxis et Darii et Mithridatis ceterorumque regum, qui innumerabiles armauerunt populos, exempla releguntur...

E si los ejemplos leyéremos de Xerxes e de Darío e de Poro e de Mitridas e de otros reyes que ayuntaron e armaron pueblos sin cuento...

Ante estos datos no se puede dudar que San Cristóbal debió de entremezclar dos manuscritos para hacer su versión. Reeve (2000: 271), sin embargo, señalaba que en la traducción castellana presenta una serie de pasajes que faltan en ϵ («but included some passages missing from ϵ [sic]»):

Legio autem propriis cohortibus plena cum gravem armaturam, hoc est principes hastatos triarios antesignanos, item leuem armaturam, hoc est ferrentarios sagittarios funditores ballistarios (2.2.10)

Ca la legión lieva de sus propias gentes, tiene en sí e consigo la fuerte armadura, que son príncipes e los de las astas e los de la tercera haz e los alférez, e todos muy armados; e eso mismo tienen armadura ligera que son los de las vanderas que guían a los otros e flecheros, fonderos, ballesteros, lançeros e otros enxeridos con ellos e omes de cavallo

Item secundus hastatus centuriam semis, id est centum quinquaginta homines, regebat. Triarius prior centum homines gubernabat. Sic decem centuriae cohortis primae a quinque ordinariis regebantur (2.8.5-6)

Item, otro regía çenturia e media, que son çiento e çinquenta cavalleros. El triario primero regía una çenturia que son çien cavalleros. E en esta manera çinco ordenadores regían diez çenturias

cum binis equis vel mulis post aciem convenit ordinari (3.24.14)

estos carros eran ordenados con doblados cavallos o mulos en pos del haz

In omnibus proelis expeditionis condicio talis est ut quod tibi prodest adversario noceat, quod illum adiuvat tibi semper officiat (3.26.1)

En todas las batallas tal es la condición que aquello que a ti aprovecha enpeçe al adversario, e lo que a él ayuda sienpre a ti estorva.

Según estos datos, hemos de entender que San Cristóbal, una vez concluida la traducción, la revisó con la ayuda de un manuscrito de la familia β y corrigió algunas de las omisiones que su modelo básico, un miembro de la familia ϵ , presentaba.

Mi pregunta, sin embargo, es ¿por qué motivo San Cristóbal se molestó en corregir saltos de igual a igual (*hoc est ... hoc est; homines ... homines*) y reordenó las reglas 33 y 34 de 3.26 y no subsanó con la ayuda de β las omisiones de 4.36 y 4.46?

No creo que San Cristóbal utilizara como modelo para su traducción un manuscrito descendiente de ϵ , sino de β . El tener como original un testimonio de la familia β permite explicar, sin problema alguno, que no tenga las lagunas que presenta ϵ y que destaca Reeve. También explica que las reglas 33 y 34 de 3.26 se encuentren en el orden correcto. También explica que la versión castellana fusione, por un salto de igual a igual (*loca ... loca*), las reglas 25 y 26 de 3.26, algo que no vio Reeve¹⁰:

Qui confidit equitatu aptiora loca quaer-
rat equitibus et rem magis per equites
gerat.

Qui confidit pedestribus copiis aptiora
loca peditibus quaerat et rem magis per
pedites gerat (3.26.25–26)

El que non confía en la gente de cavallo
busque lugares más convenientes a los
peones e faga la más obra por peones

o que en 3.26.27 se recomiende que para capturar a los espías que se han infiltrado en el campamento se mande a todos los hombres *tornar a sus centurias* mientras que en ϵ (y en la versión crítica) se les manda ir *ad tentoria sua* (β *centuria sua*); que el comandante no debe *desperar* (*desperandum*) cuando parte, o todo, del ejército huye mientras que ϵ se dice *sperandum* (3.25.1). En 3.20.12–13 Vegetio trata de explicar con mayor claridad (*Quod apertus explanabo*) cómo es el tercer tipo de ataque. La versión crítica (y ϵ) dice:

et quantum potes adversarii dextram partem pellere et circumire festina; tuam autem aliam exercitus partem, in qua deteriores bellatores habere te nosti, a sinistra illius longissime separa, ne vel gladiis inuadatur uel ad eam tela perveniant

pero la versión castellana lee:

E quando pudieres aparta la tu diestra parte en que tú sabes que tienes los peores batalladores muy lexos de la siniestra del henemigo porque no lo cometan con cuchillos nin lleguen a ella los dardos.

Esto solo se puede explicar por un salto de igual a igual (*partem ... partem*), o bien en las diferentes copias de la versión castellana y, por tanto irrecuperable, o bien, y es lo más plausible, en el original latino que utilizó San Cristóbal, que es lo que sucede en los testimonios del arquetipo β .

La última oración de 3.12.4 *Dicenda etiam quibus militum mentes in odium adversariorum ira et indignatione moveantur* la trasladó como *E eso mesmo son de dezir tales cosas a todos porque se les muevan los coraçones a odio e ira de los adversarios*, por lo que hay que entender que *quibus* lo tradujo como *a todos* salvo si el antecedente de la versión

¹⁰ Ni tampoco los casos que expongo a continuación.

castellana es un manuscrito de la familia de β , que lee *omnibus*. Lo mismo sucede con 3.11.2, en donde la versión crítica (y de ϵ) dice:

Hoc ergo tempus est, quo tanto magis duces debent esse solliciti, quanto maior speratur diligentibus gloria et maius periculum comitatur ignavos, in quo momento peritiae usus, pugnandi doctrina consiliumque dominatur

pero que en castellano se ha vertido como:

Pues aqueste es el tiempo en que se espera mayor gloria a los acuciosos e ardidés e mayor peligro a los neçios perezosos e negligentes o en el qual momento el uso de la sabiduría e arte de pelear e el consejo se aseñorea,

en donde se ha omitido la traducción de *magis duces debent esse solliciti quanto*, omisión que se da en los manuscritos del arquetipo β .

En 3.8.19 Vegecio explica que durante la noche se deben mandar patrullas (*nocturnas excubias*) de jinetes (*equites*) fuera del campamento para hacer la guardia y que durante el día las patrullas deben ser diferentes por la mañana y por la tarde *propter fagitationem hominum equorumque*. En la versión castellana estas patrullas las realizan los *cavalleros*, pero *cavalleros* no son precisamente los jinetes sino cualquier soldado, sea peón (*pedes*) o jinete (*eques*), lo que en latín se designa con *miles*. La explicación a que San Cristóbal recomiende el empleo de *cavalleros* y no de *omes de cavallo*, que es la traducción de *eques*, se encuentra en que los manuscritos descendientes del arquetipo β leen *milités*.

Todos estos datos me llevan a pensar que, contrariamente a lo que opinaba Reeve, San Cristóbal tuvo como modelo básico para realizar la versión castellana un manuscrito del grupo β y que las omisiones en las que puede coincidir la versión castellana con omisiones del arquetipo ϵ , las dos aducidas por Reeve -4.36.5-6 y 4.46.7-9-, se deben a omisiones voluntarias de San Cristóbal, quien consideró inútil traducir algunos pasajes por no aportaban información de valor, como es el caso de los dos pasajes aducidos. Mientras que los casos en los que las omisiones se encuentran en β y el texto sí se conserva en ϵ , como es el caso del falso prefacio *Omnes artes ... conscribo* o el verso de Virgilio, procedente de la *Eneida*, con que se cierra 3.21:

una salus victis nullam sperare salutem

Onde grand vida es a los vençidos non
esperar vida

se pueden explicar si aceptamos que San Cristóbal recurrió a un segundo testimonio, del arquetipo ϵ , con el que completó algunos puntos, muy pocos, de su traducción.

4. CONCLUSIÓN

En definitiva, San Cristóbal tuvo para realizar su versión de la *Epitoma rei militaris* un ejemplar de la familia β y no de ϵ como postula Reeve (2000) y que las pocas lecturas en las que el maestro San Cristóbal se acerca a las lecciones de un *original* descendiente del arquetipo ϵ se debe a una corrección posterior.

BIBLIOGRAFÍA

- Argüelles Ordóñez, M. L. (1987): «Edición y estudio del libro I de la traducción castellana medieval del *Epitoma rei militaris* de Vegecio (códice escurialense &.II.18)», Memoria de licenciatura inédita. León: Universidad de León.
- Fradejas Rueda, J. M. (2009): «Las glosas de San Cristóbal a la versión castellana de la *Epitome rei militaris*», *Incipit*, 29, en prensa.
- Herrera, M. T. y M. N. Sánchez (eds.) (2000): *Libro de Vegecio de la caballería*. Salamanca: Universidad de Salamanca (solo accesible en el CORDE: (http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll?visualizar?tipo1=5&tipo2=0&iniItem=8&ordenar1=0&ordenar2=0&FID=090210\017\C000O09022010170626546.936.932&d_esc={B}+{I}+Vejecio{|I},+en+todos+los+medios,+en+{I}CORDE+{|I}+{|B}{BR}&tamVen=1&marcas=0#; comprobado febrero de 2010).
- Lang, K. (ed.) (1885): *Flavi Vegeti Renati Epitoma rei militaris*. Stuttgart: Teubner, 1967.
- Mendia Vozzo, L. (1982), «L'edizione di una versiones: il caso della *Fiammetta castigliana*», *Ecdotica e testi ispanici: Atti del Convegno di Verona, 18-19-20 giugno 1981*, Verona: Grafiche Fiorini, 103–110.
- Önnerfors, A. (ed.) (1995): *Epitoma rei militaris*. Stuttgart: Teubner.
- Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es> (comprobado febrero 2010).
- Reeve, M. D. (2000): «The Transmission of Vegetius' *Epitoma Rei Militaris*», *Aevum*, 74/1: 242–354.
- , (ed.) (2004): *Vegetius Epitoma Rei Militaris*. Oxford: Clarendon Press (Oxford Classical Texts).
- Sánchez-Prieto Borja, P. (1989): «Importancia del estudio del modelo subyacente en la edición de traducciones medievales de textos latinos, ilustrada en un romanceamiento castellano del Eclesiástico realizado en el siglo XV», *Revista de filología románica*, 6: 251–256.
- Scudieri Ruggieri, J. (1958): «Un Vegezio a lo divino nel ms. escurialense &.II.18», *Cultura Neolatina*, 18: 207–215.

CÓLERA E INGENIO EN ENRIQUE FI DE OLIVA

CRISTINA GONZÁLEZ¹

University of California, Davis

Resumen

Enrique Fi de Oliva, alabado por Cervantes en *Don Quijote*, es una de las fuentes de esta obra, cuyo protagonista es ingenioso y colérico, rasgos que comparte con Enrique. Este artículo analiza la personalidad un tanto extrema de éste, quien sufre frecuentes y abruptos cambios de humor que lo convierten en uno de los más agresivos y creativos, alocados y desahogados héroes caballerescos de la literatura hispánica medieval.

Palabras clave: cólera, ingenio, teoría de los humores, caballería, Don Quijote

Abstract

Enrique Fi de Oliva, praised by Cervantes in *Don Quijote*, is one of the sources of that work, whose protagonist is ingenious and choleric, traits that he shares with Enrique. This article analyzes the somewhat extreme personality of the latter, who suffers frequent and abrupt mood changes that make him one of the most aggressive, creative, wild and outrageous chivalric heroes of medieval Hispanic literature.

Key words: choler, ingenuity, humors theory, chivalry, Don Quijote

Es sabido que para entender la complejidad y sofisticación del *Quijote* es importante conocer la literatura caballeresca en la que se inspiró Cervantes.² Lo que es menos obvio es que el *Quijote* también puede iluminar retrospectivamente el significado y valor de sus fuentes. Creo que éste es el caso de *Enrique Fi de Oliva*, novela medieval castellana que se menciona explícitamente en el capítulo XVI, I del *Quijote*, el cual dice:

Fuera de que Cide Mahamate Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente, que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra. ¡Bien haya mil veces el autor de *Tablante de Ricamonte*, y aquel del otro libro donde se cuenta los hechos del conde Tomillas, y con qué puntualidad lo describen todo! (p. 141)

¹ University of California Davis. Correo-e: crigonzalez@ucdavis.edu. Recibido: 27-01-2010; segunda versión: 18-02-2010.

² Para el *Quijote* se sigue la edición de Francisco Rico.

El libro que habla de las aventuras del conde Tomillas es el *Enrique*.³

Una de las cosas que se describen con gran puntualidad en el *Enrique* es la personalidad un tanto extrema del protagonista, cuyos ataques de ira han llamado la atención de los críticos. Pienso que estos ataques de ira se comprenden mejor cuando se ve lo que ha hecho con ellos Cervantes, quien, en mi opinión, los usa como una de las fuentes de la personalidad colérica de don Quijote (González, 2009).

Helena Percas de Ponseti (I: 31-43) cree que la imaginación de don Quijote, su ingenio, es uno de los rasgos del temperamento colérico de acuerdo con la teoría de los humores de Juan Huarte de San Juan, quien relacionaba la naturaleza psicológica de la persona con su constitución biológica. Cuando imperan la sequedad y el calor, la persona se caracteriza por ser ingeniosa y colérica. Según el pensamiento médico de la época, comidas como las lentejas, que don Quijote ingiere con frecuencia, intensifican esta condición. O sea que el título de la novela, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, y el régimen alimenticio del protagonista nos darían una pista sobre sus características personales. Sus arrebatos y sus fantasías formarían parte de un conocido cuadro clínico por así decirlo.

Huarte de San Juan no inventó la teoría de los temperamentos, que procede de la antigüedad y fue muy popular a lo largo de toda la Edad Media, así que el público medieval contemplaría el personaje de Enrique como un ejemplo de temperamento colérico. Lo que parecen reacciones desmesuradas formarían parte de un modelo de conducta reconocible para los lectores, primero del manuscrito y después del impreso, que salió a la luz en 1498 y se reeditó repetidas veces a lo largo del siglo XVI. Cervantes, quien parece haber tenido acceso a la obra de Huarte de San Juan, vería este modelo de conducta de manera especialmente clara.

En efecto, el protagonista del *Enrique* combina de manera paradigmática cólera e ingenio a través de toda la obra. La primera alusión a Enrique en la obra tiene lugar cuando Pepino decide casar a su hermana Oliva con el duque de la Rocha y darle a ésta en dote Flandes y Florencia, lugares que irían “por heredad a su hijo mayor” (66). Este hijo mayor será Enrique. Cuando el niño tiene tres años, el conde Tomillas, que siempre había querido casar a su hija con el duque de la Rocha, hace una falsa acusación de adulterio contra Oliva, a quien había dormido previamente junto a un arlote desnudo con la ayuda de una carta y una sortija mágicas. Oliva acaba desterrada y desheredada, ya que Pepino le da Flandes y Florencia al duque de la Rocha, al que casa con la hija del conde Tomillas. Como consecuencia, Enrique pierde sus derechos a esos territorios, por lo que resulta personalmente agraviado por la boda de su padre. Entonces, el niño, que a la sazón tenía cinco años, va a la boda, donde revela por primera vez su fuerte personalidad. Acompañado de su fiel servidor el conde Jufre de Flandes, Enrique se presenta en palacio “llorando de los ojos” (p. 77), suplicándole

³ Para el *Enrique*, se utiliza la edición de José Manuel Fradejas Rueda, aunque se han consultado también las de Nieves Baranda, Pascual de Gayangos y Harvey L. Sharrer. Sobre esta obra véanse los estudios de Nieves Baranda, Kimberly Anne Campbell, Ignacio Chicoy Dabán, José Fradejas Lebrero, José Manuel Fradejas Rueda, Fernando Gómez Redondo, Cristina González, David Hook y Rafael Ramos Nogales.

a su padre que no deje a su madre por la hija del conde Tomillas. Cuando su padre, "sañudamente" (p. 77), le dice que se vaya, él desobedece, dirigiéndose directamente a los presentes, a los que desafía para cuando "sea de tiempo que pueda tomar armas" (p. 77), con lo cual demuestra tanto cólera como ingenio. Su atrevimiento enfurece a su padre, produciéndose un violento enfrentamiento entre ambos:

Estonces el duque, su padre, fue muy airado fazia él y mirolo mucho en hito. Y el niño no se quiso desviar y el duque tiró el pie rezió contra él, y a tan airadamente lo empuxó, que el niño fue a dar de frente a un pilar, que se le hendió grand pedaço del caxco de la cabeça, que todos pensaron que era muerto. (77-78)

Esta confrontación es reveladora por varias razones. En primer lugar muestra el carácter intrépido del jovencísimo Enrique, quien no se desvía lo más mínimo del camino que se ha trazado, no dudando en plantarle cara a su padre. En segundo lugar, indica que su padre es también de naturaleza airada, lo que sugiere que Enrique ha heredado su temperamento colérico de su progenitor. Por último, presenta a Enrique como lo que hoy llamamos un niño maltratado y es sabido que tales niños se convierten con frecuencia en maltratadores cuando alcanzan la edad adulta. Incluso sin el beneficio de los conocimientos de la psicología actual, los lectores seguramente conectarían la dureza de Enrique con las difíciles circunstancias de su niñez.

Horrorizado por lo sucedido, el conde Jufre de Flandes devuelve a Enrique a su madre, quien, tras revelar un sueño que había tenido en el cual había visto como de su vientre salía un sol que iluminaba Tierra Santa, así como Flandes y Florencia, le pide que se lleve al niño con él y haga todo lo posible para que se cumpla la profecía. Haciéndose pasar por padre e hijo y fingiendo ser mercaderes, van por el mundo hasta que, cuando Enrique tiene quince años, llegan a las tierras del Marqués de Monferrad, quien les da la idea de pasar a Tierra Santa. En cuanto se unen a la expedición del Marqués de Monferrad, Enrique se hace cargo de la situación, empezando a dar órdenes a los diversos líderes de la cruzada desde el primer momento.

El Marqués de Monferrad, cuyo barco cruza el mar antes que los otros, se enfrenta al soldán de Babilonia con trescientos caballeros y, sintiendo miedo, se refugia con ellos en lo alto de una sierra. Cuando desembarca Enrique y se encuentra con esta situación, anuncia que debe cumplir su promesa de matar a los cobardes, procediendo a atacar al Marqués de Monferrad:

E alçó la lança y diole un tal golpe luego con la lança que le traspasó de la otra parte. El marqués cayó luego sin fabla, que no dixo bien ni mal, y murió luego. Y Enrique mandó a las gentes del marqués que se fuessen luego con él derechamente para el camino, y si no que esso mismo haría a cada uno dellos. Y no osaron hazer ál, y fuéronse con él todos. Y quando los de la hueste de Enrique supieron cómo matara tan sin ninguna duda al marqués por la cobardía que mostró, ovieron todos muy grand miedo dél y receláronse dél, y dende en adelante esforçávanse mucho con él porque vieron que tenían muy buen caudillo. (83)

Como la obra en ningún momento dice que Enrique había prometido matar a los cobardes, esta decisión parece particularmente abrupta. Desde luego es una decisión muy dura y así la perciben sus gentes, que le cogen enorme pavor a Enrique, a quien ayudan a recuperar la Vera Cruz en la ciudad de Domas, haciendo una auténtica carnicería entre los moros y capturando a sus líderes. Como éstos se niegan

a convertirse al cristianismo, Enrique manda que les corten la cabeza sin la menor vacilación, después de lo cual, según indica la narración, conquista Jerusalén y todas las otras tierras que se habían perdido después de la muerte de Godofredo de Bouillon, famoso precisamente por sus espectaculares golpes de espada. Enrique se presenta como un nuevo y más aguerrido Godofredo.

Al enterarse de que los moros han cercado Constantinopla, Enrique decide acudir en auxilio de los cristianos con trescientos caballeros, pero naufraga por el camino, salvándose sólo él, Jufre de Flandes y otro hombre, quienes llegan desnudos y hambrientos a las puertas de la ciudad, donde les acoge Mergelina, la hija del emperador. Destaca en este episodio la reacción negativa de Enrique cuando el senescal que va a buscarlo de parte de Mergelina no le trata con el debido respeto. Enrique no sólo se niega a ir con él, sino que salta el foso con gran ligereza, salto que maravilla al senescal, que dice que “no oviera moro ni christiano en el mundo que tan grand salto pudiesse hazer” (92). Este extraordinario salto revela tanto la magnitud de su cólera como la de su ingenio mostrando que Enrique es tan ocurrente como irascible. A instancias de Mergelina, el senescal vuelve a intentar introducirle en la ciudad, invitándole a montar en la grupa de su caballo, detrás de él, que va en la silla, pero Enrique, con el orgullo que le caracteriza, se monta en la silla, obligando al senescal a ir en la grupa para frustración de éste, que le dice que si en su poder estuviese le haría ahorcar. Es decir, que Enrique no sólo es colérico, sino que también encoleriza a los demás con sus arranques.

Una vez dentro de la ciudad, Enrique se hace cargo de la situación rápidamente, tomando el mando y derrotando a los moros, después de lo cual es armado caballero por Mergelina. En la ceremonia, Enrique muestra su ingenio al indicar que en su tierra la mujer que arma a un hombre caballero le besa tres veces, a lo que, con igual sentido del humor, Mergelina responde que le dará no tres besos, sino seis, tras lo cual se casan y se ponen al frente del imperio.

A Enrique la alegría de la boda no le dura mucho, porque al poco tiempo se acuerda de su madre y vuelve a sentirse “enojado” (101) hasta el punto de no poder dormir y de suspirar en la cama. Mergelina, viendo esto, le da permiso para regresar a Francia. Por el camino, Enrique decide disfrazarse, obligando a un palmero a cambiar de ropa con él. En este cambio se ve el temperamento violento de Enrique, quien, cuando el palmero se resiste a darle su ropa, le dice que se calle y haga lo que le manda si no quiere que le corte la cabeza. Enrique, que no tolera que se le contradiga, lleva a cabo su truco, mostrándose tan ingenioso como colérico, pues con el disfraz logra penetrar las líneas enemigas y llegar hasta la propia mesa del conde Tomillas, quien le invita a comer y le pide nuevas de Ultramar. En el curso de la conversación, Tomillas, contrariado por la noticia de la conquista de Jerusalén, le da a Enrique en la cara con el manto, insulto que según nos dice el texto, le proporciona a éste un disgusto tan grande “que quisiera más la muerte que haverlo sufrido” (104). Enrique considera si debe matar a Tomillas o no con la espada que lleva, debatiéndose entre la cólera por el insulto y el ingenio del disfraz. Al final logra controlar su arranque colérico y seguir

adelante con el ingenioso engaño, lo que le permite salir de allí vivo. Como él mismo dice, más vale sufrir esta afrenta que no perder “el ánima y el cuerpo” (104).

Superado este momento de crisis, Enrique, sin darse a conocer, visita a sus padres, que están cercados en la Rocha. Fingiendo ser un mensajero que les trae un recado de su hijo, les dice que pronto serán liberados. Después de que se va, su madre se da cuenta de que es él, pero su padre tiene dudas ya que no le ha visto la cicatriz del golpe que le dio de niño. Ella entonces le dice que las cicatrices desaparecen con el tiempo, lo que sugiere que tanto su hijo como ella se han recuperado del mal que les hizo. De hecho en la escena inmediatamente anterior Enrique les había repartido el último pedazo de pan y vaso de vino que les queda, lo que puede verse como una reconciliación eucarística. Es significativo que le proporcione ración doble a su padre, lo que, entre otras cosas, podría servir para enfatizar tanto la magnitud del pecado como la del perdón. Después de este episodio, el conflicto paterno-filial queda resuelto y los sentimientos de cólera que tanto uno como otro habían experimentado quedan superados.

Tras hacer una parada en el castillo del conde Tomillas y decirle que los de la Rocha están muertos de hambre y acaban de comer sus últimas provisiones, Enrique vuelve al lado de su ejército y lo moviliza a tal velocidad que les dice a sus hombres que no se paren a comer, sino que lleven pan con ellos en los caballos y lo ingieran sobre la marcha. Esta maniobra para confundir y sorprender al enemigo es otra muestra de su ingenio. La cólera sin embargo, sigue a flor de piel, así que, cuando el hijo del conde de San Nicolás de Bar, un caballero novel con muchas ganas de estrenarse en el campo de batalla, le propone que le deje tomar la delantera con sus hombres y le recomienda un plan de ataque al enemigo, Enrique se enfurece:

-¿Por qué dais consejo a quien no's lo demand? Y porque me havéis dicho atán enojo, partidvos de mí con esos dozientos cavalleros que vos han de guardar, y en toda esta fazienda no os alleguéis a mí. Y si no, sabed que vos lo acaluniaré. (108)

Cuando el caballero novel insiste en sus pretensiones, la cólera de Enrique aumenta:

-Apartadvos de mí, cavallero, y no me ahinquéis tanto. Defiéndovos que por este tercero día no os queráis acostar a mí, si no, si vos alcanço fazéroslo he lazzar. (109)

Enrique, que se porta de manera infantil e inmadura, como si fuese él también un caballero novel, no quiere competición. Por eso le prohíbe al hijo del conde de Sant Nicolás de Bar que se acerque a él en la batalla. No desea compartir la gloria con nadie.

El hijo del conde de San Nicolas de Bar, sin embargo, hace caso omiso a sus palabras y le sigue con sus hombres en secreto diciéndoles que, como Enrique es “follón” (109), es decir, colérico, podría meterse en algún lío y necesitarlos, que es precisamente lo que pasa a continuación, cuando Enrique lucha con su medio hermano Malindre, al que mata, y se cae a tierra con el caballo. En ese momento de gran peligro, el caballero novel y su gente, que estaban al acecho, se lanzan a ayudarlo y lo sacan de allí a toda velocidad. Tras perdonar a su salvador por su desobediencia, Enrique sale

en busca de Tomillas, al que persigue implacablemente “por las sierras y por los valles alanceando y matando” (110), destruyendo todo lo que encuentra por el camino. Sin duda, la humillante caída que le hizo depender de la ayuda del caballero novel para salvar la vida aumenta su ira y deseo de castigar a Tomillas, a quien cerca en la ciudad de Coloña, que combate “noches y días” (112). Acorralado, Tomillas cava un túnel para escapar, pero calcula mal y va a dar al pie de la tienda de Enrique, cuyos hombres lo apresan en el acto. Enrique, se enfurece de nuevo, acusando al conde Tomillas de venir bajo tierra escondido a matarle, lo que muestra cierta paranoia por su parte, ya que lo único que ha hecho Tomillas es intentar escapar. Enrique nunca le da a nadie el beneficio de la duda. Siempre asume lo peor y reacciona con violencia.

Pero, dado a cambios repentinos, Enrique pasa instantáneamente de la cólera al ingenio, cuando Tomillas, a cambio de una promesa de perdonar a sus hijos Galalón y Aldigón, le entrega la carta y la sortija mágicas con las que había dormido a Oliva junto al arlote desnudo, produciendo el engaño de su supuesta relación adúltera. A Enrique entonces se le ocurre la idea de usar la carta y la sortija mágicas para dormir a su padre junto a una lavandera desnuda. Cuando su padre se despierta y no sabe cómo justificar la vergonzosa situación en la que se encuentra, Enrique obliga a Tomillas a confesar el engaño del adulterio de Oliva, con lo cual se aclara todo lo sucedido. Aunque Enrique había perdonado a su padre previamente, no resiste la tentación de darle una lección mediante esta ingeniosa treta.

A continuación Enrique va a ver a su tío el rey Pepino, reprochándole su falta de apoyo a su madre y exigiéndole enmienda de manera bastante colérica, ya que le dice que le regale la ciudad si no quiere que la tome y los mate a todos. El emperador se la otorga y Enrique, radical en todas sus acciones, procede a despojar y expulsar a sus moradores y poblarla con otras gentes. Después de esto, trae a su madre allí y, con otra muestra de ingenio, la deja decidir la suerte de Tomillas. Ella, ansiosa de venganza, lo sentencia a morir descuartizado por cuatro caballos lanzados en direcciones diferentes, un castigo probablemente más cruel del que podría haberle dado el propio Enrique si se hubiese dejado llevar por la cólera en ese momento.

Al final, Pepino le devuelve a su hermana todas las propiedades que le había confiscado más la ciudad de Paris y por supuesto Coloña. Oliva y el duque de la Rocha vuelven a casarse y Enrique regresa a Constantinopla donde tiene un hijo con Mergelina. La cólera y el ingenio han agotado su curso y en la familia se instalan la paz y el amor.

Como se ve, a través de toda la obra Enrique, niño que se cría sin paz ni amor, debido a las serias discordias que han dividido a su familia y al maltrato que ha sufrido, combina cólera con ingenio para salir adelante, vencer a sus enemigos y reconciliar a sus padres entre sí y con su tío, el rey Pepino. La cólera es el motor que le mueve hacia delante y le hace superar las dificultades, mientras que el ingenio es el volante con el que maniobra y se mete por atajos pintorescos y a veces humorísticos. La obra no sería la misma sin ellos.

Cervantes, gran conocedor de la psicología humana, sin duda comprendió el potencial narrativo de esta combinación de agresividad y creatividad y lo explotó a fondo en el *Quijote*, obra en la que estos rasgos se presentan como parte del cuadro clínico de la locura que padece el desafortunado protagonista. Aunque, como indica Aurora Egido, el caballero de la triste figura intenta imitar conscientemente al melancólico y romántico Amadís de Gaula, en realidad se porta más como Orlando Furioso o, como el propio Cervantes indica, como el colérico e ingenioso Enrique. Al revelar esta fuente de su máxima creación, Cervantes nos puso sobre la pista de las interesantes características del protagonista de *Enrique Fi de Oliva*, uno de los héroes caballerescos más agresivos y creativos, cambiantes y abruptos, alocados y desafortunados de la literatura hispánica medieval.

BIBLIOGRAFÍA

- Baranda, Nieves, Ed. (1995): *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Castro y Turner, 2 vols.
- Bonilla y San Martín, Adolfo, Ed. (1907): *Libros de Caballerías I*, Madrid: Bailly-Bailliére, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 6.
- Campbell, Kimberlee Anne (1988): *The Protean Text: A Study of Versions of the Medieval French Legend of "Doon and Olive"*, New York & London, Garland Publishing.
- Cervantes, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alfaguara, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- Chicoy-Dabán, Ignacio (1980): "De nuevo sobre la Historia de Enrrique, fi de Oliua", *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes a Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, ed. Jean-Marie d'Heur y Nicoletta Cherubini, Liège, Comité d'Honneur: 63-8
- Chicoy-Dabán, Ignacio (1981): "La Historia de Enrique fi de Oliva y el cantar de gesta *Doon de la Roche*", *VIII Congreso de la Société Rencesvalls*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana: 101-5.
- Egido, Aurora (1994): *Cervantes y las puertas del sueño: Estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Fradejas Lebrero José (1981): "Algunas notas sobre Enrique fi de Oliva, novela del siglo XIV", *Actas del I Simposio de Literatura Española*, ed. Alberto Navarro González, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 309-60.
- Fradejas Rueda, José Manuel (1995): "La Historia de Enrique Fi de Oliva: su transmisión textual", *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval II*, ed. Juan de Paredes, Granada, Universidad de Granada: 297-311.

- Fradejas Rueda, José Manuel, Ed. (2003): *“Historia de Enrique Fi de Oliua”*: Análisis de un relato caballeresco del siglo XIV, London, University of London, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar.
- Gayangos, Pascual de, Ed. (1871) : *Historia de Enrrique Fi de Oliua, Rey de Iherusalem, Emperador de Constantinopla (según el ejemplar único de la Biblioteca Imperial de Viena)*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Gómez Redondo, Fernando (1994): *La prosa del siglo XIV. Historia de la Literatura Española VII*, ed. Ricardo de la Fuente, Madrid, Ediciones Júcar.
- González, Cristina (2007): *“Enrique fi de Oliua: Entre flamencos anda el juego”*, *La Corónica*, 36, 1: 267-82.
- González, Cristina (2008): *“Erotismo y comicidad en Carlos Maynes y Enrique Fi de Oliua”*, *Romance Quarterly*, 55, 1: 3-12.
- González, Cristina (2009): *“Estandartes, polvaredas, confusión e ira en Enrique Fi de Oliua y en el episodio de los rebaños de ovejas de Don Quijote de la Mancha”*, *Especulo*, 14, 42: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/enrifide.html>
- Hook, David (1989). *“‘Merjelina’ (Libro de Buen Amor, 211c)”*, *La Corónica*, 17, 2: 44-7.
- Infantes, Víctor (1992): *“La prosa de ficción renacentista: Entre los géneros literarios y el ‘género editorial’”*, *En el Siglo de Oro: Estudios y textos de la literatura áurea*. Potomac, Maryland, Scripta Humanistica: 59-66.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1925): *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly Bailliere, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1.
- Percas de Ponseti, Helena (1975): *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Editorial Gredos, 2 vols.
- Ramos Nogales, Rafael (1992): *“Dos ediciones de Enrique fi, de Oliua y unas cartas de Gayangos”*, *Journal of Hispanic Philology*, 16: 263-73.
- Sharrer, Harvey L., Ed. (1999): *Enrique Fi de Oliua, Electronic Texts and Concordances of the Madison Corpus of Early Spanish Manuscripts and Printings*, Ed. John O’Neill, Madison & New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

LA COMIDA, ¿TEMA INTEGRAL DE LA CELESTINA?

CARLOS HEUSCH¹

École Normale Supérieure de Lyon

CIHAM-AILP

Resumen

Este trabajo estudia la presencia del tema de la comida en *La Celestina*, insistiendo en su importancia no solo cuantitativa sino cualitativa: es uno de los elementos clave para comprender el “mundo social” de *La Celestina* ya que la relación a la comida define la pertenencia del personaje a uno u otro de los mundos sociales y culturales que aparecen en la obra. Es además uno de los ingredientes de la escritura precapitalesca a través de lo que el autor del estudio llama la “mentalidad del hambre”. Por último se plantea su relación con cierta visión hedonista del mundo y el tema de la finalidad moral de la obra.

Palabras clave: Celestina, Rojas, comida, léxico, paremiología, refranes, moral, hedonismo, cultura popular, carnaval, cuerpo, vitalismo.

Abstract

This paper studies the presence of the food theme in *La Celestina*, by insisting not only on its quantitative importance but also on its qualitative significance: it is one of the key elements to understand the social world of *La Celestina* since the relation to food defines to which of the social and cultural worlds depicted in the literary work a character belongs to. Besides, it is one of the ingredients of the precapitalesc writing since it is related to what the author of this paper calls the “hunger mentality”. Finally, this study raises the issue of the relation of this theme with a certain hedonist vision of the world and the moral purpose of Rojas’ work.

Keywords: Celestina, Rojas, food, lexicon, lexicology, proverbs, morality, hedonism, popular culture, carnival, body, vitalism.

Con ocasión de un coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez en mayo de 2009 sobre la mesa en la literatura medieval², me puse a trabajar sobre el banquete del acto IX de *La Celestina*. La preparación de dicha ponencia (Heusch, e. p. [b]) me condujo a tomar conciencia de la importancia del tema de la comida, en todos sus aspectos, en la obra de Fernando de Rojas y a formularme la pregunta de saber si la

¹ École Normale Supérieure de Lyon. Correo-e: carlos.heusch@laposte.net. Recibido: 24-02-2010; segunda versión: 07-03-2010.

² *Être à table au Moyen Âge/ Sentarse a la mesa en la edad media*, coord. Nelly Labère, quien se encarga asimismo de la publicación de las actas.

comida no era también uno de los “temas integrales” de *La Celestina*. En estas páginas, que completan lo apuntado sobre el acto IX y el tan “carnavalesco” banquete en casa de Celestina, voy a rastrear los múltiples aspectos del tema de la comida y la bebida en esta obra, con ánimo de demostrar que nos las habemos con un tema verdaderamente estructural, por no decir, “integral”, pensando en el famoso artículo de Peter Russell sobre la magia.

Tras constatar la omnipresencia de dicho tema, conviene, lógicamente, preguntarse qué sentido puede tener en la obra y qué intenciones pueden esconderse detrás de un tema a primera vista anodino: ¿qué visión social y literaria trasluce a través del tema de la comida? ¿Cómo lo trata Rojas y con qué intenciones?

La problemática que quiero desarrollar parte del postulado que la comida no es solo un *tema* en la obra de Rojas, por ejemplo como testimonio para los historiadores de la vida cotidiana. Se trata, desde mi punto de vista, de un elemento estructurante de primera fila ya que sostiene una oposición fundamental entre los dos mundos sociales y culturales que contienden en la obra: el mundo de arriba, el de los nobles; y el mundo de abajo en el que pululan numerosos tipos –criados, prostitutas, rufianes, alcahuetas hechiceras...– y cuyo denominador común es que se hallan todos hambrientos o, cuando menos, lo suficientemente faltos de provisiones como para no dudar en darse a los placeres del yantar a la primera ocasión. Para estos, el comer es algo tan importante que determina su comportamiento y su lenguaje, mientras que para los personajes nobles es algo de lo que ni siquiera se habla. De ahí que debamos preguntarnos si no se trata también de una oposición entre dos culturas: la cultura culta y la popular, o incluso entre dos visiones del mundo determinadas por la relación a la comida y a la bebida. Efectivamente, para los grupos que podemos denominar, por así decirlo, “populares”, la relación a la comida y a la bebida es la condición misma del deleite y de la felicidad terrenas, un “gozo” que el otro grupo comprende totalmente de otro modo. Una pregunta se plantea entonces: ¿cuáles son los límites de dicho “gozo” popular, basado en los placeres gustativos? ¿Hasta qué punto se pueden satisfacer dichos placeres en un mundo presentado como un valle de lágrimas?

*

1. DISCURSO Y COMIDA EN LA CELESTINA

1.1 *La mesa ausente: idealismo aristocrático y enfermedad de amor*

Empecemos por el universo de los personajes nobles. Lo primero que salta a la vista es la ausencia casi total del universo material en boca de dichos personajes. Pocas son las alusiones a la comida en su discurso, como si se despreocuparan totalmente de tales trivialidades. Herederos de los personajes idealistas de la ficción sentimental que, en cierta medida, constituyen su arquetipo literario³, sus preocupaciones principales

³ Vid. Martín, 1972 y Severin, 1984 y 1990.

van por otros derroteros que los de la mera subsistencia. Cuando nos topamos con alguna alusión de este tipo se aplica además no a ellos mismos sino a algún personaje del inframundo celestinesco. Se da el caso, por ejemplo, en la única alusión a la comida de la muy noble Melibea, quien se preocupa muy cristianamente, en el acto IV, por el hecho de que se está haciendo tarde y Celestina aún no ha comido: “Toma tu dinero y vete con Dios que me parece que no debes haver comido” (324)⁴. Si bien no sabemos si el almuerzo familiar ha tenido ya lugar en casa de Melibea, podemos suponerlo puesto que Alisa acaba de marcharse para pasar la tarde de visita en casa de su hermana enferma.

En lo tocante a Calisto, la ausencia de alusiones a la mesa va incluso más allá de lo que podría ser una consecuencia de la regla de “servante decorum”. Calisto ni habla de comida, ni come, *stricto sensu*, retomando una imagen de lo más trillada del enamorado cortés. Así, por ejemplo, formula explícitamente el voto de ayunar hasta la noche:

... ni comeré hasta entonces, aunque primero sean los cavallos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, quando han dado fin a su jornada (411).

Claramente, Rojas está aquí jugando con los tópicos literarios. La referencia al amor cortés es explícita por el carácter “lírico” de la expresión de Calisto: la tan trillada metáfora del descanso de los caballos que tiran del carro de Apolo. No pasemos por alto el hecho de que este idealismo de libro provoca la exasperación del muy pragmático Sempronio quien se permite criticar el estilo poético de su amo⁵ antes de sugerirle que por lo menos pruebe un tentempié para aguantar hasta la noche: “Y come alguna conserva con que tanto espacio de tiempo te sostengas” (412). Así es como Parmeno le trae a su amo la famosa rodaja de diacitrón, frugal comida, comparada con el hurtado banquete que los criados van a agenciarse. Podemos sin demasiados riesgos conjeturar cierta comicidad en el diacitrón de Calisto y no sólo por el contraste con lo excesivo del festín de los criados –pernil de tocino, tórtolas y doce pollos (más de dos por comensal)...-. Los tratados médicos de origen árabe recomiendan el diacitrón para luchar contra la debilidad y para Dioscórides es el mejor remedio contra los deseos antojadizos de las mujeres embarazadas (Parrilla, 2000: 70). La rodaja de diacitrón parece pues alimento de lo más apropiado para el dudoso enfermo de amor que resulta ser Calisto. No en vano este último se pone luego a engullir la socorrida refacción con tamaña fruición que despierta la sorpresa de Sempronio: “Verás qué engullir haze el diablo. Entero lo quería tragar por más apriesa hazer” (414). El primer público de *La Celestina*, eminentemente universitario, asociaría sin duda el afectado ayuno de Calisto con el *topos* del *amor hereos*, de la enfermedad cuyos síntomas primeros son, como ya se sabe, la pérdida de apetito y sueño. De esos enamorados hablará precisamente Celestina durante el banquete del acto IX:

Lo qual yo juzgo por otros [...] menos apasionados y metidos en este fuego de amor que a Calisto veo. Que ni comen ni beben, ni ríen ni lloran, ni duermen, ni velan... (425)

4 Citamos por la última edición de Peter Russell (2001) a la que remite la paginación citada.

5 “Dexa, señor esos rodeos ; dexa essas poesías, que no es fabla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden” (412).

La relación estrecha que existe entre el ayuno y los efectos de la enfermedad de amor aparecerá también en el personaje de Melibea quien, en el acto X, ha de confesarle a Celestina su total pérdida de apetito, señal certera para la vieja alcahueta de que la *philocaptio* por ella provocada está surtiendo efecto: “túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver” (444). La criada Lucrecia confirmará luego el diagnóstico de la vieja insistiendo en los mismos síntomas: “tanto más sus llamas se manifestaban [...] en el comer sin gana, en el no dormir” (453).

1.2 El realismo celestinesco

Todo eso sería sin duda poco significativo si en la misma obra, los personajes “populares” no se sirvieran, por el contrario, de manera casi sistemática del campo léxico de la comida. Es como si Rojas hubiera querido contrarrestar el idealismo heredado de la literatura cortesana, en que ayunan héroes nobles y enfermos de amor, con un materialismo exacerbado en donde personajes de lo más prosaicos van a aludir a los aspectos más concretos de la vida material, empezando por la organización de la jornada en función del acto de alimentarse. Son los personajes “celestinescos” –alcahueta, criados, prostitutas, rufianes...– los que tienen el monopolio del discurso sobre la comida, que se convierte así en uno de los principales soportes del “realismo integral”, en expresión de Lida de Malkiel (1962, conclusiones) que caracteriza, en cierto sentido, la *Tragicomedia* de Rojas. El supuesto “realismo” de la obra, tal y como lo comprende Lida, se entiende a partir de la observación y pintura de lo cotidiano en sus menores detalles, como por ejemplo todo aquello que hace referencia a la comida y a la alimentación, elementos que hasta *La Celestina* no tenían forzosamente cabida en el espacio literario. El caso es que en la obra de Rojas se alude en ocasiones a detalles de este tipo que no tienen ningún tipo de necesidad para la acción. En la última escena del acto XI, cuando Celestina llega por fin a su casa con la cadena de oro, tras la jornada más larga y cansada de la obra toda, Rojas no olvida en modo alguno hacerle decir a su personaje: “entendamos en cenar y dormir” (467), prueba de que el comer es algo tan fundamental que no mencionarlo, de alguna manera, restaría verosimilitud al discurso del personaje. En el acto IX, el hambriento Sempronio se percató de que, como de costumbre, Elicia quiere guerra. Sin embargo, lo primero es lo primero, es decir comer: “después reñiremos; comamos agora” (418). *Primum vivere...*

Las comidas implican momentos específicos y aun toda una sociabilidad popular en torno a la mesa que aparece, en *La Celestina*, entre las líneas. Cuando Areúsa alude, en el acto IX, a la vida desgraciada de las criadas insiste en la ausencia de libertad de estas para hablar de sus comidas o incluso para ser invitadas a una merienda: “nunca tratan con parientes, con yguales... con quien digan ‘¿Qué cenaste?’... ‘Llévame a merendar a tu casa’...” (429). De igual modo, en *La Celestina* ir a la compra es también una tarea cotidiana claramente expresada. Esa era, por ejemplo, la principal labor del joven Parmeno cuando de pequeño estaba al servicio de Celestina: “señor, yva a la plaça y tráyle de comer, y acompañávala” (257).

Todo ello hace que *La Celestina* nos informa en cierto modo sobre las costumbres alimenticias de los personajes, concretamente de la protagonista, la vieja alcahueta quien, en varias ocasiones, insiste no sin picardía en la frugalidad de sus comidas:

... comiendo quando puedo beviendo quando lo tengo [...] Jamás me acosté sin comer una tostada en vino (325).

Frugalidad que, claro está, contrasta con lo pródigo de sus libaciones, siguiendo la vieja idea de los medievales de que el vino es la mejor de las panaceas (Martín, 2001:51): "... y dos dozenas de sorvos, por amor de la madre tras cada sopa" (326). Si el vino le remedia sus malestares ginecológicos, no es pues de extrañar que Celestina, con toda su pobreza auestas, no dude en gastarse un "quarto" (es decir un cuarto de real de plata) en vino, mientras que al pan le dedica tan solo una "blanca" (medio maravedí)⁶.

Con su "realismo integral", *La Celestina* nos informa también sobre los horarios de las comidas y, concretamente, el almuerzo, mucho más condicionado que ahora por el horario solar. Si seguimos a Rojas, el almuerzo castellano de aquella época debía de hacerse en torno a las doce del mediodía ya que, en el texto anteriormente citado del acto IV, Melibea considera que hacia la una es ya tarde para comer⁷. De igual modo, en el acto VIII, Parmeno invita a Areúsa a que vaya a comer a casa de Celestina precisando que debe ir "a las doce del día" (400).

Este horario de comidas lo confirma además Hernando de Talavera en su *Avisación a María Pacheco*. Véase Cécile Codet, *Édition critique de la "Avisación a... María Pacheco"* de Hernando de Talavera, Lyon: ENS (Mémoire de Master), 2010.

1.3 Comida y léxico

La comida está pues muy presente en las acciones de los personajes "populares". También lo está en su habla. Una de las particularidades estilísticas de *La Celestina* se halla en la "invención" de un habla propia de los personajes no nobles. Esta forma de discurso presenta dos características mayores: por un lado el no respeto de la regla de "servante decorum", señal según Francisco Rico de un humanismo muy *sui generis* (Rico, 2000), que hace que los criados pueden hablar como los amos y las alcahuetas como profesores de universidad; y, por otro lado, la reproducción de un habla coloquial que corre parejas con el "verismo conversacional", una especie de "realismo lingüístico" basado en el uso de coloquialismos, de metáforas del mundo concreto y de la vida cotidiana así como, de manera bastante sistemática, de expresiones lexicalizadas, refranes y toda una serie de interjecciones consideradas como giros populares. Ahora

⁶ Véase al respecto las concluyentes afirmaciones de Ladero Quesada: "Después de la reforma monetaria de 1497, dos blancas hacían un maravedí. El 'real' de plata tenía 34 mrs., de modo que un cuarto suyo eran 8,5, con los que la 'alcoholada' Celestina podría comprar el equivalente a unos dos litros de vino" (Ladero, 1990: 103).

⁷ Podemos situar en el tiempo la entrevista entre Celestina y Melibea gracias a una observación de Sempronio en el acto siguiente: "que desde que dio la una te espero aquí y no he sentido mejor señal que tu tardança" » (343). Lógicamente la entrevista con Melibea ha finalizado después de la una de la tarde.

bien, resulta interesante que ambos autores, el anónimo y Rojas, se hayan servido de la isotopía de la comida para desarrollar semejante principio estilístico, como si esta fuese un elemento tendiente a dar verismo a la expresión de los personajes.

La isotopía de la comida está presente en el habla de los personajes para reforzar la expresividad o el énfasis. Se trata, por lo tanto, de uno de los medios privilegiados de que se sirven los autores para producir un efecto retórico dentro del estilo “bajo” típico de la vieja comedia, remozado ahora a la luz del *aggiornamento* humanístico del que beben dichos autores. Ya desde el primer acto, Celestina da el tono:

¿Los huesos que yo roí piensa este necio de tu amo de darme a comer ? Pues ál le sueño ; al freír lo verá (267).

Dos expresiones culinarias seguidas, para dar a entender el enfado de la alcahueta; prueba de la eficacia expresiva de dicha isotopía. En el acto siguiente, las cien monedas de oro dadas por Calisto van a transformarse en una especie de alimento del que se habrá de prescindir con lo cual Parmeno exclama: “en casa se habrá de ayunar estas franquezas” (288). La ausencia de dinero queda pues comprendida según la lógica de la penuria alimenticia de los grupos desfavorecidos. Sempronio no se expresa de otro modo cuando, desconfiando de la astuta alcahueta, dice: “al primer desconcierto que vea en este negocio no como más su pan” (296). Y es que las expresiones en las que aparece el “pan” son de lo más recurrentes⁸. Celestina se permite incluso algún que otro juego de palabras en que interviene la isotopía culinaria: “querrías más estar al sabor que al olor deste negocio”, le dice con perspicacia a un Sempronio que parece también haber sucumbido a los encantos de Melibea. Los términos de la paronomasia “sabor” y “olor” aluden lógicamente a un plato bien guisado, pero “sabor” expresa también el placer, creando así una asociación de ideas entre comida y sexualidad. También Areúsa lexicaliza a partir del referente culinario. Para expresar la idea de concordancia entre actos y palabras, referida a Centurio, entre los diferentes campos léxicos posibles, elige precisamente una metáfora de la comida y la mesa: “aquí quiero ver si dezir y hazer si comen juntos a tu mesa” (567).

Para llegar a ser expresivo, el lenguaje celestinesco se sirve a menudo de todas estas metáforas. Así, para expresar la ingratitud de los jóvenes, Celestina le dice a Parmeno: “regisvos a sabor de paladar” (359). De igual modo, Lucrecia se queda pasmada escuchando a Celestina hablar de su pasado y no puede por menos de exclamar: “assí me estuviera un año sin comer escuchándote...” (436). Semejante búsqueda de la hipérbole a través de la metáfora culinaria cuando Sosia se refiere a la muerte de los otros criados indicando que han sido como los “ingredientes” de la “salsa” de los amores de Calisto y Melibea⁹. A menudo se recurre también a la relación entre comida y dinero: para poder comer hay que escotar¹⁰, elemento concomitante con la visión mercantilista del mundo que subyace, según Maravall (1972), en toda

8 Algunos ejemplos: « *Con su pan se la coma* » (516), « *el pan que de mi padre comiste* » (522), « *y con qué blanco pan te dava çaraças* » (576)...

9 “Dos moços entraron en la salsa destes amores” (516).

10 “Que quien lo comió, aquél lo escote” (538).

la obra. Así se expresa Areúsa cuando se refiere a “pagar la fruta” (“que yo pagaré la fruta”, 552), alimento especialmente caro y escaso, llegando incluso hasta la violencia verbal, como cuando dice de Sosia que le hará “reversar el plazer comido” (539).

En principio, estas expresiones metafóricas se hallan solo en boca de personajes del inframundo celestinesco. La excepción que confirma la regla la tendríamos con Calisto quien, en un momento dado, comete una especie de lapsus y, acaso desbordado por su deseo, pierde por completo el *decorum*¹¹. En el acto XIX, el refinamiento de la última escena de amor entre Calisto y Melibea, repleto de referencias a la literatura sentimental, con un *locus amoenus* animado, con la expresión lírica de las dos mujeres, con la celebrada llegada del amante, etc., queda súbitamente interrumpido a causa de la precipitación con la que Calisto quiere gozar a Melibea. Esta se queja dulcemente de las manos crueles del precipitado amante que desgarran sus delicadas ropas. Y he aquí que Calisto, semejante a sus criados por la fuerza brutal de su deseo, exclama, como si se dirigiera a una cortesana: “Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas” (584). La tosca metáfora culinaria no podía sino tener un efecto cómico de los más logrados que contrasta con el ambiente cortés de la escena confiriendo a esta última, con toda probabilidad, una dimensión paródica, sin duda buen ejemplo de la técnica rojiana de distanciamiento. En cualquier caso, la desplazada metáfora de Calisto tiene como efecto principal el convertir a la dama en mera ave por desplumar y la sexualidad en un acto devorador. El texto nos conduce a pensar que Rojas ha querido desarrollar esta metáfora para el último encuentro entre los amantes, pasando de manera brutal del refinamiento cortés a una especie de canibalismo sexual sugerido por Calisto y reafirmado luego tras la proposición hecha por Melibea de “colación” (hecho por otro lado bastante excepcional en la obra) a la que Calisto contesta: “no ay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder” (584). Calisto no quiere perder un solo instante de esa “posesión” de la amada a la que devora, de hecho, simbólicamente. De ahí también el desprecio que el personaje manifiesta justo después hacia la bebida y comida “reales”, consideradas viles por poderse comprar:

Comer y beber dondequiera se da por dinero, en cada tiempo se puede aver y qualquiera lo puede alcançar (584)

La posesión de Melibea, en cambio, es algo “no vendible”, según Calisto, afirmación que no deja de ser irónica en boca de un personaje que ha conseguido sus propósitos gracias a la mediación de una alcahueta.

Los personajes de *La Celestina* forjan pues expresiones metafóricas a partir de los referentes de la comida. Dichas construcciones vienen además en complemento de las de la *vox populi*. Como sabemos, el uso de expresiones proverbiales es una de las características estilísticas de la obra de Fernando de Rojas (Bizzarri, 2008). Este recurre a ellas de manera mucho más sistemática que su predecesor –más interesado por las sentencias cultas, como lo han demostrado Russell¹² y otros críticos– con ánimo de reproducir los rasgos de la oralidad y del lenguaje popular. Muchos de estos refranes

11 Vid. Deyermond, 1985.

12 Vid. la introducción de su edición ya citada o también 1988 (1991).

tienen que ver con la comida, cosa, por otro lado, no demasiado sorprendente si pensamos que, en términos generales, en el refranero español medieval abunda esta temática (Bizzarri 2000 y 2004). He aquí los más significativos que en algunos casos son adaptaciones de otros refranes:

- Pan y vino anda camino que no moço garrido (312);
- A mesa puesta con tus manos lavadas y poca vergüença (404);
- Más vale una migaja de pan con paz, que toda la casa llena de viandas con renzilla (417).

El primero parece proceder de la tradición oral puesto que su aparición en *La Celestina* es el testimonio más antiguo que se ha conservado¹³. El segundo refrán es el resultado del cruce de varios refranes en los que aparece la expresión “a mesa puesta”. El *Refranero* de Hernán Núñez recoge una forma muy próxima a la de *La Celestina*: “Asentáisos a mesa puesta, con vuestras manos lavadas y poca vergüenza”, mientras que el de Correas disocia las dos expresiones: “asentarse a mesa puesta sin saber lo que cuesta” y “con sus manos lavadas” o “venir con sus manos lavadas” o, por último, “mano lavada, mácula quitada”¹⁴. En cuanto al último refrán, la manera con que es introducido por Celestina (“dicen los sabios...”) parece remitir al origen culto de la expresión cuya fuente es, en efecto, Proverbios 17.1¹⁵, aunque la misma idea, con numerosas variantes, se encuentra en otros refranes hispánicos¹⁶. El carácter “popular” de las referencias a la comida queda aún más reforzado en el momento álgido del tema de la comida en la obra de Rojas, que es el banquete en casa de Celestina, del acto IX, al que he dedicado el referido trabajo y donde hay que destacar toda una serie de elementos carnalescos como la lógica del exceso –concretamente en la abundancia de comida y bebida, con la enofilia de Celestina–, la visualización del cuerpo en su dimensión grotesca y lujuriosa –con una muy sugestiva analogía entre sexualidad y comida– y hasta una dimensión escatológica, con el antirretrato de Melibea bosquejado por las encendidas mozas. Ahora bien, ¿qué implicaciones literarias puede tener esta omnipresencia de la comida, como ingrediente fundamental de lo “popular” en *La Celestina*? ¿Cuáles pueden ser los motivos de todas estas referencias en la obra de Rojas?

13 El refrán es además introducido por Celestina con la expresión “como dicen...” que sugiere una práctica oral. *Vid.* la nota en la edición de la Biblioteca Clásica: “es refrán cuya documentación más antigua sería ésta” (VVAA, 2000: 123, n. 109).

14 “. *Vid.* la nota de Russell en su edición de *La Celestina* (404) o la nota complementaria de la edición de Biblioteca Clásica (VVAA, 2000: 203.27).

15 La versión de Rojas sigue de cerca la de la Vulgata: “Melior est buccella sicca cum gaudio quam domus plena victimis cum iurgio”.

16 P. Russell cita por ejemplo esta variante de Correas: “Más vale pan solo con paz que polos con agraz”. Para las otras variantes remito a VVAA, 2000: 214.139.

2. COMER EN UN “VALLE DE LÁGRIMAS”

2.1 *Hambre y escritura prepicaresca*

¿Con qué finalidad se habla de la comida en *La Celestina*, teniendo en cuenta la particular configuración sociocultural de aquellos que hablan de ella? El discurso sobre la comida, la manera en que se concibe, en la obra, lo que podríamos llamar el banquete de los indigentes son algunos de los medios de su radical modernidad literaria. Como ya lo apuntara Lida, el haber otorgado tal primacía a la vida cotidiana de grupos sociales que hasta entonces no habían sido sino momentáneamente invitados a figurar en el gran escenario de la literatura, abre una vía muy significativa hacia la novela moderna, hacia una novela ávida de todos esos pedazos de vida ordinaria que nos brinda *La Celestina*. Además, Rojas añade cierta mentalidad, cierta visión del mundo que otros más tarde retomarán. Es lo que podríamos llamar la “mentalidad del hambre”, es decir la idea de que el mundo es discordia y lucha –como lo sugiere la cita de Heráclito que Rojas retoma a Petrarca en el prólogo de la *Tragicomedia*–, sobre todo porque unos están ahídos mientras que otros están hambrientos; porque unos tienen mucho y otros nada, cosa que la misma Celestina repite en varias ocasiones a lo largo de la obra. La mentalidad del hambre es la de aquellos que luchan por sobrevivir, para comer y están dispuestos a lo que sea para conseguir dicha meta.

Ahora bien, si la mentalidad del hambre es una especie de instinto de supervivencia, entonces llega a confundirse con un vitalismo sensualista que, en cierto sentido, se opone a la pulsión de muerte del enamorado aristocrático gótico. En este sentido, el primer monólogo de Sempronio, al principio de la obra es del todo significativo. La primera reacción del criado es la de dejar con indiferencia que “muera aquel a quien es enojosa la vida”, puesto que lo único que interesa es salvar el pellejo propio:

Más vale que muera aquel a quien es enojosa la vida que no yo, que huelgo con ella. Aunque por ál no deseasse vivir sino por ver a mi Elicia, me devría guardar de peligros (231).

Todos los ingredientes parecen aquí quedar reunidos para ver en *La Celestina* atisbos de la escritura picaresca que caracterizará la vertiente más moderna de la creación novelesca española de los siglos XVI y XVII, una escritura donde el hambre, del *Lazarillo* al *Buscón*, está omnipresente. No nos extrañe pues que en este universo prepicaresco, una de las primeras referencias a la comida remita precisamente a los hurtos de las criadas –tema casi tópico– que van a visitar a Celestina, como lo cuenta Parmeno a Calisto en el primer acto:

Ninguna venía sin torrezno, trigo, harina o jarro de vino y de las otras provisiones que podían a sus amas hurtar (257).

Las sisas de Parmeno en el acto VIII no constituyen pues ninguna excepción; son propias del mundo que nos pinta *La Celestina*, un mundo regido por el hambre. Valga como prueba la reacción del mismo Parmeno quien, de vuelta de la “tremenda” expedición nocturna del acto XII, se comporta en acorde con la imagen del criado gorrero que solo piensa en comer: “¿Adónde yremos, Sempronio? ¿A la cama a dormir

o a la cocina a almorzar?" (489). Y es de notar que, una vez en casa de Celestina, al criado no se le ha pasado aún el hambre, antes al contrario esta le ha crecido con la "alteración": "farías mejor en aparejarnos a él y a mí de almorzar; quizá nos amansaría algo la alteración que traemos" (491), detalle, por otro lado, no exento de cierta comicidad.

No resulta extraño entonces que *La Celestina* aluda explícitamente al hambre como motor de las acciones de los personajes. En el acto IX, el más carnavalesco y, de alguna manera, prepicaresco de la obra, se hace referencia a un hambre que necesariamente corre parejas con la pobreza. Juntas, hambre y pobreza, constituyen la mejor escuela de la vida. A la pregunta de Sempronio de saber de dónde le viene a Celestina tanta maldad, Parmeno contesta sin dudar:

La necesidad y pobreza, la fambre; que no ay mejor maestra en el mundo, no ay mejor despertadora y avivadora de ingenios (417).

Es interesante apuntar que la fórmula de Rojas se inspira en el conocido refrán "no hay mejor maestra que necesidad y pobreza", refrán que, como vemos, no hace ni por asomo alusión al hambre. Ello sugiere que sería Rojas quien habría añadido la referencia explícita al hambre. Además, dado que la palabra "maestra" aparece en singular, podemos pensar que se aplica tan solo a "fambre" y no a los dos elementos anteriores que son, por otro lado, los que venían con el dicho popular. Parece que Rojas ha querido aquí dar al hambre total primacía, manipulando un tanto el refrán: es ante todo el hambre, mucho más que cualquier otra cosa, sugiere Rojas, lo que vuelve a los hombres vivos y astutos, dotados de ese *ingenium* que será tan ponderado en la literatura aurisecular. Sin embargo, es también el hambre lo que hace a los hombres codiciosos y no nos ha de extrañar que Sempronio, para expresar la gran codicia de Celestina, recurra a una metáfora proveniente del campo semántico del apetito. De ahí la aparición de esa "cobdiciosa y avarienta garganta" (345) que va a caracterizar a la vieja alcahueta en varias ocasiones.

La Celestina es la primera obra literaria española en la que se nos muestra a nobles necios e inconsecuentes y a pobres avispados y taimados porque tienen hambre. Dicha oposición se determina también con relación al trabajo. *La Celestina* nos presenta esencialmente dos grupos: el de aquellos a los que la comida les cae, por así decirlo, del cielo, es decir los nobles y los eclesiásticos y el de aquellos que deben "trabajar", de una manera o de otra, para ganarse el "pan". Tras el famoso libro de Maravall (1972) a menudo se ha hablado, para la obra de Rojas, de la presencia del modelo mercantilista burgués. Sin embargo, desde el punto de vista de la relación al trabajo y al sustento, los personajes definidos desde el principio como "nobles" están en consonancia, como lo dejó bien claro Ladero Quesada (1990), con el modelo del patriciado urbano cuyo poder económico estaba basado en las rentas de los bienes raíces. Recordemos que el origen de los pollos que Parmeno va a hurtarle a su amo es explicitado por Rojas con tal precisión que difícilmente podría ser fortuita o involuntaria: "seys pares de pollos que traxeron estotro día los renteros de nuestro amo" (407). También habría que recordar la minucia con la que Celestina enumera el pago del diezmo eclesiástico que *in fine* no sirve sino para alimentar a la galería lupanaria que mora bajo su techo:

Entravan por mi puerta muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdizes, tórtolas, perriles de tocino, tortas de trigo, lechones. Cada qual, como lo recibía de aquellos diezmos de Dios, assí lo venían luego a registrar para que comiese yo y aquellas sus devotas (434).

Frente a esta sociedad ociosa de gente pudiente que vive de sus rentas, existe otra sociedad, la de los hambrientos que viven de su trabajo manual, de su “oficio” del cual se enorgullecen por muy indigno que este pueda parecer a primera vista. De ahí la defensa encendida que hace Celestina del oficio de alcahueta del que vive: “este oficio de que como y bevo, de que visto y calço” (299). E incluso amenazada por Sempronio, en la tensa disputa del acto XII, Celestina vuelve a defender la “limpieza” de su oficio: “vivo de mi oficio, como cada qual oficial del suyo, muy limpiamente” (496). A cada cual su oficio y hasta Centurio defiende, aunque patéticamente, el suyo: veinte años hace que su espada le “da de comer”, si bien con tal éxito que, como nos lo dice él mismo, no le llega para “dar collación” a nadie¹⁷. Poco viene al caso, sin embargo, aquí y ahora, la carga irónica que podríamos conjeturar en semejantes defensas de tan dudosos oficios; lo que importa de veras es, sin lugar a dudas, el hecho de que a través de la necesidad en la que se hallan algunos de buscarse el sustento se perfila, acaso con la mayor nitidez posible, el “mundo social” de *La Celestina*, determinando claramente oposiciones y afinidades.

Y es que, efectivamente, hay otro elemento prepicaresco que se va moldeando en *La Celestina* a partir de la relación al hambre y a la comida. Se trata del tema de la amistad en la desgracia que hace que algunos personajes van a ser “compañeros”, en el sentido fuerte y primero de la palabra: compartir el pan, a falta de otra cosa. *La Celestina* forja semejantes parejas de compañeros de mala vida: Sempronio y Parmeno, por ejemplo, acabarán convirtiéndose en camaradas, como unos Rinconetes y Cortadillos *avant la lettre*, y compartirán un mismo destino trágico. Pero es sobre todo la evocación de la amistad entre Celestina y Claudina lo que nos remite más claramente a esa especie de amistad picaresca¹⁸ donde la idea de compartir mesa es absolutamente fundamental. Las dos alcahuetas son compañeras puesto que como lo dice Celestina: “juntas comíamos, juntas dormíamos, [...] si yo traía el pan, ella la carne ; si yo ponía la mesa, ella los manteles...” (300).

2.2 De la comida al vitalismo sensualista

La primacía dada en el inframundo celestinesco al hambre y a la satisfacción de las necesidades vitales coincide, como hemos visto, con una forma de vitalismo que va a ser un tema recurrente en la obra. Los consejos que da Celestina a Parmeno, como se los daría, según sus propias palabras, a un hijo, están también encaminados hacia esa alegría de vivir, hacia esa alegría terrenal que caracteriza a los personajes no nobles y que se fundamenta en el buen beber y mejor yantar:

Goza tu mocedad, el buen día, la buena noche, el buen comer y beber. Quando pudieres haverlo, no lo dexes (376).

¹⁷ Vid. las páginas 565 y 567.

¹⁸ Vid. Heusch, e. p. (a).

Beber y comer forman pues parte de esos placeres fundamentales, un “gozo” supremo, muy distinto del de los nobles, y que de alguna manera contrasta plenamente con la idea de “valle de lágrimas”. Hay que saber aprovecharse de esta especie de kairós que nos brinda la vida ofreciéndonos todos esos placeres. Los consejos de Celestina, entre estoicos y hedonistas, parecen haber cuajado sobre todo en su pupila, Elicia, que es como la encarnación de este vitalismo basado en los placeres sensuales. Y en esta representación al fin y al cabo muy “popular” o espontánea del hedonismo, lo primordial es, claro está, la comida: “ayamos mucho placer. Mientras oy toviéramos de comer no pensemos en mañana” (396). A semejante visión de la vida, limitada a la inmediata subsistencia como preocupación única, hay que añadir lo que podríamos asociar a una visión carnavalesca de la vida, caracterizada por el disfrute del instante presente, por un hedonismo inmediato que se desentiende totalmente de un futuro incierto que acaso sea sinónimo de ausencia de placer, en acorde con el simbolismo de la cuaresma. Se trata de una especie de perpetua noche de carnaval consagrada a todos los placeres. Las palabras de Elicia, con la afirmación del hoy placentero y el rechazo del mañana temible no podían sino avivar entre el público rojiano el recuerdo de los villancicos que Juan del Encina introduce en sus églogas de antrujejo, en el momento en que los pastores se ponen a cantar, comiendo y bebiendo hasta el hastío:

Oy comamos y bevamos
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos¹⁹

Y por si fuera poco, la muy carnavalesca Elicia añade:

Gozemos y holguemos; que la vejez pocos la veen, y de los que la veen ninguno murió de hambre (397),

para situar, como si tuviera en mientes el villancico mismo de Encina, el comer carnavalesco en el epicentro de esta especie de hedonismo del instante presente. Se trata además, contrariamente al espíritu carnavalesco puro que goza tan solo de los últimos instantes antes de la llegada de cuaresma, de conjurar plenamente ese mañana cuadragesimal, sinónimo de muerte. La vejez, nos dice Elicia, está prometida a aquellos –claro que poco numerosos– que hayan sabido comer sin parar y gozar de cada día como si hubiere de ser el último. He ahí el gran deseo de esta joven de vida alegre: gozar cada día plenamente, es decir a fondo, sin dejarse la menor migaja de placer para el día siguiente, como lo dice con esta extraordinaria expresión, tan henchida de sentido: “no quiero en este mundo sino día y victo” (383). Como lo aclara el *Diccionario de la Real Academia*, la expresión “día y victo” se usa “para expresar que alguien gasta lo que gana en cada día, sin poder guardar nada para otro”. No puede haber mayor afirmación de lo que podríamos calificar con un neologismo de “anticrastinación”: la vida es placer y el placer solo puede gozarse *hic et nunc*.

19 Juan del Encina, *Égloga representada la mesma noche de Antrujejo*, v. 201-203. Sempronio, quien sobre este particular tiene la misma mentalidad que Elicia, también parece recordar los versos de Encina cuando le dice a su compañero Parmeno: “Comamos y holguemos, que nuestro amo ayunará por todos” (407).

2.3 *La engañosa feria*

Si el banquete en casa de Celestina del acto IX es una simbólica fiesta de Carnaval también podemos comprenderlo como la prefiguración de todo lo negativo que sucederá luego. La figura de Cuaresma, especie de transfiguración simbólica de la muerte, como lo vemos en las obras carnavalescas de Encina²⁰, se cierne sobre los invitados con la llegada imprevista de Lucrecia. El presentimiento de la sensual Elicia se vuelve entonces profético: “Madre, a la puerta llaman ; el solaz es derramado” (428). Podríamos añadir a la afirmación desilusionada de Elicia un verso del villancico de la égloga carnavalesca de Encina: “mañana ay gran quebranto” (v. 214). Efectivamente, faltan apenas doce horas para que toda esta alegría se mude en “quebranto”, para que Sempronio y Parmeno vuelvan al lugar del banquete, maten a Celestina y queden mortalmente heridos al intentar escapar. ¿Es entonces el mundo como lo pintaba la despreocupada Elicia al final del acto VII? ¿Acaso se puede disfrutar de la vida en un valle de lágrimas?

La respuesta se encuentra tal vez en el planto final de Pleberio quien también debe llorar la pérdida del ser más querido, su propia hija. En un momento dado, Pleberio se dirige al mundo al que tilda de “laberinto de errores”. Confesará más tarde que él también ha sido de los que probaron los deleites mundanos. Su vida ha sido como un largo carnaval cuya cuaresma despunta ahora. Comprende que todos esos placeres no han sido más que errores pues el mundo es, en realidad, una “engañosa feria” donde uno cree comprar a buen precio lo que deberá pagar muy caro eternamente. De ahí que el mundo se pueda representar, según el mismo Pleberio, como un atractivo banquete lleno de suculentos manjares:

Cévasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleytes: al mejor sabor nos descubres el anzuelo; no lo podemos huyr, que nos tiene ya caçadas las voluntades (612).

El deleite de los manjares es como una metonimia hiperbólica de todos los placeres mundanos y, en este sentido, son sencillamente irresistibles. ¿Cómo negarse a tamaño placer por muy lleno de anzuelos que esté? La pregunta se plantea tal vez para un Pleberio, desde lo alto de su posición social dominante, desde lo alto de la cual la cuestión del acto moral tiene un sentido. Pero, ¿acaso se plantea para los personajes “de abajo”? ¿Acaso se plantea para Elicia, que ha perdido “madre” y “amigo”? Areúsa responde implícitamente en su lugar, cuando la insta a olvidar las penas, en cuanto se considere justamente vengada. Tal vez por eso Rojas no juzgó necesario que oyéramos de nuevo a las “muchachas” tras las muertes de los protagonistas nobles que, en cierta medida, debían de satisfacer su sed de venganza. En un mundo de discordia como el de *La Celestina*, las lágrimas de unos enjugan las de otros y la vida vuelve a imperar sobre lo demás, con su carácter mecánicamente cíclico. Y la alegría eliciana del instante, volverá a brotar, como un nuevo día... y victo. Nada entonces nos puede impedir imaginar un epílogo en el que Elicia y Areúsa celebrarían felices un solemne

²⁰ Vid. la *Égloga representada la misma noche de Antruejo* en la que los pastores comen aterrorizados ante la llegada de la espantosa Cuaresma armada de perros.

banquete brindando por la Condenación eterna de aquel “vil” Calisto y su “estiercol de Melibea”.

*

Doy por bien empleadas estas páginas si, al cabo de este estudio, el lector ha quedado convencido de la extraordinaria importancia del tema de la comida en una obra como *La Celestina*. Se me antoja que dicho tema forma parte, a todos los niveles, de los dispositivos estructurales que Rojas ha querido ensamblar y ello hasta la cuestión aún en debate –a pesar de las reacciones suscitadas por el libro de Marcel Bataillon– de la finalidad moral de la obra. El análisis del espíritu vital y marcadamente hedonista de algunos personajes tendería a conducirnos hacia una moralidad de geometría variable. Ahí donde probar los deleitosos manjares del mundo no es una elección sino una necesidad vital, no puede plantearse la cuestión del yerro y su castigo. Solo hay “engañoso feria” para aquellos que tienen la posibilidad de “comprar” algo en ella. La presencia de la comida en una obra como *La Celestina* sería pues, también en el plano ideológico y no solo temático, una de las claves de su modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Bizzarri, H. (2000): *Diccionario paremiológico e ideológico de la Edad Media* (Castilla, Siglo XIII), Buenos Aires, Secrit, Incipit, Publicaciones 5.
- Bizzarri, H. (2004): *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, Arcadia de las Letras, 28.
- Bizzarri, H. (2008): “Celestina y la ‘copia de sentencias entretejidas’”, *Celestinesca*, 32: 51-68.
- Deyermond, A. (1985): “ ‘El que quiere comer el ave’: Melibea como artículo de consumo” en *Estudios románicos dedicados al Profesor Andrés Soria Ortega en el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*, Granada, Universidad de Granada, I: 291-300.
- Ladero Quesada, M. Á. (1990): “Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, Historia medieval, 3: 95-120.
- Heusch, C. (e. p. [a]): “L’Amitié Dans *La Célestine* de Fernando de Rojas. Les limites d’un contexte culturel”, en S. Brouquet y F. Plazolles (eds), *Amor. Amicitia, les discours savants sur l’amitié dans les sociétés savantes au Moyen Âge*, Toulouse, Méridiennes.
- Heusch, C. (e. p. [b]): “Faire chère lie dans une vallée de larmes: le banquet carnavalesque de Célestine”, en N. Labère (ed.), *Se mettre à table au Moyen Âge / Sentarse a la mesa en la Edad Media*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Maravall, J. A. (1972): *El mundo social de la Celestina*, Madrid, Gredos.

- Martin, H. (2001): *Mentalités médiévales, II. Représentations collectives du XI^e au XV^e siècle*, Paris, PUF, Nouvelle Clio.
- Martin, J. (1972): *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Londres, Tamesis Books.
- Parrilla, C. (2000): "El convite de los 'locos porfiados' ", en P. Carrasco (ed.), *El mundo como contienda*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Rico, F. (2000): "La realidad y el estilo (El humanismo de *La Celestina*), Estudio preliminar", en F. Lobera et al. (ed.), Fernando de Rojas y Antiguo autor, *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, « Biblioteca Clásica »: xv-xxvii.
- Russell, P. (1988): "Discordia universal: La Celestina como floresta de filósofos", *Ínsula*, 497: 1-3 [también en A. Deyermond (1991): *Historia y crítica de la literatura española*, 1/1, Edad Media, primer suplemento, Barcelona, Crítica: 400-405.
- Russell, P. (ed.) (2001): *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Cátedra.
- Severin, D. (1984): "La parodia del amor cortés en *La Celestina*", *Edad de Oro*, 3: 275-279.
- Severin, D. (ed.) (1990): "Introducción" en F. de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Cátedra.
- VVAA (ed.) (2000), Fernando de Rojas y Antiguo autor, *La Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica, Biblioteca Clásica.

REPRESENTACIONES DE HOMOEROTISMO FEMENINO EN ALGUNOS TEXTOS LITERARIOS MEDIEVALES

EUKENE LACARRA LANZ¹

Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen

El objetivo de este trabajo es examinar la representación genérica del homoerotismo femenino en algunos textos literarios. No es tarea fácil, porque en su mayor parte las relaciones sexuales entre mujeres han sido silenciadas tanto en la literatura de ficción como en los textos legales y eclesiásticos. En los textos analizados se observa una gran diferencia entre la representación de las mujeres que se han visto obligadas a travestirse de varones para mantener su virtud y las que desean yacer con otras mujeres. Las primeras se caracterizan como verdaderas viragos militares, que por su valor y sus virtudes se convierten milagrosamente en varones, restaurando así la ortodoxia del matrimonio. Las segundas, por el contrario, son objeto de burla y escarnio, especialmente si utilizan falos artificiales.

Palabras clave: -Homoerotismo, travestismo, sodomía, sexualidad, género, escarnio, medicina, fueros, *Liber Gomorrhianus*, cantigas, *Speculum al foderi*, *Eiximenis*, *Chanson de Yde et Olive*, *Tristan de Nanteuil*.

Abstract

The aim of this paper is to examine the gender representation of female homoeroticism in some literary texts. It is not an easy task because this type of sexual relations is practically silenced in literary fiction as well as in legal and ecclesiastical writings. In the texts I analyse one can see two different representations. Those women who are forced to take man's clothing to preserve their chastity, and those who desire to make love to women. The first ones are characterised as true military viragos, whose courage and virtues are rewarded and become miraculously men, thus restoring orthodox marriage. The second ones, however, are subject to mockery and derision, more so if they use artificial phalluses.

Key Words: Homoeroticism, travesty, mockery and derision, sodomy, sexuality, gender, medicine, law, *Liber Gomorrhianus*, poetry, *Speculum al foderi*, *Eiximenis*, *Chanson de Yde et Olive*, *Tristan de Nanteuil*.

La asimetría genérica consagrada a lo largo de siglos atribuyó a hombres y a mujeres una diferenciación genérica que presumiblemente se correspondía con sus respectivas naturalezas. Los discursos normativos subrayaban claramente las fronteras de género para evitar cualquier grado de confusión o trasvase. La caracterización genérica tenía implicaciones, jurídicas, físicas, emocionales, laborales, se extendía a la

¹ Universidad del País Vasco. Correo-e: eukene.lacarra@ehu.es; Recibido: 25-03-2010; segunda versión: 30-04-2010.

apariencia externa, repercutiendo en los códigos de vestido, en los ademanes, en las actitudes, en la gesticulación y en los más pequeños movimientos de la vida diaria de hombres y mujeres, en su identidad y en su manera de relacionarse en la sociedad. La sexualidad no se escapaba de esta caracterización, de modo que hombres y mujeres debían plegarse a su presunta naturaleza y cada género debía actuar de acuerdo al modelo considerado natural: activo-masculino y pasivo-femenino. Naturalmente, el matrimonio era el cauce legítimo y su objetivo primordial la procreación². Las prácticas homoeróticas, el autoerotismo, el travestismo y la adopción del papel activo por parte de la mujer o del pasivo por parte del hombre se juzgaban como actos contra natura porque subvertían los paradigmas de género establecidos.

Durante la Edad Media las relaciones sexuales entre hombres concitaron el interés de juristas, teólogos, moralistas y médicos y hasta de los escritores de ficción, mientras que las relaciones entre mujeres con frecuencia se silenciaban o se dejaban en un segundo plano. Desafortunadamente, la investigación sobre la sexualidad ha seguido un camino similar, pues si los estudios sobre las prácticas sexuales entre hombres comenzaron en los años 80 con los estudios pioneros de Boswell (1980) y Greenberg (1988), las investigaciones sobre el homoerotismo femenino son todavía escasas, singularmente en lo que se refiere a los estudios relativos al periodo medieval (Murry, 1996: 191-233 y Bennet, 2000: 1-24). Laqueur (1992: 53) atribuye la mayor atención que recibían las prácticas masculinas a las consecuencias sociales y políticas que de ellas se podían derivar. Cualquier agravio contra un varón, bien fuera acusado de afeminado (“mollis”) bien de ser el elemento pasivo (“pathicus”), podía llegar a amenazar el orden social. Para Jacquart y Thomasset la mayor vigilancia que se observa en las uniones sexuales entre varones provenía de la gravedad que se les atribuía por el peligro que presentaban para la conservación de la especie, pues desde la medicina se enseñaba que únicamente el semen masculino era generativo, por lo que su emisión no debía perderse al ser vertido fuera del vaso adecuado. La unión entre las mujeres, sin embargo, no presentaba esta amenaza a la conservación de la especie, al considerarse que el semen femenino no era generativo, por ello la condena era menor³.

Pedro Damián utilizó por primera vez el término “sodomía” en su *Liber Gomorrhianus*⁴. El líder monástico y reformador eclesiástico dedicó su libro al Papa León IX (1048-1054), con el objetivo de erradicar la depravación de monjes y clérigos y establecer la castidad en los monasterios⁵. En su opinión, muchos incurrían en pecados que denomina de sodomía, y que agrupó en orden creciente de trasgresión en cuatro especies: auto-polución o masturbación, frotamiento o sujeción de las “virilia”

2 Surgen discrepancias cuando se plantea el placer sexual, que desde la medicina se defiende. Véase, Lacarra, (1993: 23). Para los discursos jurídicos, religiosos y médicos Lacarra, (2009: 205-228).

3 Jacquart y Thomasset (1989: 165). Esta menor condena se limitaba a la unión por frotamiento, pero no en caso de usar un falo artificial.

4 Sus fuentes son los penitenciales irlandeses, los del norte de Italia (ss. VI a X) y el *Decretum* de Burhard de Worms (965-1025). Para las fuentes eclesiásticas es fundamental consultar a Jordan, *La invención de la sodomía en la teología cristiana* (2002: 73-102).

5 Pedro Damian, *Liber Gomorrhianus ad Leonem IX Romanus Ponteficem* 2001, en especial caps. II y XXIII.

(masturbación mutua), polución entre los muslos (“inter femora”) y fornicación anal (“in terga”). Vemos, pues, que no limita la sodomía a las prácticas homoeróticas masculinas, sino que extiende el significado del término al onanismo y a aquellas otras prácticas en las que el semen se derrama fuera del vaso considerado apropiado. Las mujeres están ausentes de su discurso, salvo como víctimas de la lujuria masculina⁶.

En el discurso eclesiástico, no obstante, las prácticas homoeróticas femeninas no están del todo ausentes (Lacarra, 2009: 209-215). En los penitenciales anteriores al siglo XII se consideraron un pecado menos grave que las prácticas entre hombres y se asociaron a movimientos heréticos. En el sur de Francia se relacionaron especialmente con los cátaros, como menciona Guibert de Nogent en su autobiografía, y se observa en la bula del papa Gregorio IX contra ellos⁷. A partir de la reforma del Concilio IV de Letrán (1215) los pecados contra natura como la sodomía, la “fellatio”, la bestialidad, las relaciones eróticas entre mujeres y la masturbación se condenaron como pecados muy graves. Tomás de Aquino sigue de cerca a los teólogos que le preceden, y considera que la *Epístola a los Romanos* de san Pablo (1-26), no se refiere únicamente a la cópula entre hombres sino también a la cópula entre mujeres. La Bula *Periculoso* de Bonifacio VIII, en 1298 es muestra de una severidad creciente dirigida contra los conventos femeninos, lugares en los que se quería poner fin a costumbres consideradas licenciosas, entre las que el homoerotismo sin duda tenía un lugar destacado (L’Hermite-Leclercq, 1997: 217 y Makowski, 1997).

No obstante, las relaciones sexuales entre mujeres fueron silenciadas en la mayor parte de los textos medievales cristianos, a diferencia de lo que ocurrió en las culturas greco-latina e islámica que al menos reconocen su existencia. Tanto en Grecia como en Roma existió una terminología concreta para denominarlas: “lesbias”, “tribas”, “hetairistria” en el caso de Grecia y “frictrix”, “fricatrix”, y “virago” en el de Roma (Brooten1996: 1-4). En los textos árabes medievales también se encuentra un término específico, “sahāqa”, para designar las relaciones sexuales entre mujeres (Malta-Douglas, 2001: 123-141, y Amer, 2001: 179-198). Incluso algunos tratados árabes médicos contenían recetas no sólo para aumentar el deseo heterosexual sino también el deseo homoerótico femenino y prometían a las que tomaran esos afrodisíacos amores apasionados con otras mujeres. Sin embargo, los médicos medievales cristianos en general silenciaron este tema, aunque conocieron el *Canon* de Avicena (Lastique y Lemay, 1991: 78, n. 82).

Las legislaciones medievales tampoco se ocuparon de las relaciones sexuales entre mujeres, mientras que sí lo hicieron de la cópula entre varones. Aunque no observamos una terminología concreta, como indica Jordan, el vocabulario sexual es

⁶ Las mujeres aparecen citadas con frecuencia, pero no como pecadoras, sino como víctimas de la violencia sexual de los monjes. Se prevé la penitencia de los monjes que tienen relaciones heterosexuales, especialmente las que se consideran más graves, como el caso de “chi viola la donna che lui stesso sollevò dal fonte battesimale”, porque la filiación espiritual se considera más grave que la carnal (Zavattero, *Liber Gomorrhianus*, cap. VII).

⁷ Benkov (2001: 108), donde también informa de que el dominico Guibert de Nogent insiste en ello en su autobiografía.

rico en metáforas.⁸ Los términos se acuñan y luego se les agrega un significado sexual que varía en el tiempo y no es constante en todos los textos, de ahí la dificultad de su lectura (Jordan, 2002: 14-22).

A falta de una terminología precisa para la cópula entre varones, muchos fueros leoneses y castellanos mencionan entre los denuestos más graves expresiones como “fodido en culo” (*Fuero de Ledesma* ley 184), “fotudo iculo” (*Fuero de Avilés* ley 38)⁹, “ffudiduncul” (*Fuero de Soria* ley 481) o “fijo de fodido in culo” (*Fuero de Alcaraz* ley 80), todas ellas eran imprecaciones muy graves y quien las profiriera debía pagar multas cuantiosas. Estos denuestos tenían el significado de homosexual pasivo, aunque posiblemente también funcionaran como insultos graves de carácter general. Así parece ocurrir en algunas cantigas, con la variante “fududancia”:

Baixo esa forma e sempre como adxectivo que modifica a *velha* en cinco das súas seis ocorrencias. Na sexta, combínase con *puta*. Xa non se asocia á homosexualidade, nen ó amor lesbio, senón que está utilizado cunha intención claramente vexatoria, que predomina sobre calquera significado concreto (Montero Cartelle, 2004: 211-212).

Algunos fueros como el *Fuero de Alcaraz*, el *Fuero de Plasencia* (08. 80) o el *Fuero de Cuenca*, se acercan en su terminología a los fueros reales al disponer la cópula entre varones bajo el título *De los sodomíticos* y precisar los castigos que conlleva:

Todo omne que fuere preso en pecado sodomítico, quemarle. Todo omne que a otro dixiere “yo te fodi por diuso” si probar se pudiere que uerdat es, quemarlos amos, si non quemar a aquel quel nimiga dixo¹⁰.

La legislación real también se ocupó de las relaciones masculinas condenándolas y castigándolas severamente (Lacarra, (2009: 216-219). Tanto en el *Fori Iudicum* como en su traducción al castellano, en el *Fuero Juzgo*, hay dos leyes que disponen sobre la cópula entre hombres (III.VI V y VI). En el proemio del título del *Fori Iudicum* se les denomina “masculorum concubitoribus” y en la traducción “sodomitas”¹¹. Ambos consideran a esos hombres “excomulgados y malditos” y se les castiga a la castración si consintieron en el acto. La condena les obliga a ponerse bajo el poder del obispo en cuya tierra pecaron para que los encarcele o les imponga la penitencia debida. Sin embargo, sólo es castigado quien consintió, ya que cuando se trata de una violación, la víctima se considera inocente. En el caso de que los condenados sean hombres casados se dispone que sus hijos legítimos hereden todos sus bienes y que a sus mujeres se les

8 Baste ojear diccionarios eróticos como *The Latin Sexual Vocabulary* de Adams, el *El latín erótico* de Montero Cartelle, o el *Dizionario storico del lessico erotico italiano* de Boggione y Casalgno, para darse cuenta de la riqueza del léxico sexual.

9 Cela la registra como denuesto en el *Fuero de Avilés* en *Enciclopedia erótica* (II, s.v. *culo*). Hay un error de página en su cita, pues se encuentra en la 96 de la ed. del Fuero, no en la 94. Véase también Montero Cartelle (2004).

10 Montero Cartelle, cita en su art. “El latín, el gallego” (2004: 153-154) el *Fuero de Alcaraz* (81: 10-14, p. 242): *Otrossi qual quier que a alguno dixiere: “Yo te fodi por el culo”, si pudiere ser prouado que aquello uerdat es, amos sean quemados. Et si non, sea quemado aquel que tal maldat dixiere. El Fuero de Cuenca* (353) tiene las mismas disposiciones para los sodomitas.

11 El *Fori iudicum* atribuye la primera de las dos leyes a *Flavius Cintasvintus Rex* y la segunda a *Flavius Egica Rex*, mientras que en el *Fuero Juzgo* se dice que la primera ley fue otorgada por Flavio Égica y la segunda por Flavio Recesvinto.

devuelvan sus arras y sus bienes; además las mujeres se podrán volver a casar con quienes quieran.

El *Fuero Viejo de Castilla* (II.I.IX) incluye también el término “fudiduncul” entre los denuestos que causan injuria grave. La ley dispone que quien lo profiera deberá pagar al injuriado una multa de 500 sueldos si es hidalgo y 300 si es labrador. Contra las mujeres el denuesto mayor es *puta sabida* y quienes lo utilicen serán castigados con la misma multa que pagan los hombres cuando injurian a otros con la voz “fudiduncul”¹².

La legislación alfonsí también era muy rigurosa con la cópula entre varones. En el *Fuero Real* (IV.IX) se les denomina *sodomitas* en el proemio del título. El legislador, como veíamos en el *Fuero Juzgo* también precisa el significado del término *sodomita* en su texto: “home <que> codicia á otro por pecar con él contra natura: ”

Maguer que nos agravia de fablar en cosa que es muy sin guisa de cuidar, é muy sin guisa de facer; pero porque mal pecado alguna vez aviene que home codicia á otro por pecar con él contra natura, mandamos que cualesquier que sean, que tal pecado fagan, que luego que fuere sabido, que amos á dos sean castrados ante todo el pueblo, é después, á tercer dia, sean colgados por las piernas fasta que mueran, é nunca dende sean tollidos. (IV, 9, 2.)

La condena es mayor que en el *Fuero Juzgo*, pues además de ser castrados públicamente deben ser ajusticiados cabeza abajo, es decir en posición invertida humillante y expuestos a la vista pública de todos después de la muerte.

En las *Siete Partidas* también se legislan estas prácticas entre varones, bajo el título: “De los que fazen pecado de lujuria contra natura” (VII.XXI). Alfonso de nuevo considera oportuno explicar el término: “Sodomítico dizen al pecado en que caen los omes yaciendo vnos con otros contra natura, e costumbre natural”. Al utilizar el género gramatical masculino no parece incluir a las mujeres. Sin embargo, Gregorio López a través de una glosa al título XXI de la *Partida VII* explicita su inclusión en la Pragmática de los Reyes Católicos otorgada el 22 de agosto de 1497 en Medina del Campo, a través de la glosa¹³.

Como vemos, la cópula entre mujeres se silencia en la legislación foral y en la real. El único código jurídico europeo conocido que castiga explícitamente la cópula entre mujeres es *Li livres di jostice et de plet* datado alrededor de 1270 y que proviene de la región de Orleans. Este código castiga a las mujeres como a los hombres y dispone para los reincidentes hasta en tres ocasiones castigos de creciente dureza. A los hombres se les castiga la primera vez a la castración de los testículos, la segunda a la castración del miembro viril y la tercera a morir en la hoguera. A las mujeres en las dos primeras ocasiones se les corta un miembro, no especificado y en la tercera se les castiga también

12 El denuesto *puta sabida* es muy grave, pues en el *Fuero Juzgo* (III.IV.XVII) se la define como la mujer libre que es “puta en la ciudad públicamente”, de la que se conoce que ha yacido muchas veces y con muchos hombres “sin vergüenza”.

13 Se recoge en la *Novisima recopilación*, en *Códigos antiguos de España II* (1885).

a la hoguera: “Feme qui le fet doit a chescune fois perdre membre et la tierce doit estre arsse”¹⁴.

Entre los médicos no había consenso sobre las causas que llevaban al homoerotismo.. Algunos aducían que tales comportamientos no se debían a causas patológicas y que la responsabilidad debía recaer en la persona que las practicara (Jacquart y Thomasset, 1989: 162). Otros, sin embargo, los consideraban enfermos. Caelius Aurelianus en su *De morbis chronicis*, concluyó que la enfermedad se debía a causas fisiológicas, ya que los “mollis” sufrían de un exceso de deseo por exceso de semen (Laqueur, 1992: 44 y nota 58). Sorano de Éfeso atribuyó la inclinación homoerótica femenina a causas psicológicas y anatómicas. Consideraba que las mujeres que buscaban a otras mujeres padecían una enfermedad mental de la que se debían tratar. Aducía que durante esta enfermedad, las mujeres dejaban la pasividad propia de su naturaleza, se hacían activas y se servían de instrumentos hechos de cuero para poder penetrar agresivamente a otras mujeres. En su opinión eran tan lujuriosas y adictas al sexo que gozaban incluso en violar a otras mujeres (Martos Montiel, 1996: 154-155 y Brooten, 1996: 146-162). En su tratado de ginecología también argumentó la anatomía como origen de la enfermedad, al aducir el tamaño del clitoris como causa. Por ello recomendaba la clitoridectomía para las mujeres que tenían deseos amorosos hacia otras mujeres¹⁵. Su seguidor Pablo de Egina, incluyó en su tratado de cirugía un procedimiento de clitoridectomía¹⁶. Como es bien sabido esta cura tiene seguidores hasta la actualidad y en Europa se practicó hasta finales del siglo XIX.

Avicena en su *Canon de medicina* opina que las relaciones homoeróticas femeninas se producen cuando el hombre no puede satisfacer sexualmente a la mujer (Jacquart y Thomasset, 1989: 165), opinión que sigue el anónimo autor del *Speculum al foderi*¹⁷:

E sapiats que a les fembres que los ve lo talent mol calt, que no se avenen ab elles los hòmens, e per aquesta rahó a y fembres d’aquestes que usen de gedoma si que és fet de cuyr lent e de cotó, confeccionat de dins a forma de vit, e usen ab ell e meten-lo en lo cony entró són fartas e perden lo desig (Solomon1986: 34).

En efecto, el uso del consolador que ya existía en Grecia y en Roma se conoció también durante la Edad Media. De hecho, se consideraba un adinículo esencial en las relaciones homoeróticas, pues no se concebían relaciones sexuales sin penetración. Su mención en los penitenciales es muy temprana, pues ya se encuentra en el penitencial

14 Crompton (1980-81: 13) comenta que no resulta claro el castigo que recibe la mujer y aventura que en las dos primeras ocasiones quizás incurra en la pérdida de un brazo o una pierna, mientras que en la tercera la pena sea la clitorrectomía, pero creo que el término *arsse* es una variante de *arse*, adjetivo constatado a fines del siglo XIII en *Enfances Ogier* de Adenet Le Roi con el significado de quemado o como participio pasado de *ardre*, constatado en la *Chanson de Roland* (*Trésor de la langue française* <http://www.cnrtl.fr/definition/>).

15 Brooten, cap. 5, donde señala las causas de la supuesta enfermedad y menciona que Pablo de Egina la considera un problema meramente físico y recomienda la clitoridectomía (p. 128). Véase también Brooten, (1996: 162-171).

16 Brooten, (1996: 165), opina que probablemente deriva de Celio Aureliano.

17 Este anónimo sus fuentes y su fortuna editorial han sido analizadas por varios autores. Vallribera i Puig (1989: 249-58); Montero Cartelle (1991: 71-80); Alberni (2006: 257: 282).

de Beda (ca. 672-735): “Si sanctaemoniales cum santaemoniales per machinam, annos” VII (Payer, 1984: 43, 68 y n. 136; del mismo 1991: 126-142). Hincmar de Reims (845-882) y Burchard de Worms (965-1025) señalan que las mujeres se penetraban y se auto-estimulaban con instrumentos fálicos. Aunque desconocemos la frecuencia y extensión de tales prácticas, es evidente que el consolador, llamado “godemiché”, “caralho”, “baldrés” o “pissa” no fue desconocido desde la alta Edad Media y no era muy diferente del instrumento fálico forrado de cuero del que cuelgan unas correas que describe Luciano en el siglo II.

De la relación sexual entre mujeres nos enteramos también por *Lo libre de les dones* (Francesc Eiximenis 1981: 339):

e és quant mascle comet crim aytal ab mascle, o fembra ab fembra... Aquést sòn per la ley de Déu sentenciats a cremar, hoc encara per les leys imperials. Car aquest peccat porta ab si corrupció de natura humana, e és tan leig que no.s deu nomanar. Car dién los sants que corromp l'ayre.

Eiximenis confirma el uso de los *gedomichés* en el siglo XIV en su obra *Terç del crestià*. Allí cuenta cómo se condenó a una mujer que se había disfrazado de hombre y que como tal se había casado dos veces con mujeres. La primera mujer al parecer virgen no se enteró de que su marido era también mujer o consintió en ello, porque nada se supo. La segunda mujer, sin embargo, que era viuda, se percató enseguida del uso de “godemiché” y acusó a su marido de ser mujer. El juez probó la veracidad de la acusación, pero al constatar que mientras vivió como hombre fue un hombre sabio que hizo mucho bien a la comunidad no le condenó a la hoguera, como prescribía la ley para ese delito y pecado sino que fue eximida de ese castigo y en su lugar fue condenada a la horca. No obstante, para que se supiera públicamente su crimen y pecado en la ejecución tuvo que llevar en el cuello el instrumento con el que sodomizaba a las mujeres¹⁸.

Evidentemente, las mujeres que vivieron en la Edad Media no se atuvieron siempre a los modelos sexuales a que la asimetría genérica consagrada les relegaba, si bien tenemos poca información de sus prácticas sexuales¹⁹. La supuesta impunidad de las mujeres que tenían relaciones sexuales con otras no se mantiene, como hemos podido observar en la legislación de *Li llores di justice et de plet*, del caso relatado por Eiximenis y de otros casos (Segura Graño, 2006: 139-147, Córdoba de la Llave, 2007:101 y Crompton, 1980-81: 17 y n. 33: 24). En todos ellos se castiga con la pena de muerte a mujeres acusadas de penetrar a otras mujeres con un falo artificial. La condena es menor cuando no usan consolador.

En el discurso literario las menciones de prácticas homoeróticas entre mujeres son muy escasas y domina la voz masculina. Hasta hoy apenas conocemos textos

18 Citado por J. Blackmore, “The Poets of Sodom” (1999: 217-218).

19 De esta falta dan cuenta quienes se acercan a estos estudios. Véanse Murray (1996: 191); Sautman, “Introduction: Charting the Field (2001, 1-2). Bennet (2000: 2-4), se queja de lo poco que sabemos sobre las prácticas sexuales de las mujeres ordinarias. En la Edad Media muy pocos documentos asocian explícitamente relaciones homoeróticas y de la escasa docena que se conocen todas se refieren al siglo XV y en todos los casos estas mujeres fueron encarceladas o ejecutadas por ello.

escritos por mujeres que cuenten sus deseos sexuales, y mucho menos su amor por otras mujeres. Destacan como ejemplo casi único las epístolas de dos monjas procedentes del monasterio Tegernsee de Babiera escritas en el siglo XII. Es un intercambio emotivo donde las dos se duelen de la soledad que conlleva su separación (Dronke, 1968: 476-482). Hutcheson (2001: 261-266) ve una posible relación erótica entre Leonor de Córdoba y Catalina de Lancaster.

También hay algunos estudios sobre obras medievales que tocan marginalmente la sexualidad entre mujeres, inspirados probablemente en una de las metamorfosis de Ovidio, la famosa historia de Ifis y Iante. Recordemos que en esta historia Ifis nace niña, pero es criada en secreto por su madre como varón para evitar ser expuesta. A los diez años su padre le otorga como prometida a Iante, una niña bellísima también de 10 años. Ambas se enamoran, pero mientras que Iante está contenta porque desconoce la verdadera identidad de Ifis, ésta sufre al pensar que su amor es contra natura y que nunca podrá satisfacerlo. La angustia de la madre, Teletusa, y de su hija va in “crescendo” hasta que el día antes de la boda desesperadas imploran a la diosa Isis que las ayude. Ésta lleva a cabo la metamorfosis de Ifis en varón, quien se casa al día siguiente con su amada Iante (González Delgado, 999: 417-424).

Dos poemas épicos tardíos tienen una inspiración ovidiana notable. El primero, la *Chanson de Yde et Olive*, forma parte de una extensión de la epopeya de *Huon de Bordeaux* (ss. XIII-XV). Allí se narra cómo la princesa Yde huye del incesto del padre y abandona su reino vestida de hombre. Así travestida realiza tantas proezas militares que el rey de Roma, creyendo que es un valiente caballero, la casa con su hija. Yde intenta impedirlo sin éxito. Después de la boda Yde propone unos días de abstinencia a la bella Olive hasta que le descubre su verdadera identidad. Olive promete guardar el secreto, pero un joven escucha la confesión de Yde y lo comunica al rey, quien decide condenar a morir en la hoguera a ambas si es verdad. Sin embargo, una voz celestial salva a tiempo a Yde, quien se convierte en varón²⁰. El segundo texto conocido procede también de una epopeya tardía, *Tristan de Nanteuil*. Su argumento es similar al ya comentado. Blanchandine, una sarracena, se viste de hombre para no ser reconocida por sus parientes. Una princesa sarracena se enamora apasionadamente de ella. Le obligan a casarse, pero por su falta de pene no puede valerse como hombre. Ante la amenaza de ser descubierta públicamente y condenada a la pena de muerte, reza a Dios. Cuando está a punto de ser descubierta la salva un gran ciervo que entra en palacio. Blanchandine se une a los cazadores y se pierde en una espesura. Allí oye una voz del cielo que le pregunta si quiere vivir como mujer o como hombre. Elige ser varón y cambia su nombre a Branchandin y nadie se entera de su primera identidad (Sautman, 2001: 199-232).

En estos textos los personajes se tratan con respeto y en ningún momento se recurre a la burla o al vituperio. Las metamorfosis de Yde y de Blanchandine, como la de Ifis, restauran la ortodoxia matrimonial a la vez que reafirman la maldad de las

20 Ed. Schweigel, 1889: 152-173. Véanse Perret, 1985: 328-340); Durling, 1990: 256-262) y Watt, 1998: 265-285).

uniones entre mujeres que siguen siendo condenables a la muerte en la hoguera. En opinión de Perret la transformación se considera como recompensa a las damas de gran mérito (1985: 337).

Al lado de estas representaciones literarias que reconducen las transgresiones sexuales femeninas hacia el matrimonio heterosexual nos encontramos con otros textos de carácter cómico en los que la sexualidad de las mujeres es objeto de burla y vituperio. Este es el caso de un grupo de cantigas de escarnio y maldecir en el que a los personajes femeninos se les atribuye un ejercicio sexual exacerbado, indiscriminado o mercenario. También se les imputa de tratos sexuales con otras mujeres, aunque en menor número que a los hombres, e incluso de prácticas onanistas.

Dado el escaso número de textos literarios en los que se acusa a las mujeres de prácticas homoeróticas debemos considerar excepcional el pequeño corpus de cantigas de “escarnho y maldizer” de ese tema. Encontramos ocho poemas en los que se alude a relaciones homoeróticas (siete) y autoeróticas (una). El número es significativo, pues supone casi un 20% de las 43 cantigas protagonizadas por soldadeiras que computa Videira Lopes (1994: 213). Además, en dos de las cantigas encontramos la presencia de consoladores, que aunque frecuentes en la literatura antigua, griega y latina, son prácticamente invisibles en la ficción medieval. La voz poética femenina está ausente en estos textos mientras que la voz masculina ejerce un papel absolutamente dominante, describiendo el deseo de las mujeres en términos propios de la mofa y del vituperio, aunque exento de resabios morales.

La cantiga más conocida y citada de homoerotismo femenino es la de Afonso Eanes do Coton (Rodríguez Lapa nº 41). La lectura de Rodríguez Lapa no deja lugar a dudas:

O sentido da cantiga é manifesto: trata-se de uma sáfica, Maria Mateus, que desejava as mulheres com a mesma violência dos homens. São raros, na nossa poesia medieval, os documentos que aluden a esse vício feminino (1995: 46).

Pimenta, por otra parte, sostiene que “O trovador desesperado duma sociedade que não pode satisfazer sexualmente <...> experimenta um medo inconsciente pavor-ódio aos portadores da inversão” y concluye que el poema es una amarga reflexión de Do Coton que descarga su angustia e indignación (1973: 123). Lanciani y Tabani concuerdan con la interpretación de Rodríguez Lapa, aunque añaden dos matices importantes, aducen que el autor “critica a lesbiana María Mateu, que gosta tanto dos homens como das mulheres” (*Dicionário da Literatura* 1993: 14). Blackmore, por contra, aduce que Do Coton:

He is not vilifying Mari Mateu but engaging in a ludic competition based in a solidarity of desire. Coton far from denouncing Mari Mateu as a pervert, openly addresses her in good-nature complicity

y concluye que “María Mateu y Fernán Díaz “anticipate what will come to be thought of in our century as lesbian and gay identity” (1999: 213).

Como vemos, todos interpretan que Mari Mateu es lesbiana, pero mientras Rodríguez Lapa subraya la violencia masculina de su deseo, Lanciani y Tabani señalan

que a Mari Mateu también le gustan los hombres, lo que podría suponer que la mujer tiene prácticas homoeróticas, pero no necesariamente identidad lesbiana²¹. En esto contrasta con la posición de Blackmore que ve en el poema una anticipación a la identidad sexual que, en términos de Foucault, no es posible antes del siglo XIX.

Un análisis detenido del poema ofrece otras lecciones posibles. Es importante señalar que se trata de una cantiga de “mal dizer”. Do Coton utiliza un léxico obsceno disfémico (*cono*) con el que degrada a todas las mujeres, que se ven reducidas por el recurso de la sinécdoque a su órgano sexual (Montero Cartelle, 2007: 391-400). Este uso descubierto de “palabras que quieren dizer mal”, así como el recurso a la “adscriptio” para vituperar a la receptora, Mari Mateu, confirman que se trata de una cantiga de “mal dizer”. La ausencia de “aequivocatio” en el léxico no evita, sin embargo la duplicidad del texto. La voz masculina se dirige a Mari Mateu y le informa de que se tiene que marchar porque no puede conseguir mujer: “Mari’ Mateu, ir-me quer’eu d’aquen/ porque non poss’un cono baratar” (vv. 1-2). El uso de pronombres indefinidos “alguen” y “algũ[a]” esconden la identidad del hombre y de la mujer a las que hacen referencia. No le agrada el coito con un hombre que está dispuesto a ofrecerse “alguen que mi o daria nõno ten” (v. 3) y una mujer le rechaza: “e algũ[a] que o ten non mi o quer dar” (v. 4). ¿Es el rechazo de esa mujer lo que le decide a marcharse? ¿Será la propia Mari Mateu quien le rechaza? De ser así, los dos últimos versos explicarían el rechazo: “Mari’ Mateu, Mari’ Mateu, / tan desejosa ch’és de cono com’eu”. ¿Es la voz masculina fiable? ¿a Mari Mateu no le gustan los hombres o simplemente no le gusta el poeta?

En la segunda estrofa el poeta ofrece más datos de interés. No parece evidente el problema que le impide comprar una mujer (“un cono baratar”). Ciertamente no es la falta de mujeres. Los dos primeros versos muestran claramente que Dios ha creado muchas mujeres y también que a muchos hombres no les gustan las mujeres. De los doce versos que componen las dos estrofas, en seis se insiste que Mari Mateu es tan ardiente y gusta tanto de “cono com’eu”. ¿Qué pasa con las demás mujeres?

La lectura literal de que a Mari Mateu le gustan las mujeres tanto como a él es una lectura posible, pero no la única. La pericia de Eanes do Coton y su ingenio se muestra en la riqueza de otras lecturas posibles. Su fracaso amoroso puede esconder entre líneas algo de mayor calado: sus ardientes deseos hacia las mujeres y su rechazo a los avances de otros hombres lo defienden ante cualquier larvada acusación o sombra de sodomía. ¿Por qué no consuma sus deseos con mujeres? Nada se dice en la cantiga que indique que muchas mujeres desean a otros hombres. Por el contrario, se indica que hay hombres que desean a otros hombres y hombres que no desean a las mujeres. Frente a acusaciones y sospechas de la abundancia de hombres que tienen deseos contra natura el poeta se presenta como la excepción, como un modelo que guarda las reglas naturales.

Por otra parte, cabe la lectura de que su fracaso amoroso se deba a que Mari Mateu le ha rechazado y llevado del despecho se defienda con la injuria acusándole

21 Foucault (1984). Véase la crítica de Lochrie (1997: 9) a Foucault y su conclusión de que en la Edad Media no existían identidades homosexuales sino prácticas sexuales homoeróticas.

de lesbianismo. El refrán: “Mari’ Mateu, Mari’ Mateu,/ tan desejosa ch’és de cono com’eu” podría ser tanto un sentimiento de la complicidad que comparte con la mujer como indica Blackmore, como una imprecación, un insulto jocoso contra ella a quien denuncia de deseo contra natura.

La ambivalencia de la cantiga es evidente porque en ésta como en todas las cantigas de escarnio y mal decir la “*aequivocatio*” es la esencia del género. Así pues, cabe también la lectura de que a Mari Mateu le gusten los hombres, como también opinan Lanciani y Tabani. En ambas lecturas la voz poética se manifiesta dominante, y desde su altura moral el poeta presenta una sociedad llena de hombres y mujeres que tienen relaciones homoeróticas en la que él se encuentra desplazado por su heterosexualidad. Puede tratarse de un ataque jocoso al personaje mencionado, Mari Mateu, sea literario o real, llevado a cabo por medio de la degradación de todas las mujeres, que por medio de la sinécdoque son identificadas por su órgano sexual (Montero 1995: 429-447) y también es un ataque contra los hombres que tienen prácticas contra natura. Las CEM no son inocentes y el envilecimiento cómico contribuye a la burla, no exenta de una cierta ansiedad social, como argumenta Liu, que en este caso me parece manifiesta (2004: 58).

Traj agora Marinha Sabugal (Rodríguez Lapa nº 49), también de Eanes do Coton, es una cantiga incompleta y difícil de analizar. Rodríguez Lapa opina que parece haber una insinuación sexual maliciosa y, en efecto, parece que el poeta nos presenta a Marinha que ha traído de su tierra a una mujer vieja que quiere bien, pero no le corresponde. Quiere ir con ella a guerrear a los moros, en un combate que parece más sexual que militar, pero la vieja no es ducha para la guerra (Liu, 1999: 57-58). De lo poco que podemos colegir, porque probablemente le falte una estrofa, Afonso Eanes nos presenta a una mujer Marinha que toma el papel masculino activo, pero no logra satisfacer sus deseos. Como indica Mérida, “la “*velha*” es, por supuesto, un tópico de esta tradición, pero también un insulto. Se ha establecido, por consiguiente, un doble ataque a la mujer: moral y personal” (Mérida Jiménez, 1997: 199-200).

El poema de Alfonso X, *Achei Sancha Anes encavalgada* (Paredes, 2001: 103) aparece como una breve narración en tres estrofas, cuyo aparente movimiento es una viñeta jocosa del poeta que describe el apareamiento sexual de Sancha Anes con otra mujer. La *aequivocatio* se advierte desde el inicio en el refrán, por la duplidad del significado de *mostea*. Sancha se presenta como una mujer fea —*ca nunca vi dona peor talhada* (v. 3)—, enorme e informe —*e quige jurar que era mostea* (v.4)— como un carro de paja (“*mostea*”)²² o como una mustela, es decir como un animal que por su cuerpo pequeño y alargado podía meterse en todos los agujeros y madrigueras y que tenía un indudable doble sentido sexual²³. Rodríguez Lapa la describe como:

22 El *Gran Diccionario Xerais da Lengua* define “*mostea*” como “*feixe de cereal*” y como “*móllo (denominación que se lle aplica á persoa moi desaliñada)*”. En el *Diccionario da Lingua Portuguesa*, “*mosteia*” se define como “*carrada ou molho de palha (de orig. Obsc.)*”. También

23 Paredes (2001: 105) señala que la *mostea* es también la mustela o comadreja, animal capaz de concebir por la boca y parir por las orejas por lo que tenía un sentido también sexual contra natura.

retrato cheio de pitoresco e malícia duma dona de avantajadas formas e já entrada em anos, cavalgando pelas ruas estreitas duma aldeia. O termo de comparação é uma carrada de palha (mostea), que exprime admiravelmente bem o vagaroso do andamento, a grossura das formas e as farripas esbranquiçadas dos cabelos (1995: 38).

La gracia del poema es que únicamente en la tercera estrofa nos damos cuenta de ello y es entonces cuando obtenemos el sentido completo. Sancha, descrita físicamente tanto como una mujer grande, o al revés pequeña y buscona, como una comadreja, aparece cabalgando sobre alguien que al final resulta ser una mula, es decir, otra mujer. El sentido de unión contra natura, viene reforzado por la exclamación “Ai, velha fududancua”, que podríamos traducir libremente como ¡Ay, vieja sodomita! No hay que tomar al pie de la letra este denuesto. Sancha Anes lejos de representarse como la parte pasiva es sin duda la parte activa que cabalga su mula y parece hacerlo como una mustela, introduciéndose en la madriguera.

Sabemos por las investigaciones de Gonçalves que el término mula se utilizaba con el sentido de barragana, es decir de concubina o amante (1991: 37-45). Esta investigadora trae a colación el *Livro Velho de Linhagens* de Don Pedro Barcelos, donde se dice que Sancha Ferrandes, casada con Paio Soares de Valladares “foi mula d’el rei de Portugal, isto é, foi barregã de Afonso II” (1991:39). A partir de aquí menciona varias cantigas en las que mula y mulo se utilizan en encuentros homosexuales, incluida ésta cantiga (1991: 42).

En el poema de Joan Garcia de Guilhade *Dona Ouroana, pois já besta avedes* (Rodríguez Lapa nº 213) el poeta aconseja a Ourana, mujer de aficiones homoeróticas que las deje de lado y cabalgue con varones. En la primera estrofa la presenta como una mujer muy delgada y débil que apenas puede cabalgar, y le aconseja que cuando quiera hacerlo le traigan una bestia que tenga “caralho”, en este caso sinedoque de varón. En la segunda estrofa continua la “aequivocatio” con el sustantivo “besta”, los verbos “andar” y “ensillar”. Debe procurar que los hombres no huyan, pues tenerlos es lo que la define como soldadeira. En la tercera le aconseja que no se aparte mucho de la calle pues perdería el rocín, y no ganará nada. Así, mientras tenga bestia segura, allí donde vaya todos le honrarán y la distinguirán de cualquier otra puta sodomita. El poema termina con el consejo de que elija siempre un macho sobre una hembra (Martins, 1977).

Los poemas de João Vaásquiz (Rodríguez Lapa, nº 244 y nº 247) se dirigen contra María Leve. El primero ataca la desavenencia de María Leve con una joven con la que al parecer mantiene relaciones oscuras, según rezan los versos 7 y 8, pues una mujer como ella no puede vivir si no tiene una joven. Como apunta Rodríguez Lapa. La joven quiere vivir en un barrio de mala fama, y la vieja María Leve no tiene otra alternativa que seguirle, bien a su pesar. El segundo es una burla de la iniquidad de la mujer que no se confiesa de sus pecados que son grandes, sino que se lamenta de ser vieja, como si esto fuera el pecado.

El poema de Fernand’Esquyo (Toriello, 1976) dirigido a una abadesa y el de Pero García Burgalés a María Negra, son especialmente interesantes porque son los únicos en los que las mujeres se valen de un falo artificial, que denominan “caralho”, para penetrar

a otras mujeres, es el caso del poema de Esquyo, o para el onanismo, en el poema de García Burgalés. Como veíamos más arriba se consideraba un instrumento diabólico que servía para el autoerotismo y para el homoerotismo femenino activo. Sobre ambos textos ya he escrito en otro lugar (Lacarra, 2001: 149-162). Es singularmente interesante el estado religioso de la dama a quien Esquyo dirige la cantiga. La relación de esta cantiga con los escarnios contra monjas libidinosas es evidente, pues las invectivas contra la lujuria de las monjas tenían una amplia tradición lírica. La dignidad de la persona interpelada es alta, pues la víctima de la sátira es persona de nivel social elevado, lo que en el esquema de Ciceri (1991: 223-224) implicaría la trasgresión máxima. Sin embargo, al no revelarse el nombre de la abadesa ni del monasterio que rige, no se produce el desenmascaramiento propio de la trasgresión media o máxima y la invectiva parece alejarse de la víctima concreta para convertirse en un juego literario e integrarse en el grupo de cantigas cuyo objetivo es parodiar la cantiga de amor y provocar a la risa y al humor, no exento de lubricidad, por la supuesta o real conducta lujuriosa de la vida conventual y de sus superiores las abadesas.

La invectiva contra María Negra es un ejemplo de la insaciabilidad femenina (Lacarra, 2002: 90-92). El poeta se burla de esta soldadeira representada como “velha sandia” que ha dilapidado toda su fortuna en comprar “caralhos” o “pissas” que enferman y mueren pronto porque los mete en la “pousada” o en la “casa molhada” y por el exceso de humedad adolecen de los males típicos de las caballerías. Así en la primera estrofa ya señala: “pissa tem já amormada” que de acuerdo a Rodrigues Lapa se refiere al “doente do mormo”, es decir, el muermo, que es una enfermedad de las caballerías que provoca ulceración e inflamación de la mucosa nasal y de los ganglios linfáticos. En la segunda estrofa advierte que la “pissa” morirá de “polmoeira ou de torcilhon”, o se quedará “aaguada”. La “polmoeira” era una enfermedad del ganado vacuno de características parecidas al muermo de la caballerías, finalmente, el “torcilhon” era también un cólico de animales y la “aaguada” se refiere también a una enfermedad del caballo por exceso de comida, enfriamiento o trabajo.

La utilización de falos artificiales podía conllevar la muerte en la hoguera, como hemos mencionado arriba, especialmente si se utilizaban para penetrar a otra, lo que es evidente en el poema de Esquyo porque los “caralhos” tienen cordones para que la mujer que montaba a otra se los atara a la cintura. En el caso de la masturbación también era más grave el uso del consolador. Ambos se calificaban de pecados contra natura y eran infamantes. Sin embargo, en los penitenciales españoles de los siglos X y XI estudiados por Bezler (1994: 189), la masturbación tiene penas más leves que el coito entre personas del mismo sexo.

Como vemos son pocos los textos en los que se manifiesta el homoerotismo femenino y en todos domina la voz masculina. No obstante, en los textos épicos las mujeres actúan como sujetos y hacen oír su voz. Gracias a su valor, honestidad y castidad Dios las premia y las eleva mediante una transformación milagrosa a la categoría de varón. Sus hazañas militares las llevan a alcanzar los puestos más altos, incluyendo la realeza y son ellas/ellos quienes gobiernan el reino, restauran la ortodoxia matrimonial

y restablecen las normas que condenan a la hoguera a quienes cometen crímenes contra natura.

En las cantigas las mujeres carecen de voz y se presentan a través de la *aequivocatio* y la burla como objetos dominados por la lujuria. Su sexualidad trasgresora es objeto del desprecio, de la mofa y de la irrisión. El abundante léxico “encubierto” reduce en cierta medida la agresión verbal, aunque no faltan los denuestos. La conjunción de la comicidad y el vituperio tan propio de la misoginia está siempre presente y aunque falta la moralización explícita, tácitamente se las condena por su ardiente insaciabilidad, que es la causa evidente de sus prácticas contra natura, como afirmaba Avicena.

APÉNDICE

Textos

1. Afonso Eanes do Coton (Rodríguez Lapa nº 41).

Mari' Mateu, ir-me quer'eu d'aquen,
porque non poss'un cono baratar;
alguen que mi o daria ño ten,
e algũ[a] que o ten non mi o quer dar.
Mari' Mateu, Mari' Mateu,
tan desejosa ch'és de cono com'eu!

E foi Deus já de conos avondar
aqui outros, que o non an mester,
e ar feze-os muito desejar
a min e ti, pero que ch'es molher.
Mari' Mateu, Mari' Mateu,
tan desejosa ch'és de cono com'eu!

2. Afonso Eanes do Coton (Rodríguez Lapa nº 49)

Traj agora Marinha Sabugal
ũa velha que adusse de sa terra,
a que quer ben, e ela lhi quer mal;
e faz-lh'algo, pero que [muito] lh'erra;
mais ora quer ir moiros guerreiar
e quer consigo a velha levar,
mais a velha non é doita da guerra.

3. Alfonso X (ed. Juan Paredes)

Achei Sancha Anes encavalgada,
e dix' eu por ela cousa guisada,
ca nunca vi dona peor talhada,
e quige jurar que era mostea;
vi-a cavalgar per ùa aldeia
e quige jurar que era mostea.

Vi-a cavalgar con un seu scudeiro,
e non ia milhor un cavaleiro.
Santiguei-m'e disse: -Gran foi o palheiro
onde carregaron tan gran mostea;
vi-a cavalgar per ùa aldeia
e quige jurar que era mostea.

Vi-a cavalgar indo pela rua,
mui ben vistida en cima da mua;
e dix' eu: -Ai, velha fududancia,
que me semelhadés ora mostea!
Vi-a cavalgar per ùa aldeia
e quige jurar que era mostea.

4. Joan Garcia De Guilhade (Rodríguez Lapa nº 213)

Dona Ouroana, pois já besta avedes,
outro conselh' ar avedes mester:
vós sodes mui fraquelinha molher
e já mais cavalgar non podedes;
mais, cada que quiserdes cavalgar,
mandade sempr[e] a best' achegar
a un caralho, de que cavalguedes.

E, cada que vós andardes senlheira,
se vo-l' a besta mal enselada andar,
guardade-a de xi vos derramar,
ca, pela besta, sodes soldadeira
e, par Deus, grave vos foi d' aver;
e punhade sempr' en[a] guarecer,
ca en talho sodes de peideira.

E non mo[o]redes muito na rua,
este conselho filhade de min,
ca perderedes logu' i o rocin
e non faredes i vossa prol neña;
e, mentr'ouverdes a besta, de pran,
cada u fordes, todos vos faran
onra doutra puta fududancia

E, se ficardes en besta mñar,
eu vos conselho sempr'a [vos] ficar
ant'en mñacho novo ca en mña.

5. Joán Vaásquiz (Rodríguez Lapa nº 244)

Direi-vos ora que oí dizer
de María Leve, assi haja ben,
pola manceba, que se desaven
dela; e, pois lh'ali non quer viver,
ena Moeda Velha vai morar
Dona María Leve, a seu pesar.

Ca atal dona com'ela guarir
non pod'ali, se manceba non á;
e vedes que oí, amigos, já:
que, pois que se lh'a manceba quer ir,
ena Moeda Velha vai morar
Dona María Leve, a seu pesar.

Ca diz que morava ali mal, alhor,
poi-la manceba sigo non ouver,
e contra San Martinho morar quer;
pola manceba que xi lh'ora for,
ena Moeda Velha vai morar
Dona María Leve, a seu pesar.
Ca non pod'a manceba escusar,
se na Moeda Velha non morar.

6. Ioán Vaásquiz (Rodríguez Lapa nº 247)

María Leve, u se maenfestava,
darei-vos ora o que confessava:
São velh', ai, capelán!

Non sei hoj'eu mais pecado, bugesa
de min; mais vede-lo que mi mais pesa:
"São velh', ai, capelán!"

Sempr'eu pequei i, des que fui foduda;
pero darei-vos per que [son] perduda:
"São velh', ai, capelán!"

7. Fernand'Esquio (ed. Toriello)

A vós, dona abadessa,
de min, don Fernand' Esquyo,
estas doas vos envyo,
porque ssei que ssodes essa
dona que as merecedes:
quatro caralhos franceses,
e dous aa prioressa.

Poys sodes amiga minha,
non quer'a custa catar,
quer'e [u] vos ja esto dar,
ca non tenho al tan aginha:
quatro caralhos de mesa,
que me deu hua burgesa,
dous e dous ena baynha.

Muy ben vos ssemelharán,
ca sequer levan cordões
de ssenhos pares de colhões;
agora vo-los darám:
quatro caralhos asnaes,
enmanguados en coraes,
con que caledes *orans*.

8. Pero García Burgalés (Rodríguez Lapa nº 386)

Maria Negra, desventuirada,
e por que quer tantas pissas comprar,
pois lhe na mão non queren durar
e lh' assi morren aa malfa[da]da?
E un caralho grande que comprou,
oonte ao serão o esfolou,
e outra pissa tem já amormada.

E já ela é probe tornada,
comprando pissas, vedes que ventuira:
pissa que compra pouco lhe dura,
sol que a mete na sa pousada;
ca lhi conven que ali moira enton
de polmoeira ou de torcilhon,
ou, per força, fica ende aaguada.

Muit' é per aventura menguada
de tantas pissas no ano perder,
que compra caras, pois lhe van morrer;

e est' é pola casa molhada
en que as mete, na estrabaria
pois lhe morren, a velha sandia
per pissas berra, en terra deitada.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, J.N. (1982): *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres, Johns Hopkins University Press.
- Alberni, Anna (2006): "L'edició en lletra gòtica de *l'Speculum al foder* (1917). Història d'un misteriós exemplar d'infern", *Llengua & Literatura*, 17: 257-282..
- Alfonso X (1885): *El Fuero Real de España, en Códigos antiguos de España I*, M. Martínez Alcubilla (ed.), J. López Camacho impresor, Madrid.
- Alfonso X (1885): *Las siete partidas, en Códigos antiguos de España I*, M. Martínez Alcubilla (ed.), J. López Camacho impresor, Madrid.
- Amer, Sahar (2001): "Lesbian Sex and the Military: From Medieval Arabic tradition to French Literature", en Francesca Canadé y Sheingorn, Pamela (Eds.), New York, Palgrave, 179-198.
- Amer, Sahar (2008): *Crossing Borders: Love Between Women in Medieval French and Arabic Literatures*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 2008.
- Benkov, Edith (2001): "The Erased lesbian: Sodomy and the Legal Tradition in Medieval Europe" en Francesca Canadé y Sheingorn, Pamela (Eds.), New York, Palgrave, 101-122.
- Bennett, Judith, M. (2000): "'Lesbian-Like' and the Social History of Lesbianism", *Journal of the History of Sexuality*, 9: 1-24.
- Bezler, Francis, (1994): *Les pénitentiels espagnols. Contribution à l'étude de la civilización de l'Espagne chrétienne du haut Moyen Âge*, Münster, Aschendorff Verlag.
- Blackmore, Josiah y J. Hutcheson, G. S., (Eds.) (1999): *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham & London, Duke University Press.
- Blackmore, Josiah (1999): "The Poets of Sodom", en Blackmore, Josiah y J. Hutcheson, G. S., (Eds.), Durham & London, Duke University Press, 195-221.
- Boggione, Valter y Casalegno, Giovanni (1999): *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milán, Tea.
- Boswell, John (1980): *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*, Chicago, Chicago University Press.
- Brooten, Bernardette J. (1996): *Love between Women. Early Christian Responses to Female Homoeroticism*, Chicago, Chicago University Press.

- Burger, Glenn y Steven F. KRUGER (2001): *Queering in the Middle Ages*, Minneapolis, University of Minnesota.
- Campbell, Mary Ann (1992): "Redefining Holy Maidenhood: Virginité and Lesbianism in Medieval England"; *Medieval Feminist Newsletter* 13, 14-15.
- Cela, Camilo J. (1976): *Enciclopedia del erotismo*. Vol. II, Madrid, Ediciones Sedmay.
- Ciceri, Marcella (1991): "Livelli di trasgressione-(dal riso all'insulto) nei canzonieri spagnoli", en *Marginalia hispánica*, Roma, Bulzoni, 221-248.
- Clark, Robert L. A. (2001): "Jousting without a Lance", en Francesca Canadé y Sheingorn, Pamela (Eds.), New York, Palgrave, 143-177.
- Córdoba de la Llave, Ricardo (2007): *Homicidio en Andalucía a fines de la Edad Media*, Universidad de Granada.
- Crompton, Louis, (1980-81): "The Myth of Lesbian Impunity: Capital Laws from 1270-1291", *Journal of Homosexuality*, 6, 11-25.
- Damian, Pedro (2001), *Il Liber Gomorrhianus di Pier Damiani* trad. de Irene Zavattero. <http://islab.dico.unimi.it/phmae/IZ/liber.htm>
- Diccionario de Lingua Portuguesa* (19957), eds. J. Almeida Costa y A. Sampaio Melo, Portugal: Porto Editora.
- Dronke, PETER, (1968): *Medieval Latin and the Rise of the European Love-Lyric*, Clarendon, Oxford, 1968, vol. II.
- Durling, Nancy Vine (1990): "Rewriting Gender: Yde et Olive and Ovidian Myth", *Romance Languages Annual*, 1: 256-262.
- Eiximenis, Francesc (1981): *Lo libre de les dones* F. Naccarato (Ed.), Curial Edicions Catalanes, Barcelona.
- Foucault, Michel (1984): *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI.
- Fuero de Avilés* (1865): Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (Ed.), Madrid, Imprenta Nacional.
- Fuero de Cuenca* (1935): Rafael de Ureña y Smenjaud (Ed.), Madrid, Academia de la Historia.
- Fuero de Plasencia* (1987): Eloísa Ramírez Vaquero (Ed.), Mérida, Editora Regional de Extremadura, Junta de Extremadura.
- Fuero Juzgo en latín y en castellano cotejado con los más antiguos y preciosos códices* (1815): Madrid, Real Academia Española, Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.
- Fuero Juzgo* (1885):, en *Códigos antiguos de España I*, ed. Marcelo Martínez Alcubilla (Ed.), Madrid, J. López Camacho impresor, Madrid.
- Fuero Viejo de Castilla* (1885): en *Códigos antiguos de España I*, ed. Marcelo Martínez Alcubilla (Ed.), Madrid, J. López Camacho impresor, Madrid.
- Fueros castellanos de Soria y de Alcalá de Henares* (1919): Galo Sánchez (Ed.), Madrid, Centro de Estudios Históricos.

- García Herrero, María del Carmen (2005): *Del nacer y el vivir. Fragmentos de la vida en la baja Edad Media*. Zaragoza: Letras, Institución Fernando El Católico, Diputación de Zaragoza.
- Gonçalves, Elsa (1991):, "A mula de Joan Bolo", en *Poesía de rei: tres notas dionisinas*, Lisboa, Cosmos, 36-62.
- González Delgado, Ramiro (1999): "Homoerotismo en las Metamorfosis de Ovidio", en *Amor y erotismo en la literatura*, Congreso Internacional, Salamanca, Caja Duero, 417-424.
- Gran Diccionario Xerais da Lingua Gallega* (2000): Xosé Cid Cabido (Ed.), Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Greenberg, David F. (1988): *The Construction of Homosexuality*, Chicago, Chicago University Press.
- Hutcheson, Gregory S. (2001): "**Leonor López de Córdoba and the Configuration of Female-Female desire**", en Francesca Canadé y Sheingorn, Pamela (Eds.), New York, Palgrave, 261-266.
- Jacquart, Danielle y Claude THOMASSET(1989): *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Barcelona, Labor.
- Jordan, Mark D. (2002): *La invención de la sodomía en la teología cristiana*, Barcelona, Alertes.
- Lacarra, Eukene (1993): "Parámetros de la representación de la sexualidad femenina en la literatura medieval castellana", *Foro Hispánico*, 5, 23-43.
- Lacarra, Eukene (2001): "El consolador y la sexualidad femenina en una cantiga de Fernand d'Esquyo", en *Canzonieri iberici.I*, ed. P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, A Coruña, Università di Padova, Universidade da Coruña, Toxo Toutos, 149-162.
- Lacarra, Eukene (2002): "Sobre la sexualidad de las soldadeiras en las cantigas d'escarhno e de maldizer", en *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002, pp. 75-97.
- LACARRA, Eukene (2009): "Homoerotismo femenino en los discursos normativos medievales", en "*Siempre soy quien ser solía*". *Estudios de literatura medieval en homenaje a Carmen Parrilla*, eds. Antonio Chas Aguión y Cleofé Tato García, A Coruña, Universidade da Coruña, 205-228.
- Lanciani, Giulia y Tavani, Giuseppe, (Or. y coord) (1993): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, (org. y coord.), Lisboa, Caminho.
- Laqueur, Thomas (1992): *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Mass, y Londres, Harvard University Press.
- Lastique, Esther y Lemay, Rodnite Helen (1991): "A Medieval Physician's Guide to Virginity", en Salisbury, Joyce E. (Ed.), New York & London, Garland, 56-79.
- Les Fueros d'Alcaraz et d'Alarcón* (1962): Jean Roudil (Ed.) 2 vols. Paris, Klincksieck.

- L'Hermite-Leclercq, Paulette (1997), *L'Église et les femmes dans l'Occident chrétien des origines à la fin du Moyen Âge*, Brepols.
- Liu, Benjamin (1999), "'Affined to Love the Moor'. Sexual Misalliance and Cultural Mixing in the "Cantigas d'escarnho e de mal dizer", en Blackmore, J., Hutcheson, G. S., eds., *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham & London, Duke University Press, 48-72.
- Liu, Benjamin (2004), *Medieval Joke Poetry. The Catigas d'Escarnho e de Mal Dizer*, Cambridge, Mass & London, Harvard Studies in Comparative Literature.
- Lochrie, Karma, "Desiring Foucault", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 27 (1997), 3-16.
- Makowski, E. (1997), *Canon Law and Cloistered Women. Periculoso and its Commentators, 1298-1545*, Washington, Catholic University of America.
- Malta-Douglas, Fedwa (2001), "Tribadism/Lesbianism and The Sexualized Body in Medieval Arabo-Islamic Narratives", en *Same Sex Love and Desire among Women in the Middle Ages*, New York, Palgrave, 123-141.
- Martínez Alcubilla, Marcelo, (1885) ed., *Novísima recopilación*, en *Códigos antiguos de España*, II, Madrid.
- Martins, Mario (1977); *A sátira na literatura medieval portuguesa*, Lisboa, Amadora, Biblioteca Breve, 8, Instituto de Cultura Portuguesa.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (1993): "D'ome atal coita nunca viu cristão: Amores nefandos en los trovadores gallego-portugueses", en *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 433-437.
- Mérida Jiménez, Rafael M., (1997): "La representación de la sexualidad femenina en un poema arábigo-andaluz y en cuatro cantigas de escarnio gallego-portuguesas *Revista de poética medieval*, 1, 193-204.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2002): *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona, Icaria.
- Montero Cartelle, Emilio (1995): "La interdicción sexual en el gallego medieval: la expresión de los órganos sexuales femeninos", *Verba*, 22, 429-447.
- Montero Cartelle, Emilio (2004): "El latín, el gallego y el léxico sexual del castellano", en *Iucundi acti labores: estudio en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, coord. por María Teresa Amado Rodríguez et alii, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 149-157.
- Montero Cartelle, Emilio (2005): "Unha verba, moitos problemas e algunhas solucións. A linguaxe erótica no galego medieval", en *As tebras alumeadas: estudos filolóxicos ofrecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*, Coord. Ana Isabel Boullón Agrelo, **Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 205-218.**
- Montero Cartelle, Emilio (2007): "Palabras malas & villanas (Alfonso X: *Partidas*). La oralidad en las tradiciones discursivas jurídicas" en *Discurso y oralidad: Homenaje*

- al profesor José Jesús de Bustos Tovar, Luis María Cortés Rodríguez (Coord.), Anejo 3 Oralia, Madrid, Arco/Libros, vol. 1, 391-400.*
- Montero Cartelle, Emilio (2008): "A mi dizen quantos amigos ey": Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro / coord. Por Esther Corral Díaz, Lydia Fontoira Suris, Eduardo Moscoso Mato, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 537-546.
- Montero Cartelle, Enrique (1991): *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Montero Cartelle, Enrique (1991): "Sobre el origen árabe del *Speculum al foderi* catalán y su relación con el *Liber minor De Coitu* salernitano, *Anuari de Filologia. Secció D, Studia Graeca et Latina*, 2:71-80.
- Martos Montiel, Juan Francisco (1996): *Desde Lesbos con amor. Homosexualidad femenina en la Antigüedad*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- Murray, Jacqueline (1996): "Twice Marginal and Twice Invisible: Lesbian in the Middle Ages", en *Handbook of Medieval Sexuality*, eds. Vern L. Bullogh y Brundage, James A, eds. New York, London, Garland.
- Novísima recopilación, en Códigos antiguos de España II* (1885): ed. Marcelo Martínez Alcubilla, Madrid, J. López Camacho impresor, Madrid.
- Paredes, Juan (Ed.) (2001): *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Japadre Editore, L'Aquila.
- Payer, Pierre J. (1991): "Sex and Confession in the Thirteenth Century", en J. E. Salisbury (ed.), New York & London, Garland.
- Payer, Pierre J. (1984): *Sex and the Penitentials. The Developemnt of a Sexual Code 550-1150*, Toronto, Univ. of Toronto Press.
- Perret, Michèle (1985): "Travesties et transsexuelles: Yde, Silence, Grisende, Blanchandine", *Romance Notes* 25:3, 328-340.
- Pimenta, Berta Martihna et alii (Eds.) (1978): "Dois aspectos da sátira nos cancioneros galaico-portugueses, "Sodomíticos" y "cornudos", *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, serie 4: 2 , 113-128.
- Rabinowitz, Nancy Sorkin y Lisa AUANGER (Eds.) (2002): *Among Women. From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, Austin, University of Texas Press.
- Rodríguez Lapa, M. (1995): *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-protugueses*, Santiago de Compostela: Galaxia.
- Salisbury, Joyce E. (Ed.) (1991): *Sex in the Middle Ages. A Book of Essays*, New York & London, Garland.
- Sautman, Francesca Canadé (2001): "Introduction" en Sautman Francesca Canadé y Sheingorn, Pamela (Eds.), New York, Palgrave,

- Sautman, Francesca Canadé (2001): "What Can they Possibly do Together? Queer Epic Performances in *Tristan de Nanteuil*", en Sautman Francesca Canadé y Sheingorn, Pamela (Eds.), New York, Palgrave, 199-232.
- Sautman Francesca Canadé y Sheingorn, Pamela (Eds.) (2001): *Same Sex and Desire among Women in the Middle Ages*, New York, Palgrave.
- Schweigel, Max (Ed.) (1889): *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive, drei Fortsetzungen Der Cahnson von Huon de Bordeaux*, Marburg, Anejo de Romanischen Philologie LXXXIII.
- Solomon, Michael, ed. (1986): *Speculum al foderi*, Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies.
- Segura Graño, Cristina (2006): "Catalina Belunce. Una mujer apela a la justicia de los Reyes Católicos", en *Mujer, marginación y violencia. Entre la Edad media y los tiempos modernos*, Coord. Ricardo Córdoba de la Llave, Córdoba: Universidad de Córdoba, 127-147.
- Toriello, Fernanda, ed. (1976): *Fernand'Esquyo. Le Poesie*, Bari, Adriatica Editrice.
- Vallribera i PUIG, Pere (1989): "Un manuscrit medieval català sobre sexologia: *Speculum al Foderi*", *Gimbernat: Revista Catalana d'Història de la Medicina i de la Ciència*, 12: 249-58.
- Vasvari, Louise O. (1999): "The Semiotics of Phallic Agresión and Anal Penetration as Male Agonistic Ritual in the *Libro de buen amor*", en Blackmore, J., Hutcheson, G. S. (Eds.), Durham & London, Duke University Press, 130-156.
- Videira Lopes, Graça (1994): *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Watt, Diane (1998): "Behaving like a Man? Incest, Lesbian Desire, and Gender Play in Yde et Olive and Its Adaptations", *Comparative Literature*, 50: 4, 265-285.
- Zavattero, Irene (2001): *Il Liber Gomorrhianus di Pier Damiani. Omossessualità e Chiesa nel Medioevo*, <http://islab.dico.unimi.it/phmae/IZ/liber.htm>. (Consultado en marzo 2010)

LA REVELACIÓN A LOPE DE SALAZAR

JUAN MIGUEL VALERO MORENO¹

Universidad de Salamanca & SEMYR

Resumen:

Edición anotada y comentada de la *Revelación a Lope de Salazar*, texto inédito del manuscrito 2762 (SA9a) de la Biblioteca Universitaria de Salamanca.

Palabras clave: Revelación, visión, alegoría, poesía de cancionero.

Abstract:

Annotated Edition with commentaries of *Revelación a Lope de Salazar*, unpublished text from the manuscript 2762 (SA9a) (Salamanca, Biblioteca Universitaria).

Keywords: Revelation, vision, allegory, *cancionero* poetry.

No puedo, en esta ocasión, más que ofrecer un humilde delantal a un texto poco conocido e inédito, la *Revelación* de Lope de Salazar. La obra debería ingresar en los cauces corrientes y molientes de nuestra historia literaria y eso ha de bastar en un principio. En otro lugar me ocupé de su contexto codicológico y cultural (Valero Moreno, 2003). Ahora ofrezco una edición del texto con notas (elementales) y anexos que deberían resolver algunas dudas y pasos. Quedará por alzar un estudio literario del texto que lo sitúe de forma conveniente en su peculiar tradición y que motive las razones de su existencia y entramado. A los ojos acostumbrados a la *visión* literaria esta nueva extraña y desubica respecto a ciertos senderos conocidos. Pero, al mismo tiempo, el carácter convencional del poema es indudable. Este dilema, que otrora se remediaba con el marbete *tradición y modernidad*, deberá ser considerado con mayor experiencia de los textos y sus tradiciones, con la intención de aportar paralelos palmarios de su constitución literaria. El que desee desbrozar trochas por su cuenta, además de estudios clásicos como los de Ch. R. Post (1915) o H. R. Patch (1950), dispone de una tipología específica del género de las *revelaciones* por P. Dinzelbacher (1991), uno de los mayores expertos en la materia, al que se deben numerosos estudios y antologías, como la *Mittelalterliche Visionsliteratur* (1989). El más amplio estudio histórico, literario y formal respecto de los textos latinos es posiblemente el de C. Carozzi (1994), donde se

¹ Universidad de Salamanca. Correo-e: asmodeo@usal.es. Recibido: 01-02-2010; segunda versión: 03-04-2010.

encontrará también una generosa bibliografía. En el ámbito específicamente hispánico la bibliografía es relativamente parca todavía, aunque contamos con trabajos recientes tocantes tanto a la alegoría literaria (estudiada desde siempre con mayor profusión; *vid.* Sanmartín & Vidal, 2005) como a las visiones. Una introducción genérica a las visiones románicas puede leerse en Rubio Tovar (1992), y sobre las visiones del *otro mundo* hispánico es posible desplazarse desde los antecedentes de Berceo (Díaz Díaz, 1985; Merino Castrillo, 2009) a los milagros marianos en el siglo xv (Díaz Tena, 2005). Como proyección específica de la posible lectura de la *Revelación* que se edita en el ámbito cortesano y femenino me parece de gran interés la propuesta de García-Bermejo (2006).

En 2003 realicé una primera transcripción, de servicio, del texto de la *Revelación*. Poner de nuevo las manos sobre ella me ha mostrado lo conveniente que es el reposo de determinadas tareas a lo largo de los años. No sólo porque he descubierto errores sonrojantes en aquella copia (que por fortuna no afectan a la base de la argumentación del artículo de entonces), sino porque revela la precariedad de nuestra comprensión de los textos históricos y alumbra la necedad y la soberbia con la que a menudo reflexionamos sobre ellos.

La lectura del texto en el manuscrito, en todo caso, no requiere de habilidades paleográficas o codicológicas extraordinarias, pero tampoco es ninguna bicoica. Se trata de un testimonio único, mientras no se demuestre lo contrario, pero es copia evidente de ese mismo texto y, lo más probable, por las deturpaciones que lo afean, copia de una copia. A los errores o circunstancias materiales de quien o quienes realizaron la copia en el manuscrito 2762 de la Universidad de Salamanca hay que sumar los problemas derivados de su estado de conservación. En amplios sectores la tinta ha traspasado el papel amalgamando las grafías del recto con el verso, lo que perjudica notablemente no pocas lecturas. Los cortes en los bordes han limado, a su vez, parte del texto, ausencias a las que hay que añadir la falta de algunas estrofas o semiestrofas que no figuran, sin que se pueda saber a ciencia cierta el motivo. El último folio vuelto también presenta un estado precario, con un cambio de tinta, y una grafía mucho más cursiva difícil de explicar. ¿Procede de la misma época que el resto del texto (que entonces habría acabado de forma abrupta y extravagante), o bien se añadió más tarde, valiéndose un revisor del manuscrito de otro texto de la *Revelación* de donde copió lo que faltaba?

He optado por una transcripción semipaleográfica (salvo en la distinción de grafías para los distintos tipos de "s" alta, sigma..., fundamentalmente). Se indican mediante cursiva los desarrollos de las abreviaturas, y entre paréntesis cuadrados las lecturas reconstruidas. Diversos detalles, cuando no se ven en el cuerpo principal del texto, se comentan en nota, así como la justificación de determinadas lecturas. En unos pocos casos la lectura que presento me sigue pareciendo dudosa, pero lo subrayo, a fin de que otra mente más despejada pergeñe una mejor solución. Acentúo y puntúo según las normas vigentes (siempre que los caracteres me lo permiten), y transcribo con mayúsculas algunos nombres que en el manuscrito no la llevan. Creo que, en conjunto, no modifico nada sustancial que separe al lector de una imagen mental aproximada del contexto originario.

BIBLIOGRAFÍA

- Carozzi, C. (1994): *Le voyage de l'âme dans l'au-delà. D'après la littérature latine (Vè-XIIIè siècle)*, Roma, École Française de Rome [Collection de l'École Française de Rome, 189].
- Díaz Díaz, M. (1985): *Visiones del Más allá en Galicia durante la alta Edad Media*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos.
- Díaz Tena, M^a. E. (2005): "El Otro Mundo en un milagro mariano del siglo xv", *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 2: 25-43.
- Dinzelbacher, P. (1989): *Mittelalterliche Visionlitteratur: eine Anthologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dinzelbacher, P. (1991): *Revelationes*, Turnhout, Brepols [Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental, 57].
- García-Bermejo Giner, M. M. (2006): "Les destinataires de la poésie religieuse castillane du xvè siècle", en *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Age*, Bohler, D. (ed.), París, Le Léopard d'Or [Cahiers du Léopard d'Or, 11]: 171-184.
- Merino Castrillo, J. (2009): *El viaje al más allá en las literaturas hispánicas hasta Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos [Filología, 25].
- Patch, H. R. (1950): *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press. Traducción castellana de Hernández Campos, J. (1956): *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica. Seguido de un apéndice por Lida de Malkiel, M^a. Rosa, "La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas".
- Post, Ch. R. (1915): *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Rubio Tovar, J. (1992): "Literatura de visión en la Edad Media románica: una imagen del otro mundo", *Études de Lettres*: 53-73.
- Sanmartín Bastida, R. y Vidal Doval, R. (eds.) (2005): *Las metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Madrid, Iberoamericana.
- Valero Moreno, J. M. (2003): "La persistencia alegórica. Un poema narrativo dantesco en el corpus de cancioneros salmantinos: la Revelación de Lope de Salazar", en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alemany, R., Martos, J. Ll. y Manzanaro, J. M. (eds.), Alicante, Universidad de Alicante & Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana [Symposia Philologica], 3: 1539-1557.

REVELACIÓN QUE FUE MOSTRADA A LOPE DE SALAZAR POR UN ÁNGEL

Salamanca, BUS Ms. 2762 olim Biblioteca del Colegio Mayor de Cuenca, fols. 73v-78r

Reuelación que fue mostrada a Lope de Salazar por vn ángel¹

O luz de los jntelectos
tu persona trina y vna
more en mj,
con que diga los secretos
que en la tu corte diujna
conoçí;

entera

pues fue tan du[[l]çe tu pago,
la jnvocación non fingida²
que hiziere
a ti solo Dios la hago,
cuya muerte nos da vjda
que no muere.

Tu Santo Spiritu m'alumbre
con que pueda poner yo
por escrito
vn sueño de dulçedumbre
que'l cuerpo tal me dexó
sin spirito³.

vna toda

Entre cuyo bien y mal,
entre cuya glorja y pena
que sintía,
vi vna boz angelical
más dulçe que de serena,⁴
que dezía:

«Quiero que sepas, amjgo,
que aquel rey que a los sujetos
da conorte
manda que vengas comjgo
donde veas los secretos
de su corte,
no por tú lo merecer
de saber la soberana
pulcritud,
mas por darte a conoç[e]r
en qué despendas la vana
juventud.»

Asý como despierto,
deste sueño glorjoso
mucho presto
ante mjs ojos hallé
vn ángel claro, hermoso,
cuyo jesto
en hermosura s'estrema;
su senblante, cuerpo y cara
muj gentil
con vna rica diadema
y una almática más clara
que vn veril.

Tomando nuestra jornada
como yo sienpre mirava
al profundo,
vy vna nuve colorada
que de gran fuego çercava
todo el mundo.
No cesando de mirar
al ángel que me gujaua;
no me tuve sin poder le preguntar
qué cosa sinjficaua
aquella nuve⁵.

Respondió: «Sábete, amigo,
que la soberuja es aquella
que se influye
a la que dios es enemigo,
la que todo el mundo mella
y destruye.
Es aquella, para mjentes,
amiga de pensamjentos
mundanales,
es çevo que a los valientes
acarrea los tormentos
jnfernales.»

Pasamos más adelante
con muchas glorjas y viçios
y allegamos
a vn palaçio muy triunfante
de muy ricos edifiçios,
do hallamos
tanta jente sin pesar,

tanta bienaventurança,
que memorja
no podría recontar
la glorja que allj se alcança
de la glorja.

Pregunté al ángel: «Señor,
estos bienaventurados,
¿quiénes fueron
qu'en aquel mundo traydor
tan exçelentes estados
mereçieron?»

Responde el ángel | 74ra

«Estos son los labradores
que sus cuerpos con sus manos
mantenjan
y los sus pobres sudores
con los pobres sus hermanos
los partían»⁶.

Señor ángel, si ser puede,
sy pueden tus benefiçios,
si tú puedes,
haz que con estos me quede,
no quiero de mjs seruiçios
más merçedes.
Y aqueste ruego te ofresco
pues aquel es el biujr
de mi vida;
no porque yo lo merezco,
mas por no me ver morjr
a la partida.»

Dize el ángel

«Andemos, que si te alexas
desta glorja que te falta
hallarás
que la glorja que les dexas
no es nada con la más alta
que verás.»
Así que quando partimos
desta sala que publico
tan real,
súbitamente nos vimos
en vn alcáçar muy rrico
desigual. | | 74rb

Las torres eran algunas
de jaspes mucho lunbrosos,
laboradas
en los medios sus colunas
de balajes muy preçiosos
rodeadas
de rica maçonería,
de mjll maneras de joyas
sus varandas,
de preçiosa pedrería
los raçimos, claraboyas
y gujrnaldas.

De oro todo el tejado
de quien su obra galana
se publica.
El suelo todo esmaltado,
las puertas de filjgrana
mucho rica.
Las paredes de cristales,
un rrico verjl en medio
de su cunbre,
a quien ojos corporales
no podían dar remedio
de su lumbre.

Mjrando aquella trebuna
desta sala tan dorada
del que adoro,
vy a la entrada vna coluna
de letras toda gravada
hechas d'oro.
Pregunté al que me gujava
qué lavores
de letras era aquella
y qué ystorja
recontava su thenor⁷.

Responde el ángel.

«Sepas que todos los hombres
qu'en la vida justa bien
y s'encierran en la tjerra,
en esta tienen sus nonbres,
en esta sola se'escriuyen
y s'encierran⁸.
Y aquel qu'en pecado cae,
aquel que su bien derribe

con su mal,
su nombre desta se rrae
y en el jnfierno s'escryve
en otra tal».

Entramos en otra sala
que sus obras esmeradas
y primor
no se allega nj yguala
njnguna de las pasadas
en dulçor;
por do pasan muchas jentes
de toda cavtiujdad
mucho francas
sus caras claras, luzientes
sus ropas, de castidad
todas blancas.

Allí vi los religiosos
que del mundo refrenaron
su cudiçia,
muchos reyes generosos
que sus reynos governaron
en justiçia.
Muchas dueñas limosneras
que la hanbre sus pedaços
les matavan;
quánto las vi delanteras,
quán claros aquellos braços
que lo davan. | |74vb

Allí vi de los menores,⁹
de los baxos ynoçentes
infinjtos,
mas destos grandes señores,
destos ricos y potentes,
muy poqujtos¹⁰.
Allí vi más exçelentes
los acá más desechados
de consuno;
mas ponposos y valientes
nj grandes enamorados
no njnguno.

Andauan las santas almas
por jardines y vergeles
olorosos
entre plátanos y palmas,
çinamomos y laureles

glorjosos
cantando con gran mjsterio,
loando su majestad
muy a tenpre.
O bendito el catiuerjo
que nos dio tal libertad
para sienpre.

De los aspros çiliçios
y ábitos y cordones
que traximos,
de tan pequeños serujçios,
o quán grandes galardones
reçibimos.
En cuyo coro glorjoso
jamás çesa este loor
tan solene
daquel dios tan anjmoso
que en tanta glorja y dulçor
los sostiene. |75ra

Muy ledos y sin casançio
en fin de nuestro camino
çelestial
llegamos al gran palaçio
donde estaua el vno y trino
filial.
Las obras y maravillas
de salas y corredores
tan de sobra
¿qué lengua podrá dezillas
recontando los primores
de su obra?

Cuya obra quiero callar
pues es tan alto Señor
el que sostiene,
porque avella de contar
a tan rrudo trobador
no conviene.
De carvunco los hunbrales
era su rica corona
rodeada;
las almenas de diamantes,
el rueda de caçedonja
muy preçiada.

Su rico doser despaldas
entallado de sapinas

y çafires
figurado de esmeraldas,
franjado de corverinas
y rubíes.

Vi ángeles syn cuento,
ordenados sus ofiços
celestiales,¹¹
ante cuyo acatamiento
no çesan estos servçios
diuinales. | | 75rb

Potestades y virtudes
con harpas y chirunbelas
glorjosas,
serafines con laudes
monacordios y viuelas
y baldosas;
las bozes contras tenores
las cançiones que cantauan
y tañjan,
todas eran de loores
para aquel Dios que adoravan
y serujan.

Cuyas bozes espeçiales
melodías de consuno
no çesauan
los cantos angelicales;
al cabo todos en vno
concordauan;
yo que' staua muy contento
ante'l diujno y humano
poderoso
vi que' staua en finamiento
vn rico onbre tirano
cudiçioso.

Cómo su alma salió
d'entre hijos y muger
y de honbros
tan presto se la lleuó
el hanbrjento Luçifer
en las manos¹²;
mas los ángeles llegaron
con muchas alegaçiones
a la vez
y tal partido sacaron
que fuesen con sus razones
ante'l juez¹³. | 75va

Llegando al sol de justiçia,
llegando al rey diujnal
verdadero,
movido con gran cudicia
dixo el príncipe infernal
el primero:
«Bien sabes, eterno Dios
que desque nos destruyste,
justo rrey,
entre estas gentes y Nós
bien sabes que' stableçiste
aquesta ley:

Qu'el crudo avarjento rico
fuese a aquel fuego disforme
sin clemencia.
A tu Alteza supljco
con esta ley que conforme
tu sentençia».
El ángel que le fue dado
para que guarda le fuese
dixo asý:
«Jamás cometió pecado,
que prjmero no le dixese
guay de ti.

Mas pues fue su voluntad
de juntar sienpre riqueza
sin prouecho,
si qujsiere con piedad,
si no juzgue tu Alteza
por derecho».
Quando el justo juez vio
cada vno lo que dezía,
justamente
su sentençia pronunçió,
en la qual se contenja
lo siguiente:

«Anda, ve, triste, maldita,
pues que nunca oviste duelo
de mjs pobres,
a aquella pena ynfinjta
donde la glorja del çielo
nunca cobres».
La sentençia pronunçiada,
sin grado de apelaçión
nj rreujsta,

tomaron a la cujtada,
no menguada de aflicción,
y conqjsta

lleuáronla todos ellos
a aquellas penas eternas
con abraços,
los vnos por los cabellos
y los otros por las piernas
y los braços¹⁴.

Otro juyzio

De aqueste lugar glorjoso
vi feneçer a desora
sjn su voto
vn perverso religioso
que fue de Nuestra Señora
muj devoto
así como fue botada
su alma para jamás
deste mundo,
así se vio sobarcada
del caudillo Satanás
del profundo.

Mas llegó aquella esperança¹⁵
que los suyos no son
no sé cuyos,
aquella que sjn tardança
su corte en la tal pasjón
a los suyos | 76ra
con vna ganosa curia
con aquel representar
muy lunbrante,
con vna graciososa furia
con vn hermoso mudar
de senblnte.

dize Nuestra

Señora al Enemjgo¹⁶:
«Di, traydor, ¿quién te mandó
all' alma poner temores
deste onbre,
de quien sienpre me sirujó,
de qujen sienpre d[i]o loores
a mj nonbre?
Anda, mal aventurado,

para aquel fuego sin calma
con porfía,
pues osaste ser osado
de querer llevar all' alma
qu'era mja».

Responde con mjedo el
metido en grandes ardores:
«O, Señora,
sienpre nos fuiste cruel
por ser de los pecadores
defensora»¹⁷

Dize Nuestra Señora

«No quiero yo que te quexes
nj menos que en el abismo
me la atizes,
mas quiero que me la dexes
hasta que vamos al mjsmo
que tú dizes.

Y con esto soy contenta
que deljbre el Alto Justo
la questión»;
do con gana muy hambrienta
dixo aquel dragón robusto
su rrazón:
«Bien sabes, Justo Juez,
que pues que con tus manos | 76rb
el mundo y su redondez
sobre todos los humanos
tú nos diste

dinidad y esecutores
d' aquellos que corronpiesen
tu mandado
d' aquellos que su[s] errores
jamás nunca conoçiesen
su pecado,
y en guarda desta ordenança
por ser a todos njvel
justo, llano,
posiste peso y valança
en poder de San Miguel
y en su mano

donde sus viçios mundanos
fueron tantos que pesauan

sin medida,
los méritos *tan* liujanos
que muy claro se mostrauan
ser perdida»¹⁸.

Aquella Reyna a *quien* plaze
hazernos más beneficiços
que queremos,
aquella luz *que* nos haze
más merçedes¹⁹ *que* serujçios
le hazemos,
ante *aquel* dragón cruel,
infernally engañador
de qujen huyó,
tomó la boz por *aquél*,
avnque jndigno pecador,
siervo suyo.

Ante la eterna presençia
d'*aquel* su hijo Hemanuel
Rey del çielo,
con solene reuerençia
los ojos puestos en él
y en el [suelo]²⁰ | 76va
ante *aquel* mereçimjento
ante aquella grande jnmensa
que parjó
con *aquel* acatamjento
la Virgen *nuestra* defensa
començó.

«O mj bien y mj holgura,
o hijo cruçificado
por jndinos,
no deshagas tu hechura
pues de vida syn pecado
no son dignos.
Mas acuerda la virtud
que ardida en huego de amor
te jncljnó
a comprarles la salud,
pues sabes *quánto* dolor
nos costó»²¹.

Y tú dexiste: «Señor,
por tu *santa* boca y çierta
no reçiba
de mj muerte el pecador,
mas *quiere* *que* se convierta

por *que* biua.
Pues fue mjo *tan* propinco
suplico a tu poder
y a tus plagas;²²
la menor de todas çinco
te dirá con gran rrazón
lo *que* hagas.

No hermoseo sus pecados,
nj *que* este mucho herrara
no lo njego,
mas si no oviera culpados
nj tu muerte aprouechara
nj mj ruego,
así *que* en fin de rrazones
por estas razones dos
sin valança
te suplico le perdone

_____os
_____ça»²³. | | 76vb

Dize el enemigo:

«Yo, Señor, no sé *qué* diga
con rrazón nj con maljçia
nj *querella*,
pues cobré tal enemija
que no me vale justia
contra ella;
sé *que* lleuo mal proçeso,
del *qual* espero *quedar*
sin prouecho,
mas con todo nj por eso
más *tengo* de rremontar
mj derecho.

Si les diste saluaçion
para *que* libres quedasen
dentrevalos
fue con esta condiçion:
que los buenos se saluasen
y no los malos.
Esta ley no le defiende,
antes le dexa confuso
tu pasion,
por*que* su salud se entiende
al *que* en tus dolores puso
el coraçon.

Quanto más *que* éste en la vida
nunca fue de bien hazer
su jntincción;
pues digo *que* a la partida
no le deve de valer
contricción
por*que* tú libres les das
sus sentidos, su memoria,
su aluedrjo;
por estas causas y más
te nuestro, Rey de la gloria,
como *que*²⁴ es mjo». | 77ra

Anbas las partes oydas
quanto quisieron dezir
y alegar
sus rrazones esprjmjdas
en hilo de discutir
y pronunçiar,
el oydor onjpotente,
aque*l* verdadero padre
que escuchaua,
respondió muj dulçemente
a aque*l* ruego *que* su madre
le rrogaua.

«O tenplança de mjs sañas,
o luz *que* tan claros pone
sus sinjestros,
pues soy de vuestras entrañas
gran rrazón es *que* perdone
yo los vuestros.
No mereçe ser echado
de mj cara vuestro rruego
en mj trono
todo el djcho dexado
por vuestra rrogaria luego
le perdono».

No digamos el tormento
que'l diablo lieva y meçe
nj su grjta,
mas aque*l* gradeçimjento
que a su señora le ofreçe
la bendita.
«O Reyna toda hermosa
tú *que*'n los juyzios diujnales
nos sostienes
con bondad tan abundosa,

que nuestros viçios y males
tornas bienes. | | 77rb

Quando ya tan pecador
te hallé tanto çercana
de mj parte
¿*qué* hará tu servidor
que te sirviere de gana
sin errarte,
o cómo deven loarte
de puro coraçón fuerte
por Señora
quantos biuen, pues sin arte²⁵
les eres de cruda muerte
defensora?»

Las rrazones *que* le dixo
no las qujero recontar
por*que* pienso
sería cuento prolixo
avellas yo de contar
por ystenso²⁶,
mas recuent'os el dolor
que sinti²⁷ tan a desora
en oyr
como dixo el gujador:
«Amjgo, sabe *qu'es* ora
de partir.

Pues as visto el galardón
y la gloria *que* se alcança
por serujçios,
vamos a ver la pasión
d'aquellos *que*'l mundo engaña
con sus viçios,
que avn*que* triste por perder
tal gloria sin ygualdad
y salud,
fue forçado de hazer
de pura neçesydad
la virtud». | 77va

Refrenando la porfía
de mj dolor lastimero
syn afixión
con la más fe *que* podía
hize [a] aque*l* Dios verdadero
mj oraçión.

Oraçión

«O bien de la humanjdad,
o justo rrey de sosiego,
sin pesares,
pues veo tu majestad,
agora muérame luego
si mandares.

Mas suplicote el biujr
quitando el fiero vestigio
de mj boca,
no más de para dezir
la glorja de aqueste siglo
cómo es poca»
Salj con aquel dolor
no prestando lo que' sfuerça
mj adaljd
qual sale el batallador
quando le arrincan²⁸ por fuerça
de la lid.

Tal quedé de la partida
de aquella glorja sjn arte
tanto leda,
qual queda la humana vida
quando el alma se le parte
y ella queda;
así que en fin de rrazones
vna senda oscura, rrasa,
sin claror,
nos metió por sus pisadas²⁹
de aquella triste casa
de dolor.

Do estauan quatro montañas
çercadas de muchas rrocas
çosufrales,
desiertas sierras estrañas
do saljan fuego,
azeyte, pez y rresina
con afán,
de las otras çufre çiego
rebuelto todo con trementina
y alqujtara.

De manera que ljdian
aquellas huestes entramas
en sus guerras

y al tiempo que se encontravan
más altas yvan las llamas
que las sierras³⁰.
Allí vi al triste Caýn
que mató al su hermano Abel
por jnvidia;
en aquel fuego sin fin
a costa suya y con él
sienpre ljdia.

Al traydor jngrato Judas
que vendió por mal dinero
a su Señor
ofreçiendo a penas crudas | 78ra
[...]³¹

Al caudillo Agamenón³²
caudillando aquellas jentes
eso de abismo³³.
Al Rey Ajás Talamón³⁴,
al rico duque de Atenas
eso mismo,
Deyfebo, Paris³⁵, Troylos³⁶,
su hermano Margarjtón³⁷
el menor,³⁸
sus gritos llantos oýrlos
no menguados de aflijçión
y dolor.

Tanto qu'es pena dezirlos
ver sus lorigas y mallas
tan ardientes
de aquellos grandes cavdillos
que hizieron las batallas
tan valientes.
Ver al noble Rey Príamo[s]³⁹
quán esqujua se le dava
la pasión;
oýr sus grjtos y llantos
por mill partes me llagava
el coraçón.

Ver al noble que se llama
don Héctor, el esforçado
cauallero⁴⁰,
en el paño de la fama
puesto, por más acabado
el delantero,
la boz ya rronca, cansada

de los llantos y manzillas;
pues sentid,
que no le vale el espada
con que hizo maravillas
en la lid. | | [78rb]

la boz ya rronca, cansada,
de los llantos y manzillas⁴¹.

Romanos con car[ta]genenses
en vitorias desyguales
se hallaron,
y en fuerças de sus arneses
conquistas tan preñçipales
acabaron.
Sus consejos, sus sabieças,
con rrazón se llamarían
desconçiertos,
pues no vjeron sus altezas
los peligros que tenían
encubjertos.

No quisieron conoçer
nin sanar de aquesta hiebre,
nin adorar
a quien les h[a]ze comer
a todos en un pesevre
sin rrjfar.
[...]⁴²

Allj ui a la Pulिçena⁴³
en quien fama se da llana
de hermosa,
la djscreta rreyna Elena⁴⁴
que causó tanta batalla
crimjnosa.
Vi la profeta Casandria⁴⁵
espejo de sabidoras
y prudentes.
Vi la hermosa Handr[i]a †⁴⁶
entre estas muchas señoras
eçelentes⁴⁷. | [78va]

Con cien mjl formas de gritas,
con altas lamentaçiones

muy conpuestas.
Otras con bozes más chyquas
sus músicas y cançiones
eran éstas:
«O muerte, ¿cómo no vjenes
cruda, por qué nos enbargas
tu venida?
Siglo, ¿por qué nos sostjenes?
O djos, ¿por qué nos alargas
esta vjda?

O engañoso dios dañoso
que las hueste[s] governauas
y ferías,
¿cómo nos vienes tan solo?
El socorro que nos dauas
y ponjas
vsó de nuestras porfjas;
o sin cimyenta [sic] castjlllo
engañador,
¿con qual engaño podjas
llamarte nuestro caudillo
defensor?»

Fyn

1 Para la explicitación poética de una visión sirva de testimonio el de la *Revelación de un ermitaño* que se contiene en los folios 129v-135v del ms. b-IV-21 de la Biblioteca de El Escorial. La rúbrica: “Esta es una revelación que acaesció a un omne bueno hermitaño de santa vida que estava rezando una noche en su hermita e vyo esta revelación, el qual luego la escribió en rymas, ca era sabidor en esta çiençia gaya”. La edición más accesible de este texto, auto-fechado en 1382, “E el mes de enero, la noche primera, | En CCCC e veynte, durante la hera”, es la de Franchini, E. (2001): *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto [Arcadia de las Letras, 9]: 253-258, que reproduce con ligeras modificaciones Kraemer, E. von. (1956): *Dos versiones castellanas de la “Disputa del alma y el cuerpo” del siglo XIV*, Helsinki, Mémoires de la Société Néophilologique, 18.3, 40-53. La *Revelación* comparte códice con los *Proverbios de Sem Tob*, la *Doctrina de discriçión* de Pedro de Veragüe, el primer testimonio conservado en castellano de una Danza de la Muerte y el *Poema de Fernán González*, cuya inclusión pertenece a una voluntad distinta y a otro orden codicológico distinto del del resto de las composiciones. Ha estudiado con gran detenimiento y astucia este códice Infantes, V. (1997): *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca [Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos, 267]: 226-239.

2 La invocación a la *cristiana musa* es un tópico de la literatura apologética y se encuentra presente desde los orígenes de la literatura cristiana. En las proximidades de Salazar son numerosos los ejemplos castellanos, como, por ejemplo, la rúbrica que se encuentra en la *Pasión trobada*, en la que se *reprehende los poetas que invocan las ciencias*. El *perio subsidio* de Mena, verbigracia, lo recoge Santillana en el *Infierno de los enamorados*, estrofa 2.

3 *entera y una toda* se refiere a que habría que unir los versos para conformar una toda o entera estrofa. Más adelante van separadas las estrofas, en el manuscrito, por líneas horizontales.

4 Se refiere a la voz de una sirena. Es llamativo el cruce sacro-profano de la asociación ángel-sirena. Por otra parte, Salazar nos dice que *vio* una voz: la iconografía podría justificar la visualización de la voz a través de filacterias, espíritus, como la paloma que vierte la palabra divina en el oído de Gregorio Magno que, por supuesto, es un oído *interior*, el gesto, como el famoso del orador, presente al menos desde las iluminaciones de las *Etimologías* de Isidoro, u otros ingenios. Para la sirena en los poetas de cancionero y las posibles fuentes de este personaje literario véase Kerkhof, M. P. A. M. (2001): “Sobre la *sirena* en la literatura

española del siglo xv”, en *Studia in honorem Germán Orduna*, Funes, L. y Moure, J. L. (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá: 341-346.

5 El motivo de la ‘nube de soberbia’ a la que se refiere Salazar, como representación del poder concedido por Dios, puede leerse en *Apocalipsis* 10 1: “Vi otro ángel poderoso que descendía del cielo envuelto en una nube; tenía sobre su cabeza el arco iris, y su rostro era como el sol, y sus pies como columnas de fuego”. *Vid.* Éxodo 13 21-22; 16 10-12; San Agustín, *De Trinitate* 2 14 24. *Cf. Libro de miseria de omne*, c. 385: “onde dize de la soberbia do Job en su scriptura | que siquier suba al çielo que está en grand altura | o que suba en las nuves que fará ý poca dura, | ca caerá en el estiércol e en suzia podredura”; Job 20: “Si ascenderit ad coelum superbia, et caput eius nubes tetigerit, quasi sterquilinium in fine perdetur”. Tomo el texto, retocándolo, de la edición paleográfica de Artigas, M. (1919): “Un nuevo poema por la cuaderna vía”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 1: 153-161; cit. 158.

6 El hombre visionario de la *Revelación* aparece caracterizado como humilde e incluso solicita compartir la bienaventuranza de los labradores. Es el nuevo modelo propuesto a partir del siglo XIII, en contraste con los visionarios de la Alta Edad Media, cuyo linaje se prolonga hasta el siglo XII. En consonancia con estas posturas pauperistas queda la declaración explícita de fray Lope de Salazar de no pertenecer a otra alcurnia que la de los «fijos de cavadores», como manifiesta en sus segundas *Satisfacciones* (art. 11), de hacia finales de 1460, y donde parece renegar de la opinión de aquellos que lo emparentaban con la familia Salinas, ligada a la de los poderosos Haro; *vid.* ed. Lejarza, F. y Uribe, Á. (1957): “Introducción a los orígenes de la Observancia en España”, *Archivo Ibero-Americano*, 17: 17-945. Puede apreciarse el antiguo modelo al que me refiero en el texto en prosa castellana de la *Visio Philiberti* o *Dialogus inter corpus et animam*, poema rítmico latino de finales del siglo XII, donde el ermitaño pertenece a la categoría de los antiguos pobres voluntarios, que habían dejado de lado grandes fortunas o renunciado a las prerrogativas de sus linajes: “Vn omne bueno ermitaño que llamaron Fyliberto era omne de buen lynage, ca deçendía de lynage de rreys de Françia; et consyderando las cosas d’esta vida ser corronpibres et meospreçiándolas propuso de seruir a Dios e perseuerando en el seruiçio de Dios conpuso este lybro en el qual puso e escriuió muy santas palabras de vna uisión que vio...”. El primero en editar este texto fue Octavio de Toledo, J. M. (1878): “Visión de Filiberto”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 2: 41-69. Es esencial el final de la redacción, cuando acaba la visión y Filiberto expone su moralidad. El efecto de la visión del cuerpo devorado por los

gusanos (que traslaticamente pueden entenderse por sus pecados) y la condena al Tártaro tienen como consecuencia lógica una transformación espiritual que se propone como modelo a aquellos a los que se destina la revelación. Esta catársis, desde el punto de vista de la predicación, será, a partir sobre todo del siglo XIII y el ascenso de las órdenes menores, el fundamento discursivo de conversiones reales. No se trata de conversiones de una religión a otra, claro, sino del giro de un cristiano hacia una espiritualidad más comprometida y, por lo general, demostrativa. Puede resultar de interés comparar contexto codicológico del texto en prosa, con su versión poética posterior, también en castellano, (compuesta en 1382, según da noticia el propio poema, aunque fijada en un códice de fecha posterior). La versión en prosa sigue a la versión toledana del *Libro de buen amor* (hoy en la BNM ms. 1469/Vitrina 6-1). La posición co-textual de la versión poética, como se indicó, es más rica, ya que acompaña a textos de índole moral, doctrinal o monitoria como los *Proverbios morales* de Sem Tob, la *Doctrina de la discripción* de Pedro de Veragüe, el primer testimonio vernáculo castellano de la Danza de la Muerte, con la que guarda paralelismos temáticos obvios (*vid.*, por ejemplo, Lucio Basalisco, «La Revelación de un hermitaño e la Danza de la muerte: analogie e differenze», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 17 (1992), págs. 11-19) y el *Poema de Fernán González*, que pertenece a una unidad codicológica distinta pero que como poema de la *cuaderna vía* no carece del todo de sentido en esta antología de literatura, en uno u otro grado, doctrinal. Por otro lado, quizás en virtud de su carácter alegórico, el texto se transmitió, más tardíamente, en dos cancioneros de finales del siglo XV en los que se encuentra recogida poesía de algunos de los poetas más representativos de la época de Juan II, como Santillana o Juan de Mena, pero también Juan Rodríguez de la Cámara o Suero de Ribera. Son los manuscritos BNP Esp. 313, f. 179v-181v y BNP Esp. 230, f. 225r-228r., textos todos estudiados y editados por Erik von Kraemer, «Dos versiones castellanas de la *Disputa del alma y el cuerpo* del siglo XIV», Helsinki: Mémoires de la Société Neophilologique, 18.3, 1956.

7 La descripción del palacio está tomada de la Jerusalén Celeste de *Apocalipsis* 21 y, en concreto, para el uso de las piedras preciosas, 18-22: «Su muro era de jaspe, y la ciudad, oro puro, semejante al vidrio puro; y las hiladas del muro de la ciudad eran de todo género de piedras preciosas: la primera, de jaspe; la segunda, de zafiro; la tercera, de calcedonia; la cuarta, de esmeralda; | la quinta, de sardónica; la sexta, de cornalina; la séptima, de crisólito; la octava, de berilo; la novena, de topacio; la décima, de crisoprasa; la undécima, de jacinto, y la duodécima, de amatista. | Las doce puertas

eran doce perlas, cada una de las puertas era de una perla, y la plaza de la ciudad era de oro puro, como vidrio transparente”. De forma explícita lo hizo, y con abundantes similitudes léxicas, como no podía ser de otra manera, en todo caso, fray Ambrosio Montesino en unas coplas de san Juan Evangelista ordenadas por la reina Isabel la Católica: *De cómo San Juan vio la disposición y hermosura de la ciudad de Dios*: “Después viste la ciudad | del cielo que en ser es una, | que arde toda en caridad | y a su inmensa claridad | no suceden sol ni luna, | mas el Padre y su cordero, | por quien todo se gobierna, | son su norte y su lucero | y su sol más verdadero | de rayos de luz eterna. || Eran fuertes y hermosos | sus cimientos de jacintos | con carbuncos luminosos | y balajes muy preciosos, | entre esmeraldas distintos; | era tan rico su muro | de paredes relumbrantes, | que eran todas de oro puro | y de jaspe verde oscuro | con puntas de diamantes. || De argamasa de rubíes | viste ser sus fundamentos, | y doce más de zafires, | anejos a los veriles | eran todos los cimientos; | amatisto y crisopaso | se juntan al artificio, | joh, paraninfo, qué paso | para ser ninguno escaso | de comprar tal edificio! || Era todo el pavimento, | para honra de las faldas, | de cristal de buen asiento | y de muy verde ornamento | de cuadradas esmeraldas, | y tenía en doce puertas | doce perlas margaritas, | no cerradas, mas abiertas, | porque sean descubiertas | sus grandezas infinitas. || Y viste por maravilla | aquel río cristalino | que manaba de la silla | del cordero sin mancilla | y del Padre de contino, | en cuyas vegas lucientes | daba el árbol de la vida | doce frutos excelentes, | para salud de las gentes, | que preservan de caída.”, vv. 631-680 (Rodríguez Puértolas, J. (ed.) (1987): *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, Cuenca, Excma. Diputación Provincial de Cuenca.

8 En el *Apocalipsis* se habla de las obras que se encontrarán relatadas en el *Libro de la vida*. Por otro lado, la columna es un lugar usual, desde la Antigüedad, para la fijación de la memoria, como en el caso de las guerras romanas que se encuentran en columnas como la de Trajano. La palabra *historiadas* tiene aquí este sentido, además del de dibujadas, lo que sería muy coherente con esta exposición sencilla, digamos que casi franciscana, del otro mundo. La columna, por otra parte, tiene un largo simbolismo, como representación de poder, de comunicación, etc., como casi todos los signos verticales, tal como el árbol.

9 En el sentido ambiguo y posiblemente intencionado de ‘frailes menores’ y ‘pobres’.”

10 Pobreza evangélica. *Vid.* Mateo 19 23-26: “Jesus autem dixit discipulis suis: Amen dico vobis, quia dives difficile intrabit in regnum caelorum. Et iterum dico vobis: facilius est camelum per foramen acus transire, quam divitem intrare

in regnum caelorum. Auiditis autem his, discipuli mirabantur valde, dicentes: Quis ergo poterit saluus esse? Aspiciens autem Iesus, dixit illis: apud homines hoc impossibile est: apud Deum autem omnia possibilia sunt". Y ya ligado con el concepto de redención en las fundamentales palabras de Pablo 1 Corintios 1 26-31 : "Videte enim vocationem vestram fratres, quia non multi sapientes secundum carnem, non multi potentes, non multi nobiles: sed quae stulta sunt mundi elegit Deus, ut confundat sapientes: et infirma mundi elegit Deus, ut confundat fortia: et ignobilia mundi, et contemptibilia elegit Deus, et ea quae non sunt, ut ea quae sunt destrueret: ut non gloriatur omnis caro in conspectu eius. Ex ipso autem vos estis in Christo Iesu, qui factus est nobis sapientia a Deo, et iustitia, et sanctificatio, et redemptio : ut quemadmodum scriptum est : Qui gloriatur, in Domino gloriatur". Éste es uno de los pasajes de Salazar donde más evidente se hace la observancia franciscana de la pobreza evangélica. Fray Ambrosio Montesino la reclamaba como favor para la salvación en unas coplas sobre el glorioso san Francisco dirigidas al cardenal de España Pedro González de Mendoza: "La pobreza voluntaria, | desnuda de toda renta, | es victoria muy plenaria | que de la carne contraria | al flaire menor exenta; | rey lo hace, y heredero | del cielo, que no de cobre, | y seguidor verdadero | de la vida y alto fuero | de Dios pobre. | | Muchas órdenes cayeron de sus devotos fervores | por las rentas que adquirieron, | mayores que permitieron | sus primeros fundadores, | e también por el amor | en Dios e en ellas partido | carecen de aquel fervor | con que quiere el redentor ser servido. | | La codicia es peligrosa | y pasión vituperable, | ante el mundo vergonzosa | en ante Dios muy criminosa, | odiosa y condenable; | pues los que son ofrescidos | a su Dios en sacrificio, | no conviertan sus sentidos | en los bienes desmedidos, | que es gran vicio. | | Pobreza es tesoro puro | y gran bien no conocido; | es del Evangelio muro, | y recambio muy seguro | que da el reino prometido; | es riqueza, sin debate, | raíz de frutos preciosos; | es de nuestra carne mate, | la cual nunca se combate de invidiosos.", vv. 371-410. Tomo de nuevo la edición de Rodríguez Puértolas (1987), que sigue, fundamentalmente, la primera impresión toledana de Juan Vázquez, ca. 1485. Para el ámbito europeo del franciscanismo insertado en las ciudades sigue siendo muy valioso el artículo de Baron, H. (1938): "Franciscan Poverty and Civic Wealth", *Speculum*, 13: 1-37. Sobre la incidencia del asunto de la pobreza ligada al observantismo franciscano en la poesía de cancionero castellana, véase Beresford, A. M. (1998): "Poverty and (In)justice: Temporal and Spiritual Conflict in a *Pregunta* by Ferrán Sánchez Calavera (ID 1657)", *Cancionero Studies in honour of*

Ian Macpherson, Deyermond, A. D. (ed.), Londres, Queen Mary and Westfield College, 1998: 39-52. Una antología de textos del *Cancionero de Baena* sobre el tema que nos ocupa la ensayó Rozas Ortiz, J. (2001): "*Si la pobreza es tan abatida...: pobreza ruinosa frente a pobreza evangélica en el Cancionero de Baena*", en *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena* (1999), Baena, Ayuntamiento de Baena-Diputación de Córdoba: 349-358.

11 Las nueve órdenes u oficios angelicales son: ángeles, arcángeles, tronos, dominaciones, principales, potestades, virtudes, querubines, serafines.

12 Cf. fragmento de Oña de la *Disputa del alma y del cuerpo* (Archivo Histórico Nacional de Madrid, Clero, carp. 279, n. 22): «so un lenzuelo nueuo | jazié un cuerpo de un muerto; | ell alma era fuora | e fuerit mientre que plora; | ell alma es en esida; | desnuda, ca non uestida; [...]» (vv. 10-15). Aunque, efectivamente, la apócope extrema de los versos castellanos conservados del poema, invitan a pensar en una fecha más temprana que la de 1201, momento en que se firma el acta de donación del abad y monasterio de Oña a Miguel Domínguez, es posible que el texto sea contemporáneo a esa fecha un poco más tardía. En primer lugar, porque el texto conservado no es una traducción o adaptación del poema francés, de más de mil versos, que podamos considerar autógrafa, sino que es copia, a las claras, de un texto anterior, y quizás una copia muy fiel. Hay una relación, quizás tenue, entre la donación y la *Disputa*: el asunto de las disposiciones testamentarias de los moribundos y las donaciones casi preceptivas para el que en la tierra disfrutó de riquezas. Precisamente ése es uno de los reproches principales del alma a su cuerpo: «Nunca fust' a altar | por í buena oferda dar, | ni diezmo ni primencia | ni buena penitencia, [...]» (vv. 30-33).

13 Desde el punto de vista técnico puede consultarse la aproximación de Godding, Ph. (1973): *La jurisprudence*, Turnhout, Brepols [Typologie des Sources du Moyen Âge, 9]. Desde el punto de vista literario conocemos, en Castilla y en el siglo xv, el juicio alegórico de Minos que resuelve la preeminencia entre tres caballeros de la Antigüedad clásica: Aníbal, Alejandro y Escipión y que, de descendencia italiana, puesto que se trata de una traducción, bien representada en manuscritos castellanos, se resuelve como un tratado político-caballeresco. Otros juicios de carácter profano en la literatura castellana arrancan del poema leonés del siglo XIII *Elena y María*, de ascendencia románica, relacionados con lo que Lewis llamó *alegoría erótica* y que son legión, por ejemplo en Francia, con las cortes de amor del *Lay Amoureux* de Eustache Deschamps, el *Paradys d'Amour* de Jean Froissart o la

Messe des Oisiaus de Jean de Condé; pero también en castellano, en la época de los Reyes Católicos, como el *Juicio de Amor*, resuelto por Cupido, del Comendador Ludueña. Para una historia tradicional de las distintas etapas y temáticas de la alegoría hispánica no se ha sustituido todavía el libro de Post, Ch. R. (1915): *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, que no pasa de ser un catálogo que merece ser actualizado y razonado.

14 El debate sobre la misericordia divina, la clemencia clásica, y el libre albedrío, con todos sus temas adjuntos como la predestinación, el peso de la caridad y/o de la fe en la práctica cristiana, etc., es uno de los asuntos teológicos más ampliamente discutidos a lo largo de toda la Edad Media. La postura de Salazar bascula entre el redentorismo, a través de la mediación, asunto que tras la creación del Purgatorio debía corresponder más a este lugar que a la abogacía mariana, y la condenación sin paliativos, como en el caso que acabamos de leer. El tema fue objeto, por supuesto, de predicación. Un modelo valiosísimo, por su copia de ejemplos, se encuentra en uno de los sermones atribuidos a Pedro Marín, relacionado con el círculo intelectual de uno de los nobles de mayor importancia política y cultural del xv, Pedro Fernández de Velasco. Me refiero al número tres de los editados por Cátedra, P. M. (1990): *Los sermones atribuidos a Pedro Marín*, Salamanca, Universidad de Salamanca [Textos Recuperados, 1]. Este Pedro Marín era dado, aunque ello es habitual en la literatura homilética, a ir más allá de la *similitudo* y trabajar sobre la malla poética de la alegoría. De hecho demuestra una gran conciencia teórica acerca de los modelos hermenéuticos, de los que se sirve en el cuarto sermón de la edición que utilizo, y que tiene como tema Act 12, 11. Allí, entre los modos de la interpretación, distingue el de la alegoría: "Lo segundo vna cosa puede representar a otra quanto a aquello que auemos de creer. E en esta manera se toma octro sentido spiritual que se llama allegórico, que quiere dezir sentido traýdo en estrañeza. Allegórico, *ab alleon, quod varium interpretatur, et go[r]e, quod est deduccio, quasi alliena uel varia deduccio*" (146).

15 A partir del siglo x se incrementa la devoción mariana en toda Europa, que encontró un lugar de privilegio para su expansión en los monasterios del siglo xi, en especial a través de San Bernardo de Claraval (1091-1153). La relación con la Virgen a partir de la obra del cisterciense tendrá el carácter humano y próximo de las vírgenes de las iglesias góticas del siglo xiii, época en la que se compilan las colecciones de *miracula* marianos. La figura materna y femenina de María acaba imponiendo en su trato un estilo afectuoso, menos grandilocuente que el referido a Cristo y de tono más

intimista. La Virgen como abogada y defensora de todos los hombres es un lugar común de la literatura y la teología mariana de todos los tiempos. El texto de Salazar es una muestra más. Sin embargo, existieron posturas más rigoristas, como la del sermón trigésimo segundo de Vicente Ferrer pronunciado en Ayllón el día 28 de septiembre de 1411 que "tracta de cómo serán definidos por sentencia los buenos e los malos en el día del joyzio". El tribunal del Juicio Final estará compuesto, tal y como anunciaba figuradamente el de Salomón, el rey más sabio, con Cristo en el centro, como juez, acompañado de su Madre y de consejeros, Pedro, Pablo y otros muchos entre sus discípulos (mientras que en el arte típico del románico Cristo aparece rodeado de los ancianos del *Apocalipsis*). Los buenos, que se encuentran a la derecha, serán juzgados e ingresados en el reino de los cielos; los malos, que ocupan la margen izquierda, serán juzgados y enviados al Infierno, sin posibilidad de intercesión: "E si los pecadores quisiessen dezir: —'O, Madre de Dios, vos, que sodes Madre de peccadores, ¿dades tal consejo?'. E ella respondería: —'Después que concebí al mi Fijo glorioso e por ocasión de peccadores só fecha Madre de Dios, e por esto todo tiempo he rogado por ellos fasta agora; e vos, my Fijo, lo sabedes e lo avedes visto'. Dirá Ihesú Christo: —'Verdat es, Madre mía'. Estonce dirá la Virgen María: —'Agora yo he conplido mi tiempo, que yo ya non só abogada, mas juez con mi Fijo; e, así, ayan pena'". Los textos a los que me refiero, y otros de carácter escatológico, se encuentran en Cátedra, P. M. (1994): *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Valladolid, Junta de Castilla y León. En el sermón trigésimo primero, que trata del Juicio general, ya se había adelantado la idea, en un lugar donde se hace una efectiva *compositio loci* del tribunal divino: "La tercera parte dize: *Tunc sedebit super sedem magestatis sue*. Esto es, que estonce se asentará Dios sobre el trono de la su magestad. Razón es que el juez todo tiempo que da la sentencia se deve asentar; si non, será tenido por ufano. E por esto Ihesú Christo se asentará. Aquí viene una cuestión. Esto es, si Ihesú Christo es asentado, ¿qué diremos de la Virgen María, su madre? E dizen algunos que aquel día la Virgen María [será] de la una parte e sand Juan de la otra con las rrodillas fincadas, que rogarán con los peccadores. Esto es grand error; que aquel día non osarán abrir la boca para rogar por ninguna criatura, nin estarán las rodillas fincadas, mas la Virgen María asentada en una silla al costado de Ihesú Christo. Esto fue figurado en *Persida positus est tronus eius, etc. (Quarto Regum 1º capitulo)*. Quiere dezir: trono fue puesto al costado de Pérsida". Posiblemente la presencia conjunta de Juan y María provenga de las representaciones de la Pasión. En el primer

texto castellano en el que se explicita el Juicio de los buenos y los malos ya aparece el carácter de la Virgen, no como juez, pero sí como testigo que no interviene, al contrario que en los *Milagros*. Me refiero a los *Signos que aparecerán antes del juicio final*: “Non avrá essi día ningunos rogadores | todos serán callando, justos e peccadores, | todos avrán gant miedo e muy grandes temblores, | pero los de siniestro más grandes e peores”, c. 64. Aunque Salazar no se inspiró en el texto berceano ni en su tradición, ésta forma parte del bloque imaginativo que sustenta las descripciones del otro mundo. Los *Signa Judicii* que están en la base de su difusión europea tuvieron numerosas versiones, y parece que Berceo adaptó las de Pedro Coméstor y Pedro Damián. Vid. Pensado, J. L. (1960): “Los *Signa Judicii* en Berceo”, *Archivum*, 10: 229-270 y Dutton, B. (1973): “The Source of Berceo’s *Signos del Juicio Final*”, *Kentucky Romance Quaterly*, 20: 247-255.

16 La primera aparición hispánica de carácter dramático y literario documentada de la Virgen como *Mater Misericordiae* aparece en un fragmento del *Liber Mariae* del franciscano Gil de Zamora, tutor de Sancho el Bravo, relacionado con la leyenda recogida, por ejemplo, en Jacobo de Varazze, de las cuatro doncellas de Dios, *disputatio* conocida, también, como *Processus Belial*; vid. Spurgeon, S. W. y Marchand, J. W. (1988): “A Dramatic Fragment of the *Four Daughters of God* from Medieval Spain”, *Neophilologus* 72: 376-379. La relación de esta pieza con el concepto de *redención* la estudió Rivière, J. (1934): *Le dogme de la rédemption au début du Moyen-Âge*, París, Vrin [Bibliothèque Thomiste, 19], en especial, 309-362.

17 El repertorio de obras, de San Ildefonso a San Bernardo y a los romancistas, que hacen encomio del carácter de mediadora universal de la Virgen, es enorme. Aprovecharé para citar, como ejemplo, un sermón romance castellano de la Edad Media, perteneciente a la Colegiata de San Isidoro de León, que recoge un elenco de gracias y virtudes de la Virgen, entre las cuales “Lo iiiii^o en que santa María ovo grand gracia ante Dios e avrá para siempre jamás sý es en acabar lo que quiere con Él por los pecadores, e esto en tres maneras: lo primero que es que gana gracias del su fijo Ihesú Christo más que otra criatura ninguna para perdonar los pecadores, Onde más miraglos fallamos della que de ningún otro santo. Por ende, dize el doctor sant Bernardo: *Sicut fons omnibus sciencibus sasciat, sic Maria omnibus ad se clamantibus*. Dize el doctor que bien asý como la fuente farta a todos los que han sed, asý santa María es abogada a todos aquellos que la llaman de buen corazón”. Sigue un ejemplo de neto carácter *literario*. Y más adelante: “ca en el rregno de Dios ay dos partes, el uno es de misericordia e el otro es de justicia. E la justicia tómalas Dios para sý e la misericordia otórgala a

santa María, su madre, para quantos ella quisie-re. Onde ella se llama Reyna de misericordia”; en Catedra, P. M. (2002): *Los sermones medievales en romance de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas [Catálogo de la Predicación Hispana Medieval, 2]: 145-146.

18 Falta media estrofa para completar la serie lógica. Puede entenderse como una licencia por tratarse el final de la alocución del diablo. Alude a una tradición escatológica antiquísima conocida como psicostasis. El *Libro de los muertos* egipcio recoge descripciones de este juicio que son similares a las escenas románicas de numerosos pórticos medievales. El muerto, tras una sucesión de ritos purificadores se presenta ante el tribunal de Osiris, que se encuentra sentado en su trono y acompañado de 42 jueces. En el centro de la sala se fija la balanza donde se pesa el corazón del difunto. Éste realiza una confesión negativa y declara su inocencia. Tras su alocución le es solicitado el corazón que se pesa en la balanza para comprobar si ha habido alguna contradicción. Si es así el alma es atormentada por un variado repertorio teratológico. El motivo del peso se encuentra declarado en el AT, como en Job 31, 6: “Péseme Dios en la balanza justa, y Dios reconocerá mi integridad”; o Daniel 5, 27: “Tú has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso”. Por fin, en *Apocalipsis* 20 12 se habla del libro de la vida, que será abierto el día del Juicio Final: “Vi a los muertos, grandes y pequeños, que estaban delante del trono; y fueron abiertos los libros, y fue abierto otro libro, que es el libro de la vida. Fueron juzgados los muertos según las obras que estaban escritas en los libros”. En la sección B, la más antigua del manuscrito BUS 2762, se encuentra un himno de Pérez de Guzmán a San Miguel Arcángel en el que aparece el habitual motivo de la balanza: Ypno al arcangel mjcael. | | Príncipe muy exçelente | de la sacra gerarchía | e de aquella monarchía | çelestial presidente | del señor omnipotente | sieruo costante, leal | enemigo capital | de la luçifera gente | | quando aquella criatura | que muy clara fue criada | e después por su maluada | presunción tornada oscura | con orgullo e desmesura | dixo: «en Aqujlón porné | mi silla e igual seré | de aquel cuya só fecha-ra». [Is 14, 12-14] | | Muchas criaturas bellas | de la angélica natura | siguieron esta locura | por lo qual se dize dellas | qu’el terçio de las estrellas | cayeron con su doctor | a do nunca mengua ardor | e fuego e fumo e çentellas. [fol. 118 ra] | | Tú, arcángel muy preçioso | primjcia de lealtad | de costancia, fee e verdat | un espeio muy lunbroso | con sello muy vigoroso | ardiente e ynflamado | contra el collegio maluado | fuste fuerte e vigoroso. | | [glosa: comodo ceçidisti stella matutina] La estrella matutina | con todo su cruel vando | cayó

rrrela[n]pagueando | al suelo de la centina | donde sufre e rresina | los quemar sin piedat | blasfemando su maldat | de la justícia diujna. || [glosa: *sigujsti santus mjcael*] El señor que al malicioso | non dexa sin punjción | njn syn rremuneración | al leal e virtuoso | punjdo el escandaloso | fizo a ti su alferéz santo | e del su collegio tanto | príncipe muy glorioso. || Porque los sus beneficiós | son de tanta exçelencia | que con grant magnjfiçencia | sobra todos los serujçios | añadiendo más ofiços | de ti fío la balança | donde por vjrtud se alcança | gloria e pena por viçios [fol. 118 rb] || vencedor de los maluados, | capitán de los leales | juyzios fuertes e eguales | son en tu peso afinados, | los ynojos ynclinados | te rruego noche e día | que a la señora mja | supliques por mjs pecados. Finaliza en el fol. 118va. La cita de Isaías era frecuente en la literatura homilética, tanto de carácter escatológico como en la relativa a las faltas del cristiano. Así puede leerse, por ejemplo, en el *Sermón de los VII pecados mortales* editado por Cátedra (2002). La imagen de la balanza fue manipulada en las visiones de ultratumba con fines que podían ser políticos o propagandísticos, como en el curioso caso atribuido a Turpín, que salva de la condenación el alma de su emperador, Carlomagno, al colocar en la balanza las piedras de las Iglesias que éste había hecho levantar. En otra versión muy similar se le atribuye la acción de Turpín al rey Jaime el Conquistador (sant Jaume). La versión del Pseudo-Turpín fue trasladada al catalán en el siglo xv y editada por Riquer, M. de (1960): *Història de Carles Maynes e de Rotllà (traducció catalana del segle XV)*, Barcelona, Biblioteca Catalana d'Obres Antiques. La atribución al rey catalán puede leerse en Amades, J. (1965): *Costumari català. El curs de l'any*, Barcelona, Salvat, 5: 215: "Conta la llegenda que quan va morir el gran rei En Jaume, el diable se'n volia emportar la seva ànima, puix que deia que en vida havia pecat molt. Seguidament va baixar del cel l'arcàngel sant Miquel, proveït de les seves balances, amb què pesa les ànimes, i seguit d'un gran estol d'àngels. Els àngels van portar només una pedra i una fusta de cada una de les moltes esglésies que el rei havia fet aixecar en les moltes ciutats, viles i pobles reconquerits als moros, i el plat dels àngels va pesar mil vegades més que el dels diables, els quals se'n van haver de tornar cap a l'infern amb la cua entre cames, mentre que l'ànima del gran rei, acompanyada per milers i milers d'àngels que havien vetllat per ell, pujava triomfant al cel, semblantment a com s'havia passejat el seu exèrcit triomfant per la terra". Recojo estas últimas noticias del interesante estudio de Maiques Climent, J. (2004): "Les ànimes d'ultratomba: una justificació propagandística", *Studi General*, 23-24: 143-160. Sobre la tradición clásica del motivo de la balanza véase Staioli, A. (1972): "L'immagine de-

lle bilance e il giudizio dei morti», *Studi Italiani di Filologia Classica*, 44: 41-46.

19 La lógica pide un concepto así, pero no existe signo de abreviación.

20 El texto aparece cortado, pero la lógica permite reconstruir 'suelo'.

21 La relación materno-filial y la mediación mariana aparecen juntas en el más famoso ejemplo de la literatura vernácula, la oración que abre el último canto del *Paradiso*: «Vergine madre, figlia del tuo figlio, | umile e alta più che creatura, | termine fisso d'eterno consiglio, | tu se' coleï che l'umana natura | nobilitasti sì, che'l suo fattore | non disdegnò di farsi sua fattura, | Nel ventre tuo si raccese l'amore, | per lo cui caldo ne l'eterna pace | così è germinato questo fiore. | Qui se' a noi meridiana face | di caritate, e giuso, intra i mortali, | se' di speranza fontana vivace. | Donna, se' tanto grande e tanto vali, | che qual vuol grazia, e a te non ricorre, | sua disianza vuol volar sanz'ali. | La tua benignità non pur soccorre | a chi domanda, ma molte fiате | liberamente al dimandar precorre. | In te misericordia, in te pietate, | in te magnificenza, in te s'aduna | quantunque in creatura é di bontate.», etc.

22 El principio del verso aparece tachado y poco claro. Propongo una posibilidad métrica-mente plausible. El significado obvio es la encomendación 'a tus llagas', que significan la Pasión y Redención.

23 El texto aparece totalmente recortado en el margen inferior derecho.

24 Tachado al margen, junto a que.

25 'sin engaño'.

26 El tópic de la *brevitas* suele acompañar a la poesía alegórica, como en el *Infierno de los enamorados de Santillana*, stf. VI.

27 Las dos sílabas aparecen claramente separadas en el manuscrito: 'sin tí'.

28 El sentido es 'arrancan', 'apartan', pero la grafía que se lee en lugar de la segunda 'a' es 'i'.

29 Atención a la rima suelta *razones/pisadas*.

30 Es de suponer que se refiere a la reacción química producida por la mezcla de los compuestos descritos. La batalla crucial entre los ejércitos celestes y las huestes del mal se describe en *Apocalipsis* 19 como la batalla de Harmagedón. En 19 20 se encuentra cierta proximidad con los versos de Salazar: «fueron arrojados ambos [la bestia y el falso profeta] al lago de fuego, que arde con azufre».

31 Queda en el folio espacio en blanco suficiente para completar los ocho versos que faltan a la estrofa, pero que por un motivo u otro nunca llegaron a copiarse. Cabe la posibilidad de que falte material superior a ocho versos.

32 Agamenón ofreció a su hija Ifigenia en sacrificio. Dante pone su ejemplo junto al bíblico de Jefe, que prometió en sacrificio a Dios lo primero

que viera tras la victoria, siendo su hija (*Paradiso V*, vv. 64-72).

33 Las enumeraciones de los héroes y heroínas de la guerra de Troya son ya habituales en la primera poesía de cancionero. Son muy significativos algunos de los casos que se pueden espigar en el *Cancionero de Baena*. En la composición de Alfonso Álvarez de Villasandino de hacia 1395 [ID 1213] el poeta se dirige a Ruy López Dávalos, el Condestable viejo, haciéndole mención de una enfermedad que le tenía postrado y que quizás finara con su vida. En ese momento, el ‘viejo pecador’ recuerda la ‘estrucción de Troya’, pero ésta no le hace meditar en un posible tránsito, sino que le conduce, socarronamente, a la nostalgia de la vida cortesana. A la *realidad* brillante del mundo homérico hace contraste la ruda vida pastoril a la que a regañadientes se hace en Lozoya. Desfilan por el *dezir* Aquiles, Héctor, Pantasilea, Calcas, Ulises, Áyax Talamón, Troilo, Paladio, Policena, Pirro, Eneas... En un contexto que recuerda la muerte se sitúa un *dezir* de Fernán Pérez de Guzmán como “contemplación de los emperadores e reys e príncipes e grandes señores que la muerte cruel mató e levó d’este mundo, e cómo ninguno non es *revelado* d’ella” [ID 0197]. Dedicar una estrofa a los varones troyanos (5) y otra a las ‘dueñas’ (8): “Dueñas de linda apostura, | Casandra e Policena, | Medea de grand cordura, | e la muy fermosa Elena, ...”. Algunas de estas excelentes mujeres aparecen también en la “Cantiga de Pero Ferruz para su amiga”, [ID 1431] junto a ejemplos del *roman* artúrico y los libros de caballerías, del mismo modo que se mencionan a Policena y Elena en el contexto de otra cantiga de Alfonso Álvarez de Villasandino por ruego del Adelantado Pero Manrique, que estaba enamorado de la hija del Duque de Benavente [ID 1155]. La enumeración de Juan Alfonso de Baena [ID 0285], del año 1432, está, en cuanto que dirigida al rey sobre el asunto de las discordias en el reino de Castilla, impostada de seriedad. El compilador del *Cancionero* enumera el currículo de sus lecturas. Las de tema troyano se encuentran fijadas en las estrofas 27-30 y en ellas le recuerda al rey el poder destructor y mortífero de la guerra: “Yo leí la espantable | e cruel guerra de Troya | do se perdió tanta joya | e gentío innumerable | e morió el venerable, | poderoso rey Priamos | e los dos sus fijos amos: | Paris e Éctor el notable”.

34 Hijo del rey de la isla griega de Salamina, Telamón, cuyas tropas condujo a Troya. Tras la muerte del héroe griego Aquiles, Áyax solicitó su armadura. Encolerizado porque no se la concedían pensó en matar a Menelao y Agamenón como venganza, pero Atenea no lo permitió y Áyax murió atravesado por su propia espada.

35 Paris se encuentra, en el círculo de la lujuria,

Inferno V, v. 67, junto a Aquiles y Tristán. Hijo de Príamo y Hécuba fue el responsable directo de la guerra de Troya, tal y como habían vaticinado las profecías.

36 Personaje legendario procedente de la leyenda medieval fijada en el siglo XII (ca. 1160) por Benoît de Sainte-Maure en su *Roman de Troie*. Troilo, hijo de Príamo, se prometió amor eterno con Crésida, hija del adivino teucro Calcas. Pero Crésida, en el transcurso de la guerra troyana, acabó cediendo al amor del griego Diomedes (“e assí falsó el amor | de Troilos el infante; | Diomedes por señor | fincó e bien andante”; (Menéndez Pidal, R. y Varón Vallejo, E. (eds.) (1934): *Historia Troyana en prosa y verso*, Madrid, Revista de Filología Española [Anejos RFE, 18]: 10, vv. 151-154), haciendo morir a Troilo de desesperación. La traición de Briseida la cuenta Guido de Columna en el libro 19 de la *Historia destructionis Troiae* (1272-1287). Una caracterización de Troilo en la versión castellana (1443) de Pedro de Chinchilla de la *Historia* de Guido de Columna, trasladada por mandato de don Alfonso Pimentel, conde de Benavente: “Troilo, como quier que grande non fuese de cuerpo, grande fue de corazón, magnánimo e muy animoso, e en si animosidad ovo mixtión de mucha tenprança; muy amado de las moças, e como él, guardando aquella onestad que devía, se delectava en la conversación d’ellas”; Sigo la edición del manuscrito 326 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, por Peláez Benítez, M^a. D. (1998): Madrid, Editorial Complutense, libro 8: 196. El pasaje de Guido es más parco: “Troylus uero, licet fueri corpore magnus, magis fuit tamen corde magnanimus” (Griffin, N. E. (ed.) (1936): *Historia destructionis Trojae*, Cambridge, Mass., Harvard University Press). El asunto tuvo una gran difusión en la Península, desde la *Historia troyana polimétrica* (c. 1270) a textos breves que se encuentran en varios códices misceláneos. Caso modélico es el de dos epístolas romances cruzadas por Troilo y Briseida con motivo de sus amores. Las tales han sido atribuidas a Juan Rodríguez del Padrón por ser éste el autor del *Bursario*, una traducción muy libre de las *Heroidas*. Su difusión en el siglo XV es notable. El texto aparece a menudo injerido en cancioneros poéticos con algún grado de familiaridad y siempre hacia finales de siglo. En el *Cancionero castellano y catalán de París* (PN4), o en los *Cancioneros castellanos de París* (PN8 y PN12) aparece junto a obras de Fernán Pérez de Guzmán e Íñigo López de Mendoza. En el *Cancionero castellano de París*, BNF, Esp. 313, se inserta entre un grupo muy copioso de poetas, (como en el llamado *Cancionero del Conde de Haro*, Génova: Bodmer, cód. 45), pero además coincide con PN8 en la inclusión de un texto afín a la *Revelación* de Salazar, la llamada *Revelación de un ermitaño*, también conocida como

Disputa del cuerpo y el ánima (1382). También se encuentra en el *Cancionero de San Martino delle Scale* (Monreale: San Martino delle Scale, ms. II-B-11), junto a una de las copias de la *Comedieta de Ponza*. El ensamblaje poético de la historia de Troilo y Briseida en la *Polimétrica*, de otro lado, fue objeto de análisis por Cátedra, P. M. (1993-1994): "El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV", *Journal of Hispanic Research*, 2: 323-354. El tema creado por Benoît de Sainte-Maure lo consagraron definitivamente para la posteridad Boccaccio y Chaucer, que imitó a éste y dedicó su versión a John Gower, el autor de la *Confessio amantis*. El Troilo de Chaucer lo editaría más adelante el famoso impresor inglés William Caxton. Ferraresi, A. C. (1976), dedicó unas páginas importantes a la leyenda de Troilo y Briseida en España en su "La Virgen y el fin amor", estudio recogido en *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*, México, El Colegio de México [Estudios de Lingüística y Literatura, 4]: 119-155.

37 La *Historia destructionis Troiae* lo menciona como uno de los treinta hijos hijos naturales de Príamo. Paris defendió de una situación apurada a Margaritón y a otros hermanos bastardos en batalla contra los griegos, pero no pudo evitar la muerte de éste (*vid.* libro 21). En cualquier caso, la mención de este personaje menor atiende únicamente a las necesidades de la rima.

38 No recuerdo la fuente de donde Salazar haya podido extraer que Margaritón era el hermano menor entre los hijos de Príamo. Sin embargo, Troilo sí es considerado el menor de los cinco hijos legítimos de Príamo.

39 Príamo, rey de Troya, hijo de Paris y de Héctor, que lo acompañan en estos versos de inspiración tópica homérica. Príamo tuvo una gran descendencia, tanto de hijos e hijas legítimos como naturales. En la *Historia destructionis Troiae* de Guido de Columna se establece esta genealogía, trasladada por Pedro de Chinchilla, y de la que cito sólo el pasaje donde se refiere a algunos de los héroes tucros más notables: "Este Príamo tenía por muger una muy noble dueña, cuyo nonbre Écuba, de la cual cinco fijos e tres fijas tenía, de los cuales el primerogénito Héctor era llamado, cavallero de mucha virtud e de maravillosa e non oída estrenuidat en armas, con muy gran virtud esforçado, de las virtudes del cual muchas cosas en las historias se cuentan tenidas por lunga memoria, e non sin dubda sean para sienpre rezientes; el segundo fijo, Paris, que por otro nonbre fue llamado Alexandre, más fermoso de los bivientes e más enseñado en el arco e saetas; el tercero Deifebo, varón estrenuo e claro en mucha discreción de consejo; el cuarto, Eleno, ome de mucha ciencia e enseñado en las doctrinas de todas las liberales artes; el quinto e

postrimero, Troilo, mancebo muy virtuoso en las batallas de la nobleza e virtud, del cual muchas cosas son istoriadas nin la presenye istoria lo olvida". (Peláez Benítez, 1998: libro 5, 156).

40 Héctor es el modelo de caballero por su sabiduría militar, valor, fuerza, y prudencia. Hijo mayor de Príamo y de Hécuba, murió a manos del fiero Aquiles, encolerizado con éste por haber dado muerte a su inseparable amigo Patroclo.

41 El copista repite estos dos versos en el vuelto. En las estrofas que siguen se aprecia con claridad un cambio de letra, escrita con cálamo más fino y grafía más cursiva.

42 Falta media estrofa.

43 Tercera de las hijas de Príamo y Hécuba, tal y como relata Guido de Columna. La versión de Pedro de Chinchilla: "La tercera e postrimera, Policena, donzella de maravillosa fermosura e de sin medida especiosidad" (157) o "Policena, fija del rey Príamo, virgen muy tierna, conpuesta de mucha fermosura, ésta fue verdaderamente e verdadero rayo de fermosura, la cual la natura con mucho estudio pintó; la fermosura de la cual declarar por particulares sermones trabajo inútil sería: en fermosura e gesto a toda la especie de las mugeres precedía, en la cual la natura, de las cosas conponedora, ninguna cosa erró, salvo en la aver istituido mortal; es entendido en ella abondar en toda fermosura, flo[re]cer en virtudes; e todo linaje de vanidades aborrescía". Cf. Boccaccio, *De mulieribus claris*, cap. XXXI de la traducción castellana impresa por Pablo Hurus en Zaragoza el 24 de octubre de 1494.

44 Cf. Boccaccio, *De mulieribus claris*, cap. XXXV, Pablo Hurus, Zaragoza, 1494.

45 Segunda hija de Príamo y Hécuba. Pedro de Chinchilla: "La segunda, Casandra, la cual, como en la virginal onestad floresciese, en las liberales artes más florescía, aviente noticia de las artes e ciencias de las venideras cosas" (157), o "Casandria fue de conveniente altura, mucho blanca, foyosa cara, varios ojos; deseava mucho virginidad e foía de todos los mugeriles abtos. Muchas cosas de las por venir pronosticava, como de la astrologal ciencia e en las otras liberales disciplinas fuese manifiestamente enseñada" (197). Cf. Boccaccio, *De mulieribus claris*, cap. XXXIII, Pablo Hurus, Zaragoza, 1494.

46 No alcanzo a fijar una lectura clara. *Handr[i]la* cuadra con la rima, pero no con el contexto de la materia troyana, además de ser una forzadura del título *Andria* de Terencio, que no se refiere al nombre de una de su protagonista, sino al lugar en el que esta reside.

47 Cf. por ejemplo, el recuento de dueñas en las estrofas 102-105 de la *Comedieta de Ponza* de Santillana, entre las que aparecen todas las mencionadas en la *Revelación*. Compárese también con

los versos del Santillana en los *Proverbios* acerca de «La gentil nación», stfs. 53 y 54: “Atenasas e tebanas | muchas son | desta mesma condiçión | e troyanas; | elenasas e argianas | e sabinas, | romanas laurentinas | e greçianas. | | Fermosas e con gran sentido | fueron Vagnes, | Diana, Lucreçia, Danes, | Ana e Dido, | non se pase por olvido | Virginea, | como su grand fecho sea | conosçido” (Kerkhof, M. P. A. M. y Gómez Moreno, Á. (eds.) (2003): *Marqués de Santillana. Poesías completas*, Madrid, Castalia [Clásicos Castalia, 270]). O Fernán Pérez de Guzmán sobre el punto de la muerte en su *Dezir muy graçioso e sotilmente fecho e letradamente fundado [que] fizo e ordenó [...] por contemplaçión de los emperadores e reis e príncipes e grandes señores que la muerte cruel mató e llevó deste mundo, e cómo ninguno non es relevado della*, vv. 57-72: “Dueñas de linda apostura, | Casandra e Pulisçena, | Medea de grand cordura | e la muy fermosa Elena, | Juliana e Filomena | que tan amorosas fueron, | todas tristes padeçieron | esta espantosa pena. | | Ginebra e Oriana | e la noble reina Iseo, | Minerva e Adriana, | dueñas de gentil aseo, | segund que yo estudio e leo | en escrituras probadas, | non podieron ser libradas | deste mal escuro e feo”.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA DE LOS TEXTOS DE SA9A

A continuación se desglosan los textos del manuscrito en su orden, pues el texto se comprende mejor en su contexto codicológico.

[1] Fernando de Cigales:

· (1a) *Epitaphium in Sepulchrum illustrissimi Hispanie principis domini ac domini nostri quod Bacalarius Fernandus de Çigales lusit ipsa die exequiarum in urbe que vulgo Trugillo¹ dicitur*

· (1b) *El qual bachiller hizo estas coplas casy declarando los versos a los que no saben latín.*

ID 4690: SA9a-0 (2x10).

Ed. Ref.:

Alcalá, Á. y Sanz Hermida, J. (1999): *Vida y muerte del príncipe don Juan. Historia y literatura*, Valladolid, Junta de Castilla y León.

Edita ambos textos, el segundo de los cuales no es traducción del primero, Sanz Hermida (1999: 361-363). Proporciona una traducción literal del texto latino y reconstruye el final de los últimos versos del texto castellano, deturpados en el manuscrito original.

Testimonio único.

1 En una breve nota biográfica, Vicente Beltrán sugiere para el poeta Tapia la identificación con Gonçalo Gomes de Tapia, que figuró entre los servidores de Isabel la Católica desde 1503, así como que «una familia con este apellido tenía ascendente en el gobierno municipal de Trujillo, en cuya iglesia de Santiago se enterraban». Por mi parte me limito a señalar la coincidencia de que sea Trujillo la ciudad en la que Fernando de Cigales (quizás vallisoletano), compuso sus *exequias*. Vid. Beltrán, V. (2002): *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica [Páginas de Biblioteca Clásica, 2], p. 681. En cuanto a la indicación de Cigales de que el poema fue compuesto el día mismo de las exequias no sabemos bien si se refiere a la fecha misma del funeral y enterramiento, al alba del 5 de octubre de 1497, circunstancia harto improbable, o bien a las exequias, en el sentido de honras fúnebres, que tuvieron lugar en toda Castilla en fechas dispares. Sobre el asunto de las exequias *vid.* en el volumen arriba citado, pp. 197-202.

[2] Fray Íñigo de Mendoza (c. 1424-c. 1508):

Fray Íñigo de Mendoza fue, que se sepa, el único hijo varón de Diego Hurtado de Mendoza y Juana de Cartagena, a la que dedicaría su *Vita Christi*². Nació posiblemente en Burgos, en el solar donde se asentaban sus notables antepasados y familiares, Pablo de Santa María, Alonso de Cartagena, Alvar García de Santa María, Pedro de Cartagena o la autora de la *Arboleda de los enfermos*, Teresa de Cartagena, por línea materna; Juan Hurtado de Mendoza (mayordomo mayor de Juan II), otro Juan Hurtado de Mendoza (prestamero mayor de Vizcaya), Ruy Díaz de Mendoza (mayordomo mayor de Juan II), Íñigo López de Mendoza o Juana de Mendoza (esposa de Gómez Manrique), por línea paterna. Su familia directa, sin embargo, nunca estuvo tan encumbrada y fray Íñigo siguió la carrera de numerosos descendientes de conversos en la segunda mitad del s. xv. Como señalan varias rúbricas de los cancioneros, Mendoza fue fraile menor, franciscano, de la Observancia. Parece ser que llevó una vida más o menos disipada en los años finales del reinado de Enrique IV, en especial en asuntos de amores. En cualquier caso, durante el reinado de los Reyes Católicos Mendoza desempeñó los cargos de predicador y limosnero de Isabel la Católica, al menos hasta 1497. Como panegirista de los Reyes Católicos escribió varios poemas políticos y alguna carta consolatoria, con motivo de la muerte de los príncipes don Juan (1497) y doña Isabel (1498). La relación de Mendoza con Fernando de Aragón no parece que fuera especialmente estrecha, pero sí con la reina Isabel, que siempre atendió en su vida. Hacia el final de ella ingresa en el convento de San Francisco de Valladolid (1500), etapa en la que interviene en las convenciones de la Observancia, representando, por ejemplo, al Vicario Provincial de la Provincia de Santoyo, fray Juan de Olmedo, e interviniendo en asuntos de importancia entre los que acaecieron a la Orden en aquellos tiempos y aquellos lugares.

Bibl. Ref.:

- Whinnom, K. (1963): "El origen de las comparaciones religiosas del Siglo de Oro: Mendoza, Montesino y Román", *Revista de Filología Española*, 46: 263-285.
- Stern, Ch. (1965) "Fray Íñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual", *Hispanic Review* 33: 197-245.
- Rodríguez-Puértolas, J. (1963-1966): "Eiximenis y Mendoza: literatura y sociedad en la baja edad media hispánica", *Revista Valenciana de Filología*, 7: 139-174.
- Rodríguez-Puértolas, J. (1970): "Leyendas cristianas primitivas en las obras de Fray Íñigo de Mendoza", *Hispanic Review*, 38: 368-385.

2 La madre de Íñigo de Mendoza fue ávida lectora e incluso parece que tuvo algún respunte de bibliófila, si hacemos caso de las pocas cuentas que echaba en devolver a su tío el cronista Alvar García de Santa María un Boecio en latín y romance, escrito en pergamino, que éste le había prestado. Da el texto de la noticia Cantera Burgos, F. (1952): *Alvar García de Santa María y su familia de conversos: historia de la judería de Burgos y de sus conversos más egregios*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [Instituto Arias Montano], p. 200.

- Macpherson, I. (1997): "Fray Íñigo de Mendoza, Francisco Delicado y dos enigmas salomónicos", en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (1995), Lucía Megías, J. M. (ed.), Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, 1: 57-72.
- Surtz, R. E. (2000): "Mujer-campo y escritor-sembrador en la tardía Edad Media castellana", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio 1998)*, Sevilla, F. y Alvar, C. (eds.), Madrid, Editorial Castalia, 1: 232-237.
- Martínez Vega, M^a. E. y Abad Pérez, A. (2002): "La orden franciscana en España, pensamiento y vida (siglo xv)", *Cuadernos de Investigación Histórica*, 19: 248-265.
- Severin, D. S. (2004): *Del manuscrito a la imprenta en la época de Isabel la Católica*, Kassel, Edition Reichenberger.
- Lama, V. de (2005): "Aspectos eróticos en la poesía de Fray Íñigo de Mendoza", *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, La Coruña, Universidad de La Coruña/Toxosoutos [Biblioteca Filológica, 14], 2005, 2, págs. 577-589.
- Díez Garretas, M^a. J. (2006): "Nuevos datos para la biografía de Fray Íñigo de Mendoza", en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Beltrán, V. y Paredes, J. (eds.), Granada, Universidad de Granada [Biblioteca de Humanidades / Teoría y Crítica Literarias, 16]: 337-346.
- Severin, D. S. (2007): "The Four Recensions of Fray Íñigo de Mendoza's *Vita Christi*, with Some Unpublished Stanzas", en *From the Cancioneiro da Vaticana to the Cancionero General: Studies in Honour of Jane Whetnall*, Deyermond, A. y Taylor B. (eds.), Londres, Department of Hispanic Studies/Queen Mary/University of London [Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 60]: 225-234.

· (2a) *El Vita Christi trobado*

Las coplas de la *Vita Christi* mendocina se nos han transmitido en tres versiones Manuscritas claramente diferenciadas entre sí, tanto por su texto (extensión, variantes, etc.) como por su discurso, que pasa por tres etapas sucesivas. La primera versión se caracteriza por su agria crítica al entorno cortesano de Enrique IV de Castilla y por una también acerada crítica social. Las referencias sociales, políticas y sobre todo personales de la primera versión se suavizan en los textos que contienen la segunda versión, mientras que el texto deviene únicamente piadoso en la tercera versión. El texto conservado en SA9a pertenece a la segunda versión. Ofrezco un cuadro sinóptico de los diferentes estados textuales de la *Vita Christi* de Mendoza:

[1] (c. 1467-1468): a) *Cancionero de Oñate-Castañeda* (HH1); b) BNP Esp. 305 (PN11) (298 coplas), muy catalanizado en su lengua y grafías; c) *Cancionero de Egerton* (LB3) (244 coplas); d*) *Cancionero de Eugenio Montes*: se refiere a él, a través de una nota de Dámaso Alonso, Rodríguez Puértolas [1968: 88], al cual no le fue permitida su consulta.

[2] Poco después de 1468: a) Escorial K-III-7 (EM6) (393 coplas); b) *Cancionero de Vindel* (NH2) (71 stf.); c) BUS 2139 (SA4) (2 textos); d) BUS 2762 (SA9a); e) Lázaro Galdiano, 30 (ML1).

Rodríguez Puértolas no tuvo conocimiento de SA4 en la confección de su estudio de 1968, que recogía las aportaciones bibliográficas de Whinnom y Pérez Gómez, además del resto de los estudios anteriores a éstos. Con ello se pierden dos testimonios de gran valor, dos versiones de la *Vita Christi*, distintas, en una misma compilación. Un análisis somero de las dos versiones de la VC que contiene SA4 manuscrito me confirma que la primera es claramente distinta de SA9 (probablemente emparentada con EM6), mientras que la segunda coincide, salvo variaciones gráficas y algunos errores mecánicos, con SA9³. De hecho, considero que el copista de la *Vita Christi* de SA9 se sirvió de la sección mendocina de SA4 o bien del texto, que estaría perdido, en el que se basó SA4. A falta de las conclusiones definitivas del estudio detallado que estoy llevando a cabo, las coplas indicadas en la *tabula crítica* que olvidó el copista de SA9 refuerzan la idea de que SA9 se basa en SA4 y no al contrario, al tiempo que el estado lingüístico de SA9, con respecto a SA4, me parece más moderno.

[3] 1482 *et passim*: a) Zamora: Centenera, 5 de enero de 1482; b) Zaragoza: Hurus y Planck, 1482?; c) Zamora: Centenera, 1483-84?; d) Zaragoza: Hurus, 27 de noviembre de 1492; e) Zaragoza: Hurus 1495 (reimpresión de la antología religiosa de 1492); f) Sevilla: Meinard, Ungut y Polono, 1499; g) Sevilla: Polono, 1502? (fragmentario); h) Sevilla: Cromberger, 1506; i) Sevilla: Cromberger, 23 de agosto de 1546.

ID 0269: BC3-7 (97v-98v) sin título (21x10...), EM6-1 (1r-97r) (374 coplas), HH1-57 (314v-344v) (314 coplas), LB3-23 (59r-82v) (294 coplas); ML1-1 (2r-41r) (+/- 450

3 Las descripciones de los ejemplares manuscritos e impresos de Rodríguez Puértolas no son, bibliológicamente, lo detalladas que podría desearse. La que atañe a SA9a es especialmente confusa, ya que el desglose de contenidos aparece desordenado e incluso escamoteado en alguno de sus ítems con respecto al original salmantino. De hecho Rodríguez Puértolas afirma en la nota 1 de la página 118 que 'b1', esto es, EM6, «es la única copia conocida de la segunda [redacción]». Este aserto parece revelar que Rodríguez Puértolas no llegó a consultar directamente SA9, del mismo modo que no conoció SA4. El modo en que entiende Rodríguez Puértolas el texto de Mendoza es muy discutible: considera como *redacción definitiva del autor* la impresa en 1482 por Centenera y da prioridad a este texto, que llama 'A'. Sus lecturas son comparadas con 'a1' y 'a2' y 'b1', casi exclusivamente, siglas que se corresponden con PN1, LB3 y EM6. El descuido de esta sección, en un estudio que no tenía por fin principal la edición de las coplas, a lo que parece, se hace notar en la falta de elaboración de un auténtico texto crítico de la *Vita Christi*, tarea cada vez más urgente.

coplas), NH2-1 (1-19) sin título (71x10...), PN11c-8 (118r-195v) (244 coplas), SA4-10 (71r-119r) (420 coplas, 5), SA4-5 (5v-30r) sin título (290x10), SA5-2 (158v) (10vv...)⁴, SA9a-1 (1r-27r (420 coplas, 5), 82*IM-1 (...a2r-e3r) (341 coplas), 82IM-1 (1r-33v) (341 coplas), 83*IM-1 (1r-30r) (391 coplas), 95VC-1 (2r-31r) (341 coplas), 02*VC-1 (...e1r-e8v) Acéfalo (...5, 78x10), 06VC-1 (1r-36r) (341 coplas)

Ed. ref.:

- Rodríguez Puértolas, J. (1968): *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*, Madrid, Gredos [Biblioteca Románica Hispánica, 4. Textos].
- Rodríguez Puértolas, J. (1968): *Fray Íñigo de Mendoza. Cancionero*, Madrid, Espasa-Calpe [Clásicos Castellanos, 163].
- Pérez Gómez, A., nota preliminar, (1975): *Vita Christi fecho por coplas (¿1482?)*, Valencia, Imprenta Soler/Ediciones “la fonte que mana y corre” [Incunables Poéticos Castellanos, 14].
- Massoli, M. (1977): *Fray Íñigo de Mendoza. «Coplas de Vita Christi»*, Messina/Florenzia, Casa Editrice D’Anna [Università degli studi di Firenze. Facoltà di Magisterio/Istituto Ispanico. Pubblicazioni dell’Istituto Ispanico].

· (2b) “[Coplas] para el rey nuestro señor”

ID 7815 A 0269: SA4-11 (119r-120v), SA9a-1a (25v-26v) (12x10).

· (2c) “Estas son las que ha de tener el frayle”

ID 2998 A 0269: HH1-58 (345v-346v) (7x10, 5), SA4-12 (120v-121r); MN19-89 (538r-539r) (4x10), SA9a (26v-27r)⁵.

· (2d) “Estas son del primer Rétulo de la muerte *contra* los grandes”

ID 4332 A 0269: SA4-13 (121r-v), SA9a-2a (26v-27r) (3x10, 5).

4 Versos utilizados como oración por el copista, como puede apreciarse por la transcripción de éstos y del *explicit*. Cierran la sección dedicada a Ausiàs March, si bien en 157v y 158r se han copiado unos versos de Mosen Llors Pardo y de Jordi de Centelles: «Aclara soll diuinal la cerrada niebla | escura que n ell linage humanall | por la culpa paternall | desdell comiençoH nos dura | despierta la voluntat, endereça la mamoria por | que sin contraridat a tu alta magestat | se cante deuida gloria». | | «Quis escripsit escribat, senpre cum domjno viuat, dominicus vocatur, qujs escripsit benedicatur» (158v).

5 Dutton hace referencia a SA5 para los versos contenidos en los ítems 2c-2e. El único resto de las composiciones de Mendoza que en este cancionero se conservan son los primeros diez versos de la *Vita Christi*.

· (2e) “La muerte en el otro Rótulo para esfuerço de la virtud fatigada”

ID 7814 A 0269: HH1-59 (346v) (3x10), SA4-14 (121v-122r), SA9a 3 (27r).

· (2f) *Coplas de la Verónica*

ID 2893: ML1-4 (...72r-81v) Acéfalo (...92x10); SA9a4 (27v-33v) (108x10); 83*IM-10 (59v-66r) (98x10); 95VC-4 (54r-60v) (99x10). Versión 3641 (Fray Ambrosio Montesino (1444?-1514?)). El *Cancionero de Oñate-Castañeda* (HH1), contiene una versión distinta: incluye una estrofa final nueva que no pudo leer Rodríguez-Puértolas (1970), pero sí García (1979: 174), donde se afirma la autoría de fray Ambrosio Montesino. La cuestión de la paternidad permanece todavía hoy en el alero.

Ed. Ref.:

Rodríguez Puértolas, J. (1968): *Fray Íñigo de Mendoza. Cancionero*, Madrid, Espasa-Calpe [Clásicos Castellanos, 163].

Bibl. Ref.:

Rodríguez-Puértolas, J. (1970): “Montesino y Mendoza: un caso de *plagio* literario”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 47: 10-18.

García, M. (1979): “Les *Coplas a la Verónica*”, *Iberica*, 2: 171-180.

[3] Comendador Román:

Los datos que se han podido agavillar sobre la biografía del Comendador Román son muy parcos. La mayor parte de ellos son de carácter deductivo y carecen de base cierta, ya que las poesías de escarnio intercambiadas entre Antón de Montoro y el Comendador, en cuanto tópico literario, no deben empujar a incluir a Román en la lista de los moriscos, los judíos o los conversos. Es posible que sirviera a García Álvarez de Toledo, duque de Alba, en años próximos a 1465, según se intuye de una canción a él enderezada. Las *Coplas de la Pasión y Resurrección* (c. 1480-c. 1492) tienen como destinatario-dedicatario a los Reyes Católicos, lo que invita a pensar, también, en el contacto de Román con la corte real, hecho al que hay que añadir su colaboración en el *corpus* de literatura funeraria por la muerte del príncipe don Juan: *Décimas sobre el fallecimiento del príncipe nuestro señor* (realizadas con anterioridad a noviembre de 1497, por datos internos). De entre las posibles atribuciones biográficas Mazzocchi entiende

como la más plausible la que él mismo propone, que el Comendador sea el contino toledano Diego Román, del cual se conserva una escasa pero relevante documentación que lo pone en relación con el aparato administrativo y judicial de los Reyes Católicos, y donde se reconocen sus servicios como hombre de armas, por ejemplo. Su período de creación poética se sitúa, aproximadamente, entre 1465 y 1500, y sus composiciones abarcan la poesía religiosa, la satírica y la amorosa.

Bibl. Ref.:

- Whinnom, K. (1963): "El origen de las comparaciones religiosas del Siglo de Oro: Mendoza, Montesino y Román", *Revista de Filología Española*, 46: 263-285.
- Solá-Solé, J. M^a. (1983): "El Comendador Román y los marranos", en *Sobre árabes, judíos y marranos y su impacto en la lengua y literatura españolas*, Barcelona, Puvill: 225-242.
- Mazzocchi, G. (1985): "Para la edición crítica de las *Coplas de la Pasión con la Resurrección del Comendador Román*", en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento. Actas del Congreso Internacional sobre Literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento (1986)*, Criado de Val, M. (dir.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias: 285-294.
- Mazzocchi, G. (1988): "La *Tragedia trobada* de Juan del Encina y las *Décimas sobre el fallecimiento del príncipe nuestro señor del comendador Román*: dos textos frente a frente", en *Il Confronto Letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, 5,9: 93-123.
- Lope, M. de (1990): "Sur un débat entre Antón de Montoro et le Commandeur Román", en *Écrire à la fin du Moyen Âge. Le pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie (1450-1530)*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence: 253-267.
- Mazzocchi, G. (1990), "Poesía amorosa del Comendador Román", *Écrire à la fin du Moyen Âge. Le pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie (1450-1530)*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence: 43-77.

· (3a) "Los siete gozos y cuchillos de nuestra señora"

ID 4276: SA4-17 (149r-173v) (40x10), SA9a-5 (33v-36r).

Ed. Ref.:

- Álvarez Pellitero, Ana María (1984): "Coplas desconocidas del Comendador Román", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 60: 99-114.

· (3b) *Coplas a la cena de Nuestro Señor*

Son dos los testimonios manuscritos que conservamos de las *Coplas* del Comendador Román: las del *Cancionero sevillano de Nueva York* (NH3), un *intervento creativo sullo testo*, según Mazzocchi (1990: 71) del que no es posible decidir si corresponde a una revisión del propio Román o bien a una modificación independiente. Este texto queda fuera del *stemma* propuesto por Mazzochi. Éste, en su edición crítica, plantea dos ramas: la primera contiene a SA9, y la segunda los textos impresos descendientes de un testimonio perdido β . Los impresos se bifurcan a partir de β a pesar de proceder ambos de la imprenta toledana de Juan Vázquez, el primero de 1486, sin la *Resurrección*, y el segundo posterior a mayo de 1491, cuyo único ejemplar contiene correcciones manuscritas al texto, del que desciende la impresión Zamorana de Antonio de Centenera, c. 1493, estampa que comparte algunos llamativos errores comunes con NH3.

ID 4230 I 4327: SA9a-6 (41r-42v) (19x11); 90*CR-1 (2r-3v) (18x11); 4230-4235: 11*CR-1 (¿?)

ID 4327: NH3-1 (1r- ??r) (17x11), SA9a-7 (42v-44r), 90*CR-2 (a6r-c8r).

ID 4231 I 4326: NH3-2 (2v-16r) (6x11), SA9a-8 (44r-v), 90*CR3 (a5v-a6r). *Después de esta obra los Reyes nuestros señores le tornaron a mandar que acabase toda la pasyón desde este paso de la çena y por su mando comiença.*

· (3c) *Coplas a la Pasión de Nuestro Señor*

ID 4326: SA9a-9 (44v-59r) (173x11), 90*CR-4 (a6r-c8r).

· (3d) *Coplas a la Resurrección de Nuestro Señor*

ID 4232 I 4325: SA9a-10 (59r-v) (4x11), 90*CR-5 (d1r).

ID 4325: NH3-3 (16v-32v) (163x11), SA9a-11 (59v-73r), 90*CR-6 (25v-42v).

Ed. Ref. :

Mazzocchi, G. (1990): *Comendador Román. «Coplas de la Pasión con la Resurrección»*, Florencia, La Nuova Italia [Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, 61].

[4] Anónimo:

Admito como buena la identificación que sugirió Víctor García de la Concha [1983: 230] de Lope de Salazar († 24 de febrero de 1463) con el discípulo del reformador franciscano fray Pedro de Villacreces. Una revisión del legado escrito de Lope de Salazar no invita, sin embargo, a considerar a fray Lope de Salinas (o de Salazar) como el autor de la *Revelación*, pese al uso de la primera persona, que no es más que un recurso retórico característico de las *visiones* y los *somnia*.

Bibl. Ref.:

Valero Moreno, J. M. (2005): "La persistencia alegórica. Un poema narrativo dantesco en el corpus de cancioneros salmantinos: la *Revelación que fue mostrada a Lope de Salazar por un ángel* (BUS ms. 2762)", en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alemany, R., Martos, J. Ll. y Manzanaro, J. M. (eds.), Alicante, Universidad de Alicante [Symposia Philologica], 2: 1539-1557.

· (4a) *Revelación que fue mostrada a Lope de Salazar por un ángel*

ID 4278: SA9a-12 (57x12).

Testimonio único.

[5] Gonzalo de Tapia

Este poeta tardío, a caballo entre los siglos xv y xvi, estuvo muy vinculado a los Mendoza, lo que podría justificar el amago de aparición en este cancionero. Aunque apenas sabemos nada de su biografía es probable, por las dedicatorias de sus poemas, que Tapia hubiera morado en Salamanca alguna vez. Juan del Encina puso música a una de sus canciones: "Pues que jamás olvidaros". Por otro lado, SA9 es el único cancionero que da el nombre de 'Gonzalo' al Tapia a secas del resto. El texto (15x11) puede leerse en LB1, 11CG y 14 CG. Doy las rúbricas para su cotejo: 'Otras tuyas en que dize que estando sin amores vino amor y le mandó que los toviere y dale una señora a quien mucho tiempo avía començado a servir y dexóla creyendo ser della malgradeçido. Comiença la obra.' [LB1]; 'Comiençan las obras de Tapia y esta primera es una en que dize que estando sin amores le buscó amor y le mandó que los toviere y dale una señora a quien sirva y es a quien mucho tiempo avía que començó a servir y dexóla temiendo que sería mal gradescida.' [11CG y 14 CG].

(5a) *Coplas de Gonzalo de Tapia en que dyze cómo estando sin amores le buscó amor y le mandó los tuviese.*

FUENTES MANUSCRITAS E IMPRESAS⁶

BC3: Barcelona: Biblioteca de Catalunya, ms. 1967. *Cancionero de Pedro Antonio de Aragón*, c. 1480⁷.

EM6: San Lorenzo de El Escorial: Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ms. K-III-7. *Obras de fray Íñigo de Mendoza y otros*, c. 1485⁸.

HH1: Harvard: University Library of Harvard, Houghton, ms. fMS Sp 97. *Cancionero de Oñate-Castañeda*, c. 1485⁹.

LB1: Londres: British Library, ms. Add. 10431. *Cancionero de Rennert*, c. 1510¹⁰.

6 Sigo, con ligeras modificaciones y alguna corrección de erratas, en su caso, las siglas y disposición de Dutton, B. (1991): *El Cancionero del siglo XV (c.1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo xv/ Universidad de Salamanca [Serie Maior, 1-7].

7 Kerkhof, M. P. A. M. (1979): "El ms. 80 de la Biblioteca Pública de Toledo y el ms. 1967 de la Biblioteca de Catalunya, de Barcelona, dos códices poco conocidos", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82.1: 17-58.

8 Fernández, B. (1904): *La Ciudad de Dios*, 63: 586-593; Zarco Cuevas, J. (1926): *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, Imprenta Helénica, 2: 175-184; Whinnom, K. (1968-1969): "Ms. Escorialense K-III-7: el llamado *Cancionero de Fray Íñigo de Mendoza*", *Filología*, 13: 161-172 y (1977 [1979]) "Fray Íñigo de Mendoza, Fra Jacobo Maza, and the Affiliation of Some Early Mss of the *Vita Christi*", *Annali di Ca' Foscari*, 16: 129-139.

9 Ed. Severin, D. S., introducción de Garcia, M. (1972), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies. Vid. Rodríguez Puértolas, J. (1972): "El *Cancionero de Oñate-Castañeda*", en *De la Edad Media a la Edad Conflictiva*, Madrid, Gredos: 55-72 y Garcia, M. (1978) y (1979) "Le Chansonnier d'Oñate y Castañeda", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 14: 107-208 y 15: 207-239.

10 Rennert, H. A. (1899): "Der spanische Cancionero des British Museum (Ms. Add. 10.431). Mit Einleitung und Anmerkungen zum erstenmal herausgegeben", *Romanische Forschungen*, 10: 1-176; Jones, R. O. (1961): "Encina y el cancionero del British Museum", *Hispanófila*, 4: 1-21; Alvar, C. (1991): "LB1 y otros cancioneros castellanos", en *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège (1989)*, Tyssens, M. (ed.), Lieja, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres [BFPL, 258]: 469-500; Toro Pascua, M^a. I. (1995): "Algunas notas para la edición de las poesías de Guevara", en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (1993)*, Paredes Núñez, J. (ed.), Granada, Universidad de Granada, 4: 389-403; Stefano, G. di (1996): "Romances en el *Cancionero de la British Library*, Ms. Add. 10431", en *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, Menéndez Collera A. y Roncero López, V. (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha: 239-253; Toro Pascua, M^a. I. (1996) «La *Sepultura de amor* de Guevara. Edición crítica», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, Menéndez Collera A. y Roncero López, V. (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha: 663-689; Moreno, M. (1997): "Sobre la relación de LB1 con 11CG y 14 CG", en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Lucía Megías, J. M. (ed.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2: 1069-1083; Moreno, M. (1999): "Las variantes en el Ms. Add. 10431 de la British Library (LB1)", en *Actes del VII Congrés de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Fortuño Llorens, S. y Martínez Romero, T. (eds.), Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 3: 37-48; Moreno, M. (2000): "Una nueva edición de LB1", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Freixas, M., Iriso, S. y Fernández, L. (eds.), Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria/ Año Jubilar Le-

- LB3:** Londres: British Library, Egerton, ms. 939. *Cancionero de Egerton*, c. 1475¹¹.
- ML1:** Madrid: Biblioteca de la Fundación «Lázaro Galdiano», ms. 30. *Obras de fray Íñigo de Mendoza*, 1498¹².
- MN19:** Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 4114. Posible copia de ZZ6 (Gallardo III, 2434) continente obras de *Pero Guillén de Segovia y otros*, s. xviii¹³.
- NH2:** Nueva York: Hispanic Society of New York, ms. B 2280. *Cancionero de Vindel*, c. 1475-c. 1480¹⁴.
- NH3:** Nueva York: Hispanic Society of New York, ms. B 2486, fols. 1-37: *Obras del siglo xv. Cancionero Sevillano de Nueva York*, c. 1560¹⁵.

baniego/Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2: 1327-1339; Moreno, M. (2001): "Transmisión y estructura en LB1. Pliegos sueltos y única", en *Canzonieri iberici*, Botta, P., Parrilla, C. y Pérez Pascual, I. (eds.), Noia, Università di Padova/Toxosoutos/Universidade da Coruña, 2: 287-307; Botta, P. (2005): "Las fiestas de Zaragoza y las relaciones entre LB1 y 16RE (con un Apéndice de Juan Carlos Conde, LB1: hacia la historia del códice)", *Incipit*, 22: 3-51; Moreno, M. (2005): "La variante en LB1. Tres calas en el Ms. Add. 10.431 de la Bristish Library", en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, Moreno, M. y Severin, D. S. (eds.), Londres, Department of Hispanic Studies/Queen Mary/University of London [Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 43]: 91-112.

11 Severin, D. S., ed. (2000): *Two Spanish Songbooks. The «Cancionero Capitular de la Colombina» (SV2) and the «Cancionero de Egerton»*, Liverpool y Sevilla: Liverpool University Press [Hispanic Studies. Textual Research and Criticism, 11]/Institución Colombina; Elia, P. (1982): "La Pasión de nuestro señor Jesucristo (Cancionero Egerton, ms. 939)", en *Studia Philologica Salmanticensia*, 6: 67-79; Severin, D. S. (1985): "El *ynfante Epitus*: The Earliest Complete Castilian Version of the Dialogue of 'Epictetus and the Emperor Hadrian", *Bulletin of Hispanic Studies*, 62: 25-29; Severin, D. S. (1994): "Cancionero: un género mal-nombrado", *Cultura Neolatina*, 54: 95-105; Severin, D. S. (1997): "Two Letters of Devotional Advice to Nuns in the *Cancionero de Egerton* (Dutton LB3)", en *Spain and its Literature: Essays in Memory of E. Allison Peers*, Mackenzie A. L. (ed.), Liverpool: Liverpool University Press-MHRA: 65-76.

12 Yeves, J. A. (1998): *Manuscritos españoles de la biblioteca "Lázaro Galdiano"*, Madrid: Ollero & Ramos/Fundación "Lázaro Galdiano", 1, sub. nº. 312.

13 Lang, H. R. (1908): "The so-called *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*", *Revue Hispanique*, 19: 51-81; John G. Cummins, J. G. (1973): "Pero Guillén de Segovia y el ms. 4114", *Hispanic Review*, 41: 6-32; Marino, N. F., (1978): "The *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* and ms. 617 of the Royal Palace Library", *La Corónica*, 7.1: 20-23; (1984): *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas, 10.

14 Rodríguez-Moñino, A. y Brey Marino, M. (1965): *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI, XVII)*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1: 42-48; Ramírez de Arellano y Lynch, R. W. (1970): "The *Cancionero de Vindel*, ms. B2280 in the Library of the Hispanic Society of America, New York: Critical Edition and Text"; Ramírez de Arellano y Lynch, R. W. (1976): *La poesía cortesana del siglo XV y el "Cancionero de Vindel"*. *Contribución al estudio de la temprana lírica española. Estudio preliminar y edición crítica de los textos únicos del Cancionero*, Barcelona, Vosgos; Faulhaber, Ch. B. (1983) *Medieval Manuscripts in the Library of the Hispanic Society of America. Religious, Legal, Scientific, Historical and Literary Manuscripts*, Nueva York: The Hispanic Society of New York, 2 vols.

15 Frenk Alatorre, M. (1962): "El Cancionero sevillano de la Hispanic Society (c. 1568)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16: 355-394; Rodríguez-Moñino, A. y Brey Marino, M. (1965): *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI, XVII)*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1: 51-73; Faulhaber, Ch. B. (1983) *Medieval Manuscripts in the Library of the Hispanic Society of America. Religious, Legal, Scientific, Historical and Literary Manuscripts*, Nueva York: The Hispanic Society of New York, 2 vols.; Frenk Alatorre, M., Labrador Herrero, J. J. y Franco, R. A. di (eds.) (1996): *Cancionero sevillano de Nueva York*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

- PN11:** París: Bibliothèque Nationale de France, ms. Esp. 305. *Cancionero castellano-catalán*, c. 1470¹⁶.
- SA4:** Salamanca: Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2139. *Obras de Santillana, Mendoza, Ferrol, etc.*, c. 1485¹⁷.
- SA5:** Salamanca: Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2244. *Obras de Ausiàs March, Mena, etc.*, 1485¹⁸.
- SA9a:** Salamanca: Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 2762. *Obras de Mendoza, Román, etc.*, c. 1500¹⁹.
- 82*IM:** FIM, *Cancionero*, ¿Zaragoza: Pablo Hurus y Hans Planch, 1482?²⁰.
- 82 IM:** FIM, *Vita Christi, etc.*, Zamora: Centenera, 21-1-1482.
- 83*IM:** FIM, *Cancionero*, ¿Zamora: Centenera, 1483?²¹.
- 95 VC:** FIM, *Vita Christi, etc.*, Zaragoza: Pablo Hurus, 10-10-1495.
- 02*VC:** FIM, *Vita Christi*, Sevilla, ¿1502 ?
- 06 VC :** FIM, *Vita Christi*, Sevilla : Cromberger, 1506
- 90*CR:** CR, *Coplas de la pasión*, Toledo, ¿1490?²².
- 11CG:** Tapia. Hernando del Castillo, *Cancionero General*, Valencia, 1511²³.

16 Morel-Fatio, A. (1892) : *Catologue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais de la Bibliothèque Nationale*, París, Imprimerie Nationale, 3 vols.

17 Cátedra, P. M. (2001): *Poesía de Pasión en la Edad Media. El "Cancionero" de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca, Semyr [Documenta, 1]. Toro Pascua, M^a. I. (2003): "Los cancioneros salmantinos (SA1-SA14)", en *Actas del II Congreso Internacional "Cancionero de Baena"*, Serrano Reyes, J. L. (ed.), Baena, Ayuntamiento de Baena, 1: 525-535; Lilao Franca, O. y Castrillo González, C. (2003): *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. II. Manuscritos 1680-2777*, Salamanca, Universidad de Salamanca [Obras de Referencia, 13].

18 Lilao Franca, O. y Castrillo González, C. (2003): *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. II. Manuscritos 1680-2777*, Salamanca, Universidad de Salamanca [Obras de Referencia, 13].

19 García de la Concha, V. (1983): "Un cancionero salmantino del siglo xv: el ms. 2762", en *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Madrid, Gredos: 217-235; Lilao Franca, O. y Castrillo González, C. (2003): *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. II. Manuscritos 1680-2777*, Salamanca, Universidad de Salamanca [Obras de Referencia, 13].

20 Las ediciones de poemas de fray Íñigo de Mendoza, además de por Julio Rodríguez Puértolas, han sido estudiadas por Antonio Pérez Gómez (1959): "Notas para la bibliografía de fray Íñigo de Mendoza y Jorge Manrique", *Hispanic Review*, 27: 30-41 y Keith Whinnom (1962): "The Printed Editions and the Text of the Works of fray Íñigo de Mendoza", *Bulletin of Hispanic Studies*, 39: 161-172. Hay edición facsímil de 82*IM: Antonio Pérez Gómez (1975): *Vita Christo fecho por coplas*, Cieza (Murcia), La fonte que mana y corre [Incunables Poéticos Castellanos, 14]. El último estudio que conozco es el de Dorothy S. Severin, *Del manuscrito a la imprenta en la época de Isabel la Católica*, Kassel: Reichenberger, 2004, que dedica su última sección a revisar las tres versiones de la *Vita Christi*.

21 Vid. Rivera, G. M y Trienens, R. J. (1979), "The *Cancionero de Íñigo de Mendoza*: An Unknown Fifteenth-Century Edition in the Library of Congress", *La Corónica*, 8: 22-28.

22 Thomas, H. (ed. facs.) (1936), *Comendador Román. Coplas de la Pasión con la Resurrección*, Londres, British Museum; Pérez Gómez, A. (ed. facs.) (1955), *Comendador Román. Coplas de la Pasión con la Resurrección*, Murcia: La fonte que mana y corre [Incunables Poéticos Castellanos, 4].

23 Edición facsímil de Rodríguez Moñino, A. (1958): Madrid, Real Academia Española, y (1959): *Suplemento al «Cancionero General» de Hernando del Castillo (Valencia, 1511) que contiene todas las poesías que no*

14CG: Tapia. Hernando del Castillo, *Cancionero General*, Valencia, 1514.

figuran en la primera edición y fueron añadidas desde 1514 hasta 1557, Madrid, Castalia.

[Estudios]

EL DESIERTO DE LOS TÁRTAROS: UN PARADIGMA DE LOCUS MELANCHOLIAE

BEGOÑA ALONSO MONEDERO¹

IES Venancio Blanco

Resumen

La fascinación que ejerce en los lectores *El desierto de los tártaros* de Buzzati es indisoluble del espacio y de la atmósfera creados en esta novela. Este trabajo estudia los elementos que configuran ese laberinto de tiempo que es la fortaleza Bastiani, y a los “enfermos” que por él transitan, como un paradigma contemporáneo de *locus melancholiae*. La novela de Buzzati construye, quizá mejor que ninguna otra novela del siglo xx, un escenario simbólico difícilmente superable en la representación de la tragedia de la vida humana.

Palabras clave: *laberinto, melancolía, desierto, tiempo, espacio.*

Abstract

The fascination that Dino Buzzati's *Il deserto dei Tartari* has exerted –and still does– on its readers is closely linked to the space and atmosphere it creates. This paper deals with the elements that contribute to generate a labyrinth of time like a perfect paradigm of a *locus melancholiae*. Buzzati's novel stages, as no other 20th-century novel, the tragedy of modern-day human beings.

Keywords: *labyrinth, melancholy, desert, time, space.*

Es posible que las generaciones venideras no se resignen a olvidar esta novela, decía Jorge Luis Borges de *El desierto de los tártaros*, a la que incluyó como una obra maestra imprescindible en su biblioteca personal; y más que una valoración de la obra parece la expresión de una inevitable afinidad. No extraña que el escritor argentino se dejara cautivar por el microcosmos espacio-temporal que diseña la novela, el estrecho laberinto de conductos que se bifurcan y multiplican en torno a un héroe solitario, «regido por el método de la postergación indefinida y casi infinita»². El desierto de Buzzati, como veremos, seduce con fuerza a todo aquel que se atreve a entrar en él y no tema enfermar de tiempo y melancolía, ese laberinto “donde no hay

¹ IES Venancio Blanco. Correo-e: begoalonsomon@yahoo.es. Recibido: 14-01-2010; segunda versión: 28-03-2010.

² Borges (2005).

escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso”³.

Ciertamente, entre los temas de fondo propios de la narrativa de Buzzati y que, sin duda, son centrales en *El desierto de los tártaros* están el transcurrir irrefrenable del tiempo, la decadencia física, la inútil espera de los acontecimientos importantes, la conciencia de una existencia equivocada..., la vida que aspira a la gloria de la épica y, sin embargo, se colma de aliento trágico. Según Rafael Argullol (2008: 25), existe una tragicidad que se muestra, después de Shakespeare y del sentimiento trágico del Romanticismo, en su “tercer acto”, en autores como Nietzsche, Kafka o Beckett. Creo que, desde este punto de vista, se puede afirmar que *El desierto de los tártaros* conecta con ese «hilo trágico» de que habla Argullol, alrededor del cual se configuran obras de la filosofía, de la literatura y el arte como representaciones de una determinada concepción trágica del hombre y del mundo.

Al margen de las frecuentes comparaciones de Buzzati con autores de la literatura fantástica o del absurdo, conviene destacar cómo el escritor italiano es capaz de construir en este relato, una fábula en la que, asentado en la realidad, todo el paisaje que en ella se dibuja aparece no solo como un entorno geográfico, o como un escenario físico para la acción, sino también como un espacio psicológico para los hombres que lo habitan, y todo un ámbito claustrofóbico para el ejercicio de la conciencia del ser humano, un laberinto en que perderse o desaparecer.

Cumple esta obra, por tanto, con una de las más importantes funciones de la literatura, la de crear ámbitos en que el hombre pueda ensayar, a través de la representación estética, su comprensión de conceptos como el del tiempo y el conocimiento de su propia condición. La vida de Drogo, el protagonista, realizará ese viaje al desierto y transcurrirá por el interior de la Fortaleza Bastiani, y de sus laberínticos muros, hasta el momento en que encuentra la salida, el momento en que puede, por fin, reconocerse a sí mismo. A este respecto, quizá no sea exagerado afirmar que esta novela de Buzzati configura, mejor que ninguna otra novela del siglo XX, un espacio literario paradigmático como *locus melancholiae*, una geografía o un escenario poéticos difícilmente superables para la representación simbólica de la tragedia del hombre contemporáneo.

1. TRANSPOSICIÓN DE LA REALIDAD A LA FÁBULA

El estilo de las narraciones de Buzzati –se ha dicho– delata su oficio de cronista, sus descripciones son rápidas y realistas, y en seguida sobrepasan el plano de la crónica al «piano fantastico e surrealistico» (Metallo, 1982: 616). Buzzati parte de lo real cotidiano, de lugares comunes que, sin embargo, en su obra pueden adquirir aspectos nuevos,

3 «¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso». Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto...» Borges (1989a: 607)

obsesivos, o angustiosos. La crítica ha llamado la atención sobre esa difícil transición que se produce en sus textos entre lo que es real y lo que es imaginario. Ciertamente, ello parece ajustarse al caso de esta novela. Buzzati la escribe al finalizar su jornada en la redacción del periódico, trabajando de noche casi durante un año, hasta que termina la obra en marzo de 1939. Es su experiencia de la rutina improductiva de su trabajo en la redacción del periódico la que está en el origen de esta narración:

Probabilmente tutto è nato nella redazione del "Corriere della Sera". Dal 1933 al 1939 ci ho lavorato tutte le notti, ed era un lavoro piuttosto pesante e monotono, e i mesi passavano, passavano gli anni e io mi chiedevo se sarebbe andata avanti sempre così, se le speranze, i sogni inevitabili quando si è giovani, si sarebbero atrofizzati a poco a poco, se la grande occasione sarebbe venuta o no, e in torno a me vedevo uomini, alcuni della mia età altri molto più anziani, i quali andavano, andavano, trasportati dallo stesso lento fiume e mi domandavo se anch'io un giorno non mi sarei trovato nelle stesse condizioni dei colleghi dai capelli bianchi già alla vigilia della pensione, colleghi oscuri che non avrebbero lasciato dietro di sé che un pallido ricordo destinato presto a svanire.⁴

La novela, según estas palabras del propio Buzzati, podría haberse situado en el nada estimulante ambiente de la redacción del periódico y, sin embargo, elige una fortaleza militar ¿por qué razón?... Él mismo lo explica más adelante. El ambiente militar, con sus disciplinas y reglas rígidas e inexorables, permitía plasmar el tema de la vida y la esperanza que pasa inútilmente, con mayor evidencia que un periódico; y además, el propio autor confiesa el atractivo que tenía para él la vida militar. Buzzati publicará *Il deserto dei Tartari* en 1940, el mismo año en el que es enviado como corresponsal de guerra, participando de ese modo en las batallas de Capo Matapan y en la segunda batalla de la Sirte. Este mundo militar con el que el autor se sentía familiarizado y por el que sentía incluso atracción constituyó, por tanto, uno de los elementos fundamentales de inspiración de su novela. Este contexto es el que le servirá a Buzzati para situar un argumento en que el tema del tiempo, una vez más, aparece como eje central de su obra, y que establece, con relación a autores, por ejemplo, como Kafka, una diferencia fundamental en su narrativa (Atchity, 1978: 3). En la elección del tema y en su desarrollo en el argumento reside buena parte de la eficacia de la manifestación de la melancolía, como elemento tonal dominante en toda la obra. Un argumento bien simple y, sin embargo, desde el primer capítulo, está penetrado de un inquietante ambiente de misterio⁵.

La historia de Giovanni Drogo y su viaje al desierto, su larga espera de un acontecimiento que no termina de llegar, la ausencia de enemigo en el horizonte, la reclusión sin sentido que justifique tantos años en una Fortaleza ruinoso y abandonada, ponen en escena la experiencia de un individuo a través de cuyo recorrido se puede vislumbrar la larga y penosa travesía de una vida rutinaria y monótona. En cada una de las fases de este viaje sin retorno que Drogo protagoniza se muestra el paisaje del

4 Dino Buzzati en entrevista con Alberico Sala, citado en la p. 11 del prólogo a la edición de *Il deserto dei Tartari* (Mondadori, 1970) por la que citaré el texto original en italiano.

5 Para Carlos Suñén, "su estructura es más bien la de un cuento largo que la de una novela", "un argumento apenas, un esbozo, una fábula" (p. vi del prólogo a la edición por la que citaré a partir de este momento los textos en versión castellana de Esther Benítez: *El desierto de los tártaros*, Madrid, Alianza Editorial, 1990).

camino hacia la melancolía más radical. A falta de acontecimientos más heroicos, cada una de las acciones que van conformando el fluir de esta vida que se relata está impregnada de una sensación de tristeza cada vez más espesa, frente a la que ni el lector queda inmune. Drogo va experimentando en momentos sucesivos las distintas emociones de un exhaustivo catálogo de la melancolía.

La primera de ellas es la *amargura* de la partida cuando Drogo se traslada hacia la Fortaleza Bastiani y se despide del hogar materno: «La amargura de dejar por primera vez la vieja casa donde había nacido a las esperanzas (...) pero sobre todo eso (...) un vago presentimiento de cosas fatales, como si estuviera a punto de iniciar un viaje sin retorno» (p. 2)⁶. El ponerse en marcha a la *búsqueda de lo desconocido*, pues Drogo no sabe muy bien adónde va ni lo que va a encontrar en el momento de iniciar su viaje. Después el *miedo*, el *extrañamiento*, el *desarraigo* y la *sensación de soledad* que experimenta le hacen encontrarse como «en una tierra extranjera, mundo duro e ingrato» (p. 34)⁷.

Después de la *duda* y del *deseo de huida*, opta por quedarse en la Fortaleza, pero pronto le asaltan la *ansiedad* y la *frustración*, pues sus expectativas se ven defraudadas ante la inutilidad de la espera. Conoce la desilusión, la primera forma del *desengaño* cuando una falsa alarma hace brotar la vida en la fortaleza pero en seguida llega la primera desilusión: lo que parece un ejército termina siendo sólo una patrulla.

La *nostalgia del «paraíso perdido»*, la sensación de pérdida es otra de esas emociones de la melancolía. En el capítulo XVII, Drogo va de permiso a la ciudad, pero nada es como antes: «El pequeño mundo de su niñez quedaba encerrado en la oscuridad» ya desde la primera partida. Siente la nostalgia de su propio pasado y aparece en plenitud el tema de «la despedida de un mundo», cuando se hacía la ilusión de conservar intacta «una felicidad desaparecida para siempre, de contener la huida del tiempo» (p. 3)⁸. Algo que ya intuyó desde el mismo momento de partir.

Y después, cada vez más *escepticismo*, *desesperanza* y *obsesión* ante el destino: la razón de ser y existir vuelve a materializarse en una espera sin esperanza de la llegada del enemigo: «¡Qué aburrida vida, ahora! (...) Las esperanzas de antaño, las ilusiones bélicas, la espera del enemigo del norte, no habían sido sino un pretexto para dar sentido a la vida.» (p. 145)⁹ Y cuando parece que el destino amenaza con cumplirse, Drogo recorre un nuevo tramo de su camino hacia la melancolía. Su compañero Simeoni, con quien comparte la vigilancia del horizonte, le escamotea el tan esperado enfrentamiento con el enemigo, que era ya una obsesión. Conoce así Drogo el desengaño del «otro ser», que le sitúa en una soledad profunda, anímica, interior.

6 "L'amarezza di lasciare per la prima volta la vecchia casa, dove era nato alle speranze (...) ma su tutto (...) come un vago presentimento di cose fatali, quasi egli stesse per cominciare un viaggio senza ritorno." (p. 24).

7 "...in una terra straniera, mondo duro ed ingrato" (p. 62).

8 "Eccolo rinserrato nel buio, il piccolo mondo della sua fanciullezza" (p. 26).

9 "Che vita noiosa, adesso. (...) Pareva evidente che le speranze di un tempo, le illusioni guerriere, l'aspettazione del nemico del nord, non fossero stati che un pretesto per dare un senso alla vita." (p. 191).

La espera de ese acontecimiento que nunca termina de llegar, inútil, absurda y desesperanzada, en áspera y desoladora soledad, es la imagen pesimista de una vida que espera sin esperanza hasta que le llega la muerte. Muestra la cruel existencia del hombre concebido como ser para la muerte, sin que la razón pueda dar ninguna respuesta válida y sin lugar tampoco para la trascendencia. Como se ha dicho:

In Drogo è l'uomo contemporaneo, che regge l'assistenza su un sentimento sufficientemente razionale, quello dell'attesa dell'Evento: un'attesa, si badi, ragionata, e che un giorno si realizza veramente. La reazione affettiva dello scrittore è pessimistica, e pessimistica dentro i limiti terreni, né varca mai le soglie della trascendenza. (Mazzali, 1973: 11)

2. CONSTRUCCIÓN DE UN *LOCUS MELANCHOLIAE*: TIEMPO COMO ESPACIO Y ESPACIO COMO TIEMPO

Sin embargo, no solo la historia y los temas que plantea son los únicos responsables de cómo *El desierto de los tártaros* se constituye en el paradigma de un *locus melancholiae*. Se ha dicho que si hay algo que hace bella esta obra es precisamente la atmósfera de melancolía que en ella se respira (Borelli, 1956: 95). Esta fascinación que ha ejercido y ejerce todavía entre los lectores esta novela se explica por la selección de elementos descriptivos reales, pero sugestivos, que se impregnan de contenido connotativo a través de campos de asociaciones semánticas y, como ya se ha destacado, y no es menos importante, por los detalles que se silencian, por lo que se oculta (Bonifaci, 1982).

El silencio es un motivo constantemente repetido, que aparece como forma de subrayar la soledad y la falta de actividad de la Fortaleza. Es a veces «un extraordinario silencio» (183)¹⁰, un silencio demasiado grande. Al poco de llegar a Bastiani a Drogo «le impresionó la vastedad del silencio», «el silencio absoluto parecía por fin, incontrovertible señor de la Fortaleza» (pp. 26-27)¹¹. El silencio es la presencia callada del misterio, de lo innombrable; en silencio acecha el enemigo (que parece no existir) y en silencio transcurren las horas.

La oscuridad también es una presencia constante. Las brumas que se ciernen siempre sobre el horizonte, que impiden ver qué hay más allá. Son esas «nieblas del norte, que no dejan ver», nieblas que obligan al vigía a forzar la mirada, a buscar en un más allá sobre todo soñado: «algún día el horizonte estará claro» (p. 24)¹².

Los elementos del paisaje se vuelven altamente connotativos y de gran densidad simbólica, y son responsables de que el sentimiento de melancolía de esta novela adquiera una gran intensidad. Y si hay alguno importante lo serán aquellos que se articulan en torno a este concepto de difícil aprensión que es el del tiempo. A Buzzati no le interesa tanto concretar la causa o el objeto final sobre el que sostener la tensión

¹⁰ «Uno straordinario silenzio» (p. 234).

¹¹ «La vastità del silenzio»; «il silenzio assoluto pareva, finalmente, incontrastato signore della Fortezza» (p. 53).

¹² «Nebbie del nord che non lasciano vedere» (...) «qualche giorno l'orizzonte sarà pure sereno» (p. 49).

narrativa, sino mostrar un proceso temporal, las reacciones de los personajes *durante ese proceso*, como después se verá (Atchity, 1978: 12).

La selección de los momentos crepusculares, que sitúan a los personajes en un paisaje exterior ya de por sí melancólico, inducen a un determinado estado de ánimo en Drogo: «Como de ordinario, con la puesta de sol entraba en el ánimo de Drogo una especie de poética animación. Era la hora de las esperanzas» (p. 71)¹³. O bien subrayan el paso del tiempo. El cambio de las estaciones no es un elemento despreciable en la narración; de forma simbólica, y no solamente en un nivel descriptivo, las estaciones se deslizan en paralelismo con la evolución que experimenta la vida en la Fortaleza.

Más que en ningún otro elemento de los que aparecen en la novela, la presencia silenciosa y constante del tiempo se materializa en la imagen de la corriente de un río imparable, inexorable en su avanzar hacia la muerte: «El río del tiempo pasaba sobre la Fortaleza, agrietaba las murallas...». Y ese río es cada vez más veloz y con sus aguas se precipitan las vidas de quienes esperan en el fuerte a que no pase nada:

Entre tanto el tiempo corría, su latido silencioso mide cada vez más precipitado la vida, no podemos ni parar un instante, ni siquiera para una ojeada hacia atrás. ¡Párate! ¡Párate!, quisiéramos gritar, pero comprendemos que es inútil. Todo huye, los hombres, las estaciones, las nubes; y de nada sirve agarrarse a las piedras, resistir en lo alto de un escollo; los dedos cansados se abren, los brazos se aflojan inertes, nos arrastra de nuevo el río, que parece lento pero jamás se para¹⁴. (p. 167)

La expresión de la fugacidad del tiempo bajo la alegoría del fluir fluvial tiene en este pasaje innegables resonancias clásicas sobre el tema del *tempus fugit*¹⁵. Sucede lo mismo cuando Buzzati describe que a Drogo, en la espera, «las horas se le escapaban de entre los dedos antes de que quisiera contarlas»¹⁶.

Quince largos años se escapan como en un sueño. La experiencia del tiempo es subjetiva, individual, depende de la intuición, y el tiempo se transforma en *durée bergsoniana*. Pero la imagen del río en la novela responde al tiempo de la naturaleza, al tiempo de la necesidad, al del envejecimiento. Mientras la llanura permanece inmóvil, «el tiempo soplabla», como viento del desierto «mortificando las cosas bellas, y nadie conseguía escaparle»¹⁷. Durante la espera, Drogo –“Giovanni”– ha envejecido: «El torrente de la vida lo había arrojado ya a un lado, hacia los remansos periféricos, aunque en el fondo ni siquiera contaba cincuenta años» (pp. 175-176). Giovanni Drogo sigue

13 «Como al solito entraba al tramonto nell'animo di Drogo una specie di poetica animazione. Era l'ora delle speranze.» (p. 105).

14 “Il tempo intanto correva, il suo battito silenzioso scandisce sempre più precipitoso la vita, non ci si può fermare neanche un attimo, neppure per un'occhiata indietro. “Ferma, ferma” si vorrebbe gridare, ma si capisce ch'è inutile. Tutto quanto fugge via, gli uomini, le stagioni, le nubi; e non serve aggrappar-si alle pietre, resistere in cima a qualche scoglio, le dita stanche si aprono, le braccia si afflosciano inertemente, si è trascinati ancora nel fiume, che pare lento ma non si ferma mai.” (p. 216).

15 Sobre este tópico de la literatura clásica y medieval, se puede ver Alonso Monedero (2002).

16 “Le ore gli sfuggivano di sotto prima che lui riuscisse a contarle” (p. 216).

17 “Il tempo soffiava (...) mortificando le cose belle, e nessuno riusciva a sfuggirgli” (p. 225); “il torrente della vita lo aveva gettato oramai da una parte, verso i gorghi periferici, benché in fondo non avesse neppure cinquant'anni” (p. 226).

esperando, aunque su «esperanza se debilite a cada minuto», y todo carece de sentido para él. Mientras sus viejos amigos contemplan «cómo corre el río de la vida y en el remolino de las multitudes les divierte distinguir a sus propios hijos»¹⁸, Giovanni ya está infectado, mortalmente «enfermo de tiempo», y de melancolía.

Como en la copla del poeta castellano Jorge Manrique, al final del cauce del río está la desembocadura, el mar. Buzzati continúa hasta ese mismo punto la alegoría del fluir temporal, y justo cuando a Drogo le asalta un pensamiento nuevo, «límpido y brutal», que hasta entonces no había tenido, el de la muerte...

Le pareció que la fuga del tiempo se había detenido, como un encanto roto. El torbellino se había hecho en los últimos tiempos cada vez más intenso, y después repentinamente nada, *el mundo se estancaba en horizontal apatía* y los relojes corrían inútilmente. El camino de Drogo había terminado; ahora estaba en *la solitaria orilla de un mar gris y uniforme*, y a su alrededor ni una casa, ni un árbol, ni un hombre, todo así desde tiempo inmemorial¹⁹. (p. 199, sub. mío)

Había terminado la larga espera: «todos, de un modo u otro, tenían algún motivo, incluso pequeño, para esperar, todos salvo él»²⁰. La larga espera desesperanzada, la larga e inútil espera, la absurda espera de un acontecimiento que justifique una vida, no es otra que la de la muerte. Y el río del tiempo se cuele por los resquicios de los muros de ese laberinto que es la Fortaleza, del que ninguno de los que ha querido salir lo ha hecho sino ha sido para morir. La historia de esta novela, *El desierto de los tártaros*, y de su protagonista es, como se ha dicho, antes que nada, «la storie di un uomo nel tempo» (Mazzali, 1973: 10).

2.1 *La Fortaleza como «laberinto de tiempo»*

La cuestión importante es cómo el autor de la fábula es capaz de trasladar narrativamente la sensación de tiempo a través de las sensaciones espaciales: de qué forma tan meritoria el estatismo de un entorno cerrado se transforma en una metáfora espacial para traducir la angustiada atmósfera del paso del tiempo. Es justamente lo contrario de lo que opina Juan Carlos Suñén, cuando dice que la Fortaleza es el espacio simbólico del *no-tiempo*, el lugar de la muerte o de la eternidad, habida cuenta de que ninguno de los personajes muere dentro de ella: ni Angustina, ni Lazzari -el soldado que ignora la contraseña para volver a entrar en ella-, ni Ortiz, ni Drogo.

Sin embargo, es *ahí dentro*, en ese espacio sin salida, entre las paredes de la Fortaleza, donde los personajes van dejándose morir o, si se prefiere, va esperando la muerte cada uno de sus habitantes. La vida allí parece no transcurrir a causa de

18 "Come corra il fiume della vita en el turbina della moltitudine si divertono a distinguere i propri figli" (p. 230).

19 "Gli parve che la fuga del tempo si fosse fermata, come per rotto incanto. Il vortice si era fatto negli ultimi tempi sempre più intenso, poi improvvisamente più nulla, il mondo ristagnava in una orizzontale apatia e gli orologi correvano inutilmente. La strada di Drogo era finita; eccolo ora sulla solitaria riva di un mare grigio e uniforme, e attorno né una casa né un albero né un uomo, tutto così da immemorabile tempo." (p. 252).

20 "Ttutti in un modo o nell'altro avevano qualche motivo, anche piccolo, per sperare, tutti fuori che lui" (p. 251).

la repetición y de la monotonía, pero sin embargo, avanza inexorable el paso de la destrucción del tiempo entre las piedras de sus muros. En la Fortaleza los hombres viven *como en un refugio la espera* de ese enfrentamiento letal. En el *reducido espacio interior*, el soldado se va entrenando en la espera de la confrontación que parece que nunca acaba de llegar, mientras se va debilitando su energía vital.

La Fortaleza es, por tanto, a la vez que un espacio real, un espacio interior en que la falta de acción aumenta la conciencia, y la gran importancia de este símbolo, que eclipsa por momentos al del desierto, se revela a lo largo de la lectura, cuando percibimos que adquiere casi un alma y que tiene incluso «respiración» (p. 45)²¹.

Casi todas las páginas de la obra transcurren en el interior de sus muros. No es casualidad que la obra fuera a llevar en origen precisamente el título de *La fortezza*. Como un espejismo de la conciencia, en mitad del desierto, la Fortaleza Bastiani va cambiando su imagen, metamorfoseándose según el estado de ánimo de quien la habita o de quien la contempla. La primera impresión no deja lugar a dudas sobre la sensación de melancolía y tristeza que provoca en el alma: «La Fortaleza es melancólica, no hay pueblos cercanos, no hay ninguna diversión, ninguna alegría» (p. 35)²².

Es grandiosa, pero «la sordidez de aquellas murallas, el aire vago de castigo y exilio» hace que los hombres se sientan en ella «ajenos y absurdos» (p. 35)²³. Lagorio la siente como «una obsesión»; en otros momentos aparece como el «castillo encantado» perfecto como escenario para la muerte de Angustina, un verdadero príncipe (p. 114)²⁴.

La primera vez que Drogo se para a contemplarla siente su inexplicable atractivo, la fuerza de su misterio, tan complicada e inmensa. Ese mismo poder de fascinación ejerce sobre el capitán Ortiz. Pero poco a poco va transformándose en una horrible prisión, y sus habitantes se sienten «aprisionados aquí dentro» (p. 120): «Las murallas ya no son un refugio hospitalario, sino que dan una impresión de cárcel»²⁵ (p. 123).

En el segundo viaje de regreso, al encontrarse Drogo con ella le pareció que «ya no encerraba, como la primera vez, inquietantes secretos. No era en realidad más que un cuartel limítrofe, una ridícula bicoca... ». Esta es la visión consecuente con la experiencia de frustración que ha sufrido el protagonista, una visión que ha dejado de ser fascinante, para ser desengañada:

21 “Respiro” (p. 45).

22 “La Fortezza è malinconica, non ci sono paesi vicini, non c’è nessun divertimento e nessuna allegria” (p. 63).

23 «lo squallore di quelle mura, quell’aria vaga di punizione ed esilio» hace que los hombres se sientan en ella «stranieri ed assurdi» (p. 64).

24 “Un’ossessione” (p. 82); “castello incantato” (p. 156).

25 “Imprigionati qua dentro” (pp. 162-163); “le mura non sono più riparo ospitale ma danno l’impressione di carcere” (pp. 166-167).

Vastos sectores de murallas estaban sin custodiar y por allí penetraban los pensamientos de oscuridad, la tristeza de estar solo. En realidad el viejo fuerte era como una isla abandonada, circundado por territorios vacíos²⁶. (p. 176)

La Fortaleza no es el espacio del no-tiempo, dentro de ella puede sentirse el transcurso del tiempo cada vez más veloz. Incluso cuando la monotonía disfraza el inexorable fluir de la vida:

El río del tiempo pasaba sobre la Fortaleza, agrietaba las murallas, arrastraba hacia abajo polvo y fragmentos de piedra, limaba los peldaños y las cadenas, pero sobre Drogo pasaba en vano; aún no había conseguido engancharlo en su huida²⁷. (p. 65)

Pero el *aún*, delata que inevitablemente llegará a «engancharlo en su huida». La fortificación pretende ser un refugio frente al tiempo, un lugar a salvo del enemigo, pero se trata de una vana pretensión:

La Fortaleza, en cambio, encerraba pobres hombres, indefensos contra la obra del tiempo, cuyo último término se aproximaba. Fechas que antaño había parecido inverosímiles, de tan remotas, asomaban ahora inesperadamente por el cercano horizonte, recordando los duros plazos de la vida. (p. 177)²⁸

La Fortaleza no es un cerco inexpugnable para el enemigo, el tiempo, sino una prisión, en que cada hombre persigue «a través de los laberintos de la fortificación»²⁹ la esperada confrontación con el enemigo.

2.2 *La acedia dentro del laberinto*

«La melancolía es la enfermedad del tiempo», así la define Minkowski, como recoge Carlos Gurméndez en «Melancolía y tiempo»³⁰ (1990: 75 y ss.):

«Lo más frecuente es el melancólico que no sabe qué hacer con el tiempo que vive, y lo deja pasar sin poder contenerlo, (...) como si no pasase nunca nada (...) Entonces no hay nada que hacer, no se espera ningún acontecimiento ni tampoco la posibilidad de recordar, porque lo que ha sido se desvaneció por completo» (p. 77).

Aunque se ha dicho que esta es novela de un solo personaje (Borelli, 1956: 93), este no está solo en el interior de la Fortaleza Bastiani. Dentro de ella, todos están «enfermos de melancolía», en mayor o menor medida, de una forma o de otra, todos están afectados por esa especie de enfermedad o locura, y los rasgos de sus personalidades muestran este efecto de la espera y del hastío. Son seres que vagan años

26 «Vasti settori di mura erano incustoditi e di là penetravano i pensieri del buio, la tristezza di essere soli. Come una sperduta isola era infatti il vecchio Forte, attorniato da territori vuoti» (p. 226).

27 «Il fiume del tempo passava sopra la Fortezza, screpolava le mura, trascinava in basso polvere e frammenti di pietra, limava gli scalini e le catene, ma su Drogo passava invano; non era ancora riuscito ad agganciarlo nella sua fuga» (pp. 98-99).

28 «La Fortezza invece conteneva poveri uomini, indifesi contro il lavoro del tempo, e il cui termine ultimo si avvicinava. Date che una volta erano parse inverosimili, da tanto lontane, si affacciavano ora improvvisamente al vicino orizzonte, ricordando le dure scadenze della vita.» (p. 227)

29 «Attraverso i laberinti delle fortificazioni» (p. 226).

30 Sigo este estudio de la melancolía de Carlos Gurméndez para el análisis de los tipos de melancólicos que se dan en los personajes de esta obra de Buzzati.

y años por los pasajes de la fortaleza, y entre cuyos «muros amarillos» van perdiendo las ilusiones, los deseos, la esperanza, el tiempo de vivir, sin que sean capaces de encontrar, enfermos y desgastados, el hilo que les conduzca a la salida de ese laberinto. Todos ellos muestran los distintos rostros de una misma enfermedad. Buzzati los ha situado a modo de espejos en los pasadizos dentro del mismo laberinto, de forma que Drogo, su protagonista, no pueda evitar mirarse en ellos. Todos le devuelven el mismo malestar, a un mismo reducto donde solo queda la nada melancólica. Cada uno de los habitantes de ese espacio parece mostrar un camino alternativo, sin embargo, como en los laberintos de caminos alternativos, unos conducen a otros, devolviéndonos una y otra vez a las mismas encrucijadas.

Uno de los primeros casos de la novela, el sastre Prosdócimo: lleva quince años en el fuerte, pero sigue diciendo que está en él «de forma absolutamente provisional» (p. 43). El hermano del sastre le advierte a Drogo de que se vaya pronto, antes de coger la «manía» de los demás, «una especie de enfermedad», «mientras aún está a tiempo...» (p. 44)³¹. Incluso el médico, Ferdinando Rovina, que lleva también veinticinco años en el fuerte. También él habla de enfermar, aunque lo haga reconociendo el valor metafórico de sus palabras:

«Uno a uno se van todos (...) acabaremos por quedarnos sólo los viejos (...) Hasta Morel, apuesto, el año que viene tendrá que bajar a la ciudad a curarse. Hasta él, apuesto, acabará por enfermar...»³². (p. 56)

Otros personajes con mayor protagonismo conforman un interesante abanico de «casos clínicos» en los que la afección de la enfermedad de Saturno muestra distintos síntomas y personalidades. Ellos son los reflejos que repiten una y otra vez un mismo rostro, los pasadizos que conducen una y otra vez a un mismo lugar del laberinto en que se convierte la vida dentro de la Fortaleza Bastiani.

2.2.1. *El capitán Ortiz, el «melancólico abúlico»*

El capitán Ortiz es la primera persona con la que Drogo se encuentra cuando parte hacia la Fortaleza la primera vez y todavía no sabe dónde situarla; su actitud es contemplativa, de lúcida fascinación:

Ortiz se había quedado inmóvil y miraba intensamente las amarillas murallas. Sí, él, que vivía allí desde hacía dieciocho años, las contemplaba, casi hechizado, como si volviera a ver un prodigio. Parecía no cansarse de remirarlas y una vaga sonrisa, de alegría y tristeza al tiempo, iluminaba lentamente su rostro³³. (p. 16)

31 “In via as-so-lu-ta-men-te prov-vi-so-ria” (p. 72); “una specie di malattia”, “stia attento finché è in tempo...” (p. 73).

32 “Ad uno ad uno ve ne andate tutti. (...) Finiremo per restare soltanto noi vecchi (...) Anche Morel, scommetto, quest’altr’anno dovrà scendere in città a farsi curare. Anche lui, scommetto, finirà per ammalarsi...” (p. 87).

33 “Anche Ortiz era rimasto immobile e fissava intensamente le gialle mura. Sì, lui che ci viveva da diciott’anni, le contemplava, quasi ammaliato, come se rivedesse un prodigio. Pareva che non si stancasse di rimirarle e un vago sorriso insieme di gioia e di tristezza illuminava lentamente il suo volto. » (p. 40).

Es la leve y triste sonrisa de la melancolía que aparecerá en distintas ocasiones, en los rostros de varios de los personajes de esta historia, en Angustina, y en el mismo Drogo cuando se ve ante su propia muerte. La sonrisa del que se sabe más allá de la tristeza de la vida, del que observa entre irónico y distanciado el sinsentido de la existencia.

Este encuentro tiene un valor proyectivo, de verdadera *prolepsis* que se pone de manifiesto al final de la novela, cuando un encuentro similar se repite, en perfecto paralelismo, esta vez entre Giovanni Drogo (que ha tomado ya el relevo a Ortiz) y un nuevo soldado que llega para incorporarse a la Fortaleza Bastiani, Moro. Éste, cual nuevo Giovanni, nos retrotrae el principio de la historia, en una estructura premeditadamente circular. La historia comienza a repetirse.

El capitán es la presencia más solidaria y sensible a los miedos y a la angustia de Drogo. En él encuentra Drogo el espejo de sí mismo, la fraterna solidaridad de quien se siente unido en un mismo destino, víctima del mismo paso del tiempo: «El propio comandante Ortiz, que andaba ya por los cincuenta años, asistía apático a la fuga de las semanas y de los meses. Ahora había renunciado a sus grandes esperanzas...»³⁴ (p. 160).

En esta renuncia está la clave de una existencia que se deja llevar por la inercia. Más adelante Ortiz le confiesa a Drogo: «He sabido contentarme. Años tras año he aprendido a desear cada vez menos» (pp. 160-61)³⁵. Esta forma de sobrevivir a la angustia temporal es la de la melancolía abúlica, una manera muy de Schopenhauer de evitar el dolor de vivir, mediante la anulación de la voluntad. La sombra de Kierkegaard se cierne en esta forma de acedia moderna, para quien la melancolía es una debilidad, un pecado, es el pecado de no querer profunda y sinceramente, la inhibición, como ha estudiado M. C. Lambote (1999: 50).

La sintonía que hay entre Ortiz y Drogo se traduce en la simpatía y la amistad que siente éste por el comandante. Cuando Drogo parte de permiso, al abandonar la Fortaleza, dice para sí:

«Adiós, comandante Ortiz, melancólico amigo»³⁶ porque éste ha renunciado, y ya no es capaz de apartarse de la pequeña fortificación. Pero cuando Drogo abandona a su vez la Fortaleza, todos lo ven ya como un viejo «sin deseos ni remordimientos»³⁷ (p. 197).

2.2.2. *El sargento Tronk, el «maníaco-melancólico»*

La rutina militar emerge como centro de atención en los primeros capítulos de la novela (sobre todo en el capítulo V) y es descrita pormenorizadamente, como la actitud del personaje que encarna esta «manía de los reglamentos»:

34 “Lo stesso maggiore Ortiz, ch’era già sulla cinquantina, assisteva apatico alla fuga delle settimane e dei mesi. Egli aveva oramai rinunciato alle grande speranze...” (p. 209).

35 “Ho saputo accontentarmi. (...) Anno per anno ho imparato a desiderare sempre meno” (p. 210).

36 “Addio Maggiore Ortiz, melanconico amico” (p. 168).

37 “Senza desideri o rimorsi” (p. 249).

El relevo con los centinelas salientes se había producido con meticulosa precisión ante los ojos del sargento primero Tronk, especialista en los reglamentos. Tronk llevaba veintidós años en la Fortaleza y ahora ya ni siquiera se movía de ella en los períodos de permiso. Nadie conocía como él cada rincón de la fortificación... Cuando él estaba de servicio, los centinelas no abandonaban ni un instante el fusil, no se apoyaban en las murallas y hasta evitaban detenerse, porque las paradas sólo estaban permitidas en casos excepcionales; Tronk no dormía en toda la noche y vagaba con pasos silenciosos por el camino de ronda, haciéndolos estremecerse. “¿Quién va? ¿Quién va?”, preguntaban los centinelas...³⁸. (pp. 30-31)

Cuando Drogo, en los momentos de nostalgia, escribe a su madre, contándole de su vida en la Fortaleza, decide, para no causarle amargura, no hablarle de las «manías de Tronk»³⁹ (p. 36), en donde ya aparece claramente esbozado ese carácter maniático que adquiere en este antipático personaje el sentimiento de melancolía que produce la espera. Todos los personajes están pendientes de una vana esperanza, y en relación con ella es como alcanza su verdadero sentido ese estricto cumplimiento del reglamento del sargento Tronk; el narrador lo refleja así unas páginas más adelante:

Tronk seguía los artículos del reglamento, la disciplina matemática, el orgullo de la responsabilidad escrupulosa, y se hacía la ilusión de que eso le bastaba. Mas si le hubieran dicho: siempre así mientras vivas, todo igual hasta el final, también él habría despertado. Imposible, habría dicho. Algo distinto tendrá que venir, algo verdaderamente digno, como para poder decir: ahora, aunque haya acabado, paciencia⁴⁰. (p. 46)

Carlos Gurméndez (1990: 43) se refiere en su monografía sobre este tema a esta forma de melancolía, como «manía burguesa» si no en términos de «disciplina matemática» sí en los de «cálculo exacto»:

El maniático se afana simplemente por llevar a cabo lo que ha emprendido, y se siente satisfecho cuando ha cumplido a fondo la tarea que se propuso. El cálculo exacto, la racionalidad formal, propia del orden burgués, define al maniaco-melancólico.

Esta «manía burguesa» me parece extrapolable a la que se produce dentro del orden militar en el caso del sargento Tronk porque consiste en unos mismos síntomas de actividad exagerada, carente de mesura y equilibrio, de raíz tan melancólica como la indolente pasividad. A juicio de Gurméndez ese dinamismo, ese afán de movimiento es una respuesta al sentimiento de abandono, de «ser-ahí», como decía Heidegger, que posee a todo ser humano. Este tipo de melancólico refleja esa pasividad del ser, de la existencia -que también refleja la vida en la Fortaleza- y se manifiesta en ese afán de

38 “Il cambio con le sentinelle smontanti era avvenuto con meticolosa precisione sotto gli occhi del sergente maggiore Tronk, specialista dei regolamenti. Tronk era alla Fortezza da ventidue anni e oramai non se ne muoveva più neppure nei periodi di licenza. Nessuno conosceva come lui ogni angolo della fortificazione (...). Quando lui era di servizio, le sentinelle non abbandonavano per un istante il fucile, non si appoggiavano ai muri ed evitavano persino di fermarsi, perché le soste erano concesse solo in via eccezionale; pero tutta la notte Tronk non dormiva e a passi silenziosi si aggirava per il camino di ronda, facendole trasalire. «Chi va là, chi va là?» chiedevano le sentinelle...» (pp. 57-58).

39 “Manie de Tronk» (p. 64).

40 “Tronk inseguiva gli articoli del regolamento, la disciplina matematica, l’orgoglio della responsabilità scrupolosa, e si illudeva che ciò gli bastasse. Pure se gli avessero detto: sempre così fino che vivi, tutto uguale fino in fondo, anche lui si sarebbe svegliato. Impossibile, avrebbe detto. Qualche cosa di diverso dovrà pur venire, qualche cosa di veramente degno, da poter dire: adesso, anche se è finita, pazienza.” (p. 76).

orden, pulcritud y exactitud llevados a extremos maníacos. Drogo también cae en esa forma de disuadir a la melancolía:

Drogo se habría marchado igualmente; pero estaban ya en él el entorpecimiento de los hábitos, la vanidad militar, el amor doméstico a los muros cotidianos. Cuatro meses habían bastado para enviscarlo en el monótono ritmo del servicio. En hábito se había convertido el turno de guardia... poco a poco había aprendido bien las reglas, los modismos, las manías de sus superiores... hasta Tronk se había dado cuenta de lo serio y escrupuloso que era Drogo, casi le había tomado cariño⁴¹. (p. 58)

La evolución de Drogo y el contraste con la que fuera su primera impresión del sargento es patente, y Buzzati dedica varios párrafos a describir detalladamente hasta qué punto los hábitos cotidianos han captado a Giovanni Drogo. Todavía la última vez que regresa a la Fortaleza, al puesto de siempre, y se siente resignado a esperar a nada, «en el fondo de su alma hay incluso una tímida complacencia por poder volver tal cual a sus viejos hábitos» (p. 143)⁴².

2.2.3. *Angustina, el «melancólico temperamental»*

Entre los nuevos amigos de Drogo, Angustina destaca por su actitud, su compostura, sus gestos, todo en él, incluido su nombre, nos habla de un personaje *esencialmente melancólico*, desde el primer momento: «Angustina era pálido y estaba sentado con su perenne aire de desapego, como si no se interesara, como si estuviera allí por puro azar». Y poco más adelante: «su uniforme azul, desteñido por el sol, se destacaba entre los otros por una indefinible y negligente elegancia»⁴³ (p. 47).

Su actitud distinguida y original, desinteresada hacia la vida, su desapego hacia las cosas, su aire de aburrimiento, su constitución débil y enfermiza, su talante pensativo, su rostro “cargado de inconfesado cansancio» lo configuran como el personaje modelo del hombre melancólico.

Angustina, en el capítulo XI, protagoniza un sueño de Drogo. El sueño se desarrolla en un ambiente fantasmagórico: Angustina es guiado en fúnebre cortejo de fantasmas o espíritus procedentes del abismo, en una bella carroza, hacia un espacio celestial, hacia la luna. El rostro de Angustina no pierde la sonrisa mientras se aleja en la noche, “con nobleza casi inhumana”⁴⁴, y desaparece sin echar la vista a lo que queda atrás.

41 “Drogo sarebbe ugualmente partito; ma c’era già in lui il torpore delle abitudine, la vanità militare, l’amore domestico per le quotidiane mura. Al monotono ritmo del servizio, quattro mesi erano bastati per invischiarlo. Abitudine era diventato per lui il turno di guardia (...); a poco a poco aveva imparato bene le regole, i modi di dire, le manie dei superiori (...) persino Tronk si era accorto come Drogo fosse serio e scrupoloso, gli si era quasi affezionato.” (pp. 90-91).

42 “Nel fondo dell’animo c’è perfino la pavida compiacenza (...) di poter rientrare tale e quale nelle vecchie abitudini” (p. 189).

43 “Angustina era pallido e sedeva con la sua perenne aria di distacco, come se non si interessasse affatto di loro, fosse lì per un puro caso” (p. 77); “La sua uniforme azzurra, stinta dal sole, spiccava fra le altre per un’ indefinibile trasandata eleganza” (p. 78).

44 “Con nobiltà quasi inumana” (p.158).

En el capítulo XV se confirma que ese sueño era una premonición de la muerte de Angustina, que termina muriendo con una sonrisa congelada en los labios. Angustina demuestra -en la larga caminata que termina con su vida- una extraordinaria resistencia ante el dolor, y por su actitud muestra una nobleza de carácter, una forma de heroicidad poco frecuente. Angustina adopta la personalidad del melancólico en cuanto un ser original y extraordinario, y en su muerte conserva «toda la nobleza y una suma elegancia», como el «príncipe Sebastián» del viejo cuadro de la Fortaleza:

Ahora Angustina (...) se estaba pareciendo al príncipe Sebastián herido en el corazón del bosque; Angustina no tenía como él, una reluciente coraza, ni a sus pies yacía el yelmo sanguinolento, ni la espada rota; no apoyaba la espalda en un tronco, sino en un duro peñasco; no le iluminaba la frente el último rayo de sol, sino solamente una débil linterna. Pero se le parecía muchísimo, idéntica la posición de los miembros, idéntico el plegado del capote, idéntica aquella expresión de cansancio definitivo⁴⁵. (p. 115)

Como Drogo en su propia muerte, Angustina, un personaje perdedor, un antihéroe, manifiesta toda su dignidad en su desprendimiento del mundo, en su aceptación del morir.

2.3 *Giovanni Drogo: en el centro del laberinto*

Al principio «los días parecen largos y tranquilos, el sol resplandece alto en el cielo y parece que nunca tiene ganas de caer hacia poniente»⁴⁶ (p. 38). Los días son iguales y Drogo siente que tiene mucho tiempo por delante. Su existencia parece detenida; pero se trata, una vez más, de un «espejismo». El personaje protagonista va adquiriendo similares síntomas de la misma dolencia. En una novela que se va revelando como paradigma del síndrome de la melancolía contemporánea, su protagonista termina siendo la víctima mortal de la enfermedad. Reúne en sí mismo una larga lista de indicios, de síntomas, circunstancias, actitudes, sentimientos, o sensaciones que lo configuran también a él como un personaje paradigma de la acedia de nuestro tiempo.

La larga lista de sus «síntomas» se asienta, en primer lugar, en su tristeza natural. Cuando Giovanni Drogo es nombrado oficial en el principio de la novela y le conceden el destino que llevaba largo tiempo deseando, se mira en el espejo «sin encontrar la alegría que había esperado», sólo «una cansada sonrisa en su rostro, al que en vano había tratado de amar» (pp. 1-2)⁴⁷. Esta tristeza natural a su carácter parece ligarse con un cierto desprecio de sí mismo, que, según Freud, procede del hecho de

45 "Ora Angustina (...) andava assomigliando al Principe Sebastiano ferito nel cuore della foresta ; Angustina non aveva come lui la lucente corazza, né ai suoi piedi giaceva l'elmo sanguinolento, né la spada spezzata; non appoggiava la schiena a un tronco bensì a un duro macigno; non l'ultimo raggio del sole lo illuminava in fronte ma soltanto una fioca lanterna. Eppure gli assomigliava moltissimo, identica la posizione delle membra, identico il drappeggio della mantella, identica quell'espressione di stanchezza definitiva." (pp. 157-158).

46 "Le giornate sono lunghe e tranquille, il sole risplende alto nel cielo e sembra non abbia mai voglia di calare al tramonto" (p. 67).

47 "Senza trovare la leticia che aveva sperato», sólo «uno stentato sorriso sul proprio volto, che invano aveva cercato di amare" (pp. 23-24).

no haber sabido la persona convertirse en objeto de amor de sí mismo, en la etapa del narcisismo (Lambote, 1999).

- a. *Su soledad*. Después de la excitación del viaje se siente “triste y desamparado” y comienza a conocer en serio qué es la soledad. La sensación de desamparo es tan grande que tiene conciencia de que «probablemente tampoco en todo el mundo había un alma que pensase en Drogo» (p. 25), ni siquiera su madre. «Y se sentía solo como nunca en su vida», por eso busca alivio en las cartas que le escribe a su madre porque se siente «completamente solo»⁴⁸.

Esta soledad es en Drogo una dolencia que le acompaña en todo momento y que su estancia en el desierto no hace más que acentuar. Al volver a su casa de permiso se siente de nuevo solo y vaga por la ciudad en solitario. La falta de comunicación es casi total. Y la sensación de desamor llega en él hasta la médula: «dopo tutto egli era solo al mondo, e fuor che lui stesso nessun altro lo amava» (p. 250). En radical soledad transcurre su aburrida e insulsa vida, y en soledad radical se produce su abandono de la Fortaleza y su muerte.

Es en todo momento el sentimiento del ser humano abandonado en soledad en el mundo y ante su mortal destino. La ausencia del amor del otro, de la comprensión del otro y de la comunicación con los otros es sencillamente un anticipo de la soledad de la muerte.

- b. *Los altibajos de ánimo*. Son característicos del carácter melancólico, como lo es su indecisión. Al poco de llegar a la Fortaleza, después de la excitación del viaje le asalta a Drogo la tristeza, y cae en un estado de abatimiento; poco después, cuando, tras dudarlo, decide quedarse en la Fortaleza, sentirá que «la exaltación se mudaba en una extraña pena, próxima a la felicidad»⁴⁹ (p. 71). Más adelante, cuando vuelve a la casa de su madre, «sentía mudarse la felicidad en tristeza desganada»⁵⁰ (p. 127).
- c. *La sensación de extrañamiento*. Esta sensación le asalta en varias ocasiones. Al llegar a la Fortaleza «le pareció encontrarse entre hombres de otra raza, en una tierra extranjera» (p. 34); entre los trajes del sastre, observa que «todo alrededor colgaban flojos, con siniestro abandono de ahorcados»⁵¹ (p. 42). También se siente extranjero al volver a su casa, a su pasado; sus pasos se han vuelto «ajenos» incluso para su madre.

48 “Probabilmente anche in tutto il mondo non c’era un’anima che pensasse a Drogo” (p. 51). “E si sentiva solo come mai nella vita” (p. 52); “completamente solo” (p. 63).

49 “L’esaltazione tramutarsi in una strana pena, prossima alla felicità” (p. 89).

50 “Sentiva mutarsi la felicità in tristezza svogliata” (p. 170).

51 “Gli parve di trovarsi fra uomini di altra razza, in una terra straniera, mondo duro ed ingrato” (p. 62); “tutt’attorno pendevano flosci, con sinistro abbandono da impiccati, decine e decine di uniformi, pastrani e mantelli” (p. 71).

d. *La sensación de «dèjà vu»*. Ante la visión del desierto, la primera vez que lo observa se pregunta:

¿Dónde había visto ya Drogo aquel mundo? ¿Lo había vivido quizá en sueños o lo había construido al leer alguna vieja fábula? Le parecía reconocer las bajas rocas caídas, el valle tortuoso sin árboles ni verde... Ecos profundísimos de su alma se había despertado, y él no sabía entenderlos⁵². (p. 24)

e. *Su actitud contemplativa y soñadora*. Durante la espera del enemigo, allí, encerrado en la Fortaleza, se dispone de todo el tiempo del mundo, mientras no pasa nada. Son muy numerosos los momentos en que el protagonista aparece contemplando el paisaje, atraído por la inmensa llanura o por el estático horizonte: «Inmóvil, miraba fijamente las barreras de rocas del frente, las impenetrables lejanías del norte...»⁵³ (p. 61).

Como forma de entretener el aburrido paso de las horas, Drogo también se entrega a la ensoñación. A veces sueña despierto con otros lugares de paz y sosiego (ese «palacio junto al mar»); otras veces es el insomnio, otro de los rasgos del melancólico, el que le sitúa en una vigilia muy lúcida:

Le pareció que un entorpecimiento repentino lo arrastraba al sueño. Pero estaba demasiado consciente. Una barahúnda de imágenes, como de sueño, pasaron ante él, comenzaban incluso a formar una historia; pero tras unos instantes advirtió que estaba aún despierto⁵⁴ (p. 26).

Otras veces sus sueños son reveladores, premonitorios, como el de la muerte de su compañero Angustina.

f. *Su «manía del reglamento»*. Ya se ha comentado, al hablar de las manías del sargento Tronk, cómo Drogo se va contagiando de estos hábitos, por lo que el estricto cumplimiento de reglas se vuelve familiar, doméstico y parece justificar la inutilidad de las horas.

g. *El componente supersticioso de su personalidad*. A pesar de que se dice al principio de la novela que no era especialmente supersticioso, sin embargo en ocasiones reacciona con «supersticioso temor» (p. 169)⁵⁵. La resistencia a abandonar la Fortaleza, el mundo que había prestado refugio a su existencia, es justificada por Drogo con explicaciones supersticiosas, que también apuntan a un rasgo definidor de su personalidad melancólica: «Una oscura superstición le decía que si abandonaba ahora la Fortaleza, por enfermedad, jamás

52 “Dove mai Drogo aveva già visto quel mondo? C’era forse vissuto in sogno o l’aveva costruito leggendo qualche antica fiaba? Gli pareva di riconoscerle, le basse rupi in rovina, la valle tortuosa senza piante né verde... Echi profondissimi dell’animo suo si erano ridestati e lui non li sapeva capire” (p. 49).

53 “Inmobile egli fissava le barriere di rupi dirimpetto, le impenetrabili lontananze del nord...” (p. 61).

54 “Gli parve che un torpore improvviso lo trascinasse nel sonno. Ma ne aveva troppo coscienza. Una baranda di immagini, quasi di sogno, gli passarono davanti, cominciavano persino a formare una storia; ma dopo qualche istante si accorse di essere ancora sveglio.” (pp. 52-52)

55 “Superstiziosa paura” (p. 218).

regresaría» (p. 181). Se nos hace saber, hacia el final de la novela, que «Drogo no había querido cambiar de habitación después de su nombramiento como comandante, temiendo que eso le trajera mala suerte» (p. 183)⁵⁶.

- h. *Su nostalgia del «paraíso perdido»*. Al Giovanni Drogo joven, la soledad es todavía grata: «Saboreaba con orgullo su decisión de quedarse, el amargo gusto de abandonar las alegrías menudas y seguras por un gran bien a largo e inseguro plazo (...) Tenía mucho tiempo por delante. Todo lo bueno de la vida parecía esperarle. ¿Qué necesidad tenía de apresurarse?» (p.61)⁵⁷. Pero, poco a poco, se va convirtiendo en el de una historia que es toda ella en sí misma una larga despedida, de la juventud, del mundo, de los compañeros de fatigas, de la vida. Desde las primeras páginas aparece despidiéndose para salir a un «viaje sin retorno»⁵⁸. Tras la emoción de despedirse de su madre, su primera despedida dentro de una larga serie, se esconde el miedo, o «un vago presentimiento de cosas fatales»: «en el fondo -se dio cuenta Giovanni Drogo- el tiempo mejor, la primera juventud, probablemente había acabado»⁵⁹.

Después vinieron otras pérdidas. La despedida definitiva de su pasado, de su infancia, la nostalgia de ese mundo perdido y clausurado para siempre, el de la infancia. También tuvo que despedirse de su primer amor, María:

Drogo comprendía que aún quería a María y que amaba su mundo; pero todas las cosas que alimentaban su vida de antes se habían quedado lejos; un mundo ajeno, donde su puesto había sido ocupado fácilmente. Y lo consideraba ahora desde fuera, aunque con nostalgia; (...) retroceder habría sido estúpido e inútil⁶⁰. (p. 136)

Lo vemos despedirse de las únicas personas con la que simpatiza en la Fortaleza, su amigo Angustina porque muere y el capitán Ortiz cuando abandona el fuerte, a sus cincuenta y cuatro años. Éste último es uno de los momentos de más intensa melancolía de la novela. Pero es cuando se encuentra con el nuevo soldado Moro, y rememora su

56 «Una oscura superstizione gli diceva che se avesse lasciato adesso la Fortezza, per malattia, mai più sarebbe ritornato» (p. 232); «non aveva voluto cambiare di camera, quasi temendo che non gli avrebbe portato fortuna» (p. 234).

57 «Assaporava con orgoglio la sua determinazione di restare, l'amaro gusto di lasciare le piccole sicure gioie per un grande bene a lunga e incerta scadenza (...) Egli aveva tanto tempo davanti. Tutto il buono della vita pareva aspettarlo. Che bisogno c'era di affanarsi?» (p. 94).

58 «Viaggio senza ritorno» (p. 24).

59 «In fondo -si accorse Giovanni Drogo- il tempo migliore, la prima giovinezza, era probabilmente finito» (p. 24).

60 «Drogo capiva di voler bene ancora a Maria e di amare il suo mondo; ma tutte le cose che nutrivano la sua vita di un tempo si erano fatte lontane; un mondo di altri dove il suo posto era stato facilmente occupato. E lo considerava oramai dal di fuori, pur con rimpianto; (...) tornare indietro sarebbe stato stupido e vano.» (p. 181).

primer encuentro con Ortiz, cuando siente que «un nudo le apretaba el corazón: adiós sueños del tiempo lejano, adiós hermosas cosas de la vida»⁶¹ (p. 174).

Al final asistimos a la última, quizá la más triste de todas las despedidas, al abandonar la Fortaleza Bastiani para siempre. «Adiós, Fortaleza», se dijo:

Los ojos de Drogo miraban como jamás las amarillentas paredes de la Fortaleza, los perfiles geométricos de casamatas y polvorines. Lágrimas lentas y amarguísimas caían por la piel arrugada, todo acababa miserablemente y no quedaba nada que decir⁶².(p. 195).

- i. *La abulia*. La resignación, la pasividad, la falta de deseo o la renuncia producen ese estado abúlico del melancólico, al que poco a poco van llegando los habitantes de la Fortaleza. A Drogo, como al capitán Ortiz (ver 2.3.1), no le queda otro remedio para superar la angustia del tiempo y sobrevivir, que dar cobijo a la apatía, ese sentimiento que convierte el tormento de la espera en hastío vital.
- j. *Los síntomas de enfermo melancólico: trastornos de hígado, diarreas, vértigo*. La espera en el tiempo, la inactividad, «la oscura angustia de las horas que pasan»⁶³ llegan a enfermar a Giovanni Drogo. Es la espera en el tiempo la que termina manifestándose en signos físicos. En principio, el cuerpo de Drogo muestra signos de envejecimiento: las arrugas, el pelo gris, el paso menos ligero..., pero a medida que se debilita su esperanza aparecen otros síntomas inequívocos: «Después empezó a adelgazar, el rostro se le puso de un triste color amarillo, los músculos se aflojaron. Trastornos del hígado, decía el doctor Rovina, ya viejísimo» (p.180)⁶⁴. Esa falta de tono, que comenzaba con cansancio desde que se despertaba por la mañana, esa pérdida de energías, «los dolores de cabeza y las penosas diarreas»⁶⁵ son síntomas que evidencian que Drogo padece el mal de la melancolía, en un nivel somático y no sólo psicológico o anímico.

Es realmente una llamativa sorpresa la que aporta Buzzati a la narración al aproximarse al desenlace. La historia, los personajes, las situaciones configuran formas de un tipo de melancolía más bien psicológica o sentimental, pero ésta termina

61 “Un nodo stringeva il cuore di Drogo; addio sogni del tempo lontano, addio cose belle della vita” (p. 224).

62 “Gli occhi di Drogo fissavano come non mai le giallastre pareti della Fortezza, le sagome geometriche di casematte e polveriere. Lacrime lente e amarissime calavano giù per la pelle raggrinzita, tutto finiva miseramente e non restava nulla da dire.” (p. 247).

63 “L’orgasmo oscuro delle ore che passano” (p. 221).

64 “Poi ha cominciato a dimagrire, il volto si è fatto di un tristo colore giallo, i muscoli si sono afflosciati. Disturbi di fegato, diceva il dottor Rovina, oramai vecchissimo, determinato ostinatamente a finire lassù la vita” (pp. 230-231).

65 “I mali di testa e le penose diarree” (p. 231).

evolucionando a esa forma más antigua -según estudió la medicina hipocrática- que afecta a unas funciones fisiológicas del cuerpo humano.

Por si los indicios aquí mencionados no fueran suficientes para diagnosticar la enfermedad que ha acabado por afectar no sólo al alma sino también al cuerpo de Giovanni Drogo, la narración aporta un último síntoma: el vértigo. La sensación de vértigo aparece, en varias ocasiones, cuando se va acercando el momento definitivo, y le obliga a permanecer en la cama:

Drogo bajó de la cama y le asaltó una oleada de vértigo, que, sin embargo, se disolvió lentamente. Ahora estaba ante el espejo y miraba espantado su rostro, amarillo y chupado⁶⁶. (p. 185)

Bajo el signo de Saturno, Drogo ha perdido la vitalidad de su propio yo, confundido en un laberinto de tiempo y melancolía.

3. ESE OTRO LABERINTO: EL DESIERTO

Es ese «paisaje vacío y deshabitado» que se sitúa frente a la Fortaleza, en la llanura septentrional. Lo caracterizan su fuerte poder de atracción, su infinitud y su velo de misterio. Casi al principio de la novela resulta muy significativa una conversación en la que alguien pretende disuadir a Drogo para que olvide este monótono paisaje. Su insistencia resulta misteriosa porque parece querer ocultar algo, y *ese algo que no se nombra* lo convierte en un enigma:

- No vale la pena, teniente. Un paisaje monótono, no tiene nada de hermoso. Hágame caso, ¡no piense más en ello! (...)
- Me ha pedido usted lo único que no puedo concederle (...)
- ¿No hay ni siquiera una tronera, una ventana, por la que se pueda mirar?
- Sólo una. Sólo una, en el despacho del coronel (...) Pero no vale la pena, se lo repito, es un paisaje que no vale nada. Oh, ya se hartará de ese panorama, si se decide a quedarse. (...)
- Y no piense en ello: es un paisaje que no vale nada, se lo garantizo, un paisaje estupidísimo⁶⁷. (p. 22)

Sin embargo, ante la insistencia de Drogo, esa misma noche el teniente Morel llevó a escondidas a Drogo al extremo de las murallas para que pudiese ver. Esta atracción es sentida por toda la tropa en general; las montañas eran bellas, pero nadie las miraba: «Drogo y los soldados, tendían instintivamente a mirar hacia el norte, a la desolada llanura, carente de sentido y misteriosa»⁶⁸ (p. 75).

66 “Drogo scese dal letto e fu colto da un’onda di vertigine, che però lentamente si dissolse. Adesso era davanti allo specchio e guardava spaventato il proprio volto, giallo e consunto.” (p. 236).

67 “«Non vale la pena, tenente. Un paesaggio monotono, non c’è proprio niente di bello. Dia retta a me, non ci pensi!» (...) «Lei mi ha chiesto» disse «proprio l’unica cosa che non posso concederle. (...)«Non c’è nemmeno una feritoia, una finestra, da cui si possa guardare?» «Una sola. Una sola nello studio del signor colonnello (...) Ma non ne vale la pena, le ripeto, un paesaggio che non val niente. Oh, ne avrà da stufarsi di quel panorama, se si decide a fermarsi. (...) Ma non ci pensi; un paesaggio che non val niente, le garantisco, un paesaggio stupidissimo.» (p. 47).

68 “Drogo e i soldati, tendevano istintivamente a guardare verso nord, alla desolata pianura, priva di senso e misteriosa.” (p. 105).

Pero la observación del desierto resulta inútil incluso con anteojo, «nunca hay nada»⁶⁹. Cuando Simeoni y Drogo lo escrutan con ese aparato, «las rocas, el desierto, las nieblas del fondo, todo parecía carente de sentido»⁷⁰. Es el desierto, que queda *más allá* de las murallas de la Fortaleza, ese espacio infinito, en el que todo permanece siempre oculto, desconocido, como misterioso enigma indescifrable. El enemigo nunca comparece y las fuerzas adversas se le ocultan. Los héroes trágicos de la antigüedad conocían a su enemigo, recuerda Argullol, pero para el hombre contemporáneo «el objeto de lucha deja de tener nombre propio». Más bien como les ocurre a los héroes románticos, Drogo, el último de ellos, después de que el romanticismo esté a punto de extinguirse, lucha contra sí mismo y no contra ningún adversario. Ha visto con nitidez el rostro de su enemigo y ahora puede perderle el miedo, sale de la oscuridad de su refugio-prisión para ver, en una noche de luna de primavera, «su última porción de estrellas»⁷¹.

Aunque allí fuera lo único que hay es la «nada», un espacio ilimitado ante el cual el hombre siente más la pequeñez y el sinsentido de su existencia, de su limitación, de su estupidez («un paisaje estupidísimo») de un absurdo existencial que hace desear que el desierto se convierta en un mar sosiego y paz. El deseo de infinitud y de paz sólo parece poderse realizar en un lugar fuera del tiempo, libre de la angustia de su necesidad. Drogo siente ese deseo y sueña en esos momentos «con un mundo remoto, un palacio, por ejemplo, a orillas del mar, en una suave noche de verano»⁷². La imagen no puede guardar una simetría contrastiva más clara con la del castillo en el desierto. Sería ése un lugar, en definitiva, en el que poder «paladear así un tiempo infinito, sin tener que angustiarse»⁷³.

¡Ay! Si pudiera verse a sí mismo, como estará un día, allá donde el camino acaba, parado a la orilla del mar de plomo, bajo un cielo gris y uniforme, y a su alrededor ni una casa, ni un hombre, ni un árbol, ni siquiera una brizna de hierba, y *todo así desde tiempo inmemorial*⁷⁴. (p. 40)

El mar expresa ese deseo de paz e infinitud que quizá sólo puede el hombre encontrar cuando se ve a sí mismo ante la muerte y ha perdido el miedo. Este es el paisaje que Drogo encuentra ciento cincuenta páginas después, y lo reconoce⁷⁵.

69 “Non c’è mai niente” (p. 169).

70 “Le rocce, il deserto, le nebbie in fondo, tutto pareva vuoto di senso» (p. 200).

71 “L’ultima sua porzione di stelle” (p. 256).

72 “Un mondo desiderabile e lontano, un palazzo per esempio sulla riva di un mare, in una molle notte di estate...”.

73 “Pregustare dinanzi a sé un tempo infinito, da non doversi angustiare” (p. 203).

74 “Guai se potesse vedere se stesso, come sarà un giorno, là dove la strada finisce, fermo sulla riva del mare di piombo, sotto un cielo grigio e uniforme, e intorno né un uomo né un albero, neanche un filo d’erba, tutto così da immemorabile tempo.” (p. 69).

75 “La strada di Drogo era finita; eccolo ora sulla solitaria riva di un mare grigio e uniforme, e attorno né una casa né un albero né un uomo, tutto così da immemorabile tempo” (p. 252).

4. LA IDENTIDAD DEL HÉROE: “NESSUNO TI CHIAMARÀ EROE”

Al final de la narración, cuando Drogo abandona la fortaleza, ya enfermo de soledad y tiempo, se encuentra frente a la salida de su laberinto: frente a la desnuda y trágica condición humana y a un destino común a todos los hombres. ¿Dónde o cómo sentirse un héroe?

Los «héroes» mueren a la luz de la luna, y, sin embargo... La explanada de la Fortaleza se ve inundada de sol, mientras los soldados se aproximan a la esperada batalla y llega el deseado momento del enfrentamiento con el enemigo. Es el mismo momento en que llega el final para Drogo y, expulsado de la Fortaleza, excluido del combate militar, se dispone a otro tipo de batalla más personal. Es la hora de «último combate», «una batalla mucho más dura que la que esperaba antaño». Una escena sin público ni espectadores: igual que se vive en soledad, se muere en soledad. Y se conmueve el narrador «no hay nadie que mire, nadie que le llame valiente». La muerte podría ser hermosa «al aire libre», en acto de servicio, «con el cuerpo aún joven y sano»⁷⁶, pero esa sería la muerte de un héroe épico. Sin embargo, a Drogo no le ha sido dado ser un héroe en la vida, él como los otros ha tenido que conformarse con «la épica de los sueños» (Cercas: 2007).

Pero tampoco es un antihéroe, ni un héroe del absurdo; todavía es capaz de algo digno y noble, todavía es capaz de la virtud del héroe, la valentía. Al modo en que el capitán Ortiz reconoce que lo fue Angustina, para quien no hubo guerra ni confrontación con el enemigo: «Y, sin embargo, murió en una batalla. (...) Él supo morir en el momento justo», «como si le hubiera dado una bala. Un héroe, no hay más que decir» (p.119)⁷⁷. Aprovechó la ocasión un día que para los otros fue más o menos como los demás.

Sus esperanzas de gloria se han visto larga y penosamente frustradas falta de acción heroica se tradujo en un largo ejercitarse en la espera del acontecimiento, en conocimiento de la desorientación y de la soledad fundamental del ser humano en la Fortaleza, en experiencia de todas las sensaciones de la melancolía. En definitiva, todo ello constituyó un largo aprendizaje en la paciencia y la desesperanza, un ejercitarse en la transformación física, emocional y espiritual de los efectos del lento fluir del tiempo, de forma que finalmente había aprendido a ser en el sentido profundo un hombre, y nada más. En ese punto preciso, la vida alcanza su sentido en tanto que preparación y adaptación para la asunción de la radical condición humana: cuando el héroe se despidió de la gloria y encuentra su camino de conocimiento. Es en el momento en que se produce esta comprensión de la propia condición cuando el héroe es capaz de mostrar *valentía*, en el sentido de la antigua virtud de la *andreia*, según la concibe

76 “La definitiva battaglia”; “una ben più dura battaglia di quella che lui un tempo sperava”; «nella più nuda solitudine», “non c’è nessuno che guardi, nessuno che gli dirà bravo”; “all’aria libera”, “col proprio corpo ancora giovane e sano” (p. 253).

77 “Eppure è morto come in una battaglia. (...) Lui ha saputo morire al momento giusto, effettivamente”, “come se avesse preso una pallottola. Un eroe, c’è poco da dire” (p. 161).

Aristóteles⁷⁸, como una *praxis* con relación a uno mismo, como un largo aprendizaje que resulta del entrenamiento de las propias emociones:

Valor, Drogo. Y trató de armarse de fuerzas, de resistir a fondo, de bromear con el tremendo pensamiento. Puso en ello todo su ánimo, en un arranque desesperado, como si partiera él solo al asalto contra un ejército. Y súbitamente los viejos temores se desvanecieron, las pesadillas se debilitaron, la muerte perdió su rostro helador, mudándose en cosa sencilla y conforme a natura. El comandante Giovanni Drogo, consumido por la enfermedad y los años, pobre hombre, hizo fuerza contra el inmenso portón negro y advirtió que las hojas cedían, dando paso a la luz⁷⁹. (pp. 200-1)

“Nadie cantará tus alabanzas, nadie te llamará héroe o algo similar, pero precisamente por eso vale la pena. (...) y sonrío incluso, si lo logras”⁸⁰ dice el narrador, único testigo y relator del acontecimiento, en realidad, especie de corifeo en el momento en que se revela la verdadera identidad del héroe. Drogo, como la «odorata ginestra, / contenta dei deserti...» que cantó Leopardi (autor venerado por Buzzati entre sus primeras lecturas), la heroica «flor del desierto», «desdeñosa de la crueldad de Júpiter, arrogante ante el victorioso cerco de la rutina (...) encarna, en su austeridad y en su osadía, la reivindicación titánica de la identidad del Yo enfrentado al vacío.» (Argullol, 2008: 245). En Buzzati, como en Leopardi, se puede encontrar, junto con una visión pesimista y desoladora del mundo, el sentido de la dignidad humana. Sólo en el momento en que el hombre acepta, con sublime dignidad, lo inevitable, y es capaz de percibir en ese gesto la belleza, se produce ese momento de lucidez y liberación, que torna el espíritu a una libertad primitiva, que ya había dado por perdida («Qué alegría, se decía Drogo ante esa idea, como un niño, pues se sentía extrañamente libre y feliz»⁸¹).

Su muerte es la más triste y melancólica que podamos imaginar, porque se produce «en tierra extraña y desconocida, en el ambiguo lecho de una posada, viejo y afeado, sin dejar a nadie en el mundo»⁸² (p. 200). Sin embargo, su valor o su virtud (la

78 Aristóteles en su *Ética a Nicómaco* (libro II, cap. 1, 1103f) concibe cualquier “virtud” o “areté” como el resultado de una práctica, un entrenamiento o un aprendizaje de las propias emociones, que el hombre no solo experimenta anímicamente, sino de forma somática; es con relación a éstas como debe mantenerse y buscarse “lo medio” o “lo intermedio”. Así: «Uno se vuelve, por ejemplo, “valiente” (*andreios*), esto, adquiere la *areté* de la “valentía” (*andreia*), mediante la práctica de la valentía. (...) Cualquier *areté*, toda *areté*, es un entrenamiento o habituación (*héxis*).» (V. Domínguez, “Aristóteles y la *areté* estoica en *Vitae Philosophorum* de Diógenes Laercio”, en Asunción Herrera Guevara (2007: 3).

79 “Coraggio, Drogo. E lui provò a fare forza, a tenere duro, a chertzare con il pensiero tremendo. Ci mise tutto l’animo suo, in un slancio disperato, come se partisse all’assalto da solo contro un’armata. E subitamente gli antichi terrori caddero, gli incubi si afflosciarono, la morte perse l’agghiacciante volto, mutandosi in cosa semplice e conforme a natura. Il maggiore Giovanni Drogo, consunto dalla malattia e dagli anni, povero uomo, fece forza contro l’immenso portale nero e si accorse che i battenti cadevano, aprendo il passo alla luce” (p. 254).

80 “Nessuno canterà le tue lodi, nessuno ti chiamerà eroe o alcunché di simile ma proprio per questo vale la pena” (pp. 253-54).

81 “Che gioia, si diceva Drogo al pensiero, come un bambino, poiché si sentiva stranamente libero e felice” (p. 255).

82 “In paese estraneo ed ignoto, sul generico letto di una locanda, vecchi e imbruttiti, senza lasciare nessuno al mondo” (p. 253).

más heroica de ellas según Leopardi es la paciencia, precisamente porque carece de toda apariencia de heroísmo), le ha conducido al reconocimiento de sí mismo. Su presencia de ánimo, su *fortaleza* interior encuentra en la autoconciencia de su propia muerte, en la mirada hacia sí mismo, como en la contemplación del paisaje desértico, la fuerza del misterio, la belleza absoluta de la noche más melancólica: «Armándose de fuerza, Giovanni endereza un poco el busto, (...) echa aún un vistazo al exterior de la ventana, una brevísima mirada, para su última porción de estrellas. (...) y aunque nadie lo vea, sonrío»⁸³ (p. 202). Es la misma sonrisa melancólica de Ortiz, la de Angustina también en el momento de morir. Es la sonrisa del héroe, a pesar de todo, del que conserva, en actitud autoconsciente, en un último acto de conocimiento, su dignidad de hombre y, en su soledad, la «serenidad en el padecer» (Molinuevo, 1998: 147).

En medio de este desierto, Drogo siente «avanzar sobre él desde los extremos confines una sombra progresiva y concéntrica»⁸⁴, pero –como en el “laberinto” de Borges– nada se espera, ni existe salida:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo.
Y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro⁸⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Begoña (2002): *Estudio de las configuraciones de una imagen poética: «Nuestras vidas son los ríos...»*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, colección Vítor 92.
- Argullol, Rafael (2008): *El Héroe y lo Único*, Barcelona, Acantilado.
- Atchity, Kenneth John (1978): «Time in Two Novels of Dino Buzzati», *Italica*, 55, 1: pp. 3-19.
- Bonifazi, Neuro (1982): *Teoria del 'fantastico' (e il racconto 'fantastico' in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*. Ravenna: Longo Editore.
- Borelli, Luigi C. (1956): «Osservazioni su Dino Buzzati», *Italica*, 33: 2.
- Borges, Jorge Luis (1989a): «Los dos reyes y los dos laberintos», *El Aleph*, en *Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores, vol. I, 607.
- Borges, Jorge Luis (1989b): «Laberinto», *Elogio de la sombra* (1969), en *Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores, vol. II, 364.

83 “Facendosi forza, Giovanni raddrizza un po’ il busto, (...) dà ancora uno sguardo fuori della finestra, una brevissima occhiata, per l’ultima sua porzione di stelle”. Y después sonrío, en la oscuridad, “benché nessuno lo veda, sorride” (pp. 255-56).

84 “Dagli estremi confini” Giovanni Drogo “sentiva avanzare su di sé un’ombra progressiva e concentrica” (p. 252).

85 Borges, (1989b: 364).

- Borges, Jorge Luis (2005): Prólogo a Dino Buzzati, *El desierto de los tártaros*, Madrid, Gadir Editorial.
- Cercas, Javier (2008): «La épica de los sueños», *El País*, 10 de enero.
- Domínguez, Vicente (2007): “Aristóteles y la *areté* estoica en *Vitae Philosophorum* de Diógenes Laercio”, en Asunción Herrera Guevara, *De animales y hombres*, Madrid, Biblioteca Nueva EdiUno, 37-44.
- Gurméndez, Carlos (1990): *La melancolía*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Lambote, Marie-Claude (1999): *Esthétique de la mélancolie*, Aubier.
- Mazzali, Ettore (1973): Introducción a *Il deserto dei Tartari*, Milano, Mondadori.
- Metallo, Mariapia (1982), *Critica letteraria* 10: pp. 615-617, reseña de: Mario B. Mignone (1981), «Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati». Ravenna, Book Review.
- Molinuevo, José Luis (1998): *La experiencia estética*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Pietrosi, Luciana (1965): «Dino Buzzati», *Italica*, 42: 4, 391-402.
- Sala, Alberico (1970): Prólogo a Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari* (1940), Milano, Mondadori.
- Suñén, Juan Carlos (1991): Prólogo a Dino Buzzati, *El desierto de los tártaros* (versión castellana de Esther Benítez), Madrid, Debate.

ESPAÑA: MATER DOLOROSA / MATER VICTORIOSA. DEL TEATRO CLÁSICO AL TEATRO ALEGÓRICO DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

M^a DOLORES ALONSO REY¹

Universidad de Angers (Francia)

Resumen

La representación de España como *Mater dolorosa* no es un signo distintivo de los liberales ni de su visión política. Cohabita con la representación de España como matrona en majestad tanto en el siglo XIX como anteriormente. La *Mater dolorosa* ha sido una iconografía constante en el teatro. Para demostrarlo analizamos las obras de teatro alegóricas escritas durante la guerra de la Independencia española (1808-1814), textos poéticos de Quintana y Espronceda así como obras de teatro clásicas: *El último rey godo* y *El mejor mozo de España* de Lope de Vega, más *La Numancia* de Cervantes.

Palabras clave : teatro patriótico alegórico, iconografía, guerra de la Independencia, *Mater dolorosa*, teatro del siglo de oro, pensamiento liberal.

Abstract

The representation of Spain like *Mater dolorosa* is not one a distinctive sign of the liberal ones nor of his political vision. She lives together with the representation of Spain as matron in majesty so much in the 19th century as previously. The *Mater dolorosa* has been a constant iconography in the theatre. To demonstrate it we analyze the allegoric plays written during the war of the Spanish Independence (1808-1814), poetical texts of Quintana and Espronceda as well as classic plays: *El último rey godo* y *El mejor mozo de España* of Lope de Vega, plus *La Numancia* of Cervantes.

Key words : Patriotic allegoric theatre, iconography, war of the Independence, *Mater dolorosa*, theatre of the golden century, liberal thought.

La Guerra de la Independencia (1808-1814), que abre una nueva etapa de la historia de España, marca el principio del fin del poder napoleónico e inaugura un nuevo tipo de conflicto: una guerra nacional y total en la que todas las clases sociales y todos los territorios participan (Jover 1958: 127-136). Cuando Napoleón condujo a la familia real a Bayona, donde forzó al nuevo rey Fernando VII a renunciar al trono, surgió un movimiento espontáneo compuesto de nobles y de plebeyos que reivindicaba su derecho a participar en política para defender la nación (Onaindía, 2002: 303-308).

¹ Université d'Angers. Correo-e: dmiton49@free.fr. Recibido: 10-01-2010; segunda versión: 18-03-2010.

A pesar de que los levantamientos del dos de mayo de 1808 (Aymes 2003:17) fueron aplastados por las tropas imperiales en Madrid, en el resto del país triunfaron. A la mitad de la guerra, en 1810, las Cortes de Cadiz se reunieron para elaborar la primera constitución liberal española. La efervescencia política durante la guerra era mayúscula. El abanico político estaba compuesto por partidarios del antiguo régimen, liberales y afrancesados que apoyaban a José I. Esos tres grupos representaban las dos corrientes de pensamiento político del siglo XVIII español que la guerra va a situar en primer plano. Por un lado, los que sostienen que la corona debe mantener el monopolio de la política y tienen una concepción culturalista de la nación; por otro, los que defienden el pensamiento republicano de Cicerón y Montesquieu que preconiza un gobierno mixto, el control del poder por sí mismo, la libertad comprendida como ausencia de servidumbre, el patriotismo como defensa de la libertad común garantizada por la ley y las instituciones, la concepción de la ausencia de ley como tiranía, monstruosidad (Onaindía 2002 : 83). Algunos historiadores como Álvarez Junco cuestionan el carácter nacional del levantamiento y el deseo de independencia:

Presentar, por tanto, la larga y sangrienta confrontación de 1808 a 1814 como una 'guerra de independencia' o enfrentamientos con 'los franceses' por una 'liberación española' es una de esas simplificaciones de la realidad tan típicas de la visión nacionalista del mundo[...] Es innegable que aquella fue, en primer lugar, una guerra internacional, [...] Múltiples elementos permiten clasificar aquella guerra como civil [...] (Álvarez Junco 2001:120)

Esta interpretación no dejó indiferentes a otros historiadores como Antonio Elorza quien opuso sus objeciones en la prensa, lo que dio lugar a una apasionante polémica². Para Álvarez Junco, la guerra de la independencia forma parte de un mito integrador construido por los liberales durante la década de 1840 y asentado ya al comienzo de la segunda mitad del siglo XIX (Álvarez Junco 2001 :129). Para este mismo autor, la dificultad que los liberales españoles tuvieron a lo largo del siglo XIX para hacer triunfar la idea liberal de nación se manifestaría plásticamente mediante la elección de la iconografía de España : la Mater dolorosa. Esta explicación suscita algunas interrogaciones. ¿Cómo hay que comprender, pues, el personaje de España y su iconografía en el teatro producido durante la guerra (1808-1814) y en otras obras escritas por liberales?

A principios del XIX, se consideraba todavía el teatro como un instrumento para actuar sobre la opinión pública en gran parte analfabeta y se convertía en instrumento de propaganda política (Freire López 1992). Las piezas alegóricas en un acto, escritas en los primeros momentos del conflicto, tenían como objetivo el reavivar y mantener el sentimiento patriótico (Larraz 1988: 237). Estéticamente, suponían una vuelta atrás, al teatro barroco de los *Autos sacramentales* de Calderón. Pero la alegoría está presente en esas obras por su eficacia visual y persuasiva. Allí se encuentran abstracciones personificadas o conceptos figurados : naciones, provincias, vicios, virtudes, artes... Pero bajo este disfraz se reconoce, como si se tratara de una obra en clave, a los personajes políticos del momento : la Perfidia encarna a Napoleón, la Traición a Godoy.

²http://blogs.periodistadigital.com/24por7.php/2005/11/28/elorza_vs_alvarez_junco_o_como_ven_dos_c -(consultado en enero de 2010)

En las obras que componen nuestro *corpus* cohabitan dos representaciones antitéticas de España: la *Mater dolorosa* y una matrona victoriosa, soberana y en majestad. Esta dualidad iconográfica tiene sus orígenes en la época romana. En la coraza de la estatua Augusto Prima Porta que celebra la victoria de Augusto sobre astures y cántabros, *Hispania*, al igual que Germania Capta (Bizot 1687: 47), aparece como una matrona vencida, sentada de espaldas a Marte y desolada (Fatás 1990: 82-92). En la numismática romana, *Hispania* presenta el perfil de una mujer entristecida que lamenta su derrota y sumisión. Posteriormente, bajo Adriano, *Hispania* es una figura femenina majestuosa, recostada sobre unas rocas, que lleva túnica larga, corona de laurel y ramo de olivo en la mano derecha. Estos atributos fijan para siempre la iconografía de la alegorización de España. Hacen referencia a la fertilidad - espigas de trigo, rama de olivo -, a la fuerza - espada - y a la autoridad - corona mural- (Arce 198:77-102). Bajo los Habsburgo, se prefirió la figura de la matrona guerrera con armas, casco y coraza, imagen que remite a la diosa Atenea, como aparece en el cuadro de Tiziano *La religión socorrida por España* (1571, Museo del Prado). España personifica a la vez una entidad geográfica, la monarquía y un sentimiento de identidad colectiva. Bajo los Borbones, se representa como una matrona con los atributos del poder -corona, escudo, cetro... - pero subordinada a la figura del monarca. Tal es el caso del *Retrato alegórico de Carlos III* de José del Castillo (1775, Castres, Musée Goya). Las matronas en majestad que decoran los techos del Palacio Real de Madrid serán la fuente de la representación de la nación española en los siglos XIX y XX. Como Carlos Reyero subraya, el paso de una caracterización territorial a una nacional no implica una modificación de los atributos iconográficos. Su continuidad es debida a la falta de ruptura con el pasado monárquico, contrariamente a lo que sucedió en Francia con la representación de Mariana que encarnaba un régimen político nuevo (Reyero 2007). En el agitado siglo XIX, diferentes declinaciones de la matrona en majestad se suceden en las representaciones oficiales, la pintura y la escultura: aparece armada, durante la época absolutista de Fernando VII; durante el periodo liberal lo hace como soberana dulce con aspecto de reina medieval o de diosa griega; bajo Isabel II, vuelve a ser una matrona identificada con la reina; durante la I República, se presenta como jovencita con gorro frigio. Pero la matrona oficial cohabita con las imágenes vehiculadas por la prensa satírica a lo largo del siglo: las de la matrona adormecida, afligida, delgada, arruinada, resignada, maltratada, acosada... Se trata de un tipo de representación conocido como *Mater dolorosa*³.

Las dos representaciones antitéticas de España que cohabitan en el siglo XIX se encuentran ya en las obras alegóricas estudiadas. A veces las dos aparecen en escena - *La sombra de Don Pelayo* de Zavala y Zamora, *España restaurada* de autor anónimo, *España libre* de Agustín Juan-; otras veces sólo hay una mientras que la otra se encuentra caracterizada en los diálogos - *La alianza española* de Zavala y Zamora,

³ El origen de *mater dolorosa* es de orden religioso. Se encuentra en una oración del siglo XIII - *Stabat mater dolorosa*- que medita sobre el sufrimiento de María durante la crucifixión de Jesús y que ha sido fuente de inspiración de pintores y músicos: Boccherini, Looten, Pergolesi, Rossini, Vivaldi, Dvorak...

España encadenada de autor anónimo-. La estructura dramática es muy simple : en la situación inicial es una prisionera; en la final, España aparece en majestad, libre y soberana. El cambio de situación, que consiste en pasar de la sumisión a la libertad, de la derrota a la victoria, se expresa visualmente mediante el cambio de traje y de tipo iconográfico. Estamos ante el tema de la liberación y de la restauración de la patria, tan caro al pensamiento ilustrado español⁴.

La España que abre esas obras es una mujer, una madre, que está sentada en una silla o dormida en el suelo apoyándose en una roca – como *Hispania* sobre las monedas romanas-, con aspecto descuidado, encadenada –como la Germania representada en la época napoleónica (Flacke 1998 : 104)-, abatida, de luto y llorando. En *España restaurada*, yace en un prado sombrío y solitario mientras que en *España libre* se encuentra en un bosque al pie de una cueva. Es un espacio de desolación que simboliza la miseria de la guerra y su servidumbre. Como en las estampas conocidas como *Ajipedobe* (Gordillo 2001 : 67), es una víctima que sufre las consecuencias de los políticos.

El paralelismo antitético es la técnica elegida para expresar el cambio de situación : las lágrimas de tristeza se convierten en lágrimas de alegría, la posición sentada en posición de pie, las cadenas se rompen, los enemigos anteriormente de pie están ahora en el suelo o huyen. En *La alianza española* se alude a España como una madre vencida que se lamenta sobre su presente y destino. Aparece sólo al final bajo el tipo iconográfico de la matrona reina y madre en majestad, llevando un manto sembrado de castillos, elemento heráldico que, junto con el león, compone el blasón de España. Siguiendo los tipos iconográficos de la época, España, victoriosa junto con Inglaterra, viene a subordinarse al rey Fernando VII cuyo retrato se encuentra situado en lo alto. Esta disposición aparece también en estampas en las que el rey está secundado por la religión y España armada como Atenea⁵. En otras obras, la liberación de España se representa mediante una transformación espacial con trazas de apoteosis como en los *autos sacramentales*. En *España libre*, la obra comienza y finaliza con dos cuadros emblemáticos opuestos. En el territorio en el que se encontraba España encarcelada, había una gruta donde vivía un cíclope, símbolo de Napoleón, tirano monstruoso. Se transforma en trono sobre el que surge el retrato de Fernando VII ; la matrona ya no lleva cadenas, y sus antiguos enemigos están a sus pies.

¿Qué provoca el cambio de situación? El estado miserable de España y su discurso, que opone su grandeza pasada a la postración del presente, provocan una reacción emocional entre los personajes que le son fieles. Verla y escucharla incita a luchar para liberarla y para restaurar su majestad. En las obras que elogian y hacen

4 La estructura tripartita –estado natural, decadencia, restauración- se encuentra en la organización de la materia de *El informe sobre la ley agraria* de Jovellanos así como en las tragedias del siglo XVIII.

5 Museo Municipal de Madrid -grabados blanco y negro, nº 204234 *La nación española invadida en 1808 por Napoleón se arma en combate y vence en defensa de su rey de su religión y patria*. Grabado - siglo XIX obra de José Aparicio 1773-1833.

propaganda de la alianza hispano-inglesa⁶, los personajes Espíritu inglés o Genio inglés ayudan a la matrona como caballeros generosos. Acusan al francés de maltratar a las mujeres y le presentan como un cobarde que huye del campo de batalla:

¿Cómo, alevé, Francés, así a la España/ te atreves a ultrajar?[...]/ Huye tú, que enseñado estás a ello/ y ve a acompañar tus escuadras, que huyendo van de los valientes hijos / de esta augusta mujer que tú aquí ultrajas. (*España encadenada*, Escena III, p. 11-12)

En *España restaurada*, el llanto de España provoca la acción y la compasión no sólo de Inglaterra sino también de otros pueblos :

Consuele tu quebranto/ el saber que dolido de tu suerte/ corrí de clima en clima publicando/ de ese enemigo la perfidia horrible/ que dejé en tu favor interesados/ inmensos pueblos, y los más dispuestos / a devolver sus íntimos tratados / con tu duro opresor (*España restaurada*, Escena II, hoja 11)

Cuando son los propios hijos de España – sus regiones, Patriotismo, Valor... - quienes ven y oyen a su madre, surge en ellos el deseo de morir por la patria - *pro patria mori* -, de sacrificarse por librarla de la opresión extranjera :

Dichosa tú entre todas las potencias/ pues logras en tus hijos las delicias/ de verlos valerosos y esforzados / siempre dispuestos a exponer sus vidas / en sacrificio honroso por la madre / más tierna, más leal y agradecida. (*España Libre*, Escena V, p. 30)

Las obras estudiadas presentan la guerra contra el francés como una guerra santa y las victorias españolas como un hecho de orden sobrenatural. La idea de sacrificio por la libertad de la patria fue en un principio de naturaleza religiosa. El carácter religioso del *pro patria mori* de la antigüedad fue restablecido por los humanistas, especialmente por Enea Silvio Piccolomini, futuro Papa Pío II. Como Kantorowicz ha demostrado, la muerte por la patria se asimiló a la del mártir cristiano desde el Renacimiento:

L'essentiel, toutefois, est qu'à un certain moment de l'histoire l'état como abstraction ou l'état comme corporation soit apparu comme un corpus mysticum et que la mort pour ce nouveau corps mystique ait gagné une valeur égale à celle d'un croisé pour la cause de Dieu. (Kantorowicz 2004 : 165)

Para el pensamiento liberal-republicano del siglo XVIII, el patriotismo, deber moral de cada hombre hacia su patria, se concebía como el amor a la libertad bajo la protección de las leyes y la patria como la organización política de la sociedad y de sus leyes y no como el lugar de nacimiento (Iglesias 2008: 426). En estas obras, parece darse una mezcla de estas concepciones. El papel que el clero rural jugó en el levantamiento de la población es bien conocido (Moliner 2007 : 548), un papel local que sirve ahora para cuestionar tanto el patriotismo de los combatientes como el objetivo de independencia nacional de esta guerra (Álvarez Junco 1994 : 75-99). Efectivamente, todos los que luchaban por la liberación de España no concebían el pueblo, la nación como sujeto político. Luchaban ante todo para liberarla del poder francés. El mismo fenómeno se observó en la movilización alemana contra Napoleón, que tanto se inspiró en la española (Schulze 1996 : 214-215).

⁶ Sobre la dimensión internacional y el apoyo británico a España durante la guerra de la Independencia, véase el trabajo de Alicia Laspra Rodríguez, "La ayuda británica" en Moliner Antonio (ed), 2007, *La guerra de la Independencia en España (1808-1814)* (Barcelona : Ediciones Nabla), p. 153-183.

Además el sacrificio por la patria no sólo es una demanda político-religiosa exigida por el presente, sino que se inscribe en una lógica histórica concebida como nacional. El pensamiento republicano, Cicerón en particular, ve la historia como una sucesión de ejemplos para que el buen ciudadano se sacrifique por la república (Onaindía 2002 : 106). En esas obras, la acción en el presente debe estar en conformidad con el pasado glorioso, a la vez que el pasado se convierte en un espejo para el presente, un deseo de alcanzar la excelencia. Se invocan ideales y hechos históricos o míticos que constituyen la identidad colectiva. En *España libre*, Patriotismo explica que el impulso que motiva su lucha es el de los numantinos :

la causa misma/ que redujo al famoso numantino/ a enterrarse entre el polvo y las cenizas/
de su patria abrasada por no verla/ en vergonzosa esclavitud sumida. (*España libre*, Escena III,
p. 14)

Los numantinos ya habían sido presentados como españoles por dramaturgos como Cervantes e Ignacio López de Ayala y por el historiador Juan de Mariana en su *Historia general de España* (1601) donde la esencia del ser español se fijó : combativo, valeroso, fiel, amante de su libertad y de su honor. No se trata sólo de una alusión culta propia de esas obras pues, desde 1808, numerosos batallones se bautizaron como numantinos : *Leales numantinos*, *Batallón de los voluntarios numantinos* (Jimeno Martínez, De la Torre Echavarri 2005 :131). El de los españoles que luchan contra las tropas napoleónicas y los numantinos que resisten hasta la muerte al imperio romano no es el único paralelismo que se puede encontrar. La invasión francesa se asimiló también a la invasión musulmana.

envidias, traiciones/ en la edad pasada,/ al moro me entregan/ [...] será, pues, posible,/ que la
misma causa, [...] ahora me suceda ! (*España encadenada*, Escena I, p. 6)

Los protagonistas legendarios –Caba (sic), Rodrigo, el conde Don Julián, los musulmanes- encuentran equivalentes en los personajes históricos del presente : Carlos IV, la reina, Godoy, el ejército francés :

si, otro tiempo una Caba y un Rodrigo / vendieron mi esplendor al Agareno/ hoy al perfido
Franco, me han vendido /otro Rodrigo y otra injusta Caba,/ de otro alevoso Conde pervertidos.
(*La sombra de Pelayo*, Escena II, p. 59)

Se busca provocar una reacción nacional mediante la emulación invocando a los héroes de la Reconquista que encarnan el pasado glorioso : “ ¿Dónde están los Saldañas y Bernardos,/ los Guzmanes, Abarcas y los Díaz” (*España Libre*, p. 23)

Cuando el tono no es quejumbroso sino desafiante, *España encadenada* muestra la fe en el valor de sus hijos evocando las victorias pasadas sobre los franceses :

Mis hijos siempre pelean cara a cara,/ [...] bien os cuesta/ haber probado el filo de su espada/
millares de hombres, quando en Roncesvalles / y en Pavía, quedó desbaratada la flor de vuestro
reino. (*España encadenada*, Escena II, p. 8)

Esas victorias son el correlato de las victorias presentes sobre los generales Moncey, en Valencia, Dupont en Bailén y Lefèvre en Zaragoza. La historia se concibe como nacional. No se menciona el carácter supranacional de los ejércitos imperiales de Carlos V. El pasado se erige en modelo de conducta. Las cualidades de los españoles aparecen como esenciales, perennes e inmutables y el recuerdo de ese pasado basta

para reactivarlas. El tiempo parece ser circular y repetitivo. Tal es la visión que se desprende también cuando se evocan las causas de la invasión actual: no se encuentran en los ámbitos políticos, económicos o geopolíticos, sino en el plano moral. Por un lado se encuentra la ambición y la envidia de los invasores de España - fenicios, cartagineses, romanos, pueblos germánicos, árabes y franceses - por otro la abundancia y fertilidad de la patria.

Llamamos la atención sobre la coincidencia sorprendente que existe entre estas obras y las *Proclamas* de las *Juntas* (Delgado 1979). En ellas la patria es algo más que el lugar de nacimiento; la pérdida de libertad se asimila a la esclavitud, a Napoleón se le califica de monstruo pérfido, el pasado -sobre todo la invasión árabe- se toma como ejemplo ; la religión está muy presente (Onaindía 2002 : 313). Esta amalgama de elementos de tipo republicano, gótico y religioso se encuentra también en las obras de nuestro corpus. En *La sombra de Pelayo* de Zavala y Zamora, la guerra contra el francés se convierte en guerra santa, los personajes históricos se presentan bajo la perspectiva moral de la lucha entre el bien y el mal, el pasado glorioso se opone al presente desgraciado. Ese pasado interviene incluso en el presente : el fantasma de *Pelayo*, que inició la restauración de la patria inaugurando la guerra contra los musulmanes, interviene una segunda vez para obrar la salvación de la patria, pues los nobles han sucumbido a los pecados capitales de Despotismo, personaje que alegoriza al ministro Godoy.

Al analizar la historiografía de la segunda mitad del siglo XIX sobre la guerra de la Independencia, Álvarez Junco concluía que se construyó un mito que sirvió para instaurar un proceso de nacionalización de la cultura similar al de otras naciones europeas (Schulze 1996 :185-222) :

España, el pueblo español, se habría enfrentado unánimemente contra los franceses o contra Napoleón, en una guerra de independencia nacional y habría salido triunfante. Con ello se demostraba, una vez más, la profunda adhesión de los españoles a su identidad, un rasgo de carácter que habrían demostrado múltiples veces a lo largo de la historia frente a las sucesivas oleadas invasoras de la Península. El sentimiento de españolidad quedaba ratificado en el presente (Álvarez Junco 2001: 129)

Nos cuesta aceptar esta explicación de invención mítica, pues esas ideas y sentimientos, como acabamos de demostrar, se encuentran ya en el teatro de exaltación patriótica escrito al comienzo de la guerra, incluso si el patriotismo que allí aparece no vehicula forzosamente la ideología liberal.

Hay obras cuyo objetivo es hacer aceptar la alianza hispano-inglesa como en *España encadenada*, donde Inglés informa a España de las derrotas francesas, le asegura su amistad y pone en fuga al francés. Esta alianza hispano-británica serviría para defender los tres valores supremos: Dios, la patria y el rey. Al final de la obra, España libre implora el socorro divino y aclama al rey Fernando como rey legítimo. En *España restaurada*, el triunfo sobre el francés es posible gracias a la alianza con Inglés, pero también gracias a la unidad de todas las regiones que, cada una con sus signos distintivos, vienen a los brazos de la madre España y le presentan sus trofeos ;

juntas irán a ofrecerlos a la Virgen , protectora de la patria. España es, una vez más, el personaje bisagra que asegura el vínculo entre el altar y el trono legítimo que Fernando encarna. A la trilogía Dios, patria y rey se añaden las ideas de unidad nacional y de alianza con los ingleses.

Otras obras parecen preparar el combate contra el liberalismo republicano y la vuelta del absolutismo. *España libre*, escrita para festejar la retirada de las tropas de Madrid y el sitio de Zaragoza, insiste sobre la trilogía rey, patria y religión a la vez que pone en guardia contra una categoría de españoles : los que quieren un cambio de régimen, es decir, los liberales constitucionalistas. La postración de España resulta de la alteración del orden del antiguo régimen y se debe a un plan establecido entre Traición -Godoy- y Perfidia -Napoleón- consistente en introducir las ideas ilustradas en el territorio. Los vicios han sido introducidos en las diferentes clases sociales: envidia, egoísmo, discordia entre las clases superiores ; el lujo y la idea de movilidad social entre las clases medias. La Ilustración altera el orden moral del antiguo régimen -“fundada en máximas perversas,/ y de todo buen orden subversivas,/ transtornó la moral que moderaba/las pasiones del hombre” (*España libre*, Escena III, p. 17)- así como la propia esencia del carácter español que se vuelve afeminado e impio:

se vieron arrastrar la torpe vida/ de la afeminación más vergonzosa,/ y del caracter Español indigna/ Este envilecimiento abrió las puertas/ a la impiedad infausta. (*España libre*, Escena III, p. 17)

La salvación viene de la reacción nacional, del sacrificio de todos los españoles por la patria y de la intervención divina. Pero el combate de España debe continuar contra algunos de sus hijos:

Sé cauta en adelante; y como infames / y detestables monstruos siempre mira/ a los hijos espurios que intentaren/ derrocar nuestra augusta, santa, pía/ y única religión : a los protervos /que trastornar pretenden las Provincias,/ Repúblicas y Reinos, promoviendo/sediciosos las guerras intestinas [...] a todos los vasallos. (*España libre*, Escena V, p. 30-31)

Los españoles no deben ser más que vasallos, pero para defender “el imperio de los hombres”, se recurre al vocabulario liberal-republicano que defiende a los ciudadanos bajo el imperio de la ley. Así, los liberales son calificados de *monstruos*. La ideología de esta pieza se parece a la que se expresará en el *Manifiesto de los Persas* (12/04/1814) donde la alternativa a la monarquía constitucional es la monarquía absoluta que preserva los derechos propios de la sociedad civil burguesa : propiedad y actividad económica. No podemos dejar de apuntar la sintonía ideológica que existe entre esta pieza teatral y el panfleto antiliberal de Rafael de Vélez titulado *Preservativo contra la irreligión* (1813). El patriotismo, el *pro patria mori* se exaltan ya desde el prólogo:

“ una voz muda pero imperiosa le habla y enérgica, le habla con claridad al corazón : ésta es tu patria, ella te ha dado el ser, debes amarla como a quien te ha engendrado en su seno, prefiere tu muerte a su esclavitud” (p. 5)

No sólo insiste en la trilogía trono, religión, patria, sino que identifica estas dos últimas:

[Gracias a la fe el hombre halla consuelo] en medio de los peligros que arrostra por conservar los intereses de su patria y de su religión, que son una misma cosa, con los bienes de su particular propiedad... (p. 6)

A los liberales los considera como fruto de la filosofía de la ilustración. Son seres antinaturales por negar la religión y la patria, como él la entiende; los deshumaniza animalizándolos :

como aves nocturnas a quienes la verdadera luz ofusca, se escondieron [...] anidaron en los lugares más oscuros (p.124)

Lo que permite señalarlos como el enemigo que hay que destruir:

No dexar las armas de las manos hasta destruir del todo los planes de la filosofía de Francia y de Napoleón contra el trono de nuestros reyes y contra la fe de nuestra religión (p. 103)

En el campo de los auténticos liberales, en otros géneros literarios en la misma época, se encuentra también la doble iconografía de España y la misma disposición estructural. La oda *A España, después de la revolución de marzo* del poeta liberal Quintana (Von der Moheno 1994: 235-244) comienza con la evocación del pasado glorioso de España al cual se opone su estado de postración actual. La imagen utilizada es la de la *mater dolorosa*, como en la Oda *El panteón del Escorial*, vista como una esclava triste, de luto, con cadenas, enflaquecida por el hambre y la enfermedad :

ora en el cieno del oprobio hundida,/ como esclava en mercado ya, aguardaba/
la ruda argolla y la servil cadena./[...] su aliento impuro,/ la pestilente fiebre respirando,
infestó el aire, emponzoñó la vida ; (vv.18-23)

Su estado es debido tanto al invasor francés -“el tirano del mundo” (v. 51)- como a los gobernantes españoles (Carlos IV y Godoy) : “ Sus déspotas antiguos,/ consternados y pálidos se esconden” (vv. 71-72). El pueblo se levanta contra todos los tiranos, extranjeros y locales : “¡Venganza! (v.75) [...] Ya acabaron los tiranos (v.82) [...] ¡Guerra, guerra, españoles ! (v. 104)”. Los héroes del pasado que lucharon contra el ocupante musulmán sirven de guía al presente : Fernando III, liberador de Sevilla, El Cid, liberador de Valencia. La reacción nacional de la patria transforma esta *mater dolorosa* del principio de la oda en matrona en majestad al final:

[...] La heroica España/[...] vencedora de su mal destino,/ vuelve a dar a la tierra amedrentada/
su cetro de oro y su blasón divino. (vv. 143-148)

Quintana, que luchó toda su vida por una monarquía constitucional, emplea las mismas imágenes y la misma estructura en esta oda que los que no compartían en absoluto sus ideas políticas. Notemos que, en esta oda, la trilogía rey, patria y religión está ausente. La lucha por la libertad se orienta aquí contra la tiranía, externa o interna.

Espronceda sigue empleando la imagen de la *mater dolorosa* cuando compone en Londres en 1829 su *A la patria. Elegía*. Las ideas liberales han fracasado tras la guerra de Independencia con la toma del poder de los absolutistas. Los liberales sufren la represión y el exilio y siguen viendo a España como una mujer vencida, por los suelos:

Mas ora, como piedra en el desierto, /yaces desamparada,/[...] Cubren su antigua pompa y poderío/ pobre yerba y arena,/ y el enemigo que tembló a su brío/burla y goza su pena. (vv. 53-60)

A partir de 1833, los liberales luchan contra los carlistas, continuadores, según ellos, de la guerra contra los franceses ; partidarios del antiguo régimen y opuestos a la heredera del trono, Isabel II. Espronceda sigue empleando la misma iconografía. En su poema *¡Guerra!*, la trilogía “pueblo, patria y libertad” se opone a la trilogía “dios, patria y rey” de los carlistas. La patria allí se representa todavía como *mater dolorosa*, una esclava a la que el pueblo y la libertad liberan : “ ved, ya descende a la oprimida tierra,/ los hierros a romper, la libertad” (vv. 68-69).

Los tiempos cambian, los enemigos también, pero la imagen empleada es siempre la misma. Ahora bien, esta representación no surge de la nada en la literatura, sino que forma parte de una tradición.

La dos iconografías -*Mater dolorosa*-matrona en majestad- e incluso la disposición dramática, según la cual la imagen de España, sometida al extranjero al comienzo de la obra es la antítesis de la del final, libre y soberana tras haber provocado en sus hijos el deseo de liberarla, se encuentra ya en obras del teatro clásico.

En *La Numancia* de Cervantes se presenta la autodestrucción de Numancia, que prefiere la muerte a una vida sin libertad, como respuesta al asedio de los romanos. Su muerte, su derrota se convierte en victoria pues priva a Escipión de la suya al no poder mostrar a Roma ningún trofeo ni prisionero. En la escena II de la Jornada I, España aparece alegorizada y personificada como mujer joven en majestad con la corona mural. Lleva también en la mano un castillo, elemento heráldico de Castilla que identifica España y Castilla : “ Sale una doncella coronada con unas torres y trae un castillo en la mano, la cual significa España” (p. 26). Ahora bien, si la iconografía es la de la matrona en majestad, el discurso es el de la *mater dolorosa*. Se presenta como “la sola desdichada España” (v. 360), como “esclava de las naciones extranjeras” (v. 370), sufriendo a causa de la desunión de sus hijos que engendra su pérdida de libertad :

mis famosos hijos y valientes /andan entre sí mesmos diferentes./Jamás en su provecho concertaron/los divididos ánimos briosos. (J. I, Escena II, vv. 375-378, p. 27)

Su objetivo es suscitar la compasión del cielo -“muévate a compasión mi amargo duelo” (v. 357)- mediante su dolor, discurso e historia, presentada como víctima de la codicia de los extranjeros y como voluntad o castigo divino :

a mil tiranos, mil riquezas diste ; a fenices y griegos entregados/ mis reinos fueron, porque tú has querido /o porque mi maldad lo ha merecido. (J. I, Escena II, vv. 365-368, p. 26)

España se humilla e implora la ayuda del río Duero para que inunde las tierras ocupadas por los romanos y así salvar Numancia. Duero es sensible a la vista y al discurso de España a quien saluda como “Madre y querida España”(v. 441). Su impotencia presente para socorrerla la palia con la profecía de victoria en el futuro : “que esos romanos sean oprimidos/por los que agora tienen abatidos”(v. 471-472)

y de cambio de la situación en tiempos de Felipe II, tiempo de la escritura y de la representación de la pieza, tiempo del espectador :

¡Qué envidia y qué temor, España amada,/te tendrán las naciones extranjeras,/ en quien tú teñirás tu aguda espada/ y tendrás triunfando tus banderas ! (J. I, Escena II, vv.251-524, p. 33)

De la imagen de *mater dolorosa*, vehiculada por el discurso de España, se pasa a la de matrona en majestad, vehiculada por el río, triunfante de los opresores del momento –los romanos - y de todas las otras naciones (Zimic 1979 :107-150). Las dos imágenes de España son las mismas que hemos analizado en las obras escritas al comienzo de la guerra de la Independencia.

Cervantes no es el único que muestra a España en escena en el teatro de los siglos de Oro. En *El último godo* (1617) de Lope de Vega, España aparece personificada al final de la obra como matrona en majestad. La *mater dolorosa* está ausente. No hay indicaciones sobre su traje, es la función la que le confiere dignidad y majestad. El tema de la obra es el de la pérdida y restauración de la patria, aunque se aprovecha el asunto para modelar la imagen del Duque de Lerma, valido de Felipe III, como descendiente de una familia meritoria implicada en la reconquista –los Sandoval- e incluso emparentada con la familia real mediante la presencia del personaje Sando-Ilderigo (Atienza 2000 : 39-50). La pieza de Lope sigue la leyenda según la cual Rodrigo, el último rey visigodo, cegado por la pasión, fuerza a Florinda, la Cava ; su padre, el conde Don Julián, para vengarla, hará entrar a los musulmanes en España para que Rodrigo pierda su reino. Pelayo aquí es considerado como el verdadero último rey de los visigodos (Araluce Cuenca 1978 : 473-477), incluso si nunca fue coronado. La legitimidad de la coronación de Pelayo viene de los servicios rendidos a España como iniciador de su liberación. La figura alegórica de España, con los retratos de los reyes que se encuentran al fondo de la escena a modo de árbol genealógico, legitima su proclamación real. A lo largo de la pieza el reino visigodo aparece como España. España es la denominación no sólo de un territorio geográfico sino del reino, de la patria y del pueblo cristiano. Rodrigo concibe España como una propiedad, como un objeto que le pertenece. Así la regala dos veces, primero a su mujer y luego a la Cava para seducirla. El egoísta Rodrigo se sirve de España y la destruye. Frente al rey legítimo, se encuentra su sobrino Pelayo que no se sirve de España sino que está a su servicio, que va a vengarla y a defenderla poniendo su vida en peligro. Virilidad, rusticidad, fidelidad, espíritu de sacrificio y de servicio son los valores que se oponen a la mentira, perfidia, egoísmo, feminidad- concebida como gusto por los placeres - y a la traición que forman el retrato moral de Rodrigo. Rodrigo es el mal gobernante al que no deben imitar ni Felipe III ni el valido.

El paralelismo antitético estructura la obra no sólo oponiendo a los dos protagonistas masculinos, que encarnan la pérdida de España y su restauración, sino también por lo que respecta a los procedimientos visuales. La caída de la corona y del cetro de Rodrigo se opone a la coronación de Pelayo en presencia de España. Como en la tragedia de Cervantes, existe también una profecía sobre el futuro a propósito del cambio de situación, la victoria cuando todo el territorio sea reconquistado :

la fe de Cristo ha de vivir guardada / en estas peñas duras, confiando/en que ha de salir y propagarse,/y otra vez hasta el África ensancharse (J. III, p. 656)

La trilogía rey, patria y religion acompañada de los valores morales del español, encarnados por Pelayo, está presente a lo largo de la obra y reunidos al final mediante la presencia de España. No son muy distintos de los valores que aparecen en las obras patrióticas escritas durante la guerra de la Independencia. Ésta se vivía como una nueva restauración de la patria, lo que explica la abundante presencia de Pelayo.

Si en *La Numancia* y en *El último godo* no había más que una sola figura de España y en consecuencia una sola iconografía, en *El mejor mozo de España* (1611) encontramos las dos iconografías antitéticas de España abriendo y cerrando el drama histórico. La boda de los Reyes Católicos no se limita a las peripecias políticas de los dos príncipes, sino que está concebida como un instrumento al servicio de España, un servicio que arraiga en el pasado y que se proyecta en el futuro que es el presente, tiempo de la escritura y de la representación de la pieza. El primer cuadro emblemático aparece como una representación onírica (Ostlund 1997 : 34). La joven Isabel que hilaba en la rueca escuchando una canción sobre los amores de Rodrigo y la Cava que conducen a la pérdida de España se queda dormida. España se le aparece en sueños. Ver y escuchar a España la lleva a cambiar de vida, a servirla para liberarla. Halla a una España vestida de negro, por los suelos, vencida, humillada, sometida al invasor, a los pies de un judío y de un musulmán a caballo.

Tocan cajas y descubren a España vestida de luto en el suelo, y UN MORO por un lado a caballo, y UN HEBREO por el otro teniéndola entre los pies (Acto I, p. 37)

Aquí se encuentra la imagen de la *mater dolorosa* – vestida de negro, triste- que por su aspecto y discurso provoca la piedad en Isabel a la que pide ayuda y a la que designa como salvadora :

España : si a lástima te provoca/ el ver mi luto y tristeza,/ y estar a los pies que ves[...]/ trueca la rueca en espada/ que no eres de las mujeres/ que han de hilar , mas pelear (Acto I, vv. 108-117, p. 37)

La misión de Isabel supera la lucha entre las diferentes facciones políticas de Castilla y se convierte en una lucha por la liberación de la patria. España lanza también una profecía : no será más que un eslabón en la liberación definitiva que se producirá bajo Felipe III con la expulsión de los moriscos en 1609.

Y quien librar/puede mi cuello tú eres [...] aunque siempre quedaré / con temor del moro fiero,/hasta que reine un tercero/ que mi libertad me dé

Cuando se despierta, interpreta la aparición de España como un reflejo de su deseo íntimo. Al final de la obra, España reaparece en el ámbito de lo real, no como un elemento onírico, en una situación opuesta a la del comienzo. Ahora está a caballo, sus verdugos por los suelos y ella lleva las iniciales de los Reyes Católicos :

Tocan. Descúbrese Castilla en el caballo en que estaba el moro que la tenía a los pies y están a los suyos moros y hebreos ; tiene una tarjeta en la mano con la F y la I coronadas (Acto III, p.184)

La iconografía que aquí se presenta es la de España victoriosa e incluso guerrera, como emulando la figura de *Santiago Matamoros* a caballo.

Yo que oprimida me vi/ y que al pie del moro estaba/ y del incrédulo hebreo,/ estoy en grandeza tanta,/ que espero poder tener/ hasta los fines de Arabia (Acto III, vv. 2715-2720, p.184)

La nueva sensibilidad estética del siglo XVIII (Andioc 1976 : 515) abomina de todos esos personajes alegóricos y desea la creación de una tragedia original española respetuosa del ideal clásico de las tres unidades según el modelo de la tragedia francesa de Racine, Corneille o Voltaire. Para popularizar esta estética, los autores privilegian los temas de la historia nacional a la vez que se sirven del teatro con fines educativos (Maravall 1999 : 546). Se ha considerado a menudo que las tragedias del último cuarto del siglo XVIII servían para popularizar la política centralista de los Borbones insistiendo en la idea de unidad nacional frente a la política no centralista de los Habsburgo (Magallón 2001: 113). Otros consideran esas tragedias como la expresión del pensamiento republicano que se nutre primero de la materia de Roma – *Virginia* de Montiano – y más tarde de la historia española: el tema de la restauración de la patria, de la resistencia nacional a una fuerza extranjera (romanos o musulmanes), la apología del gobierno mixto, del rey sometido a las leyes (Onaindía 2002 :312). Esta temática explica que estas tragedias se volvieran a representar durante la ocupación francesa. La libertad triunfa siempre sobre la tiranía, la patria es restaurada e incluso regenerada gracias a un patriotismo liberador. La imagen de la patria es una vez más la de la *mater dolorosa* : servidumbre, yugo, cadenas, lágrimas, sangre, postración... Las ideas de poder legítimo no tiránico, de libertad y de unidad nacional están presentes, pero, paradójicamente, las proclamas aislacionistas lo están también (Torrecilla 2008 :45-64) como para criticar la dependencia política progresiva de España con respecto a Francia. Es el caso de *Numancia destruida* (1775) de Ignacio López de Ayala donde la imagen de la *Mater dolorosa* cohabita con la de la matrona victoriosa e independiente:

[...] De vuestra patria/ inmortal será el nombre, si en su pena / la espada elige y huye la cadena / [...] Será libre,/ si en sí sola confía. [...] porque España rompiendo sus cadenas, del letargo/ en que yace despierta, muestre a Roma /cuánto podrán sus conatos, /pues que Numancia sola triunfa. (Acto I, vv. 185-196, p. 81)

Esas imágenes de la servidumbre reaparecen tan a menudo en ese grupo de tragedias que se consideran como constantes propias del género patriótico de la restauración de la patria (Pageaux 1966 : 235-242).

Debemos concluir que en el teatro producido durante la Guerra de la Independencia la iconografía de España como *mater dolorosa* cohabita con la matrona en majestad. Liberales y no liberales comparten esta doble iconografía que se convierte en un eje estructurante de las composiciones. Esta iconografía no es una invención de los liberales ni un signo distintivo de su visión política. Las representaciones de España no son ni exclusivas ni monosémicas. Cada grupo ideológico se sirve de ellas para sus propios fines políticos. La *mater dolorosa* que se transforma en *mater victoriosa* es una iconografía que hunde sus raíces en el teatro de los siglos de Oro.

La derrota de España y la restauración de la patria es igualmente un tema constante que aparece de forma ininterrumpida en el teatro de los siglos XVII al XIX. Este tema forma parte de una tradición política, propagandística y dramática, como lo muestra la doble iconografía de España y los procedimientos dramáticos estudiados.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus

- Anónimo, (1808): *España restaurada*, alegoría dramática, manuscrito.
- Anónimo, (1809): *España encadenada por la perfidia francesa y libertada por el valor de sus hijos*, drama alegórico en un acto, Valencia, Miguel Estevan y Cervera.
- Cervantes, Miguel de, (1996): *La Numancia*, Madrid, Alianza Editorial. Ed. F. Sevilla Arroyo, A. Rey Hazas.
- Espronceda, (1994) (1999): *Obras poéticas*, Barcelona, RBA. Ed. Leonardo Romero Tobar.
- López de Ayala, Ignacio, (2005): *Numancia destruida*, Madrid, Cátedra. Ed. Russell P. Sebold.
- Lope de Vega, Félix, (1967): *El último godo* en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, Tomo III, 629-659. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles.
- Lope de Vega, Félix, (1967): *El mejor mozo de España*, Salamanca, Anaya. Ed. Warren T. MacCready.
- Juan, Agustín, (1821): *España Libre*, drama alegórico en un acto, que en celebridad de las victorias conseguidas por las armas Españolas representó la Compañía Cómica de Cartagena, Madrid, Imprenta de Don Antonio Martínez, 3-32.
- Quintana, Manuel José, (1969): *Poesías completas*, Madrid, Castalia. Ed. Albert Dérozier.
- Vélez, Rafael de, (1813): *Preservativo contra la irreligión*, Valencia, Francisco Brusòla.
- Zavala Zamora, (1987): *La sombra de Don Pelayo* en *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre. Anthologie*, Aix-en-Provence, Université de Provence. Ed. Emanuel Larra, 51-77.
- Zavala Zamora, (1987): *La alianza española* en *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre. Anthologie*, Aix-en-Provence, Université de Provence. Ed. Emanuel Larra (ed). 79-97.

- Álvarez Junco, José, (1994): "La invención de la Guerra de la Independencia", *Studia Historica*, 12, 75-99.
- Álvarez Junco, José, (2001): *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- Andioc, René, (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.

- Araluce Cuenca, Ramón, (1978): "Lope de Vega y la pérdida de España: El último godo", Manuel Criado Val, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Editorial Edi-6, 473-477.
- Arce Javier, (1980): "La iconografía de Hispania en época romana", *Archivo Español de Arqueología*, 53, 77-102.
- Atienza, Belén, (2000): "La reconquista de un valido: Lope de Vega, el Duque de Lerma y los godos" *Anuario de Lope de Vega*, 6, 39-50.
- Aymes, J. R., (2003): *La guerra de la independencia en España (1808-1814)*, Madrid, Siglo XXI de España editores.
- Bizot, Pierre, (1687): *Histoire métallique de la république de Hollande*, París, Daniel Hothemels.
- Delgado, Sabino (ed.) (1979): *Guerra de la Independencia: proclamas, bandos y combatientes*, Madrid, Editora Nacional.
- Fatás, Guillermo, (1990): "La coraza de Augusto" *Historia 16*, Año XV, julio, 171, 88-92.
- Flacke, Monika (coord.) (1998): *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, Berlín, Deutsches, Historisches Museum), 104 (D2).
- Freire López, Ana María, ([1992] 1994): "Teatro político España en el primer tercio del siglo XIX", [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas] Juan Villegas (coord) *Encuentros y desencuentros de culturas : siglos XIX y XX*. Vol. 4, 28-35.
- Gordillo, José Luis, (2001): *Ajipedobes y otras estampas fernandinas*, Madrid, SIT.
- Iglesias, Carmen, (2008): *No siempre lo peor es cierto. Estudios sobre Historia de España*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Jimeno Martínez, Alfredo, de la Torre Echavarrí José Ignacio, (2005): *Numancia, símbolo e historia*, Madrid: Akal.
- Jover Zamora, J. M., (1958): *La guerra de la Independencia española en el marco de las guerras europeas de liberación (1808-1814)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Kantorowicz, Ernest H., (2004): *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, Fayard.
- Larraz, Emmanuel, (1988): *Théâtre et politique pendant la guerre d'indépendance espagnole: 1884-1814*, Université de Provence.
- Maravall, José Antonio, (1999): "La función educadora del teatro en el siglo de la ilustración", "Política directiva en el teatro ilustrado" en *Estudios de historia del pensamiento español*. S. XVIII, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 537-570; 733-750.
- Moliner Antonio (ed.) (2007): *La guerra de la Independencia en España (1808-1814)*, Barcelona, Ediciones Nbla.
- Onaindía, Mario, (2002): *La construcción de la nación española. Republicanismo y nacionalismo en la ilustración*, Barcelona, Ediciones B.

- Orella Martínez, José Luis, (2008): *Retratos de la guerra de independencia (1808-1814)*, Madrid, Sekotia.
- Ostlund, Delys, (1997): *The re-creation of History in the Fernando and Isabel plays of Lope de Vega*, New York, Pyer Lang Publishing.
- Pageaux Daniel-Henri, (1966): "Le thème de la résistance asturienne en la tragédie néo-classique espagnole", *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, vol. II, 235-242.
- Pérez Magallón, Jesús, (2001): *El teatro neoclásico*, Madrid, Ediciones Laberinto.
- Reyero, Carlos, (2007): "Una señora de muy buen ver. La personificación de España como nación, 1812-1873", Congreso Internacional *Miradas sobre España*, (12-16 noviembre 2007), Valencia.
- Schulze, Hagen, (1996): *Etat et nation en l'histoire de l'Europe*, Paris, Editions du Seuil.
- Torrecilla, Jesús, (2008): "Neoclasicismo y patriotismo en la Numancia destruida, de López de Ayala", *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, (Spring), 31.1
- Von der Moheno Lillian, (1994): "La posición ideológica de Manuel José Quintana en A España después de la revolución de Marzo", [*Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*], Juan Villegas (coord.), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, Vol. 5, 235-244.
- Zimic, Stanislav, (1979-80): "Visión política y moral de Cervantes en Numancia", *Anales cervantinos*, XVIII, 107-150.

RAFAEL BALLESTEROS: POETA Y NARRADOR

ANTONIO MORENO AYORA¹

IES Juan de la Cierva. Puente Genil (Córdoba)

Resumen

A partir del género de la lírica, que Rafael Ballesteros cultiva desde el año 1966 con su poemario *Desde dentro y desde fuera*, y en el que ha alcanzado cima con el título *Jacinto* (editado en sucesivas versiones), el autor malagueño ha probado suerte asimismo en el género narrativo. A él pertenecen varias obras que han culminado en 2009 con la publicación de una novela extensa titulada *La muerte tiene la cara azul*, que debemos calificar como pentalogía por incluir en sus páginas los cinco argumentos respectivos a *El peligro de la libertad*, *Rencor de hiena*, *Verás el sol*, *La imparcialidad del viento* y *Miss Damiani*. El objetivo del artículo es estudiar estas novelas después de dedicar un primer epígrafe a comentar su poemario *Los dominios de la emoción*.

Palabras clave: lírica, narrativa, Ballesteros, *Jacinto*, *Los dominios de la emoción*, *La muerte tiene la cara azul*, pentalogía.

Abstract

From the lyrical genre, that Rafael Ballesteros has cultivated since 1966 and in which he reached the peak with the title *Jacinto* (edited in successive versions), the author from Málaga has tried his luck in the narrative genre. Thus, his last novel published, *The death has the blue face*, belong to this genre, and it agglutinates the arguments of *The danger of the freedom*, *Rencor of hiena*, *will See the sun*, *The impartiality of the wind* and *Miss Damiani*.

Key words: Lyric, narrative, Ballesteros, *Jacinto*, *The commands of the emotion*, *The death has the blue face*, pentalogía.

1. OBRA LÍRICA DE RAFAEL BALLESTEROS

La actividad literaria del malagueño Rafael Ballesteros, que durante años ha estado vinculada al género de la poesía, se inició en 1966 con su poemario *Desde dentro y desde fuera*, al que siguieron otros titulados *Esta mano que alargo*, de 1967, *Las contracifras*, de 1969, *Turpa*, de 1972, *Numeraria*, de 1986, o *Testamenta*, ya en 1992². No

1 Correo-e: ama2530@gmail.com. Recibido: 21-12-2009; segunda versión: 18-03-2010.

2 En las últimas décadas del siglo XX, la poesía de Ballesteros había atraído ya el interés de la crítica, como lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que su nombre figure incluido en la *Antología de la poesía española contemporánea (De la ruptura del objetivismo a la dispersión moderna)* que publicaron en 1991 (New York; Ottawa; Toronto: Legas) Fernando de Diego, Antonio Garrido y Francisco Ruiz Noguera. No

obstante, la cumbre de su preocupación y de sus afanes líricos parece estar, según consenso de la crítica, en su obra *Jacinto*, del año 1983, que remodelada en diversas versiones se fue reeditando hasta llegar a la definitiva de 2002 publicada en Sevilla por Ediciones Alfar: *Jacinto. Primera versión de la IV y última parte*³. Puede concluirse, sin embargo, que si en *Las contracifras* o en *Numeraria* hallábamos a un Ballesteros que desnudaba su corazón para descubrir sentimientos personales que emergían impulsados por los resortes de vivencias sociales y políticas o por la reflexión sobre el orden del mundo unido indisolublemente a la idea de número, en *Jacinto* es el mismo autor el que se coloca la máscara teatral para dar vida a un tipo de poesía épica revestida de clasicismo por la elección de sus personajes, insuflada de aliento filosófico por el planteamiento discursivo, y rebosante de humanidad por el entronque experiencial de las anécdotas⁴.

No hubo, pues, intervalo temporal entre la publicación de esta última obra y la que le siguió en 2003 representada en un nuevo poemario que, sin ofrecer total ruptura con lo anterior, anunciaba otro modo de concebir la escritura y de transmitir la vehemencia del sentimiento: hablamos de *Los dominios de la emoción* (Madrid, Pre-Textos), que por ser su libro de poesía más reciente comentamos en la primera parte de este breve artículo.

1.1 Sobre “Los dominios de la emoción”

Acertaba plenamente Rosa Romojaro cuando, en su colaboración para el *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia* (Madrid, Castalia, 2002), afirmaba (pág. 94) que

Todo el universo poético de Ballesteros está en *Jacinto*. Sus intereses, su ideología, su concepción de la vida, de la sociedad, del arte, de la literatura, los diversos registros de su estilo, su lengua literaria en la infinitud de sus matices, su oscuridad y su claridad.

Y desde nuestro punto de vista, si se revisan las sucesivas versiones de tal obra (1ª de 1983, 2ª de 1987, 3ª de 1998 y 4ª de 2002) se llega a la conclusión de que en cada una ha tratado Rafael Ballesteros una cuestión fundamental para el hombre, y que en

obstante, según anota Antonio Aguilar en su ensayo *Del paraíso a la palabra. Poetas malagueños del último medio siglo (1952-2002)*. *Antología* (Archidona, Aljibe, 2003, pág. 54, nota 8), la primera vez que se le cita en una antología es en 1967, cuando El Bardo editó *Doce jóvenes poetas españoles*.

3 La consideración de que estos y otros poemarios del mismo Ballesteros conforman dos etapas diferentes dentro de su producción la debemos al artículo de José María Balcells “La escritura marginal de Rafael Ballesteros”, donde se estudia su obra poética teniendo como eje central su largo poema *Jacinto*. Véase el artículo citado en la página web con los siguientes datos: <http://www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/view/66585/86327>. Puede consultarse igualmente “Trayectoria poética de Rafael Ballesteros”, artículo de Rosa Romojaro que se incluye en su propia obra *Lo escrito y lo leído (Ensayos sobre literatura y crítica literaria)*, Barcelona, Anthropros, 2004, págs. 121-134.

4 Remitimos a nuestros artículos “La exactitud de la inteligencia. El poeta malagueño Rafael Ballesteros publica *Jacinto*” (en *Diario Córdoba. Cuadernos del Sur*, 12 de septiembre de 2002, pág. 9), y “*Jacinto (Primera versión de la IV y última parte)*, Rafael Ballesteros, Alfar, Sevilla, 2002” (en *Canente. Revista literaria*, 3-4, 2002 (Málaga), págs. 457-464).

realidad son esas mismas cuatro preocupaciones vitales las que ahora reaparecen con un planteamiento eminentemente lírico en el citado último poemario de 2003.

Es este un libro reflexivo, reconcentrado, íntimo en distintos planos y efectivamente deudor en ciertos aspectos del estilo que Ballesteros ha ido forjando en esa obra mayor y fundamental que es *Jacinto*. De ella conserva el gusto por la indagación (es este, por cierto, el título de un poema y el de toda la primera parte del libro) y la tendencia a formarse un conocimiento lo más exacto posible de la identidad personal: ahora no es el personaje Jacinto, sino el propio protagonista lírico, el que se pregunta repetidamente sobre quién es, representando esta razón una de las decisivamente definitorias del primero de los cuatro apartados que constituyen el poemario: "Indágame. / Entre aquello que oculto / y lo que tú supones". La otra razón, igualmente primordial, es la reflexión emocionada sobre los recuerdos que el narrador ha ido acumulando tras las variadas experiencias que le ha dejado la muerte de seres cercanos: "Ella, entonces, en la muerte, ya no / era mi madre. Sólo ella". Y si lo que importa es la vida, la muerte se ve como agente que despersonaliza, aniquilador de la identidad, es la no vida, con lo que se establece un nuevo punto de contacto con los planteamientos filosóficos esbozados en *Jacinto*. Desde estos primeros versos, el lector descubre un libro intenso, contradictorio por cuanto está estructurado con un ritmo de lectura rápido (la construcción de cada verso exige pasar rápidamente al siguiente) que a la vez obliga al pensamiento a detenerse para penetrar las sugerencias, descifrar los significados y entender los mensajes acertadamente.

La experiencia y los recuerdos definen todo el poemario, que en la II parte amplía su contenido a temas de la realidad social y política, mostrando los deseos de compartir vivencias e intuiciones y rechazando los comportamientos líricos aislacionistas. En muchos de estos casos se entrevé el reflejo de enquistadas situaciones personales de las que el poeta quiere transmitir no la anécdota sino la íntima vibración lírica que aquellas le dejaron: "Yo sí. Yo cada día escribiré el recuerdo. / Mi silencio dentro de aquel silencio [...]".

Es evidente que cada apartado del libro posee su propio latir, como ha admitido Ballesteros en una entrevista publicada en *El País* con fecha de 2 de junio de 2003. El de la III parte se aviva por el amor y por la fuerza sugerente del erotismo. De sus versos emergen recuerdos y sensaciones proyectados por momentos de intimidad y de pasión, en los cuales tampoco cesa la búsqueda de la propia personalidad y del conocimiento de lo instintivo: "Yo no era realmente yo, sino el temblor / de ser el otro y más que a ti quería / lo que soñaba yo de ti y no hurgaba". Ballesteros ve el amor como una fuerza "que nos condena a nuestro exilio / y a la perseverancia de una sombra / que sí acompaña, pero que nos delata". Es decir, el amor obliga al hombre a salir de sí mismo y a buscarse en el otro ser -su sombra- que al mismo tiempo le descubre su identidad.

Nuevo latido percibimos, finalmente, en los seis poemas del último apartado, "Del desánimo y las sombras", en el que se alojan versículos más amplios que los versos precedentes. El tono familiar y directo de los mismos ("y delante poniéndome

decía”) se conecta con descubrimientos personales sobre la sociedad y con sentimientos de desolación y desaliento. No sólo se habla del protagonista sino también de otros personajes, aunque lo que aquilata el lirismo es una mezcla de estrategias de refugio y defensa que dejan entrever un anecdótico de sucesos negativos que justifican el título del apartado, el más narrativo de los cuatro y, en cierto modo, el que los aglutina. Bajo el rótulo “Al término” surgen, sin duda, los símbolos unificadores: espacio para descansar, sillas para indagar, reflexionar y disfrutar, agua para refrescar la necesaria pasión y amigos para avivar la solidaridad y compartir⁵. Por fin, la composición de cierre “Poema de asonancias y muerte” arrastra la sombra más perenne del hombre, su preocupación más incesante, la que ya dejó eco en los primeros poemas del libro y que ahora retoma para concluirlo: “Que todo es trasmonte hueco, / sustancia accidental. / Que tras, nada”; “Ay del hombre. Sus recuerdos se / esfuman con su vida. Sus palabras / se quedan en la tierra”.

Como ha aclarado Ballesteros en la citada entrevista de *El País*, este libro está concebido efectivamente con una estructura cuatripartita porque su intención es reflexionar, respectivamente y a partir de las propias experiencias acumuladas, sobre la más profunda identidad del protagonista lírico (“Entonces, será así: yo estoy hecho de / otro más. Y ése, el otro, no yo [...]”); sobre sus recuerdos y vivencias conectados a la realidad social y política (“Oh, el silencio de la / noche. Yo, arriba, / arriba. De esa litera el bajo es otra celda. / ¿Quién sabe lo que un hombre solo piensa / así?”); sobre las trepidantes convulsiones íntimas del amor y del erotismo (“-Quítate las sedas de tu cuerpo, / la enagua de satén, las cintas / de tu corpiño -te gritaba- la parte / húmeda de tu algodón -y te rogaba- / pero no te quites tus sueños todavía”); y por fin sobre los sentimientos de tristeza o desaliento y de la preeminencia vital de la muerte, que no solo es sombra acuciante en la 4ª parte del poemario sino también en las que la preceden (“Ay del hombre. Sus recuerdos se / esfuman con su vida. Sus palabras / se quedan en la tierra”).

Ballesteros ha dado a luz un libro emocionante y reflexivo, saturado de experiencias vitales ante todo, matizado por el intimismo y los recuerdos de situaciones políticas o sociales de los que emerge con frecuencia la preocupación fundamental del hombre, la de la muerte: “Pero no me descubras mi muerte / estando yo con vida [...]”. El autor avisa, con nitidez, de que lo importante para la persona debe ser su sentimiento (por eso vive en “los dominios de la emoción”) y la formulación lingüística que este necesita, ampliando así la misma indagación vital y romántica de Bécquer al decir: “Tu casa era tu corazón. Y tu reino / las palabras”. Su deseo de conocimiento interior y de exploración filosófica de la existencia -de los que encontramos un ejemplo fehaciente en su obra *Fernando de Rojas acostado sobre su propia mano* (Málaga, 2002)- lo lleva a retener formulaciones literarias del pensamiento clásico (“Lee a Epicuro. Él sabe. Nada antes,

5 De nuevo recurrimos al libro referenciado de Antonio Aguilar, en cuya página 105 leemos que ya “los sonetos que componen *Esta mano que alargo*, la aportación de Rafael Ballesteros a la antología de El Bardo, están teñidos de un espíritu solidario -desde el mismo título- deudor de Blas de Otero o César Vallejo”.

nada después”) y ecos de la literatura hispana que remiten precisamente a Fernando de Rojas y a Melibea, a Carriedo y a Rubén Darío.

En *Los dominios de la emoción* se aprecian las constantes estilísticas que han hecho de Ballesteros un poeta original, creativo hasta los mismos límites de la creación y analista continuo de las posibilidades del lenguaje⁶. A la fluidez del pensamiento ayudan los frecuentísimos encabalgamientos (“las olas dando, dando, contra los / esquifes”) y las elipsis conceptuales (“su hijo menor, yo no lo pude”); a mantener la sorpresa y atención contribuyen tanto los arcaísmos (uno muy llamativo, *vide*) como la posposición pronominal (“Dame / igual como me des”), sin olvidar que estos mismos fines parece tener la traslación posicional de elementos gramaticales (“Yo daría cualquier sustancia otra”). Como ocurría en *Jacinto* y en otros títulos anteriores (*Turpa* por ejemplo), Ballesteros sigue forzando las formas lingüísticas para buscar continuamente nuevos perfiles expresivos, algo que consigue con la abrumadora frecuencia de los neologismos, que unas veces afectan a la semántica del verbo (“que manúen” [que pongan las manos]), otras a las del adjetivo (“lújuro” [lujuriosos]), y otras revolucionan la complementación (“es tanmucho”) o la morfología (“Bócame” [Bésame]). Todos estos rasgos demuestran que la escritura de Ballesteros no es un acto automático o impulsivo, es un acto de reflexión completo que alcanza al mensaje, a las ideas, y en igual medida al uso de las formas lingüísticas, en las que se observa tal grado de esencialidad, de originalidad y de creatividad que obliga a agudizar constantemente el intelecto para comprender en toda su amplitud la semiótica del poema.

Digamos que el estilo literario de Ballesteros, impresionista unas veces y narrativo otras, tiene en este libro su rasgo más sobresaliente en el uso del dialogismo adaptado a los borbotones de la experiencia íntima: “Y ¿traigo a los niños? No. No. ¿Y si recuerdan?”. Muchos de los aspectos expresivos y lingüísticos, tales como la frecuencia de neologismos, los abundantes encabalgamientos, el regusto por los pronombres enclíticos, la musicalidad tenue de las rimas internas, deben ser considerados ya constantes estilísticas de Ballesteros que, provenientes de obras anteriores (aunque aquilatados y desarrollados más que nada en *Jacinto*), resurgen nuevamente en *Los dominios de la emoción* para darle al poemario el sello personal de un poeta que está decidido a bordear los límites de la creación y a forzar el lenguaje para conseguir con él un alto grado de esencialidad y de originalidad que dé a cada poema unos niveles lírico y expresivo en los cuales pese tanto la fuerza de la emoción como la capacidad del intelecto para iluminar en toda su amplitud la semiótica de lo simbolizado.

2. LA ECLOSIÓN NARRATIVA DE RAFAEL BALLESTEROS

Los dominios de la emoción representa, por tanto, el último libro de poesía de Rafael Ballesteros que se ha puesto en circulación. Su siguiente obra editada ha significado

6 Téngase en cuenta lo que señala Antonio Aguilar en su ensayo ya citado (pág. 105): que desde muy tempranamente “Rafael Ballesteros [...] comenzará en breve un personalísimo camino poético que va a resultar muy cercano a las vanguardias y tangencial, por tanto, a las innovaciones propias de los 70”.

un cambio de intereses en cuanto que en ella el autor ha optado por la prosa eligiendo concretamente el género narrativo. A este ha quedado vinculado, en consecuencia, con su primera novela *La imparcialidad del viento* (Málaga, Veramar, 2004), que únicamente significa un punto de arranque si atendemos a que en años posteriores, y ya de manera continua y sucesiva, ha ido sumando los títulos *Huerto místico* (Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2005), *Amor de mar* (Sevilla, Renacimiento, 2005), *Cuentos americanos* (Málaga, Ateneo de Málaga, 2006), y *Los últimos días de Thomas de Quincey* (Barcelona, DVD Ediciones, 2006). Pero es imprescindible advertir que esta afección al género de la novela, que parte pues del 2004, se manifestó en él sin abandonar su personal lenguaje e incluso recuperando ciertos rasgos de narratividad propios de su poesía.

Con *La imparcialidad del viento* mostró Rafael Ballesteros una preferencia por los argumentos de corte histórico-político, ya que en ella, a partir de la anécdota del asalto a una sucursal bancaria llevado a cabo por tres individuos integrados en un grupo anarquista, se va a relatar la problemática de los presos políticos durante el régimen franquista y hasta el momento en que este deja de operar tras las amnistía general que impone la Transición. Es por esto que Francisco Morales Lomas (en artículo publicado en la revista *Papel Literario Digital* de 25-8-2009, véase después nota 9) ha llegado a aludir a “la profundidad de sus ideas inmersas en procesos político-sentimentales”. En ese intento narrativo se va configurando paulatinamente el tono de las relaciones de amistad que se forja entre los personajes, de entre los que descuella el carácter y el comportamiento del que conoceremos como Rancho. Desde el punto de vista argumental, hay una ligazón entre esta novela y la inmediata que a principios de 2005 publica Ballesteros en Málaga, *Huerto místico*: se trata del predominio de la amistad, de la humanidad y de la ternura, habida cuenta de que en este último relato el narrador –que se expresa en primera persona– es “un hombre de religión que busca la santidad más alta”, lo que justifica que se centre en transmitir el aprendizaje conventual de dos novicios (Martín de Santa María y Pedro de la Caridad) que van a tener experiencias religiosas llamativas bajo las paredes del monasterio⁷. Entre uno y otro de los títulos hay, efectivamente, variación temática pero en el fondo late una comunidad de sentimientos y de aspiraciones que harán posible que las vivencias correspondientes vibren con un intenso lirismo y una franca humanidad en sus personajes. Antonio Garrido Moraga ha hablado⁸ del “estilo de esta narración poética o poesía con estructura narrativa, texto pleno en su inmanencia, texto de profundos registros y de muy rica simbología, ni más ni menos que la del huerto”; a lo que añade después que “Leer a Ballesteros es adentrarse en la niebla nítida del amor”.

A la altura del 2005, año en que se publica también *Los dominios de la emoción*, parecía claro que el reconocido poeta malagueño iba a dar una mayor amplitud a su creatividad orientándola de modo preferente hacia la narración, género en el que se concentra redoblando esfuerzos que fructifican ese mismo año al editarse en Sevilla

⁷ Véase la crítica de Moreno Ayora, A. (2005: 9).

⁸ Garrido Moraga, A.:(2005).

Amor de mar, un relato distinguido con el I Premio Rincón de la Victoria y con el que su autor continuaba decidido a convencer de sus dotes de novelista. De nuevo, aunque desde otro punto de vista, aflora en esta historia el poder transformante del amor, ya que el protagonista Medrano nos introduce en su profesión de marino, con inquietante peripecia vital anclada al siglo XIX, y en su particular historia de amor vivida igualmente con riesgo y sigilo. Debe añadirse que es un acierto crear en la novela un aire de belicosidad y de intriga que al fin ha de diluirse en un poético episodio de amor trágico, el mismo que funde el sentimiento y la naturaleza mediante la evocación de esas dos palabras del título: “amor (de) mar”.

Sin soslayar esa fusión de sentimiento y naturaleza pero indagando los comportamientos de una sociedad que no es la española, sino la estadounidense, surge en 2006 un conjunto de relatos titulado *Cuentos americanos*, que refleja el punto de vista del autor y su experiencia acerca de un grupo humano al que se ha acercado con respeto y originalidad para exponer sus valores más tradicionales, dejando siempre en sus páginas “Lo que he vivido, lo que he entrevisto y un mundo imaginario”, según declaró en su día (6 de abril de 2006) al periódico *Málaga hoy*. Las constantes argumentales de estos seis breves relatos son la complacencia en el carácter de los personajes y el hecho de que todos ellos vivan momentos de búsqueda, de indecisión, de aprendizaje⁹. Estos momentos de búsqueda, orlados por el dolor, la emoción y la incertidumbre vuelven a repetirse en una novela original y de estructura pretenciosa –cinco capítulos en los que cambia el narrador sin cambiar el protagonista– que se titulará *Los últimos días de Thomas de Quincey*. En ella se conforma un argumento de cambiante intensidad, unificado en su punto de vista narrativo, variado en la importancia con que se van alternando los personajes y, sin embargo, redundante en el valor concedido al protagonista Thomas de Quincey, nombre real de un escritor y pensador inglés de hace dos siglos, pues su existencia transcurrió desde 1875 a 1859. De su lectura resulta indudable que es la mejor novela que Ballesteros había escrito hasta la fecha, pues es un texto loable por su verismo, su certera ambientación, su minucioso análisis biográfico y su profundidad psicológica¹⁰.

2.1 La temática uniformadora de “La muerte tiene la cara azul”

Ahora bien, la novela más reciente de Ballesteros y la que nos parece más significativa de todas las que ha publicado, no solo por su extensión (que se alarga hasta las 820 páginas) sino también por su pretendida y mantenida homogeneidad temática es la que se ciñe al título de *La muerte tiene la cara azul* (Sevilla, RD Editores, 2009), que es un rótulo de carácter uniformador porque enmascara lo que en realidad es una

9 Con estas palabras y su correspondiente ampliación hacíamos referencia a los relatos constituyentes de *Cuentos americanos* según la crítica que le dedicamos también en *Diario Córdoba. Cuadernos del Sur* (29-6-2006, pág. 5). Afirma Campos Reina, en el prólogo que escribe para estos *Cuentos americanos*, que “en plena madurez y con una pujanza envidiable, Rafael Ballesteros ha desembocado en la narrativa sin abandonar sus empeños anteriores”.

10 Cf. nuestro punto de vista en (2007: 162-163). Igualmente remitimos a los comentarios de F. Morales Lomas en <http://moraleslomas.blogspot.com/2008/03/los-ltimos-das-de-thomas-de-quincey-de.html>.

pentalogía que viene conformada por la suma de las siguientes novelas o ‘libros’: *El peligro de la libertad*, *Rencor de hiena*, *Verás el sol*, *La imparcialidad del viento* (remodelada o ligeramente versionada) y *Miss Damiani*. Ya en una primera aproximación al significado aglutinador de la novela, el crítico Francisco Morales Lomas concretó que¹¹ “Las cinco novelas de *La muerte tiene la cara azul* están publicadas en un solo volumen y abordan el tema dilatado y fascinante de la libertad”.

2.2 “El peligro de la libertad”

En consonancia con la cita precedente, la novela que inicia la pentalogía de *La muerte tiene la cara azul* es precisamente *El peligro de la libertad*, centrada en el personaje histórico del general Torrijos (1791-1831), del que a partir de los escasos datos históricos y biográficos que se poseen Rafael Ballesteros levanta una concienzuda historia novelada en once capítulos desde 1830 a 1845, deteniéndose momentáneamente en 1831 (año de fusilamiento del militar, capítulo V) por ser este el que resuelve, frustra y aniquila todas las aspiraciones del protagonista explicando al mismo tiempo sus apasionados afanes, tal como claramente los formula en uno de sus parlamentos: “Santa Olalla, siempre hay tiempo cuando se trata de luchar por la patria y por la libertad” (pág. 22). Este es el planteamiento temático de todo el texto, recordar el pronunciamiento de Torrijos en defensa de la libertad y en espera de reinstaurar la Constitución de 1812.

Estamos ante una narración apegada al léxico marinero, transcrito siempre con exacta propiedad –por momentos uno recuerda a *Amor de mar*–, con una prosa mimada y tranquila, además de llamativa por su detallismo en la puesta en situación de las escenas y de las descripciones¹². Con ágiles y concisos diálogos, el narrador gusta de dejar la expresión a los personajes más sencillos para que analicen las vivencias y hagan avanzar el argumento, que poco a poco juega con la curiosidad y el suspense. De entre todos, es Miguel Laín el personaje que se alza al nivel del protagonista y acaba siendo símbolo de la lealtad y la valentía, y todo ello en contraste con las repetidas muestras de traición que van jalando los planes de Torrijos. Y así, aunque el capítulo V es central, topamos con un argumento que se continúa hacia delante para alcanzar a los años de 1843-1845, pero que a su vez retrocede cronológicamente (capítulos VIII-IX-X) para perfilar ciertos pormenores que enriquecen la trama y posibilitan la expectación de los lectores. Estos, siguiendo el ritmo reflexivo, emotivo y a ratos angustioso de la acción, son conducidos por escenarios de la costa malagueña, de algunas poblaciones del interior de la provincia (Antequera) o de la propia Málaga, de Córdoba (Rute) o de la capital Madrid (de la que se hace una descripción de su ambientación decimonónica).

11 Así comienza su reseña sobre “*La muerte tiene la cara azul* de Rafael Ballesteros”, en *www.papel-literario.com*, de 25-8-2009.

12 Por añadidura, resulta curioso que el poema “*Andando sobre el mar*” –que Antonio Aguilar transcribe en su libro *Del paraíso a la palabra. Poetas malagueños del último medio siglo (1952-2002)*. *Antología* (véase págs. 183-184)– sea igualmente de ambientación marinera y conecte así con el tono narrativo que caracteriza a esta novela sobre Torrijos.

Tras los momentos culminantes y de mayor emoción y sufrimiento, la historia se precipita –sin traicionar la realidad– hacia el desencanto y el fracaso, dos experiencias evocadas de este modo al final del capítulo VIII y por tanto concluyentes del argumento:

A veces los sueños mejores de los hombres se desvanecen y las palabras más hermosas se ahuecan. Los sentimientos más altos se hacen humo, enferman las pasiones más intensas y se hace el mundo un esqueleto de sí mismo (pág. 118).

2.3 “Rencor de hiena”

Es el siguiente título *Rencor de hiena*, que se abre con una breve pero intensa reflexión sobre el miedo y la muerte –puede decirse que no se nota el cambio entre esta y la novela anterior–, el que enseguida permite presentar el comienzo de unos hechos que trasladan al lector al mismo día del levantamiento militar del general Franco, vivido asimismo en un pueblo de la costa oriental malagueña y en los alrededores inmediatos: “[...] no le diré que vuelvo al pueblo, le diré que marché hacia Macharaviaya, porque por arriba de Benaque están los compañeros” (pág. 197). Aparece primero un narrador cuyo cometido es enmarcar y hacer progresar el argumento y en seguida otro, parcial y subjetivo, que representa el punto de vista de la vivencia republicana y que por ello narra en primera persona (correspondiente al “yo” de El Zagal, que dice: “Aquí en los papeles cuento nuestra historia, Lita”). Lo cierto es que uno y otro de los narradores se van alternando y apoyando, con lo cual el segundo casi siempre amplía o refuerza la narración del primero. A veces ni siquiera se nota la transición de ambos puntos de vista, excepto por la marca del tipo de letra que los individualiza (redonda o cursiva).

La acción se desarrolla deteniéndose unas veces en la tragedia colectiva, que en buena parte simboliza el grito de “¡Arriba España!” al que se vinculan personajes como el falangista Urdiales, Nevot o Aguayo, y otras veces en la tragedia personal que llega a comprenderse por la reflexión y el análisis de las emociones que surgen de personajes como Bernabé o El Zagal, cuya proclama vivencial será la de “¡Viva la República!”. Determinados parlamentos (de la página 168, por ejemplo: “El que carece de ideología, ni tiene cabeza ni tiene corazón”; “¿Quién puede esperar de él que no se convierta en un traidor?”) no solo son completamente congruentes con esta historia sino que pueden anudarse igualmente con la precedente de Torrijos, configurando así una unidad de contenido que justifica el marco común cuya valoración quiere ser *La muerte tiene la cara azul*¹³.

Rencor de hiena es una novela espeluznante, trágica, emotiva, de la que emergen en aluvión sentimientos como el coraje, la ira, la frivolidad, la ternura, la piedad o la desesperación, los mismos que podemos comprobar en citas como estas: “No se nos permite vivir. Desaparecer es lo único que se nos permite. Nuestra culpa es existir”

13 En alguna ocasión se explicitan llamadas internas que retroalimentan la relación sugerida: “[...] a la busca, entre las vidas de hombres valerosos, Torrijos, Robert Boyd, de algún espacio, por pequeño que fuera, donde guarecerse este pobre egoísta y cobarde” (pág. 252).

(pág. 199); “Y aquí ya no hay piedad ni lástima. Una y otra se acabaron hace tiempo. ¡Se acabaron!” (pág. 234).

2.4 “Verás el sol”

Son 310 páginas las que alojan las duras vivencias de *Rencor de hiena*, que no van a ser sustituidas por otras mejores ni más apacibles, ya que la siguiente novela de la pentalogía va a ser *Verás el sol*, que parte de la acogida que, en secreto, da “la Sota” a el “Seco” (alias de Antonio Pérez Bermúdez) en una barriada malagueña cuando este junto con otros camaradas está preparando la resistencia urbana antifranquista conocida como guerrilla. He aquí otras 188 páginas repletas de personajes (además de los mencionados, la “Mora”, “Tita”, “Pasmao”, “Terrizo”, “Faldero”, “Pinto”, “Reverte”, “Pronto”, “Montiel”...) que a través de diálogos cortos y frecuentes traslucen la rapidez de las acciones que se proyectan o ejecutan. El lector se encuentra nuevamente con una trama secundaria que estructura el argumento con un doble narrador según tome la palabra el que alude a la historia colectiva o el que expone la historia personal, el “Seco”, a su vez integrante de la peripecia colectiva. Esta doble trama va indicada tipográficamente, otra vez, mediante la utilización de la cursiva.

En el contexto de la sociedad de la época, el grupo de personajes citados pretenden “ser la vanguardia de este gran ejército de la libertad. Somos revolucionarios. No somos bandoleros”, según apreciación de la página 359. Y por ello, la novela atiende fundamentalmente a la organización y funcionamiento de la guerrilla, reviviendo sus inseguridades, sus miedos, sus convencimientos y su confusión de ideas, sus conexiones y desconexiones...

2.5 “La imparcialidad del viento”

La novela que Ballesteros publicó en 2004, su primera novela, *La imparcialidad el viento*, queda integrada en la pentalogía en cuarta posición, ya que es la que le corresponde según la línea cronológica de los hechos históricos. De ella hemos adelantado ya –teniendo en cuenta ahora que Ballesteros ha vuelto a versionar o revisar su argumento con mínimas aportaciones– que transcurre reflejando las relaciones de camaradería que se establecen entre un grupo de anarquistas que, tras cometer el asalto de un banco, quedan presos en la Cárcel Modelo de Barcelona durante el último periodo del régimen franquista y cuando se ve inminente la Transición.

Como característica del relato debe destacarse el recurso basado en el cambio de voces, que permite intercambiar las intervenciones del narrador (de sintaxis escueta, nominal, con ausencia de preposiciones o nexos) y las de la primera y segunda personas narrativas, cuyo vocabulario aparece necesaria y oportunamente moteado de términos jergales y a veces de localismos expresivos propios del habla andaluza (“Ustedes os vais a otro, ¿no?”). Se trata de una narración en la que son comprensibles los saltos del presente al pasado, y por lo mismo la mezcla de episodios infantiles con otros pertenecientes a la cotidianidad carcelaria. Con todo, el tipo de texto predominante

es el dialogístico, rasgo por el que esta novela evoca el carácter dialéctico que operaba en la obra *Jacinto* –la redacción de una y otra estaban muy próximas–, convirtiéndose además en la razón por la que el personaje Zarra (igual que ocurriera con otros de la citada obra) es el que inquiere y fuerza continuamente a la reflexión.

La imparcialidad del viento no es, por cuanto antecede, novela de un protagonista, sino de un coro de protagonistas que viven situaciones límite y recuerdan cuanto han vivido antes de ser encarcelados. Rancho y sus numerosos amigos (Ruzafa, Rosich, Pedrosimón...) son seres que necesitan liberarse del peso de sus amargas historias, que han hecho de ellas la razón de sus esfuerzos y de su resistencia política, y que al fin las comparten porque son el salvoconducto de su sentido de la amistad y la prueba de su limpia intención (sin duda, el capítulo 10 es buena muestra de cuanto comentamos). Aunque con frecuentes rasgos de la novela policiaca y sentimental, puede decirse que esta es una novela de pensamiento más que de acción, pues en la obra la palabra ocupa el lugar de los hechos.

Este cuarto texto de Ballesteros no diverge significativamente de los anteriores, por cuanto continúa centrado en el anhelo colectivo de libertad y en las amargas experiencias del dolor y de las tragedias humanas. Sin duda alguna, la novela en conjunto simboliza la defensa de los valores humanos y cívicos: la amistad, la solidaridad (“Lo colectivo siempre es lo más”), el arrepentimiento y la búsqueda del bien (“Yo, yo no quisiera odiar más”), el convencimiento de la identidad del grupo (“En lo nuestro no se ingresa, se es”), el peso de la ilusión y de la nostalgia, y en fin, la presencia de los ideales en contraste con numerosas anécdotas de corte tremendista o escatológico.

2.6 “Miss Damiani”

Quien inicia la narración de este nuevo argumento titulado *Miss Damiani* es Cetme, el personaje con el que en su última sección (“15. Volver a devolver”) se ha cerrado el título precedente *La imparcialidad del viento*. En realidad, estas dos novelas se complementan y *Miss Damiani* parece representar una segunda versión, un diferente punto de vista con el que poder referirse a personajes ya conocidos, como Rancho, Bandolé o Cetme, que ahora, con este nuevo enfoque, se relacionan con otros que el lector poco a poco irá conociendo. Quien cuenta la historia es, precisamente, Cetme, que la inicia retro trayéndose en el tiempo con la información: “Detuvieron a Bandolé mientras dormía con la facilidad de quien agarra a un conejillo en su nasa”. Cetme habla de sí mismo, residente en Mataró, y de sus primeros atracos con la banda en la que se integra (“¿Y quieres empezar, no?”; “¿Y estás dispuesto?”) para conseguir dinero con el que sufragar la resistencia anarquista que operaba a mediados de 1970. A la sazón, y según el punto cronológico de los acontecimientos narrados, Rancho y Bandolé –que están en la cárcel– traicionaron a Cetme, que por esta razón se esconde de la policía (“Llevo aquí encerrado ciento cincuenta y tres días”, pág. 682) y por el mismo motivo desea una amnistía para que Rancho pueda quedar en libertad y así

vengarse de él¹⁴. Este deseo incesante de venganza es el que mantiene su existencia, según confiesa en página 804: “Mataré a Rancho y con él acabaré con una obsesión”.

Cetme, que en los primeros capítulos (1 al 4) sitúa el relato en su juventud asaltando bancos y viviendo en clandestinidad, da un giro de pronto a la narración (capítulos 5, 6 y 7) para evocar su infancia en Andalucía, en un pueblo de la vega de Antequera, y recordar al unísono episodios de aquella niñez (verdeo en los olivares, escenas de pesca...) o algo posteriores (como su milicia en el Pirineo). Es por esta mezcla de sensaciones y sentimientos por lo que vemos que la narración va dando saltos temporales hacia adelante (momento presente) o hacia atrás, reconcentrándose con ternura en la evocación de anécdotas de su infancia a pesar de que ya desde entonces notaba el “odio, desprecio y violencia que siento en mis adentros” (pág. 690). Y esta desazón que le venía de lejos aumentó, por supuesto, a partir del momento en que tuvo que emigrar del pueblo con su familia para recalar en Mataró. Se explica de este modo que el protagonista aparezca como un desarraigado que va a tener pocos momentos de felicidad. Ese desarraigo es el que refleja al comentar que en la ciudad “hasta los vencejos y los golondrinos van diciendo qué hago por aquí, de dónde he venido yo y a dónde voy a ir. El mundo entero cambia. No sabe de verdad cuál es su sitio” (pág. 752); y el mismo asunto reaparece, por ejemplo, al referirse a “[...] aquellas mujeres desvencijadas y sin patria” (pág. 766).

Para Cetme, la felicidad es un estado al que sólo ha accedido gracias a su hermana, Miss Damiani –por cierto, el nombre con el que actúa en un espectáculo de magia–, que fue la única con la que durante un tiempo pudo ser feliz y dichoso (“Pocas veces había estado yo tan contento”, pág. 737; “Corazón, que duermas bien”, pág. 776), y a su vecina Tona que conocerá más tarde y con la que vivirá nuevos momentos de intensa pasión amorosa. En buena medida puede decirse que esta historia tiene como dos tempos, dos ritmos, uno al principio (cuando Cetme se integra en la banda de atracadores) y otro después (cuando de niño emigra con sus padres y hermana a Mataró, dominado por la ternura de su hermana “Miss Damiani”). Sin embargo, la existencia como adulto –que corresponde al momento narrativo presente– está impulsada sólo por dos fuerzas, la de la ternura que siente por Tona y la del rencor vengativo que experimenta por Rancho: “En el mismo corazón, dos sitios que no se comunican, que no se ven” (pág. 743).

Es esta la última novela de la pentalogía, pero sus rasgos estilísticos concuerdan con los trazados para las demás. En una y en otras es marca destacada la originalidad de la prosa dialogística, con la fluidez, rapidez y esencialidad que caracteriza a los turnos de palabra. Con frecuencia encontramos emocionados párrafos, largos discursos que van surgiendo con el desorden, las repeticiones y el fluir del pensamiento, vocablos del lenguaje jergal y otros completamente cercanos al neologismo (‘andoteando’, ‘ronrales’, ‘agolpo’, ‘derrumbos’...), otros también recalcados para intensificar la acción o la cualidad (“de vez en cuando la acariciaba, suave, suave”). Vinculadas con

14 Recuérdese que esa venganza, el asesinato de Rancho, es el acontecimiento relatado en la última página de *La imparcialidad del viento*: “Detrás oye un ruido, después una voz: / - Rancho... Rancho. / Cuando se va a volver, Cetme le pega un tiro en la nuca” (pág. 649).

mayor o menor consistencia las cinco historias, puede decirse que en ellas ronda un personaje que responde a un plan trazado con unanimidad, a un proyecto que quizá resuma mejor que ninguna otra calificación aquella que se expone en la página 206: "Aquel que defendió que la idea está por encima del miedo y que lo que se sueña tiene más fuerza que la misma vida".

3. CONCLUSIÓN

El lector habrá entendido que en este breve trabajo únicamente hemos aspirado a tratar la obra de creación de Ballesteros, pues no debe olvidarse que a lo largo de su trayectoria como escritor se ha dedicado también a la crítica, con estudios centrados en autores como Gabino Alejandro Carriedo o Dámaso Alonso, o con antologías de otros para difundir la obra de Ricardo Molina, de Vicente Núñez o de Pérez Estrada, habiendo contribuido asimismo a la edición de poetas de la talla de José Moreno Villa (el caso de su estudio de autoría compartida sobre *Jacinta la pelirroja*, Castalia, 2000) o, mucho más recientemente, en 2006, de Muñoz Rojas, del que junto con Francisco Ruiz Noguera y Julio Neira ha recopilado en Cátedra sus *Textos poéticos (1929-2005)*. Siendo así, no puede obviarse que Rafael Ballesteros, en una misma entrevista¹⁵, ha afirmado que "he creído que la poesía es un reducto de la intensidad, de la creación, de la personalidad, la emoción y no especialmente de la política"; que

desde el primer momento creí que este mundo consistía en creación, novedad, hacer del lenguaje un uso específico y controlado, en donde cabe la sorpresa, la ironía. El poema es una zona donde caben muchas cosas;

y que (según añade además) poesía y novela

Son dos cosas completamente diferentes, dos ritmos, necesidades expresivas, dos lenguas. Crear un personaje y guiarlo por acontecimientos y relacionarlo con otros personajes es totalmente diferente al fogonazo, a la luz que es la poesía verdadera.

Tales aseveraciones constatan que, se trate de uno u otro género, estamos ante un escritor consciente de su oficio, de sus posibilidades y alternativas, de su razón de ser para el arte.

En el caso de los cinco títulos constituyentes de *La muerte tiene la cara azul*, como se ha apuntado, debe destacarse la posibilidad de relacionar unas historias con otras, ya que el hecho de concatenar actitudes y comportamientos éticos en argumentos diferentes demuestra que Ballesteros concibe su obra como un texto total, único, y que esto permite traspasar y trasvasar palabras, símbolos, alusiones de unos contextos a otros. La hondura que Rafael Ballesteros consigue en cada una de estas cinco historias hace que pensemos que aquellas palabras de El Zagal (en la página 260) "Cuando escribo... Lo que hago es buscar más realidad. La verdadera", son aplicables a cualquiera de ellas y que, en el fondo, están aludiendo tanto a la pretensión como al compromiso que el autor mantiene vivo en todo su proceso de creación. Y lo curioso es que las concordancias temático-estilísticas no solo se observan entre estos cinco títulos de *La*

15 "Entrevista con Rafael Ballesteros, por Sergio Ruiz", *Liberlect*, 8 (22 de diciembre de 2.003), revista de publicación electrónica en <http://www.bestcom.org/liberlect/entrevista-004.html>.

muerte tiene la cara azul, sino que desde textos lejanos –en verso o en prosa– avanzan entrecruzándose, remitiéndose, repitiéndose o transformándose hasta reaparecer de nuevo en *La muerte tiene la cara azul*, una novela grandiosa, extensa, coherente con ella misma y con la totalidad del mundo literario del autor. Es evidente que son estos méritos intrínsecos los que han propiciado que la *Asociación Andaluza de Escritores y Críticos Literarios (Críticos del Sur)* haya concedido a novela tan original el ‘XVI Premio Andalucía de la Crítica. Modalidad Narrativa’, cuyo jurado la valoró insistiendo en

la capacidad de acercarse con autenticidad al mundo de sus personajes, argumentando su visión con un lenguaje preciso, cargado de humanidad y con un basamento lingüístico que resalta los espléndidos diálogos y sus silencios¹⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- Moreno Ayora, A. (2005): “Ternura y belleza”, *Diario Córdoba. Cuadernos del Sur*, 7 de abril, 9.
- Moreno Ayora, R. ([2006]2007): *El Maquinista de la Generación*, Segunda época, Número 13, febrero 162-163, “La dolorosa incertidumbre de un intelectual romántico. Rafael Ballesteros. *Los últimos días de Thomas de Quincey*. Barcelona, DVD Ediciones, 2006.
- Garrido Moraga, A.: (2005) “Hortus”, *Diario Córdoba. Cuadernos del Sur*, 10 de marzo, pág. de contraportada.

16 En www.aec.es/index.php?option=com_content&view=article&id=154:ganadores-del-xvi-premio-andalucia-de-la-critica&catid=2:noticiasgenerales&Itemid=8

MAX AUB O EL PODER TESTIMONIAL DE LA FICCIÓN

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO¹

Universidad de Salamanca

Resumen

Como víctima y superviviente de la violencia y la intolerancia, Max Aub fue consciente de la obligación moral que tenía de dar cuenta de todo lo que había vivido en el desgraciado periplo que, entre 1936 y 1942, le hizo ser testigo de las guerras española y mundial, de la brutalidad de los campos de concentración franceses y de la soledad del exilio al que partió en 1942. Con esa autoimposición como punto de partida, este trabajo intenta analizar la obra de Aub a partir de su condición testimonial, al tiempo que indaga en las concepciones literarias del autor, basadas, grosso modo, en la paradoja de confiar más en la ficción como medio de transmisión de su pasado que en su propia memoria.

Palabras clave: Max Aub, Ficción, Autobiografía, Testimonio, Compromiso.

Abstract

As victim and survivor of the violence, Max Aub wanted to narrate his unfortunate experience on 1930's and 1940's: Spanish Civil War, World War II, French concentration camps and exile. In this way, his literature arose as consequence of a moral obligation to testify. This article tries to analyze Aub's books from two different points of view: the study of the historical condition of Aub's literature and the study of the literary conceptions of Aub, because they were based on the paradox of preferring the fiction to the memory in order to narrate the past experience.

Key Words: Max Aub, Fiction, Autobiography, Testimony, Commitment.

A principios de 1939, ante la inminencia de la victoria franquista en la Guerra Civil, Max Aub –cuyo compromiso con el gobierno republicano durante la contienda había quedado fuera de toda duda– cruzó la frontera y se instaló en París. Allí viviría unos meses, hasta que una denuncia falsa por la que se le acusaba de comunista provocó su arresto por parte de las autoridades francesas y, con ello, el inicio de una peregrinación por diversos espacios carcelarios y concentracionarios que se prolongaría hasta 1942, cuando pudo huir y embarcar hacia México, donde se instalaría definitivamente. Derrotado, excluido del proyecto nacional, exiliado y superviviente de los campos de

¹ Universidad de Salamanca. Correo-e: zapa@usal.es. Recibido: 15-11-2009; segunda versión: 10-03-2010.

concentración, Max Aub (1998: 23) aseguraba “no tener derecho a callar”² lo vivido durante su desgraciada peripecia vital. La famosa sentencia fue ejecutada por el autor desde el momento en que constató que, en su condición de víctima de la intolerancia, su figura formaba parte de la “memoria impedida” y la “memoria manipulada” que surgían, según Paul Ricoeur (2004), como consecuencia del “control de la memoria” al que sometieron a sus sociedades diversos regímenes totalitarios y al que, evidentemente, no fue ajeno el franquismo. El escritor fue consciente de que ni su nombre ni su obra podrían ser recordados correctamente en la España de la dictadura, dominada por un aparato propagandístico empeñado en presentar a los exiliados como “defensores del monstruo, acusados de que han robado el oro de España y complotan en la ONU” (Cuesta, 2008: 148) y en borrar todas las huellas que evocasen el legado republicano.

En su lucha contra la deformación histórica del franquismo y a favor del legado republicano y de todos los que lucharon por su mantenimiento, fue la literatura el método más eficaz de todos los empleados por el autor. No en vano, Sebastián Faber (2003: 11) ha llegado a interpretar la “extraordinaria fecundidad aubiana” como “reacción particular al trauma del exilio, una respuesta a los conflictos y a las obligaciones que el destierro conlleva para el escritor, sobre todo con respecto a la lealtad y la memoria”. Para Caudet (2000: 26), la prolijidad de su producción ha de entenderse como forma de conseguir “autoestima, justificación [y] razón de ser”, elementos especialmente importantes para quien se ve despojado de sus asideros vitales en el exilio. El propio Aub, de hecho, señalaba en 1971, en un cuestionario formulado por Fernando Palacios Álvarez, que “resolvió su experiencia del exilio escribiendo” (FMA, Caja 19, 6)³. La abundancia de su obra puede entenderse así como una respuesta a la actuación de quienes intentaron borrar e inventar a su antojo partes de la historia, sobre todo si se tiene en cuenta que en ella bulle una constante preocupación por reflejar la realidad.

Según el autor, las novelas “son testimonios” (FMA, Caja 13, 19, 26) equiparables al discurso historicista y la labor de los escritores ha de ser análoga a “la de ciertos clérigos o amanuenses en los albores de las nacionalidades: dar cuenta de los sucesos y recoger cantares de gesta” (Aub, 2002: 49). Para Aub, los errores en que pueden incurrir la memoria personal o las indicaciones de los testigos son susceptibles también de afectar a las fuentes documentales con que trabajan los historiadores. “El novelista –afirmaba el autor en 1968, en una entrevista inédita conservada en la Fundación Max Aub– está tan cerca de la historia y de la verdad histórica (...) como todo historiador”⁴ (FMA,

2 “Habiendo tanto que decir, tanto que, por mucho que hagamos, siempre quedarán casos que poner en relieve, ¿para qué inventar? Creo que no tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino” (Aub, 1998: 123).

3 Para elaborar este artículo se han consultado los fondos de la Fundación Max Aub, institución que, sita en Segorbe, se encarga de custodiar todo el legado documental del autor, formado por cartas, manuscritos, anotaciones y entrevistas personales. Para referirse a los documentos consultados se ha utilizado el mismo modelo de citación que, basado en el sistema numérico, emplean los trabajadores de la fundación para archivarlos.

4 Al hacer hincapié en las tenues barreras que separan literatura e historia, el pensamiento estético de Aub se convierte en un claro precedente de las teorías de Hayden White, para quien las interacciones entre ambas disciplinas han llevado, por un lado, a los historiadores a construir sus discursos como si

Caja 13, 19, 26). Muy crítico con la actitud reverencial con la que las fuentes escritas eran interpretadas –contraria al escepticismo que los historiadores acostumbraban a mostrar ante las opiniones e impresiones personales-, Aub era consciente de que los documentos, al igual que las personas, podían mentir:

Este intento de los historiadores que se quieren basar exclusivamente en los documentos y hacer que ellos sean fehacientes, es un absurdo, porque los documentos mienten como los hombres (FMA, Caja 13, 19, 26).

Lo sabía por la experiencia de su propia vida, brutalmente condicionada por un documento que mentía. Recuérdese que el arresto que motivó su ingreso en cárceles y campos de concentración francesas, y que meses después le obligó a partir rumbo al exilio mexicano ante el peligro que su libertad y su seguridad pudieran correr en la Francia ocupada, vino provocado por una denuncia falsa en la que, entre otras inexactitudes, se decía que era alemán, judío y comunista⁵. Las autoridades francesas, que habían investigado al autor desde su trabajo, en tiempos de la Guerra Civil, en la Embajada española, y sabían de sus contactos con destacados simpatizantes comunistas como André Malraux, recibieron, en el paranoico clima bélico en que vivía inmerso Francia en el año 1940 –en el que todo aquel que se salía de lo convencional era acusado de disidente-, una nota del embajador del gobierno franquista en el país galo, José Félix de Lequerica. El diplomático, haciéndose eco de una falsa y denuncia anónima, instaba al gobierno francés a que tomase medidas contra “este comunista notorio de actividades peligrosas” (Malgat, 2007: 90).

Para Gerard Malgat (2007: 103), el impacto de la falsa denuncia en Aub no sólo está relacionado con la lógica decepción que surge al comprobar cómo toda una vida puede ser condicionada por una mentira gratuita, sino también con la constatación de que los límites de conceptos como realidad y ficción son tan difusos como volubles, algo que influirá, y mucho, en su concepción artística:

La identidad ficticia creada al hilo de los informes represivos (...) dejará huellas en lo más profundo de su ser y una pesada carga de heridas interiores frente a las muchas arbitrariedades y persecuciones sin motivo. Ello influirá también en sus concepciones filosóficas y las relaciones –paradójicas- que establecerá su obra literaria con la verdad de la ficción y lo falso de la realidad, en particular de la realidad producida por los servicios represivos de un Estado que se involucra en la colaboración con el agresor nazi.

El propio autor, en una carta enviada al presidente mexicano en 1951 recogida en la compilación de ensayos *Hablo como hombre*, reflexionó sobre esa idea:

Estoy fichado y (...) esto es lo que cuenta, lo que vale. Que lo que diga la ficha sea verdad o no, eso no importa, ni entra en juego. Es decir, que yo, mi persona, lo que pienso, lo que siento, no es la verdad. La verdad es lo que está escrito. (...) Yo, Max Aub, no existo: el que vive es un peligroso comunista que un soplón denunció un día, supongo que por justificar su suelo. (...)

de un relato se tratase y, por otro, a los novelistas a convertirse en intérpretes válidos de la realidad histórica.

5 “Max Aub. Nacionalidad alemana. Nacionalizado español durante la guerra civil. Actividades: comunista y revolucionario de acción. Se cuenta su presencia en Francia. Llamar la atención del embajador sobre el mismo como sujeto peligroso. Decir a los consuls [sic] que no le den visado y le recojan el pasaporte si se presenta. Decirles a [sic] Madrid” (Malgat, 2007 89-90). Sobre la hoja manuscrita que contenía la denuncia, alguien –probablemente algún funcionario de la Embajada- escribió la palabra “hebreo”.

Pero yo no soy comunista ni ‘comecomunista’, soy un liberal, un socialista liberal (...), que fue falsamente acusado de ser comunista (Aub, 2002: 113-114).

También fue consciente de la desconfianza que se había de mantener ante determinadas reconstrucciones de la historia por la evolución de su país, dirigido por un gobierno ilegal, sólo respaldado por la fuerza de las armas, y, sin embargo, legitimado por la comunidad internacional a través de su ingreso en diversos organismos y del mantenimiento de relaciones exteriores.

El autor se mostró muy crítico con la interpretación histórica efectuada por los poderes franquistas, basada en la deformación y en las falsedades. “La vida española de hoy está construida en la mierda de la mentira” (Aub, 2003: 433), llegó a decir cuando regresó a España en 1969, contrariado por el hecho de que una de las consecuencias de esa mentira fuera precisamente su desaparición –y la de todos los literatos que compartieron con él la amarga aventura del exilio- de los catálogos editoriales, las librerías, los medios de comunicación, las universidades y los centros de enseñanza y reflexión cultural españoles. Como ha señalado Manuel Aznar, “para quienes padecieron el régimen educativo [franquista] nada más normal que ignorar en literatura o en historia un siglo XX que no se explicaba o se explicaba poco y mal” (Aznar, 2003: 29). Así lo comprobó el propio autor, que se lamentaba de que durante la dictadura la gran mayoría de españoles “jamás oyeron el santo de [su] apellido” (Aub, 2003: 127). La importancia de este vacío cognoscitivo residía, fundamentalmente, en que demostraba la susceptibilidad de manipulación de la memoria colectiva e histórica de las sociedades, así detectada por el propio autor:

Un testamento puede servir precisamente para ocultar la fortuna de un señor y porque es un documento del siglo XVI, los historiadores aseguran feroces: la verdad ésta, y no lo que cuenta fulanito de tal en una novela de la misma época. Pero, ¿por qué? ¿Si los documentos están hechos para engañar a la gente! En eso no hay duda alguna de que los hechos mismos que están sucediendo actualmente en el mundo, si pasaron siglos o uno cayera de la luna y se basara en los documentos, por ejemplo, de la invasión de Checoslovaquia (...), y leyera los documentos soviéticos exclusivamente, pues, quedaría convencido, diría: son documentos, aquí están. ¿Quién se lo iba a negar? Y, sin embargo, sería falso (FMA, Caja 13, 19, 26).

Es decir, según Max Aub, los textos históricos –y, en general, todos los referenciales- pueden aprovechar la actitud del receptor y el siempre subyacente e implícito pacto de veracidad que se establece ante su lectura para manipular al lector y hacerle creer como ciertos hechos que jamás sucedieron. En la propia obra del autor se pueden encontrar buenos ejemplos que demuestran que los documentos pueden mentir. Quizá el más representativo y famoso sea *Jusep Torres Campalans*, la biografía ficticia de un pintor vanguardista nacido de la imaginación de Aub y existente sólo en su cabeza. Publicado en 1958 por la editorial Tezontle, el libro se presentó imitando los títulos de la colección “Le goût de notre temps” de Alberto Skira y, tanto por sus contenidos como por su aspecto formal, como si de una monografía artística se tratase. De este modo, además de reproducir contenidos habituales de textos similares, como los anales, el catálogo del autor o la reproducción de algunas de sus obras⁶, el texto

⁶ El propio Aub pintó las obras incluidas en el texto, atribuidas, lógicamente, al falso Campalans.

apareció con las mismas características externas de las clásicas colecciones de arte. Con ello se ponía de manifiesto el interés del autor en que lo mostrado en el texto fuera interpretado como verdadero por los lectores, tal como ha señalado Juan Manuel Bonet (2004: 132-133):

El diseño juega un papel clave: forma parte, por decirlo de alguna manera, de la ficción. De lo que se trata es de parodiar, con intención mixtificadora, una monografía (...) para contribuir a que el lector se crea que está ante el redescubrimiento de un pintor cubista olvidado, casualmente conocido por el autor, que adopta las formas del historiador del arte.

Guiados por lo que sugería el paratexto, fueron muchos los que hicieron una interpretación histórica de la obra, tomando por real y no por ficcional la vida del pintor catalán. No en vano, hubo hasta representantes de la crítica artística del momento que dieron por cierta la existencia de Torres Campalans. De la misma forma, conocidos de Aub como Juan Luis Alborg mostraron su enfado por el autor por no aclararles si el pintor había existido realmente o no⁷ (FMA, Caja 13, 19, 18). Michael Ugarte (1999: 142) ha explicado del siguiente modo el impacto del aparente carácter mimético del texto:

La forma académica en que el biógrafo ordena los documentos llevó a los críticos de arte y a los historiadores de la cultura a evaluar seriamente al pintor. En efecto, el mundo del arte había descubierto un nuevo artista cubista. Intelectuales y artistas en México donde, según el biógrafo, Torres acababa de morir, y hasta en Nueva York, declararon que habían visto sus obras o que habían tenido la suerte de conocerlo.

Para Soldevila (1999:130), el texto es la “más sonada broma” de las letras españolas. Sin embargo, no se ha de interpretar la obra como un mero juego del autor destinado a confundir a lectores y, especialmente, al mundo del arte. Más allá de su actitud lúdica, *Jusep Torres Campalans* demuestra la imposibilidad de confiar en los documentos y la forma en la que éstos, a pesar de su rigor y aparente objetividad, pueden incurrir en falsedades y errores. En ese sentido, resulta sumamente esclarecedor plantear la hipótesis de que hubiera sucedido si la obra de Aub hubiera pasado desapercibida, sin comentaristas ni críticos dispuestos a analizarla, y hubiera sido descubierta pasados unos siglos. Probablemente, en semejante situación, quienes hubiesen encontrado el libro de Aub no hubiesen tenido ninguna duda de que Jusep Torres Campalans existió, de que nació en 1886 y de que a mediados del siglo XX permanecía, alejado de la vida pública, retirado en el estado de Chiapas. Al presentarse como una monografía artística, y no como una obra de ficción, hubiera activado un contrato lector basado en la confianza en la referencialidad de su contenido.

Semejantes efectos a esa hipotética lectura futura de *Jusep Torres Campalans* produciría la de *Antología Traducida*, compilación de poemas de más de cincuenta autores –de diversas culturas, épocas y tradiciones– tan inexistentes como el pintor catalán. Aub es, consecuentemente, autor tanto de las composiciones como del aparato textual que las acompaña. La confusión de los lectores, así como los problemas de recepción, vienen provocados porque, en su labor de antólogo y editor, el escritor mezcló –al

7 Rizando el rizo de esa errónea percepción, incluso hubo quien creyó reconocer en Campalans rasgos de personas reales, como mostró el autor en sus diarios: “La hija de Campalans. La hija del diputado socialista de idéntico apellido quiere hablar conmigo: está convencida de que tomé a su padre como modelo (...) ¡Resulta que el hombre pintaba!” (Aub, 1998: 393).

igual que hizo en *Jusep Torres Campalans*, donde aparecen figuras como Alfonso Reyes o André Malraux- elementos de la ficción con elementos reales. Es decir, aludiendo a la teoría de los mundos narrativos de Albaladejo, sus obras muestran un modelo ficcional verosímil presentado bajo la apariencia de mundo verdadero⁸. En el prólogo de *Antología Traducida* se puede leer, por ejemplo, que el traductor de muchos de los poemas es Juan de la Salle, de quien se dice que “pasó no pocas horas con Jorge Guillén y Pedro Salinas, de quien fue amigo” (Aub, 2004: 56). También *Imposible Sinaí* ha de ser señalado como muestra del interés del autor en la “poética de lo falso”, expuesta en este caso a través de una selección de composiciones atribuidas a participantes en la Guerra de los Seis Días. *Versiones y subversiones* es otro de los trabajos aubianos merecedores de integrar este grupo.

No fueron estas las únicas obras en la que el autor cuestionó la validez de los documentos textuales como forma de conocer el pasado. Cuando se cumplían catorce años de su exilio mexicano, el autor imaginó su acto de ingreso en la Academia de la Lengua Española y escribió el habitual discurso de entrada a la institución, siguiendo para ello los tópicos retóricos habitualmente empleados en ese tipo de textos. Demostrando su interés por las artes gráficas, Aub se encargó de que el discurso, titulado *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, fuese editado imitando la tipografía y el diseño habitual de las publicaciones de la institución junto a la correspondiente réplica, a cargo de otro académico tan imaginario como él, Juan Chabás⁹, quien ya había fallecido en la fecha del supuesto acto de ingreso. La presentación formal del texto constituye, como en el caso de *Jusep Torres Campalans*, una muestra de la intención del escritor de, en su deseo de legitimar a la literatura como forma de conocimiento, otorgar estatuto de realidad a elementos ficticios, diluyendo así los límites entre ambas entidades, pues, tal y como ha explicado Javier Pérez Bazo (2007: 351), “la edición del opúsculo sirve de soporte real o prueba que el autor desea convincente de su historia ficticia, como si dotándola de realidad física quisiera violentar el curso de la Historia negando lo imposible”.

En consecuencia, “para el Max Aub del discurso, la guerra civil nunca existió y, por tanto, ni la muerte, ni el exilio habían azotado España” (Mas i Uso, 2006: 76). En la Academia imaginada por el autor, que, por motivos obvios, no podía ser “real” en

8 Según Albaladejo (1986), un texto puede remitir a tres “modelos de mundo”: verdadero, ficcional verosímil y ficcional inverosímil. El primero de ellos sería el referente habitual de los textos historiográficos y periodísticos, mientras que los otros dos se identificarían con la tradicional división aristotélica de los contenidos en miméticos y no miméticos. La novela que intenta recrear el pasado verdadero, histórica en algunos casos y testimonial en otros, tendría un referente -formado por ambientes, personajes, tiempo, tramas, etc.- exclusivamente real, tomado íntegramente de la historia verificable, y se distinguiría de otros textos tanto en su voluntad formal como en su proceso de recepción, puesto que los lectores no esperan de ella el detallado y exacto rigor que sí se exige a la historiografía. En ocasiones, ese mundo verdadero puede convivir en la novela con un referente ficcional verosímil, que, a pesar de no proceder de la realidad, está construido a partir de ella.

9 El discurso atribuido a Juan Chabás reproduce fragmentos de uno de sus trabajos de historia literaria, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*. Del mismo modo, el texto con el que Aub se estrenaba como académico utiliza fragmentos del “Proyecto de estructura para un teatro nacional y escuela nacional de baile” presentado ante el gobierno de la II República poco antes de la guerra.

ninguno de los sentidos, se sentaban Federico García Lorca, Miguel Hernández o Ramón J. Sender junto a Ernesto Giménez Caballero, José María Pemán o Dionisio Ridruejo. Vencedores y vencidos, muertos y vivos, se daban la mano en una sociedad que no había sufrido los horrores de la guerra, que conmemoraba el veinticinco aniversario de la proclamación de la II República y que tenía en Max Aub a uno de sus más destacados dramaturgos, hasta el punto de ser académico y director del Teatro Nacional. Aunque todos los personajes que aparecen en el texto son históricamente reales, muchos de sus rasgos biográficos aparecen alterados, siendo sus vidas ficticiamente alargadas, adquiriendo sus obras una continuación que nunca tuvieron y convirtiéndose en académicos autores que jamás lo fueron –o que, como en el caso de Miguel Delibes, sólo lo serían años tarde-. De ahí que el texto pueda ser tomado como un homenaje a la tradición cultural de un grupo de escritores cuya evolución fue abruptamente alterada por la guerra y por la dictadura. La obra, por lo tanto, no sólo cuestiona la fiabilidad de las fuentes históricas, sino que también y sobre todo se convierte en una forma de luchar contra el olvido y la manipulación efectuada por los poderes franquistas.

El discurso es, consecuentemente, una forma de apelar a la reflexión de los lectores y de buscar en ellos una reacción condenatoria contra la dictadura de Franco gracias a la muestra de lo que pudo ser y no fue. En ese sentido, el texto aubiano no se limita a mostrar lo difuso de los límites entre ficción y realidad, sino que también se convierte en elemento al servicio de la memoria de la España de la II República y de todos los que por defenderla hubieron de salir al exilio¹⁰.

Es sintomático comprobar cómo, si bien en los ejemplos analizados hasta ahora, Aub mostró un universo ficcional como si de uno referencial y verificable se tratase, en su inacabado proyecto de biografía de Luis Buñuel¹¹ tuviera previsto actuar de manera inversa, presentando datos y testimonios reales bajo el título de *Buñuel, novela*¹². Para el autor, su trabajo sobre el pintor aragonés iba a ser un “texto entre la historia, la vida

10 A pesar de ser el más conocido, el discurso no es el texto el primero ni el único ejemplo de ucronía que se puede encontrar en la producción aubiana. De hecho, la omisión de la Guerra Civil es también el punto de divergencia histórica a través del que se estructura del relato “De los beneficios de las guerras civiles”, en el se imagina cómo hubiera sido la evolución de una familia de no haber existido la guerra. Ya en 1947, el autor había publicado dos artículos –“Aquí no ha pasado nada” y “Gloria borbónica” (Meyer, 2007)- en el periódico mexicano *El Nacional* en los que otorgaba la voz narrativa a una periodista que se desplazaba a España para cubrir una hipotética restauración borbónica producida años después de la Guerra Civil.

11 Editado y prologado por Federico Álvarez –yerno del escritor-, el libro –o, más bien, la documentación que Aub había ido recopilando para su elaboración- fue publicado póstumamente en 1985 bajo el título de *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. En la Fundación Max Aub se encuentran recogidos varios manuscritos de trabajo que complementan la publicación.

12 Joan Oleza (2005: 23) ha expuesto las relaciones existentes entre *Jusep Torres Campalans* y el libro sobre Buñuel: “Las semejanzas de los dos libros son múltiples. Se trata de la vida de dos artistas conocidos de Aub –aunque Campalans lo sea de manera supuesta-, de quienes él emprende la tarea de escribir una biografía: la primera, la de Campalans, por la –otra vez supuesta- curiosidad que siente al encontrarse al misterioso personaje en Chiapas y saber que era un pintor cubista importante, la segunda, la de Buñuel, por encargo de una editorial. Sin embargo, también se hace una diferencia importante, que conlleva una semejanza de principio: si, en el caso de *Jusep Torres Campalans*, Aub ofrece una biografía de un personaje ficticio, en el caso del *Buñuel*, aun cuando le proponen el trabajo como una biografía y que se trata

y el arte (...): una novela" (FMA, Caja 14, 8, 7). En el prólogo de la obra advertía Aub (1985: 20) a sus lectores de la necesidad de cuestionar todo su contenido:

Todo cuanto sigue puede ser muy bien una sarta de mentiras o verdades a medias –que viene a dar lo mismo-, pero tengo la esperanza de que el resultado dará cuenta de las suposiciones –propias y ajenas- de por qué fuimos como fuimos. Ahora bien, antes que los lectores tomen cuanto digo por cierto –así haya sido yo autor del suceso-, póngalo, por si acaso, en cuarentena. Todo es diversidad de pareceres y cualquier cosa puede ser otra. Las imágenes engañan tanto como las palabras. Tener algo presente ante los ojos no quiere decir que el fotógrafo, el escritor, el pintor sea capaz de transmitirlo. No depende sólo de él, sino del que ve o lee. Una es la cosa, otra quien la mira y copia, otra quien la ve copiada ¿y así quieren verdad? No hay otro modo, sin embargo.

El método de trabajo que empleó el autor para la composición de obra revela su convencimiento –plenamente posmoderno- en el carácter inaprensible de la realidad. Aub basó su labor de documentación en entrevistas personales, pero jamás dio por veraz una sola fuente sin antes contrastarla. "Cuando dos o tres han coincidido lo di por cierto –manifestaba en una de las múltiples anotaciones encontradas entre los materiales con los que trabajó para elaborar la obra-, un solo testimonio me ha dejado en duda, a menos que fuera reciente" (FMA, Caja 14, 8, 7). Sin embargo, lejos de dar por válidas sin más las declaraciones de que disponía, el autor utilizó las diferentes versiones que de la vida de Buñuel obtuvo para mostrar su caleidoscópica visión de la realidad, pues él mismo explicó que se había dado cuenta "de que no había manera de desentrañar lo sucedido, porque no hay un suceso, sino tantos como testigos auténticos" (FMA, Caja 14, 8, 7).

Al establecer esta tesis en un texto de intenciones biográficas –y aparentemente referencial, por tanto-, el autor cuestiona la validez de todos los elementos que conforman el proceso del saber histórico y propone, al mismo tiempo, un nuevo modelo cognoscitivo. Tal y como ha expuesto Gabriel Rojo, "si el objeto histórico es inaprensible de manera directa, y los caminos indirectos, como son los documentos y los testimonios, tienen una veracidad dudosa y una validez cuestionable (...), [se ha de entrar] en el terreno de la ficción" (Oleza, 2005: 24). Consecuentemente, la mejor manera de abordar la vida –real- de Luis Buñuel es recurrir al discurso literario¹³, pues, como dijo el propio Aub, él no era más que un "novelista que buscaba la verdad a través de la literatura" (FMA, Caja 14, 8, 6). El autor concebía su función, más que como la de un biógrafo o la de un mero creador, como la de un "reconstructor" encargado de recoger las diferentes versiones que de la vida de Buñuel existían y de cotejarlas con las fuentes documentales para establecer un retrato que fuera tan poliédrico como real. "Lo que

de un personaje que existió y fue su amigo, Aub pretende ofrecerlo como novela. Así, en el primer caso, una ficción que se quiere presentar como 'histórica': en el segundo caso, hechos históricos novelados".

13 Y, paradójicamente y para poner de manifiesto la continua difusión de los límites entre realidad y ficción, la mejor manera de abordar la vida –ficticia- de Jusep Torres Campalans es recurrir al discurso histórico.

quiero es intentar un retrato en movimiento” (Aub, 1985: 33), confesaba en el proyecto de prólogo que escribió para *Buñuel, novela* al explicar sus intenciones¹⁴.

Aub complementaba la desconfianza en la funcionalidad de los relatos convencionales para reflejar la realidad con una escéptica mirada sobre la memoria, que, para él, era “de lo más traicionero que existe en el mundo” (FMA, Caja 12, 31, 8). Así lo pudo comprobar, cuando, documentándose para escribir el pasaje de su novela *La calle de Valverde* en el que se recrea lo sucedido en la “Sanjuanada” –el fracasado proyecto de Golpe de Estado que algunos militares idearon en 1926 para derrocar a Primo de Rivera-, descubrió cómo “los mismos militares que habían tomado parte en el intento de sublevación (...) se equivocaban, no de un año, de dos años, [sino] de cosas que habían pasado aquí y no allá” (FMA, Caja 13, 19, 10) o cuando dos testigos a los que preguntó por las circunstancias de la salida de España de Negrín durante la guerra le dieron versiones contradictorias (FMA, Caja 13, 19, 10).

El problema de la verdad inaccesible estuvo presente en la vida del autor desde sus inicios. No en vano, ya en la infancia se sintió Aub (*apud* Malgat, 2007: 32) desconcertado por no saber cuáles eran las razones exactas que habían provocado la I Guerra Mundial y, por extensión, el radical cambio que sufrió su vida al tener que trasladarse a España desde su Francia natal por culpa de los problemas que los orígenes germanos de su padre hubieran podido suponer en el tenso ambiente que se vivía en el país galo:

Había un problema que me preocupaba mucho cuando pasé la frontera. Pensé: al fin voy a saber la verdad. Voy a un país neutro, así que podré saber lo que pasa en Alemania, lo que pasa en Francia. Voy a saber la verdad. Y, aunque los franceses y los alemanes tenían toda la libertad para hacer llegar sus noticias, nunca me enteré de nada.

Para Aub, resulta imposible acceder a la verdad única y, en consecuencia, a lo único que se puede aspirar es a la consecución de una “verdad múltiple”, la que mejor se amolda al carácter heterogéneo, variado y multiforme de la realidad. No en vano, el autor llegó a afirmar que la “realidad es una cosa irreconstruible [que] hay que fabricar” (FMA, Caja 13, 19, 11). De ahí que sus obras no traten tanto de describir el mundo, sino de escribirlo, dejando que “se produzca a sí mismo a través de una escritura capaz de aunar el objetivismo y la mirada solidaria, la distancia crítica y la proyección del propio yo” (Pérez Bowie, 2003: 47). Para ello, prescinde de los puntos de vista unitarios y adopta una mirada tan pluriforme como la propia realidad a la que se refiere, con lo que sus textos quedan caracterizados por la polifonía de voces, por la heterogeneidad de los registros empleados, por la presencia de componentes metaficcionales o por la variedad textual.

Las dificultades que observaba en el proceso rector de la realidad no son óbice para que la crítica haya tendido a analizar buena parte de sus composiciones posteriores a 1939 como “un monumental testimonio de (...) la guerra civil, de sus

14 La analogía con *Jusep Torres Campalans* es de nuevo evidente. En el prólogo de la ficticia biografía declaraba Max Aub (1992: 15) que iba a intentar hacer “descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista”.

prolegómenos y secuelas” (Soldevila, 1999: 105) y un vasto proyecto memorialístico destinado a rememorar sus experiencias y la evolución de España en el siglo XX:

Toda su producción en el exilio mexicano puede ser considerada como el gran intento de crear la imagen de un Occidente revisitado, un “mundo de ayer” –para expresarlo con palabras del exiliado Stephan Zweig- que, no obstante, para el creador de *El laberinto mágico* jamás cayó en el pasado y menos en el olvido (Ette, 2003: 24).

De hecho, el propio escritor llegó a calificar como “testimonios” a muchos de sus títulos:

No hay escritor de nuestro tiempo que no refleje –más tarde o más temprano, de una manera u otra- las inquietudes de su tiempo. (...) Mis *Campos* (...) no son novelas, sino crónicas (...). Y en eso *San Juan, No, De algún tiempo a esta parte*, el *Diario de Djelfa* y tantas otras cosas más no son, no quieren ser otra cosa que un testimonio (Aub, 1998: 136).

Siempre se mostró muy crítico con las novelas escritas sobre la guerra española que no se ceñían a la verdad de lo sucedido. De *Los cipreses crecen en Dios* afirmó que era “totalmente falso lo que cuenta, no sólo el ambiente: falso todo”, mientras que de *Las últimas banderas* dijo que presentaba una “visión idílica” (FMA, Caja 13, 19, 5). Y es que para Aub, la ficción podía –y debía- ser un medio a través del que reflejar la realidad¹⁵, con lo que en sus palabras parece atisbarse la existencia de una interpretación de lo leído análoga a la que autores de las últimas corrientes de Teoría de la Literatura han dado el nombre de “ambigua” (Alberca, 2007) o “cuasipragmática” (Stierle, 1987)¹⁶. En la novela, por tanto, puede haber lugar para la verdad:

Las novelas son testimonios. Las crónicas que hubo durante toda la Edad Media y en el tiempo de los Reyes Católicos hasta el XVI, en el tiempo en que se establecen todas las crónicas –me refiero a las crónicas oficiales- [se basaban en que] el rey o el príncipe pagaba a un señor para que escribiera los hechos de su reinado. Aquí [los escritores] lo hacemos gratis e intentamos [dar] un reflejo de la realidad, porque no hay duda alguna de que el novelista está tan cerca de la historia y la verdad histórica, si es una persona decente, como es de suponer, como todo historiador (FMA, Caja 13, 19, 26).

La interpretación de la obra como testimonio obliga a revisar las relaciones existentes entre su creación artística y su propia experiencia. Según los estudiosos

15 En la citada entrevista de 1968 (FMA, Caja 13, 19, 25), tremendamente útil para profundizar en sus concepciones estéticas, cita como ejemplos que confirmen su afirmación las obras de Stendhal, Benito Pérez Galdós, Lev Tolstói, Pío Baroja y Roger Martin du Gard, interpretadas como precedentes del realismo por él propugnado, afirmando que en una obra del último de los novelistas citados –*Jean Barois*- se hallan las más claras influencias de su forma de reconstruir la historia y la propia peripecia vital a través de la novela.

16 El “pacto ambiguo” ha sido definido como un modelo de lectura que se sitúa a medio camino la referencialidad y la ficción. Según Alberca (2007: 61-62), a través de semejante contrato lector se produciría una recepción “que mantiene una relación con respecto a lo real y a lo vivido, pero [que] los autores, al proponer el estatuto de ficción, le confieren un carácter textual”. Mientras, “la lectura cuasipragmática” hace referencia a un concepto creado por Karlheinz Stierle (1987: 104) al estudiar cómo los textos de ficción pueden producir una recepción que intenta provocar en el receptor una ilusión de realidad. Esta modalidad lectora se situaría entre las dos tipologías clásicas, la pragmática y la no pragmática o ficcional, diferenciadas por la posibilidad de someterse al criterio de veracidad. A través de la lectura cuasipragmática, un texto de ficción puede ser interpretado como si fuera real, pero teniendo siempre en cuenta que, por su carácter literario, es autorreferencial y, por tanto, todo lo que en él se cuenta, aunque parta de una experiencia real, existe sólo porque aparece en el papel.

encargados de investigar la vida del autor, durante la Guerra Civil, el momento en el que con más fuerza se convenció de la necesidad de hacer de su literatura un testimonio ético de la sociedad de su tiempo, Aub comenzó a tomar notas de todo lo que veía a su alrededor, a documentarse sobre aquellos sucesos que no pudo presenciar y a cotejar con diversas personas sus opiniones y visiones del conflicto (Soldevila, 1999: 41-42 y Tuñón de Lara, 1970: 15-17). Durante su estancia en los campos de concentración de Vernet y, sobre todo, Djelfa, esta labor memorialista fue especialmente intensa. Sin embargo, y teniendo en cuenta las limitaciones que percibía en las formas tradicionales de narrar dependientes de un único punto de vista, la narrativa de Aub nunca se basó únicamente en sus propias vivencias, como él mismo reconoció:

Los recuerdos se olvidan, que el hombre dura menos que la memoria (...). No me sirvió nunca la memoria con fidelidad, he recurrido constantemente a la de otros. (...) Nadie ve todo igual, es decir todos ciegos, y sin contar que no somos cíclopes y dos, cuatro, seis ojos ven más que uno, pero siempre desde ángulos distintos. La novela no es sino reducir a memoria lo olvidado o imaginado que viene a ser, para los demás, lo mismo pero siempre desde ángulos distintos (FMA, Caja 22, 1).

Para Aub, la mejor forma de escribir sobre su propia vida era transformando sus experiencias a través del artificio, como enfatizó al afirmar que sus “novelas de la guerra de España (...) se acercan bastante a la verdad, porque (...) no son autobiográficas en ningún momento, porque (...) todo lo autobiográfico sí se presta muy fácilmente a faltar a la verdad” (FMA, Caja 19, 13, 28). Llegó a decir el autor que con el relato de las vivencias personales no se reflejaba la realidad, por lo que “es mejor hablar con todo el mundo para apegarse a la historia” (FMA, Caja 13, 19, 7). La desconfianza en su propia percepción para aprehender la realidad y la necesidad de mirar ésta desde diversos puntos de vista están en la base de su poética. No en vano, la desconfianza en su propio discurso está siempre presente, y como reacción a ella han de entenderse sus continuas reflexiones metaficcionales, sus intentos de mostrar los mismos elementos desde diversos puntos de vista o la duda permanente que parece instalarse en sus obras.

En general, las novelas y los relatos a través de los que efectúa la reconstrucción y la reinterpretación de los acontecimientos que marcaron la evolución del país durante los primeros cuarenta años del siglo XX pueden ser considerados como “narraciones ambientales” que, lejos de focalizar la acción en un personaje concreto, se convierten en mosaicos que, gracias a lo que José Antonio Pérez Bowie (1997: 85) ha denominado “visión caleidoscópica”¹⁷, permiten ofrecer una crónica de un periodo concreto. Salvo contadas excepciones, el primer plano no está ocupado por héroes singulares, sino por un complejo y heterogéneo entramado de personajes cuyas peripecias se van entrecruzando de forma progresiva para terminar generando una visión global y polifónica. *La calle de Valverde, Campo abierto, Campo de sangre, Campo del Moro y Campo*

¹⁷ *Juego de cartas*, publicado en 1964, es quizá el título en la que de forma más clara se muestra esa visión fragmentaria de la realidad. Es una curiosa y original obra compuesta de 108 epístolas a través de las que se va configurando, en un claro ejercicio de multiperspectivismo posmoderno, la personalidad del difunto personaje Máximo Ballesteros -cuyo nombre recuerda, en uno más de los juegos destinados a difuminar los límites entre realidad y ficción, al del autor-.

de almendros, y también muchos de los relatos aubianos, presentan esta estructura. El multiperspectivismo entronca con la siempre presente voluntad extrañante de la literatura del autor, así como con sus continuos desafíos a la permeabilidad de los límites entre la realidad y la ficción. Todo ello termina por dotar a su estética de un carácter que va más allá de la mera descripción superficial e intenta penetrar hasta el fondo de las cosas, pues, no en vano, “el arte es suma incompreensión del mundo incompreensible” (Aub, 2003: 91). De esta forma, su realismo termina por convertirse en “realismo trascendente” (Pérez Bowie, 2006: 493 y Rodríguez, 1996). Partiendo de semejantes bases, y fijándose fundamentalmente en el hecho de que la fabulación puede ser un medio válido para comprender y hacer comprender la realidad social e histórica, Caudet (1994: 13) ha optado por referirse a la estética aubiana como “realismo histórico”. Sebastián Faber (2002) ha empleado el sintagma “realismo apórico”, aludiendo con él a cómo la obra de Aub no expresa sino la imposibilidad de reflejar la realidad, tanto por el ya mencionado carácter inaprensible como por el hecho de que, como exiliado, vive fuera del tiempo, del espacio y de la historia, con lo que queda incapacitado para referirse a ella. Manuel Aznar (2003: 313), por su parte, ha explicado cómo la técnica empleada por el autor, a la que denomina “realismo testimonial”, hace inútil la tentación de intentar identificar exclusivamente lo narrado en las obras con las vivencias del autor:

El realismo testimonial de Max Aub no implica en absoluto el autobiografismo. Por el contrario, su técnica narrativa se funda en la polifonía y el dialogismo, tan característicos de toda su obra literaria. (...) Realismo testimonial maxaubiano que, como toda creación literaria, es por tanto mentira artística, aunque, eso sí, mentira de verdades históricas.

Siguiendo las indicaciones del propio autor, habitualmente se ha identificado esa labor testimonial con las obras que integran la serie de *El laberinto mágico* que, según sus propias palabras, estaba formada por seis novelas –*Campo cerrado*, *Campo abierto*, *Campo del Moro*, *Campo de sangre*, *Campo de los almendros* y *Campo francés*– y alrededor de veinticinco cuentos. No obstante, tal y como ha mostrado Francisco Caudet (2000: 28), resulta inútil limitar el alcance testimonial de su producción, pues la función reconstructora de la historia está presente también en *La calle de Valverde*, *Las buenas intenciones*, *Jusep Torres Campalans*, en el discurso de ingreso en la Academia de la Lengua, e incluso en obras de teatro como *San Juan*, *El rapto de Europa* o *Morir por cerrar los ojos*, en poemarios como *Diario de Djelfa* o en los ensayos recogidos en *Hablo como hombre*.

Los acontecimientos históricos y la propia experiencia de Aub están en la base de la creación de esos frescos, pero en ningún caso puede otorgarse a estas obras el calificativo de históricas o autobiográficas, pues en ellas hay cabida también para los contenidos ficcionales. Remitirían, pues, a un doble espacio referencial, formado, respectivamente, por un mundo verificable y por otro surgido exclusivamente de la imaginación de Aub, pero compuesto y presentado de forma que los lectores puedan interpretarlo como real o, al menos, como verosímil. El equilibrio entre el valor testimonial e histórico de las obras y la capacidad inventiva de su autor ha sido explicado del siguiente modo por Ignacio Soldevila (1973: 256):

Aub ha cuidado siempre de reproducir, con fidelidad a sus fuentes de información, la parte -gran parte- de historia contemporánea que hay en su obra narrativa. Lo que no quiere decir que la fantasía del escritor no haga lo que le toca, con espejos multiplicados o deformadores. Pero cada vez que un acontecimiento de la historia pasa por las páginas de su narrativa, cada vez que los hombres con nombre en la Historia circulan por ellas, el creador se constriñe a la labor concisa de documentalista.

Paradójicamente, el valor testimonial de las obras de Aub no queda diluido por la presencia de materiales ficcionales. Las anónimas historias de los cientos de personajes que se asoman por sus páginas hacen cobrar a éstas su verdadera dimensión épica. Esta característica es especialmente perceptible en las novelas ambientadas en la Guerra Civil, en las que las diversas peripecias de los protagonistas son las que muestran con mayor dramatismo el sufrimiento y el dolor inherentes al conflicto. Su presencia constituye, además de un acto de agradecimiento y homenaje a toda la masa ciudadana anónima excluida del proyecto político e ideológico con el que a partir de 1939 se identificó España, una de las únicas formas a través de las que Aub pudo luchar contra la interpretación oficialista de la historia que se hacía desde el poder. Presentar las vidas -reales o susceptibles de haberlo sido- era una forma de contrarrestar a los listados de "caídos por Dios y por España" que poblaron el país desde el final de la Guerra Civil.

Por tanto, el modelo de lectura que parece imponerse ante las obras a través de las que evoca su pasado español, reconstruye su experiencia en los campos de concentración o narra el presente del colectivo exiliado en México es el cuasipragmático. Aunque incluyen acontecimientos y personajes cuya existencia es susceptible de ser verificada, también dan cabida a elementos propios del mundo ficcional. Su obra es, por tanto, una reconstrucción histórica hecha a base de mentiras que, teniendo en cuenta que no se corresponde puntualmente con la realidad de lo ocurrido, puede interpretarse como una verdad esencial -"discurso con pretensiones de verdad relativizada", lo llamó Soldevila (1996: 52)- que, al tener su origen en experiencias autobiográficas o generacionales, se sitúa en el ámbito del espacio autobiográfico y, por tanto, del pacto ambiguo. Como víctima y superviviente, tenía la obligación moral de contar lo vivido y, consciente de que la ausencia de exactitud no tenía por qué implicar una falsificación de la realidad y de que también en la ficción podía latir la verdad, antepuso a su autoimposición testimonial la voluntad estética.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, T. (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Alberca, N. (2007): *El pacto ambiguo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Alonso, C. (ed.) (1996): *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y El laberinto español"*, Valencia, Ajuntament de Valencia.
- Aub, M. (1970): *Novelas escogidas*, México D. F., Aguilar.

- Aub, M. (1985): *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Madrid: Aguilar.
- Aub, M. (1992): *Jusep Torres Campalans*, La Habana. Arte y Literatura.
- Aub, M. (1997): *La calle de Valverde*, Madrid, Cátedra.
- Aub, M. (1998): *Diarios (1939-1972)*, Barcelona, Alba.
- Aub, M. (2000): *Campo de los almendros*, Madrid, Castalia.
- Aub, M. (2002): *Hablo como hombre*, Segorbe: Fundación Max Aub.
- Aub, M. (2003): *La gallina ciega*, Barcelona, Alba.
- Aznar Soler, M. (2003): *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla, Renacimiento.
- Bonet, J. M. (2004): "Max Aub, editor y tipógrafo", en G. Santonja (ed.) (2004): 131-133.
- Caudet, F. (1994): "El realismo histórico de Max Aub", *Ínsula*, 569: 13-15.
- (2000). "Introducción biográfica y crítica", en M. Aub (2000): 7-112.
- Cuesta, J. (2008): *La odisea de la memoria*, Madrid, Alianza.
- Ette, O. (2003): "El Occidente revisitado. Max Aub: escribir (desde) el movimiento", *Revista de Occidente*, 265, 9-24.
- Faber, S. (1998): "Max Aub o la aporía del exilio", *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios españoles*, 1: 5-23.
- Faber, S. (2003): "Escribir a chorro suelto: el miedo a borrar y otras obsesiones exílicas", *Ínsula*, 678: 11-14.
- Malgat, G. (2007): *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, Segorbe - Sevilla: Fundación Max Aub - Renacimiento.
- Mas I Uso, P. (2006): "Lo real de la ficción: de Max Aub a Antonio Muñoz Molina", *El correo de Euclides*, 1, 75-79.
- Mayoral, J. A. (1987): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.
- Meyer, E. (2007): *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Bazo, J. (1996): "Max Aub en la Real Academia Española: discurso apócrifo del discurso que nunca fue", en C. Alonso (ed.) (1996): 349-365.
- Pérez Bowie, J. A. (1997): "Introducción", en M. Aub (1997): 13-114.
- Pérez Bowie, J. A. (2006): "En torno a la concepción aubiana del realismo". *El correo de Euclides*, 1: 486-495.
- Oleza, J. (2005): "Max Aub entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo", en J. Valender y G. Rojo (eds.) (2005): 15-37.
- Ricoeur, P. (2004): *La memoria, la historia, el olvido*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, J. (1996): "El realismo trascendente de *Las buenas intenciones*", en C. Alonso (ed.) (1996): 533-543.

- Santonja, G. (ed.) (2004): *Aproximación a Max Aub*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Soldevila Durante, I. (1973): *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos.
- Soldevila Durante, I. (1999): *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- Stierle, K. (1987). "¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?", en J. A. Mayoral (ed.) (1987): 87-144.
- Tuñón de Lara, M. (1970): "Prólogo", en M. Aub (1970): 9-69.
- Ugarte, M. (1999). *Literatura española del exilio. Un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI.
- Valender J. y Rojo G. (eds.) (2005): *Homenaje a Max Aub*, México D. F., El Colegio de México.

[Reseñas]

José María Balcells, *Sujetado rayo, Estudios sobre Miguel Hernández, Madrid, Devenir, 2009, 249 pp.*

En el transcurso de las efemérides literarias, como en el caso de este centenario hernandiano, se suceden las aportaciones de variado signo. Contribuciones biográficas, pequeños asomos a la peripecia mundana, aportes, en suma, de índole básicamente divulgativa y trabajos científicos, filológicos. A estos últimos pertenece *Sujetado rayo*, del catedrático don José María Balcells.

No se le niega, en absoluto, la validez científica al género biográfico, a lo que antaño decíase vida o noticia del autor, del poeta, en este caso. Si Miguel Hernández sigue tan *vivo* entre nosotros es, en buena parte, debido al impacto que su fulgurante existencia ha dejado en el imaginario colectivo español y, se puede afirmar sin error, del de allende nuestras fronteras. Parece que la siguiente afirmación de Camilo José Cela, en 1977, tiene una vigencia absoluta: "Ningún muerto vive hoy con tanta vida -mortal e inmortal como Miguel Hernández.

Cualquier día de cualquier año es fecha precisa del poeta, como las piedras de Toledo lo son de Garcilaso, según el lapidario soneto de Góngora. Año tras año asistimos a la ascensión en gloria perenne y siempre creciente del poeta de Orihuela." Sin embargo, si queremos aquilatar la poesía de Miguel Hernández, aprehender su esencia, entrar en ella en definitiva, tendremos que separar el ruido del silencio, la algarabía sin sentido de la verdadera *música callada* de sus versos. Sin prescindir del Miguel Hernández hombre, hay que adentrarse en puridad en el Miguel Hernández poeta. Ésa es la antorcha de la verdadera filología, la que se conserva encendida más allá de la ambición meramente noticiera y militante. La que halla su fuego en el propio verso, la que persigue la verdad poética. En el discurso filológico verdadero sobre la poesía hernandiana, cabe la experiencia vital, pero desde el filtro inapelable de la ficción poética.

Quien quiera conocer a Miguel Hernández que siga la senda de sus versos. Que atienda al *humanismo*, más que al hombre. Quizá, así, descubra también al hombre. El fin último de todo arte pueda ser la vida, pero a través de ese filtro volátil, del arte. A través de la poesía, la vida y no al revés. Ése es el camino real de la poesía, de donde surge justamente el *Sujetado rayo* de Balcells. Como él mismo asevera: "(...) no procede que se asimilen biografía y creación poética, y hay que huir de tamaño despropósito."

Es un libro necesario, a la luz de tales argumentos. Por muchos motivos, pero especialmente por uno, ineludible. Cualquier alumno aventajado o profesor o lector inquieto conoce, entre tantas otras, cuáles han sido las dos pasiones que han acompañado la existencia fructífera del maestro: Francisco de Quevedo, por un lado, y Miguel Hernández, por otro. Repetimos, entre tantas otras. El que ahora nos

ocupa es Hernández, sin embargo. Junto a Juan Cano Ballesta, Chevallier, Ifach, Díez de Revenga, Concha Zardoya o Leopoldo de Luis, por citar algunos de los críticos más representativos, José María Balcells se sitúa desde los años setenta en lugar común, imprescindible, dentro de la interpretación filológica de la vida y la obra del poeta oriolano. Nos referimos a la publicación de su libro *Miguel Hernández, corazón desmesurado*. Desde entonces -en realidad, desde mucho antes-, Balcells ha indagado en la obra hernandiana, sujetado él mismo al rigor de la mejor filología. Éste es el primer motivo que cumple *Sujetado rayo*.

El libro está escrito, como toda la bibliografía de Balcells en torno a Miguel Hernández, desde la pasión contenida y sabiamente encauzada por los cánones de la ciencia literaria, si es que convenimos en denominar así al noble arte de la filología. Conlleva una dificultad considerable, para un crítico, indagar en aquello que se ama, que sabemos apreciar desde lo más profundo. He aquí el caso. Certificamos desde aquí que Balcells ha podido cumplir su voluntad juvenil, manifestada en el prólogo a *Miguel Hernández, corazón desmesurado*: "(...) nosotros quisiéramos que Miguel Hernández no hubiera sido apresado de nuevo entre los renglones de este recorrido por su vida y por su obra (...) Nosotros quisiéramos que Miguel -o los ojos de agua de su rostro terrícola- nos sorprendiera redoblándonos muy penetrante su palabra, que todavía nos propone soñar caminos en la tarde..." La riqueza de la obra hernandiana ha permitido que todavía hoy la crítica pueda seguir echando luz sobre aspectos cruciales del poeta. Es decir, Miguel Hernández ha devenido en un clásico de la poesía española, del que distamos mucho de haber escrito la última palabra. Y *Sujetado rayo* es la evidencia de este axioma.

La poesía hernandiana goza de un interés constante, sin menoscabo del paso del tiempo. Libros como *Sujetado rayo* ayudan a reencontrarse con el poeta, desde el punto de vista crítico y filológico. La estructura del libro está construida a partir de diferentes trabajos, dedicados por Balcells a Miguel Hernández. Como afirma el propio autor en el prólogo: "La conmemoración del primer centenario del nacimiento de Miguel Hernández ha de ser motivo para el logro de un nuevo impulso en la lectura del poeta, y en la investigación sobre su obra y su vida. Con vista a este fin resulta conveniente también el rescate de estudios científicos, no siempre de fácil acceso y dispersos, que puedan ser útiles para las tareas de quienes vayan a emprender nuevas contribuciones al hernandismo.

Y este libro se inscribe en esta dirección." En total, son ocho trabajos sobre la obra y la vida hernandiana, con los que Balcells recorre no sólo la trayectoria poética de Miguel Hernández, sino también la suya propia como crítico. Los textos están agrupados bajo los siguientes epígrafes: 1. La prehistoria poética; 2. Las huellas de Rubén Darío; 3. Los estímulos de Quevedo; 4. Gestación y lenguaje poético en *El rayo que no cesa*; 5. *El rayo que no cesa* desde la intertextualidad; 6. La sátira de guerra; 7. El trabajo: una perspectiva poética. Y el resultado es deslumbrante, a causa de la calidad de los trabajos y del estilo brillante de Balcells. Ciencia y estilo se fusionan a lo largo de los diferentes artículos y trabajos.

El primero de ellos es “La prehistoria poética de Miguel Hernández”. Cuánta importancia tiene el estadio poético previo al de la consagración de una voz poética, eso lo podemos apreciar a lo largo de este interesante estudio. La motivación del mismo radica en la labor editorial que Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira realizaron en 1992 con la publicación de la *Obra completa* de Miguel Hernández. Dicha labor, heredera de las que en su día ya dieron a imprenta, en sus respectivas ediciones de la obra hernandiana, críticos como Francisco Marín, Claude Couffon o Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, se unifica en la mencionada edición crítica. Su esfuerzo editorial y filológico ofreció a los críticos un material inédito considerable. Dicho material insta a Balcells a un análisis del mismo, desde la perspectiva del experto hernandiano. Y aunque el propio autor reconoce que “un nuevo acercamiento a las poesías más tempranas de Miguel Hernández difícilmente puede aportar consideraciones fundamentales para la mejor comprensión de su obra poética”, sin embargo, el trabajo es del todo revelador de la fase inicial de su trayectoria poética. El lector asiste a una labor minuciosa y certera de aquilatamiento de fuentes y débitos de la poesía hernandiana en sus comienzos. El desapego del localismo, las reminiscencias románticas (Bécquer, Espronceda, Heine) y modernistas (Rubén Darío, Antonio Machado, Gabriel Miró), son ecos que pueblan los primeros poemas del vate oriolano. Rastrearlos y situarlos en su dimensión correcta es la aportación máxima de esta “prehistoria”.

En “Las huellas de Rubén Darío”, capítulo siguiente a “La prehistoria”, Balcells abunda en los orígenes poéticos, formativos. La literatura modernista influyó profundamente en la poesía española del siglo xx y el poeta alicantino no sería una excepción. Bien al contrario, en palabras de Balcells, “uno de los lenguajes literarios fundamentales de la prehistoria hernandiana fue el modernista, lenguaje que en gran medida se debió a lecturas, imitaciones y reminiscencias de Rubén Darío (...)”. De enorme interés es la consideración de los metros adoptados por Miguel Hernández en sus inicios. La influencia del nicaragüense se hace patente a través de tipos versales como el alejandrino y el dodecasílabo. No en vano se ha considerado la figura del oriolano como un -sería más certero “él”- epígono de la poesía del 27. Como Vicente Aleixandre, Hernández encontró en la poesía rubeniana cauces métricos y expresivos, que le permitieron dar forma a su voz poética. Rubén Darío estuvo muy presente en ambos poetas. No es una casualidad. C.B. Morris -en *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*- definía la influencia de Rubén Darío sobre las letras españolas como “vigorosa revitalización”. Juan Cano Ballesta, Díez de Revenga, Martínez Marín se han ocupado de los débitos modernistas del nicaragüense en la poesía de Miguel Hernández. En esta línea va este capítulo de Balcells, aportando, si cabe, nuevas perspectivas de estudio.

Y en consonancia con “Las huellas de Rubén Darío”, se sitúa “Los estímulos de Quevedo”. Se trata de uno de los trabajos más interesantes de *Sujetado rayo*. Más bien se trata de un privilegio para el lector. En este capítulo se cruzan dos ríos de conocimiento, el de Miguel Hernández y el de Francisco de Quevedo. Si el rastreo de las influencias rubenianas aportaba claves para conocer los orígenes del poeta, con el aquilatamiento de la impronta quevedesca podemos reconocer la identificación entre

el vate barroco y el insigne oriolano. Desde la edad temprana de Miguel Hernández, el lúcido análisis de Balcells va iluminando el cómo y el qué de su particular asimilación quevedesca. Un ejemplo es el rol de Ramón Sijé en las lecturas primeras de Miguel Hernández. Uno de los tópicos, por cierto, que arranca públicamente con la dedicatoria de la Elegía a la muerte del amigo. Ya en *Miguel Hernández, corazón desmesurado*, Balcells apreciaba la importancia de los gustos de Sijé en la poesía hernandiana: “El barroco que atisbaba Sijé venía marcado, como se dijo, por una exigencia epocal. Pero no se aplicó a una mera justificación del formalismo sin alma. Era casi una concepción del mundo. Hernández concordaría *probablemente* con las intuiciones de su agudo mentor en los primeros años de su despertar a las inquietudes intelectuales.” Ese *probablemente* -por nosotros subrayado- está más que demostrado en el presente artículo. Según Balcells, “del quevedismo poético hernandiano no le cabría apenas participación a Sijé, pero sí le cabría parte en el acercamiento a Quevedo o, más exactamente, al ideario de don Francisco. (...) La inicial aproximación de Miguel Hernández a Quevedo fue inducida por Sijé, cuyos vínculos quevedianos son incontrastables.” Vida y obra quedan imbricadas de forma significativa, atendiendo a los códigos textuales primordialmente. Sijé, Neruda, Cossío, los estímulos de acercamiento a Quevedo por parte del poeta, son cuidadosamente analizados.

El rayo que no cesa, Viento del pueblo, Cancionero y romancero de ausencias, poemarios fundamentales, son contemplados a la luz del estoicismo quevedesco, de la poesía del magistral autor barroco, en suma. Tras el revelador capítulo sobre las influencias quevedescas, se hallan dos que se adentran en *El rayo que no cesa*. El primero, proveniente de la “Introducción” al conjunto, editado por Sial en 2002, y el otro, de título elocuente, “*El rayo que no cesa* desde la intertextualidad”. En cuanto al primero, podríamos definirlo como una auténtica “introducción crítica”, en el sentido etimológico de *intro ducere*, es decir como un viaje hacia el interior del texto, de la mano del rigor filológico. Apasionante deviene la reconstrucción interna de *El rayo que no cesa*, partiendo de las versiones contrastadas en el tiempo de *El silbo vulnerado*. Reseñables son también las páginas dedicadas a la “Elegía” o las indagaciones sobre la herencia de Petrarca. En efecto, a nadie debe sorprenderle la siguiente afirmación de Balcells: “(...) *El rayo que no cesa* congrega indicios suficientes y significativos como para que la obra pueda ser calificada de cancionero petrarquista.”

Este capítulo se completa con el ya mencionado “*El rayo que no cesa* desde la intertextualidad”. Puede ser el capítulo más logrado de todo el libro. Un poeta *a priori* tan leído como Miguel Hernández, parece que sea más aprehensible que otros, más sabido. Este trabajo, sobre uno de los conjuntos poéticos cumbre del poeta alicantino, muestra la riqueza y la complejidad nada aparente de la singular voz hernandiana. Mediante el análisis de la intertextualidad, Balcells rescata los ecos, la urdimbre referencial de las diferentes voces que, ora de forma consciente ora inconsciente, han ido tejiendo estructuras, palabras, temas. En palabras de Antonio Machado, “Toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto”. Como si de un poeta renacentista se tratase, Balcells rastrea las voces y los ecos de diferente filiación. Desde Garcilaso, San Juan de la Cruz y Góngora hasta Rosalía de Castro, Aleixandre, Bergamín, Neruda, Juan

Ramón Jiménez o José María de Cossío. Lo antiguo y lo más absolutamente coétaneo al autor convive en *El rayo que no cesa*.

Por último, Balcells ha incluido tres trabajos, que nos place denominar personales. “De Josefina a María, y de María a Maruja (Sobre la musa de “Me llamo barro...”)” apunta a la convivencia de varias amadas junto a la fundamental de Josefina Manresa. La tesis de una única amada para *El rayo que no cesa* es desmentida por el crítico. Que Miguel Hernández tuviese otras musas, como María Cegarra o la pintora Maruja Mallo, es compatible, como lo fue para Garcilaso de la Vega, con un *canzoniere* petrarquista. Los otros dos ensayos abordan aspectos de la biografía y la poesía hernandiana: la guerra y el trabajo. Son “La sátira de guerra” y “El trabajo: una perspectiva poética”, respectivamente. Ambos artículos recaban en aspectos de la poética hernandiana, que no por intuitivos son bien conocidos generalmente. Las particularidades de algunos textos de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* abocan al mito humano del poeta. La escatología necesaria o la visión hernandiana del trabajo son contempladas por Balcells desde una perspectiva estética de la recepción textual. Los condicionantes políticos, humanos e históricos, en que se concibieron los textos ahora analizados, obligan, en cierta manera, a un tratamiento contextualizador. Esclarecedoras, por ejemplo, devienen las contrastadas comparaciones entre los romances de guerra hernandianos y los de Rafael Alberti. El resultado final es brillante y, ante todo, de gran originalidad en el enfoque. Sirva esta frase, en definitiva, para definir la esencia de un libro, éste de *Sujetado rayo. Estudios sobre Miguel Hernández*, indispensable para internarse en una de las voces poéticas más logradas del siglo XX.

Juan Carlos Merchán Ruiz

Mercedes Caballer Dondarza, La narrativa española en la prensa estadounidense. Hallazgos, promoción, publicación y crítica (1875-1900), Madrid / Frankfurt Iberoamericana / Vervuert, 2007, 384 pp.

“Las revistas vienen a ser hoy transacción estipulada entre dos rivales enemigos: el libro y la prensa diaria”. Estas palabras de Emilia Pardo Bazán, citadas por Caballer (p. 17) nos ayudan a entender el enorme interés que para los investigadores representan las publicaciones periódicas del siglo XIX. En efecto, como la misma Pardo Bazán explica, el público contemporáneo no era a veces capaz de seguir las voluminosas obras decimonónicas, aunque al mismo tiempo exigía lecturas de contenido intelectual con más sustancia que la que podían ofrecer los diarios y gacetillas. Es por esta razón que las revistas literarias y culturales aparecidas en el período que abarca el libro de Mercedes Caballer, constituyen un valioso indicador de los gustos e intereses de las sociedades a las que iban dirigidas. Los comentarios y críticas a lo que se publicaba en España o en los propios Estados Unidos (tanto en inglés como en español) son un muy útil derrotero a seguir y nos muestran las afinidades y divergencias entre los autores españoles, los lectores y editores norteamericanos.

El interés por la cultura española en los Estados Unidos es el punto de partida de este interesante trabajo de Mercedes Caballer. A partir de aquí, y centrándose en el último cuarto del siglo XIX, la autora va analizando diferentes aspectos y sucesivas etapas de la relación entre el mundo literario y periodístico español y el público norteamericano, siguiendo un riguroso y exhaustivo plan de trabajo. Si pensamos en que sólo las publicaciones en lengua española aparecidas en Estados Unidos fueron más de doscientas, (incluida la publicación mensual en lengua catalana *La Llumenera de Nova York*, editada por la colonia catalana) (p. 104) podemos darnos una idea del alcance que tuvo para los lectores de aquel país el interés por lo español, así como del volumen del material en el que ha debido sumergirse la autora.

Este interés y el consecuente conocimiento de la producción literaria española pudo darse gracias a la fructífera comunicación entre editores, escritores y críticos, no sólo de España y Estados Unidos, sino también de Hispanoamérica. Un dato interesante que encontramos entre los antecedentes del tema central que ocupa este libro es que este interés por lo español no decayó durante los años de la guerra que enfrentó a España y los Estados Unidos en 1898. Fueron numerosos los artículos y ensayos sobre España y su cultura, relatos de viajes, así como fueron también numerosas las celebridades norteamericanas que abogaron en contra de la declaración de guerra, personajes entre los que encontramos a muchos hispanistas e intelectuales (p. 21).

Para desarrollar su trabajo, Caballer centra sus investigaciones en esas ricas canteras que son los archivos, tarea que sabemos que no siempre es fácil, debido a los muy diferentes estados en que pueden encontrarse los originales, según a qué

institución pertenezcan, o a simples problemas de accesibilidad, pero que no deja de proporcionarle algunas sorpresas, como el descubrimiento de obras aún inéditas. En estos archivos se encuentra con material de autores conocidos, como Juan Valera (establecido como diplomático en Estados Unidos durante algunos años), Benito Pérez Galdós, Fernán Caballero, Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán o Gustavo Adolfo Bécquer, y también de otros menos conocidos o más contemporáneos, como Carmen de Burgos o Eva Canel. Muchos de ellos gozaron del favor de las casas editoriales estadounidenses, que publicaron sus obras tanto en español como traducidas al inglés. Por otra parte, nos encontramos con casos curiosos como los de Leopoldo Alas "Clarín" o José Pereda, que a pesar del gran reconocimiento de que gozaban en España, pasaron bastante desapercibidos para la prensa en Norteamérica.

Para los escritores españoles, además, significó una no desdeñable fuente de ingresos. Tenemos en mente, por ejemplo, el caso de Carmen de Burgos, citado por la autora, que analiza cinco relatos breves aparecidos en la *Revista Católica* de Nuevo México (p. 200), y que se sorprende del tono de tales obras (especialmente el que lleva por título *La abnegación*) si se piensa en la actividad política y social que Carmen de Burgos desarrolló en España. Esta aparente contradicción se puede explicar por las personales circunstancias por las que atravesaba la escritora almeriense en aquella época, que la habrían obligado a escribir textos de cuya aceptación en América del Norte pudiera estar más segura. De Carmen de Burgos, además, es la novela "Sin Dios", que junto a otros relatos, permanece aún inédita.

Además del Realismo y del Naturalismo de finales del siglo XIX, también los clásicos tuvieron presencia en numerosas publicaciones norteamericanas. Naturalmente destaca el interés por *Don Quijote*, tanto en traducciones como en comentarios y estudios sobre Cervantes y su obra (p. 149), así como *Guzmán de Alfarache* o *La Celestina*, interés que puede rastrearse hasta el siglo XVII, merced al continuo intercambio entre los puertos norteamericanos y los españoles, lo que habría hecho posible que la obra cervantina llegara a las colonias inglesas antes que la de Shakespeare.

La revista, formato de publicación que alcanzó gran auge a finales del siglo XIX, permitió al público estadounidense seguir con mayor o menor cercanía nuestra producción literaria, no solamente a través de los avisos y anuncios publicitarios o a los artículos de crítica, sino también por medio de su publicación. A este respecto resulta útil la clasificación que establece Mercedes Caballer, que divide el material publicado por los autores españoles en tres apartados: Novelas por entregas (aún cuando el original no hubiera sido escrito de esta manera), narrativa breve y colaboraciones de carácter misceláneo.

El rico contenido hallado por Caballer en el curso de sus investigaciones la ha llevado a establecer una clasificación sistemática (anuncios, publicación de obras y crítica) que resultará muy útil a quienes deseen acercarse al tema de estudio y que convierten a este trabajo en obra de consulta ineludible para futuros investigadores.

Rafael Cabañas Alamán

Celada, Antonio R., Manuel González de la Aleja, Daniel Pastor García. (2009) Los Internacionales. English-speaking volunteers in the Spanish Civil War. Pontypool, Torfaen & L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona: Editorial Warren & Pell Publishing. ISBN: 978-0-9554199-8-0; 560 págs.

Dentro del amplio espectro de publicaciones que, con motivo del septuagésimo aniversario del final de la guerra civil, aparecieron a lo largo del pasado año en torno a la contienda –y, en concreto, a la intervención extranjera– la editorial Warren & Pell Publishing publicó en inglés una de las aportaciones más serias, exhaustivas y rigurosas sobre el tema de los combatientes internacionales procedentes tanto de Gran Bretaña e Irlanda, como de Estados Unidos, Canadá, Australia, Nueva Zelanda e incluso Sudáfrica. El libro cumple los objetivos que los autores marcan en su introducción: “to draw attention to the presence and the significance of the English-speaking Brigaders who, defying the prohibitions of their respective countries, came to fight for a cause that they had made their own”.

El libro está dividido en tres grandes capítulos y dos apéndices. En el primero, titulado “The International Brigades and the Spanish Civil War”, se analiza el origen y las motivaciones del movimiento internacional en defensa de la causa republicana. y se hace un recorrido de las distintas unidades de voluntarios internacionales (el batallón británico, el batallón Abraham Lincoln, formado por voluntarios americanos, el McKenzie Papineau, en su mayoría por canadienses, y la columna Connolly de irlandeses). Los autores aportan una cifra de unos 35.000 brigadistas extranjeros de los que aproximadamente 7.300 fueron angloparlantes. Se presta especial atención al contexto cultural, social, político y económico que propició que jóvenes de todo tipo de extracción social, profesional y cultural dejaran sus países para venir a España a participar de forma altruista y solidaria en un conflicto que podría parecerles ajeno. El Batallón Abraham Lincoln fue el más numeroso de todo el grupo de voluntarios de habla inglesa. Los autores calculan un total de 3.000, contabilizando a combatientes y a voluntarios asignados a unidades médicas y de transporte. El trasfondo social era muy heterogéneo. Había jóvenes de ambos sexos provenientes de barrios obreros, profesores, deportistas, mineros, inmigrantes, estudiantes, judíos, afroamericanos, etc. La guerra para muchos de ellos no terminó en septiembre de 1938. Muchos tuvieron que soportar, a su vuelta, no sólo condiciones muy difíciles para integrarse en sus comunidades y encontrar empleo sino también el acoso policial y la cárcel por ser sospechosos de propagar ideas subversivas.

El capítulo 2, titulado “The English-speaking Brigaders and Volunteers in Literature”, se centra en el impacto literario que la contienda tuvo en sus respectivos países y en la participación directa de escritores, cronistas y poetas en la misma. Al lado de nombres de sobra conocidos como George Orwell, Julian Bell o Ralph Bates, todos ellos combatientes en la guerra, y de escritores profesionales que con su

pluma apoyaron incondicionalmente a la causa republicana como los norteamericanos Hemingway, Martha Gellhorn, Dos Passos, Muriel Rukeyser o Langston Hughes o los británicos Spender, Auden o Sylvia Townsend Warner, el libro se detiene en la vida y obra de aquellos voluntarios que con mayor o menor fortuna intentaron plasmar sus experiencias personales en el conflicto escribiendo ensayos, reportajes periodísticos, poemas o libros de memorias. Muchos alcanzarían cierto renombre literario con posterioridad a sus vivencias en España. Este es el caso, dentro del marco estadounidense, del mítico Milton Wolff, o del polémico William Herrick, el poeta James Neugass o el malogrado James Lardner. Otros, sin embargo, eran ya destacados escritores como Alvah Bessie o Edwin Rolfe, que también inmortalizaron sus vivencias en el frente.

Bajo el título “Memory and Reminiscence”, el capítulo 3 ofrece información muy completa sobre el legado conmemorativo, visual y bibliográfico de las brigadas de habla inglesa. Es una idea afortunada intentar que el lector tenga conocimiento sobre los monumentos que se han erigido con los años desde los más espectaculares como el de la ciudad escocesa de Glasgow al más humilde en la ciudad estadounidense de Tampa en Florida. El capítulo incluye también un apartado de filmografía y vídeos donde se reseñan películas de ficción así como documentales y noticiarios que durante la guerra se hicieron eco de la misma. Se incluye una amplia bibliografía general dedicada a los distintos aspectos de la intervención extranjera aunque predominan mayoritariamente títulos en inglés.

Como colofón de este trabajo figuran dos apéndices: el primero sobre todos los archivos y fuentes documentales que puedan interesar al investigador, tanto las que se pueden encontrar en España, en Estados Unidos o Gran Bretaña, como las que existen en países tan dispares en Australia, Holanda, Irlanda, Canadá o Rusia. El segundo apéndice es sin lugar a dudas uno de los más novedosos y llamativos. Comprende un listado de 7.308 voluntarios de habla inglesa con información sobre su nacionalidad, fechas de nacimiento, lugar de residencia, profesión, graduación, si estuvieron prisioneros o si desaparecieron, murieron o fueron heridos en combate. Este listado es impresionante y supone por primera vez la referencia hasta ahora más completa y definitiva sobre todos los hombres y mujeres de habla inglesa que de una forma u otra participaron en la contienda española. Un segundo listado recoge a los escritores y cronistas que simpatizaron con la causa republicana, incluyendo el nombre de aquellos brigadistas que escribieron y publicaron sobre su experiencia bélica en España.

En definitiva, *Los Internacionales. English-speaking Volunteers in the Spanish Civil War* es un libro imprescindible que se convertirá en lectura obligada para todo aquel que quiera profundizar en el complejo fenómeno del voluntariado de habla inglesa en nuestra guerra, en las causas y razones de por qué vinieron, en su idealismo, abnegación y generosidad.

Javier Sánchez Zapatero

Francisco Javier Díez de Revenga, Los poetas del 27: clásicos y modernos, Colección Estudios Críticos, Ediciones Tres Fronteras, Murcia, 2009, 272 pp.

El catedrático de Literatura de la Universidad de Murcia, Francisco Javier Díez de Revenga, especialista en el estudio de la generación del 27 internacionalmente reconocido, acaba de publicar en Murcia, en la Colección Estudios Críticos de la Editorial Tres Fronteras, un completo libro sobre los componentes de esta generación, titulado *Los poetas del 27, clásicos y modernos*¹.

Se trata en este ensayo de los poetas más importantes de todo el siglo XX, empezando por Federico García Lorca y sus amigos, con los que llevó a cabo muchas aventuras literarias que han tenido una extraordinaria e inusual trascendencia posterior. Lorca nació, como nuestro Premio Nobel de Literatura Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso, en 1898. Mayores eran, nacidos en la década de los noventa Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Emilio Prados (nació en 1899). Los más jóvenes, nacidos ya en el siglo XX, fueron Luis Cernuda, Rafael Alberti y Manuel Altolaguirre, nacido ya en 1905.

Y todos en conjunto han recibido la denominación colectiva tan discutida de “generación del 27”, pero con ella se les conoce en la historiografía literaria a este grupo de poetas, en los manuales, en las antologías... Lo cierto es que surgen como grupo a partir de 1920 en el entorno de Juan Ramón Jiménez, se reúnen en 1927 en la conmemoración del centenario del gran poeta del siglo XVII, muy olvidado en ese momento, Luis de Góngora; todos ellos publican sus primeros poemas en revistas que resultaron efímeras pero que hoy consideramos eternas. Gerardo Diego los reúne por primera vez en su mítica *Antología* en 1932 y, desde el punto de vista estético, y ese es uno de los signos más poderosos y visibles de su modernidad, logran la imposible fusión entre tradición y vanguardia. Finalmente, se dispersan, tras la muerte de Federico García Lorca, algunos marchan al exilio interior o exterior y lo cierto es que mantienen y crean mundos poéticos originales hasta la senectud. Dámaso Alonso, en 1948, fue el que los denominó “generación poética” y la historia literaria los aglutina como el equipo más coherente y valioso que nuestra literatura ha aportado a la europea.

En relación con Murcia, hay que señalar que todos y cada uno de estos diez poetas publicaron sus primeras composiciones en Murcia, en revistas murcianas. Primero fue en el propio diario *La Verdad*, en su página literaria, que luego se convertiría en otra de las revistas míticas del momento, el “Suplemento Literario” de *La Verdad*, desde 1923 a 1926. Un personaje, muy amigo de Juan Ramón Jiménez, el murciano Juan Guerrero Ruiz, dirigía esta página, y a través de Juan Ramón, consiguió que colaboraran todos. A Murcia vino, en 1926 como catedrático de Literatura Española de la Universidad,

¹ Francisco Javier Díez de Revenga, *Los poetas del 27, clásicos y modernos*, Colección Estudios Críticos, Ediciones Tres Fronteras, Murcia, 2009, 272 pp.

uno de ellos, Jorge Guillén, que colaboró con Guerrero en el “Suplemento”, y en 1927 decidieron independizar la publicación, y crearon *Verso y Prosa*, que se anunciaba como “Boletín de la Joven Literatura”, y fue una de las revistas más valiosas y significativas del momento. En ella colaboraron todos los poetas de los que estamos hablando, y escritores de Murcia como José Ballester, Andrés Sobejano, Antonio Oliver y hasta la jovencísima Carmen Conde. Como todas las revistas del momento, estaba abierta al mundo del arte, y en ella aparecieron reproducciones de los artistas más valiosos del momento (Picasso, Dalí y tantos otros) y, por supuesto, de los pintores murcianos de esta época: Pedro Flores, Luis Garay, y el aún más joven Ramón Gaya, que apenas tenía 16 años, cuando publica pinturas suyas en *Verso y Prosa*.

Es interesante la denominación de “clásicos y modernos”, que se da en el título del libro. Porque en realidad son contemporáneos nuestros, algunos de ellos han desaparecido hace muy pocos años, ya que llegaron en activo a la senectud. Trajeron a la poesía española la modernidad más absoluta, la renovaron como no se había hecho desde hace siglos y lograron alcanzar una categoría personal como escritores, como poetas, muy alta, lo que los ha convertido en modelos de las generaciones siguientes, cada uno a su manera y cada uno en diferente medida y según la época. Pero lo cierto es que su ejemplo ha influido mucho no solo en las generaciones de poetas siguientes, sino en la formación de muchos españoles que los han leído y los leen constantemente.

Díez de Revenga publicó su primer trabajo sobre esta generación en 1971, justamente un estudio, pionero en aquellos años, sobre la revista *Verso y Prosa*. Hizo su tesis doctoral sobre la métrica de estos poetas en 1973; en la Academia Alfonso X el Sabio ingresó con un discurso de recepción sobre las revistas murcianas de esta generación. Eso fue en 1975. Ha editado a Gerardo Diego, de quién publicó *Poesías completas y Prosas completas*, a Jorge Guillén, a Emilio Prados, a Manuel Altolaguirre, a Pedro Salinas en tres o cuatro ocasiones... Luego, ha escrito muchos trabajos y algunos libros sobre ellos: en concreto sobre Guillén, sobre Aleixandre y sobre Gerardo Diego. La cátedra de Universidad la obtuvo con un trabajo original de investigación consistente en un estudio que tuvo mucho éxito ya que obtuvo el Premio Anthropos: *Poesía de senectud*, donde estudiaba la poesía de ellos, ya ancianos... Incluso estudió la narrativa breve de todos ellos en un volumen que obtuvo el Premio Emilio Alarcos, de la Fundación Príncipe de Asturias, en 2002.

Ha publicado nada menos que cuatro antologías sobre el grupo del 27, una para Alambra, en 1988, otra para Alambra Longman, en 1995, la tercera para Devenir, con el título de *Los poetas del 27. Cien poemas*, en 2003, y la última, de la que se imprimieron 10.000 ejemplares para la Junta de Andalucía, con motivo del 80 aniversario del 27, en 2007. Ese mismo 2007 publicó *Las traducciones del 27. Estudio y antología*, en Sevilla, en la Fundación Juan Manuel Lara. En los últimos veinte años publicó numerosos estudios, que se han ido incrementando durante los congresos de los centenarios de todos ellos.

En este libro, *Los poetas del 27: clásicos y modernos*, se recogen sus “mejores páginas” sobre cada uno de los diez, y en ellas estudió aspectos muy variados de

sus mundos poéticos, ya que estudia aspectos menos conocidos de sus universos literarios. Así, de Salinas su poesía del exilio, con su vertiente satírico-moral; de Guillén su enfrentamiento vital a Quevedo; de Gerardo Diego su poética de vanguardia creacionista; de Aleixandre su visión de la utopía y del paraíso; de Lorca, el conflicto del poeta y la ciudad; de Dámaso Alonso su innovación, pero también su revolución; de Prados su interpretación de la poesía pura española; de Cernuda, sus comienzos, justamente en las revistas de Murcia; de Alberti sus escarceos con la primera vanguardia; y de Altolaguirre su sentido trágico entre poesía pura y humanización. En total, diez estudios, diez capítulos, diez aportaciones, definitivas sobre estos excelentes poetas españoles el siglo XX.

Concepción Ruiz Abellán

Wilfried Floeck, *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*, edición de Herbert Fritz, Ana García Martínez y Sabine Fritz, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2008, 257 pp.

La colección dedicada a la Teoría y Práctica del Teatro de la editorial Georg Olms ofrece este volumen en el que se reúnen algunos de los más importantes y recientes trabajos del profesor Wilfried Floeck. H. Fritz, A. García Martínez y S. Fritz, con motivo de la jubilación del hispanista, vuelven a la fórmula que ya llevaron a cabo en su sesenta aniversario, entonces con otro nutrido grupo de estudios sobre teatro español del siglo XX que cosechó un gran éxito entre los estudiosos de ámbito internacional. Como los editores subrayan en la introducción al volumen, los ensayos en él presentados, que abarcan el ámbito del teatro español, mexicano y portugués, avalan la calidad y la excelencia científicas de este segundo volumen que presenta una amplia gama de diferentes enfoques en el tratamiento de temas literario-culturales que se reparten a lo largo del mismo.

En la estructura del libro se distinguen claramente tres líneas de investigación, la dedicada al teatro español de los siglos XX y XXI, que ocupa la primera y más extensa parte del volumen y a la que corresponden los nueve primeros capítulos a los que se une el décimo, dedicado al teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad, que actúa como puente de unión con el segundo bloque, más breve, que comprende dos capítulos dedicados exclusivamente al teatro portugués, para finalizar con un tercer grupo de dos capítulos dedicados al drama mexicano.

El trabajo que inaugura esta ilustradora antología está dedicado a las figuras de Pirandello, Unamuno y Jacinto Grau, la puesta en escena de sus dramas y las posibles relaciones entre los mismos. Analiza el autor la recepción de Pirandello en España, la influencia de algunas obras de este autor sobre Unamuno y el evidente, en palabras del crítico, pirandelismo de Grau en *El señor de Pigmalión*.

Del estudio de la recepción del autor italiano en España y de las conexiones de éste con la escena española se pasa a la reflexión sobre el teatro postfranquista y el papel de actor y director en la escena española, análisis que ocupa el segundo de los trabajos en el que se centra la atención en el diálogo director-autor a lo largo del siglo XX, partiendo del ámbito internacional para dar paso al análisis de la situación en España a lo largo del siglo pasado hasta la actualidad. El tercer estudio del libro se puede considerar continuación del anterior pues en él nuestro crítico reflexiona sobre el teatro español de finales del siglo XX y realiza un intento de definición del complejo y arriesgado concepto de postmodernidad y los planteamientos dramáticos en la línea del compromiso social que marca el perfil de una *ética postmoderna* que no “consiste únicamente en una mirada crítica sobre la cara oscura de la realidad social actual, sino

que desarrolla, al mismo tiempo, nuevos valores positivos deducidos del pensamiento débil de la posmodernidad”, según cita del autor.

El teatro de las dramaturgas españolas Yolanda Pallín y Diana de Paco ocupan dos de los capítulos siguientes. El primero, introducido por un marco teórico y contextualizador que analiza la crisis de identidad en el teatro del siglo XX, se centrará en la figura de Yolanda Pallín y sus obras *D.N.I.*, *Los restos de la noche*, *Luna de miel*, *Los motivos de Anselmo fuentes*, *Lista negra* y *Trilogía de la juventud*, mientras que el trabajo siguiente analiza la obra *Polifonía* desde el punto de vista del uso del mito para la reflexión sobre la memoria y la búsqueda de identidad femenina. A la figura de Penélope en el teatro del siglo XX se dedica otro de los estudios, en el que el autor analiza diversas obras del teatro del siglo XX con el fin de delimitar los modelos de identidad masculina y femenina que proponen los mismos a través de las figuras de la pareja odiseica: Ulises y Penélope.

El estudio de la dramaturgia de tema mitológico da paso a los dramas históricos de dramaturgas españolas contemporáneas. Partiendo de la afirmación de Buero Vallejo “el teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente”, Floeck aborda el análisis tomando como punto de partida y modelo de la nueva concepción de este tipo de dramas la obra *Un soñador para un pueblo* del mismo autor (1957); el investigador realiza un repaso a lo largo de la evolución y la trayectoria del drama histórico en este sentido tras la muerte de Franco, se detiene en el análisis de algunas obras representativas de Concha Romero y Carmen Resino y continúa con el estudio de este campo de investigación en el capítulo siguiente, dedicado a “lo imaginario y la brujería como espacios femeninos en el drama histórico español a finales del siglo XX”, para continuar con el estudio “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”, donde el autor define el teatro en el que se lleva a cabo un “proceso de rememoración del pasado reciente” característico de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo de sus últimas décadas que ilustra con el estudio de las obras de Fernando Fernán Gómez, *Las bicicletas son para el verano* (1982); *El álbum familiar* (1982), de José Luis Alonso de Santos, y *¡Ay Carmela!* (1987) y *Terror y miseria en el primer franquismo*, estrenada en 2002, de José Sanchis Sinisterra.

El artículo siguiente sirve de puente entre el estudio de la dramaturgia española y la portuguesa y mexicana, los tres ámbitos geográficos objeto de interés en el volumen. En él el autor acomete con éxito la arriesgada tarea de tratar una serie de rasgos y tendencias generales en el teatro actual de la Península Ibérica sin olvidar por ello la idiosincrasia y la originalidad de cada uno de los autores, pero poniendo frente a frente, a través de la figura de sus representantes más destacados, el perfil del teatro español del de finales de siglo y el del teatro portugués. Con este artículo como introducción nos adentramos, de la mano del investigador, en el estudio de la evolución del sistema teatral portugués a lo largo de las décadas del siglo XX, para detenernos en el trabajo dedicado a la obra de Luisa Costa Gomes, distinguida representante del teatro portugués contemporáneo.

Los dos últimos capítulos de este nutrido volumen corresponden al estudio del teatro mexicano del siglo XX, acentuando el interés por el protagonismo en sus dramas históricos de la reflexión sobre la independencia, la revolución y la Conquista en una primera etapa y, a partir de los años ochenta, el surgimiento de una nueva fase marcada por la presencia de otras tendencias como la despolitización y la reflexión metahistórica. Floeck ilustra este desarrollo a través del análisis de algunos de los dramas más representativos de esta evolución, haciendo un especial hincapié en la primera fase de este proceso evolutivo de la dramaturgia mexicana, para llegar al artículo que cierra esta enriquecedora selección de trabajos. Está dedicado al “realismo mágico y mestizaje cultural en la *Trilogía Colonial* de Hugo Argüelles”, que comprende las obras *La ronda de la hechizada* (1967), *La dama de la luna roja* (1969) y *Águila real* (Isabel Moctezuma) estrenada en 1992. El análisis de cada una de ellas pone punto y final al libro que nos ocupa.

Pese a la variedad de los trabajos recogidos en el volumen y gracias a ella, el lector que a ellos se acerca recibe en su conjunto una lúcida reflexión sobre el teatro contemporáneo desde muy diversos puntos de vista. La construcción de cada uno de los estudios es sistemática: El profesor Floeck introduce siempre sus análisis en un marco teórico a través del cual aborda los aspectos más importantes con relación al tema, bien sean históricos, políticos, sociales o culturales por lo que el lector goza de una visión compleja que le facilita la comprensión de los diferentes hechos dramáticos y la reflexión sobre las razones y motivaciones de los mismos. Wilfried Floeck hace en cada una de sus aportaciones un gran esfuerzo por reflexionar desde una doble perspectiva sincrónica y diacrónica no sólo sobre el hecho teatral aislado sino el porqué, el cómo y el cuándo del mismo y busca redefinir conceptos cuya expresión en ocasiones ha sido polémica o complicada pero cuyo conocimiento resulta de vital importancia para la comprensión del fenómeno dramático y su realización actual. La organización de los capítulos de este libro, llevada a cabo por los editores, responde a una reflexión lúcida y acertada pues ofrece de forma gradual a través de sus páginas un panorama amplio del teatro contemporáneo español, portugués y mexicano, a lo que contribuye la actualidad de las investigaciones elegidas y la selección de la bibliografía que a cada una de ellas acompaña. Un libro muy recomendable para todos aquellos interesados en el teatro contemporáneo y un magnífico y merecido homenaje a esta destacada figura del hispanismo alemán.

Diana M. de Paco Serrano

Dionisia García, *Correo interior*, Sevilla, Renacimiento, 2009, 174 pp.

Correo Interior, libro de memoria y testimonio, escrito por Dionisia García, inicia una búsqueda que, una vez comenzada, ya no podrá abandonar. Mi acercamiento a esta obra, quiero hacerlo desde lo que soy: una lectora. Al decir esto, no puedo olvidar a la magnífica excéntrica Helene Hanff en su obra *84, Charing Cross Road*, en la que nos seduce porque describe la emoción de la lectura y nos confiesa, esta lectora empedernida, que jamás ha conseguido interesarse por cosas que nunca les hubieran sucedido realmente a las personas. Pero, ¿es posible esta diferenciación?

En palabras “A los lectores”, Dionisia declara que *trata de manifestar la visión y entendimiento de unos acontecimientos vividos o soñados*, y lo justifica como autobiografía novelada. No puede ser de otra manera, pues aventurarse en esos *acontecimientos* es adentrarse en un tiempo que ya pertenece a todos y la veracidad de lo contado ya no importa, sólo la verdad de lo recordado o ¿soñado?

La memoria persigue a los hombres, aunque a veces también los abandona. Somos tiempo, nos decía Machado, y con igual temblor que nuestro poeta y dubitativa decisión, Dionisia se adentra en él. Se ayudará de un correo interior, pues la memoria está hecha de nuestra más secreta y personal mirada. Nos construye y sostiene, y es como un misterioso entramado que siempre espera ser desvelado.

Nos introduce en Alendero, pueblo de La Mancha baja, y en una atmósfera en la que desde el comienzo la muerte está presente, no sólo por la orfandad de Alejandra, la niña protagonista, y la muerte de sus dos hermanos mayores, sino como paisaje en su propio hogar. La tinaja en la que se guarda el aceite contiene algo más: “La historia de las lágrimas”, un amor imposible entre una joven y un muchacho que no conocía las lágrimas, lo que suponía que no se le considerara humano. La joven llorará por los dos y acabará con su vida en un mar de aceite, y así permanecerá en la intrahistoria de la casa.

Con una prosa limpia y sin concesiones, como la mejor poesía, iremos sabiendo de los trabajos y los días de este pueblo. Marcado por la luna y sus ciclos, como causante de las buenas o malas venturas, y por las estaciones y los atardeceres. Será en la calle de Méndez Núñez, por la que fluirá la existencia a manera de río, en cuyo seno y orillas, se agitará la vida de los hombres.

El relato tiene un tempo lento clásico con picos dramáticos, que en algunos personajes adquiere un tono verdaderamente trágico: no puedo olvidar a la oronda doña Sofía y sus frases hechas, para distinguirse de los demás, y el sonido de su collar de cascabeles que siempre la precedía. Su terrible final, sintetizado *en un gemido que miraba con espanto*, nos quedará para siempre.

Desde la primera secuencia sabremos de las personas que rodean a Alejandra: su padre, al que con unos pocos trazos conoceremos; Genoveva, la prima, y abuela

Teresa, que ocupa toda la escena y es la mujer sabia y culta, aunque sea analfabeta, en la que se sustenta la vida de estos huérfanos de mujer, madre y marido.

Ausencias que en Alendero se convierten en eterna presencia y que el luto ayudará a preservar en el recuerdo, sin olvidar a los aparecidos o a los resucitados que, si vuelven, no tendrán sitio en la vida, pues ya pertenecen a la memoria colectiva.

Alejandra, en una casa que está al mismo nivel de la calle, oír a madres que llaman a sus hijos con gritos agudos y el nombre dentro. Verá, como si estuviese en el cine de su tío Arellano, transcurrir la vida, aunque su perspectiva preferida sea la ventana que fragmenta la realidad y la mantiene a salvo. Así, en medio de una gran nevada y en el silencio más profundo de la naturaleza, verá pasar por la calle, como un cuadro expresionista, un bulto negro que lleva sobre sus espaldas un haz de leña que se derrumba sobre la tierra, y delante un hombre sobre una bestia que resbala en la nieve. Éste gritará por igual al animal y al bulto, su mujer. A los pocos días, sabremos que el bulto-mujer abandona para siempre Alendero, en un anónimo entierro como su triste vida, al igual que el amargo final del desconocido para todos en el pueblo y sus terribles ojos abiertos.

No sólo el oído y la vista ayudarán a Alejandra en la lectura de la vida, sino también el sentido del olfato. Nos lo hará sentir desde la emoción al recrear sus estancias en el huerto de sus abuelos maternos o en la aldea de sus tíos. Con emoción, porque sabe que su Arcadia ya no existe, ni quienes la hicieron posible.

Pero la naturaleza no daba siempre sus dones a los habitantes de este pueblo, en el que las rocas configuran las calles, ya que con cierta regularidad se mostraba ingrata con lluvias torrenciales que arrastraban a los hombres o rayos que los fulminaban. Imprescindibles en su labor de todos los días eran los animales, y sus vidas se entremezclaban en una simbiosis necesaria.

Los cortadores de leña, los buscadores de agua, el herrero, los segadores, las espigadoras... eran trabajos señalados por el buen hacer, pero simplemente transcurrían como los días y su pasar... No así para Alejandra, que con su visión onírica, los engrandece y eterniza. Quiero recordar a Indalencio, un leñador, marcado por la terrible maldición de su madre, ¡maldito!, al matar a su hermano pequeño cuando manipulaba un arma de fuego. Quedó, tras el terrible suceso, sin habla, y su madre enloqueció. El padre velará por él y cuando ocasionalmente lo descubre abrazado a un árbol en contenido llanto, el relato nos dice: *"el padre lo atrajo en un abrazo silencioso"*. No existen mejores palabras para explicar este momento.

Algunos habitantes de Alendero emigraban tratando de buscar mejores medios de vida y este es el caso de un ahijado de abuela Teresa. Cuando va a despedirse, la ocasión dará lugar a uno de los momentos más interesante y cómico de *Correo Interior*. Las palabras que se cruzan entre los dos y la ventana como frontera, podría ser un diálogo cervantino. El lugar al que va el sobrino aparece en el mapa que muestra a abuela Teresa, pero al preguntarle ella dónde se encuentra Alendero, el sobrino le contesta que no está y, ante tal provocación, la abuela exclama: *"¡Que me digan a mí que no existe Alendero!"*, y digo yo: o que me lo digan a mí... que soy su lectora, o como les

pasó a los Duques, personajes y lectores del Quijote, que yendo de caza ven, a lo lejos en el camino, a los protagonistas de su novela favorita, D. Quijote y Sancho, y entre la perplejidad y el entusiasmo deciden invitarlos a su palacio a pasar unos días. Es como nuestro vivir, una fábula dentro de la otra, o un sueño dentro de otro sueño, y así indefinidamente.

Cervantes, como acabamos de ver, no marcaba fronteras, y nos va llevando a un lado y otro del espejo, como si fuese el fluir natural de la vida y el arte. Por eso, cuando Alejandra insiste a su abuela en que le cuente sólo cosas reales, como nuestra Helene Hanff del comienzo, la abuela se mostrará sorprendida, o como la criada Aquilina que al contar historias le gustaba convertirse en personaje de su propia ficción.

En Alendero viven personajes que no puedo dejar de citar pues les debo esos momentos en que la lectura se transforma en soledad gozosa: el primero, Roberto Flores y su existencia marcada por el engaño, la hermosa Trinidad y su misterioso secreto y, por último, la definitiva historia de Salomé y su muerte entre flores marchitas de la rosa del azafrán y todo por un beso... Cuando abuela Teresa avisa a Alejandra de que va llegando el momento de ir dejando los apegos, coincide con la irrupción en el pueblo de las palabras libertad y revolución. La guerra civil provocará sufrimientos y penalidades, en los que se verá envuelta la niña Alejandra, pero la llevará a conocer más la naturaleza de los hombres y su facilidad para rebasar los límites.

Una vez la guerra terminada, aparecerán vencedores y vencidos. La vida de Alejandra cambiará y nuevas costumbres harán su aparición.

Pero aunque Alendero y sus maestros queden atrás, creo que ella no olvidará nunca la lectura en la escuela de *Corazón* de Amicis, o a su amiga Ana María, que llega de Francia y le pone color al cielo antes de jugar y tiene en su cabeza colores, olores y cantos que hacen hablar a la naturaleza, como nuestro mirar, le explica su abuela. Cuando Alejandra vea por fin el mar, recordará también a su amigo Álvaro, que ante su pregunta: *¿cómo es el mar?*, éste le contesta: *como el cielo hecho agua y aquí abajo*. Creo que Alejandra lo hubiera dicho mejor, porque siempre ha sido poeta y, ya en su niñez, intuía QUE EL MÍO MESTIERE ES ESCRIBIR, pero primero tuvo que aprender a leer y hoy nos regala estas páginas de su lúcida lectura.

Caty García Cerdán

Carlos García Cortés, *María Francisca de Isla y Losada (1734-1808). Una conexión literaria en la Compostela de la Ilustración*, Madrid, Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento", 2007, 358 pp.

En el período de la Ilustración hubo en Galicia una serie de mujeres cuya frágil memoria parece hoy olvidada en el fondo insondable de los siglos sin que ninguna de ellas haya llegado a alcanzar el reconocimiento que, sin duda alguna, todas ellas merecerían. Son nombres como los de Ana Moscoso, María Reguera, María Correa, María Hermida, Teresa Caamaño de Lacy, María Santos Miranda o Sor María de San Antonio. Por eso, tal vez con la intención de saldar, al menos parcialmente, esa deuda se ha publicado este libro, pues es preciso aclarar que, entre todas ellas, entre todas las ilustradas citadas más arriba, alumbró con luz propia la imagen de doña María Francisca de Isla y Losada.

No deja de resultar curioso que, en años en los que se vienen realizando conmemoraciones de la más variada índole –incluso en ocasiones de acontecimientos banales–, no se haya realizado ni un solo homenaje, al menos en su Galicia natal, a la figura de Mariquita, Maruxiña o Marimica, nombres con los que también fue conocida esta mujer, de la cual se cumplió en 2008 el bicentenario de su desaparición. Ni un solo homenaje excepto este completo volumen que vio la luz a finales de 2007. Un estudio ampliamente documentado, editado por el CSIC, la Xunta de Galicia y el Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento", y que está firmado por el profesor e investigador Carlos García Cortés (A Coruña, 1935).

En él su autor, después de una amplia introducción en la que expone los objetivos generales de su trabajo y el planteamiento de la obra, realiza un amplio y documentado recorrido por algunos de los avatares de la vida de María Francisca de Isla, destacando, sobre todo, aquello que pueda resultar más interesante al lector de su biografía. Como aquí se nos dice, nacida en 1734 fue la sexta hija, de entre nueve hermanos, del segundo matrimonio de José Isla de la Torre y de Rosa María Losada y Osorio. Era, pues, hermanastra y ahijada del sonado escritor leonés José Francisco de Isla, hijo del primer matrimonio de don José y responsable de la entonces polémica novela *Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, que habría de costarle la inclusión en el vaticano *Index Librorum Prohibitorum* y el exilio, en 1768, cuando la Compañía de Jesús fue expulsada de la península.

García Cortés nos recuerda cómo María Francisca compartió con el Padre Isla la vocación lectora y escritora, interesándose por todos aquellos temas tan caros al espíritu enciclopédico ilustrado, ya fueran los relacionados con la teología, la filosofía, la ciencia o la más variada literatura. No en vano llegó a poseer una de las mejores bibliotecas de la Compostela universitaria del setecientos y a relacionarse con algunas de sus más altas autoridades intelectuales. Según parece, ella y su marido, don Nicolás de Ayala,

fueron quizás las personas que mantuvieron una correspondencia más cordial y fluida con el Padre Isla, pero sólo en ella reside el mérito de recoger y salvar del olvido infinidad de escritos de su hermanastro, defendiéndolos con tesón y consiguiendo que se publicasen en su mayor parte, a pesar de sufrir por ello dolorosos enfrentamientos con la censura eclesiástica, encabezada por el P. Centeno.

Después de abordar el origen y la genealogía de su biografiada y de ofrecer una visión del contexto de la Compostela del siglo XVIII, García Cortés recorre la vida del matrimonio Isla-Losada, de sus hijos y, a su vez, del propio matrimonio de María Francisca con Nicolás de Ayala, así como su etapa de plenitud intelectual, centrada en la vida social y literaria de su entorno compostelano. Su marido falleció en 1774 y ella en 1808. No tuvieron descendencia, pero, como muestra de su notable importancia en el mundo de la cultura ilustrada en la Compostela del dieciocho, baste decir que, según habían señalado algunos autores anteriores, podría ser que su sepultura se encuentre ante el altar de la Concepción, en la iglesia de la Universidad compostelana, aunque este dato, según García Cortés, no ha llegado nunca a estar plenamente corroborado.

Después de este recorrido por su biografía, en el segundo bloque del libro se realiza un profundo estudio de su obra literaria y de su vinculación con el Padre Isla y otros personajes de la época. Aquí se alude, pues, a algunas de las “conexiones literarias” a las que hace referencia el título. Una de ellas, muy fructífera, será la que tenga con Diego Antonio Cernadas de Castro, cura de Fruime. A María Francisca se llegó a atribuir, según había señalado Filguera Valverde, entre otros, el escrito recordatorio que acompañó las *Obras en prosa y verso del Cura de Fruime*, en base a algunas declaraciones hechas en su correspondencia con su hermanastro José Francisco de Isla. Tampoco dudaba este autor en adjudicarle el *Compendio histórico de la vida, carácter moral y literario del sonado P. Josef Francisco de Isla*, firmado con nombre supuesto. Sin embargo, García Cortés, siguiendo investigaciones más recientes, aun sin cuestionar del todo esas teorías precedentes, prefiere mostrar una comprensible cautela. Es cierto que María Francisca, según revela su correspondencia, había ejercido como consejera y crítica del cura de Fruime y del propio Isla y se ha dicho que, además, corregía las pastorales del Arzobispo Francisco Alejandro Bocanegra, declarado humanista afincado en la ciudad del Apostol, pero el autor de este estudio, analizando todos los datos existentes, se ciñe, haciendo gala de la cautela ya mencionada y de un escrupuloso rigor científico, sólo a todo aquello que puede ser plenamente probado. En cualquier caso se sabe que Cernadas de Castro le dedicó, se nos dice también, siete romances en los cuales se refiere a ella con el poético sobrenombre de “Filis”.

También la propia María Francisca dejó una breve obra escrita, junto con su abundante correspondencia, formada por algunos textos poéticos como “Despedida de Lida y Armido” (1770), que se incluye como apéndice en este estudio, o un “Romance al Señor Abad”, escrito en gallego, dedicado a su amigo el cura de Fruime, que la convertiría, según algunos estudiosos precedentes –entre ellos de nuevo Filgueira Valverde–, en precursora de otra poeta gallega del siglo posterior, Rosalía de Castro. Este autor relataba una curiosa anécdota que también glosa García Cortés. El 23 de enero de 1774 ella y su marido organizaron una extraordinaria velada en su casa de

Compostela en la cual se puso de manifiesto una rara habilidad de doña Francisca. Ante la presencia del alcalde, un escribano que levantó acta y varias testigos, fue capaz de dictar a doce personalidades de la ciudad doce misivas diferentes sobre temas de lo más variado, una de ellas dirigida a su hermano escritor.

El trabajo del profesor Carlos García Cortés, doctor en Teología (1978) por la Universidad Pontificia de Salamanca, está redactado con el estilo sobrio y preciso acomodado para este tipo de textos. El volumen, que hace el treinta y ocho del Cuaderno de Estudios Gallegos del Instituto "Padre Sarmiento", se complementa además con un apéndice en el que, junto a la reproducción de la "Despedida de Lida y Armido", se nos ofrece una abundante bibliografía de las fuentes documentales, tanto manuscritas como impresas, empleadas en la elaboración de este estudio, así como un índice de los textos reproducidos y conservados, no sólo de la biografiada, sino también las cartas, tanto del Padre Isla como del Cura de Fruime dirigidas a ella, índice que, sin duda, facilita enormemente la ubicación de todas las referencias en el texto por parte del lector.

Mario Paz González

Miguel Hernández, 40 Poemas. Antología ilustrada por 38 artistas, edición y comentarios de Mariano Abad y José Antonio Torregrosa, Orihuela, Asociación Cultural Orihuela, 2010, s.p

Cualquier posibilidad comunicativa remite a realidades poéticas que se fraguan en una imprevisible premeditación de formas de escritura. Intentando inútilmente sondear la vastedad del mundo, o de sus posibles mundos, sus experiencias consumadas, en tantas ocasiones dolorosas, el poeta transgrede por fin los usos ordinarios de todo aquello que es convencionalmente comunicable.

En el caso de la poesía hernandiana hay un proceso de creación que reinterpreta la insondable contingencia en un primer momento desde la re-escritura de tópicos conceptistas, de mitemas renacentistas, evolucionando hacia rupturas convencionales que en *El hombre acecha* o en *Cancionero y romancero de ausencias* advierten de un creador maduro, adiestrado ya en una técnica compositiva propia, que descubre el don creador de la inefabilidad, su oscuridad y su soledad, el rigor de la depuración formal, la asunción del silencio, sustantivo tras sustantivo, para expresar la indómita sustancia del dolor existencial. Porque la doliente humanidad, devastada por su propia experiencia carcelaria, arrasada por la improbable concesión que la palabra otorga a nombrar con plenitud la angustia instintiva, no es asumible por la escritura, siempre escasa e insuficiente; su mismidad es definitivamente inútil.

Herederas de la carpeta de antología ilustrada *Imagen de su huella* (Almansa, I. B. "José Conde García" - Ayuntamiento de Almansa, 1992), esta nueva selección de poemas hernandianos, comentados por Mariano Abad y José Antonio Torregrosa e ilustrados por un total de 38 pintores oriolanos, contribuye no sólo a profundizar en la puridad mística en la que la escritura hernandiana desembocó en menos de una década desde derroteros heterodoxos, sino también a comprender que toda producción artística representa una arriesgada confrontación personal, flagrante, destructiva, con un mundo de referentes que es improbable denotar en su complejidad .

El don genesiaco se vincula a una posesiva obstinación por trascender las convenciones comunicativas en cualquier manifestación estética. En este caso, la riqueza expresiva de esta antología que vincula poesía, pintura y ensayo sobresale por identificar las posibilidades ilimitadas de interpretar el mundo, su misteriosa eclosión de realidades inéditas con las que el creador restituye sus propias realidades estéticas, con la aceptación de que los límites formales no abastecen la proyección humana y semántica de las creaciones hernandianas.

Sin duda, el compromiso político de Miguel Hernández determina su activismo y su destino trágico, pero no supera su devota condición de creador, atribulado por la incompreensión social, por un afán enfermizo, pero tan necesario al final de su vida, de contemplación de la muerte como previsible liberación material, eugenésica, recurrente

en todos aquellos creadores que describen una evolución sintáctica y plástica tan vertiginosas: Arthur Rimbaud, Reinaldo Arenas, Paul Celan o Jackson Pollock.

Algunas de las pinturas de esta antología re-componen metáforas esplendentes de una primera etapa hernandiana vocacionalmente ensimismada en la imitación de modelos clásicos y costumbristas (*Perito en lunas, El rayo que no cesa*), para proceder a poemas con una determinación realista y social (*Viento del pueblo*) cuya escritura no cesa en sus fulgurantes intermitencias modernistas, en la construcción progresiva de un lenguaje que vacila entre reverberantes sinestesias influidas por generaciones de poetas en ciernes y por un telurismo que, adoleciendo todavía de una mística que en breve rebasará los límites de lo comunicable, incide en una originaria *-no original-*vertiente expresiva; aún la forma depurada va quedando relegada por la efusividad vital y por el amor impetuoso.

Porque los textos finales del poeta oriolano profundizan en la asepsia formal como expresión última de la completitud de la vida, significada en su aislamiento, en la pérdida perentoria de todo lo que sensitivamente ama (*Cancionero y romancero de ausencias*); pero sus palabras, *reconocen*, aman sobre todo lo sensitivamente desconocido, esto es, la vaciedad o la revelación abismática que hallará después de la muerte.

La heterogeneidad de estilos pictóricos que interpreta cada uno de los poemas de esta antología subraya la potencia semántica de los sinsentidos del propio lenguaje hernandiano, o sus significados consumados, sus metáforas insistentes, predecibles a lo largo de sus obras, irreverentes en su esencia, o aquellas avenidas desde la traumática realidad estigmatizada de la guerra y la prisión. Lo que queda tras el rastro de aquellas formas visibles del doliente destino son más que palabras a las que la pintura se doblega para, en primer lugar, enriquecer aún más sus posibilidades semánticas y, posteriormente, desafiar sus concreciones conceptuales, sus aparentes significados lingüísticos unívocos.

Al igual que el poema revoca todo ápice de racionalidad, el lienzo invoca a sus demonios para explorar el impenetrable vacío de lo no-pintado todavía; y la realidad tangible existe ya en el poema, pero como acto de comunicación intangible, abrasado, extinto, y sin embargo inacabable. Por tanto, cada pintura de esta antología irrumpe desde la realidad del poema como un lenguaje presuntamente imprevisto, aunque previsible, meditado, apresado, forjado conscientemente como *representación del mundo*, que es catalizador de otras realidades cognoscibles, aprehendidas, demostrables, (que ahí permanecen y permanecerán después de la realidad y de los hombres) con el fin de crear nuevas significaciones ontológicas a los versos de Miguel Hernández.

Ahora cada uno de esos cuarenta poemas es una sintomática *representación pictórica*, o una representación pictórica inmersa en la esencialidad poética de un *texto literario*. Porque, tras el don epifánico de la creación, existe la reducción fatalista de saber componer una obra pictórica a partir de la materialidad concreta, escueta, de texturas y cromatismos abigarrados para rendir un tributo a la propia experiencia creativa de quien pinta y de quien escribe; un pintor, un escritor quizá, que han de ser insurgentes, inconstantes, sensitivos más allá de su escritura, más allá de sus formas limitadas. El

hiperrealismo de Roberto Ferrández, de Amalia Navarro, de Eva Ruiz, el neocubismo de Miguel Ángel Cremades, el grafiti de José Manuel Rodríguez y el expresionismo abstracto de Alejandro Pertusa, de Verónica Ruiz, por ejemplo, obedecen a ese arduo trabajo de recomposición figurativa, sinestésica, en ocasiones abstracta, de los textos de Miguel Hernández. Cada pintura de esta carpeta prolonga paradójicamente la significación incompleta de un poema en tanto que desafía la realidad material, infinita, desde las mismas formas expresivas, tan convulsas e inacabadas como la propia rebeldía creadora del escritor ante la inefabilidad de lo que las palabras pueden llegar a significar.

No obstante, esta antología destaca además por otro proceso hermenéutico de re-interpretación de la poética hernandiana. Cada poema introduce un comentario crítico de los profesores Mariano Abad y José Antonio Torregrosa explicando las características biográficas, contextuales y literarias que gravitan en el propio proceso creativo de los textos, concluyendo en cuatro claves interpretativas de relectura más que necesarias para profundizar en la trascendencia lingüística de la escritura hernandiana como significación de la experiencia poética en sí misma.

Los comentarios, en primer lugar, estudian la clarividencia simbólica de motivos que el poeta oriolano va introduciendo en sus poemas a lo largo de su breve vida según lecturas e influencias. En segundo lugar, estos análisis no están exentos de aspectos biográficos y sociales que permiten comprender mejor las interpretaciones literarias posibles (lejos de sentimentalismos políticos, en tantas ocasiones descontextualizados), incidiendo en el panteísmo mixtificador de sus claves temáticas, en su reinterpretación de los clásicos y en la derivación hacia nuevos horizontes de simbolización que retoma especialmente de la poética de Juan Ramón Jiménez, de Pablo Neruda, entre otros.

Además, cada análisis compositivo está elaborado desde la convicción de que los textos hernandianos proceden de la necesaria reelaboración formal de un creador reflexivo, sincero con las exigencias de su don, impelido finalmente a una motivada depuración adjetival, a un conocimiento consciente de que forma y mundo significado son modalidades indisolubles de aprehensión de la realidad sentida a través de la escritura. Por último, estos comentarios críticos esbozan posibles formas de comprender la composición originaria del poema, su evolución formal hasta su definitiva reproducción, esclareciendo los posibles sentidos metafóricos, a veces oscuros, solapados, poliédricos, arraigados en su propia matriz literaria, si bien resarcidos de su realidad vivificada en el mundo de las cosas a pesar de la *garra*, el *barro* y la esperanza.

Manuel García Pérez

Antonio López-Peláez, *Nada puede el sol*, Barcelona, Mondadori, 2008, 144 pp.

No resulta habitual encontrar una primera novela que sepa conjugar al mismo tiempo una alta exigencia estética con una acertada elección temática. Por eso, en el caso de esta obra de Antonio López-Peláez Manoja (León, 1967) quizás nos encontremos ante una de esas raras excepciones que, significativamente, vienen a dotar de sentido a la norma. Aunque es preciso aclarar que López-Peláez no es exactamente lo que podríamos denominar un autor novel. En su haber se encuentra ya un libro de relatos (*No te duermas, mi amor, mira la calle*, 2003) que, pese a haber alcanzado en su día escasa repercusión, trasluce, más allá de los tópicos esperables, la acusada personalidad de un autor con clara conciencia de su labor creadora, que sabe sin duda hacia dónde desea que se encaminen sus ficciones.

La anécdota de la que parte esta obra se basa en un suceso tristemente verídico. En el año 1990, en pleno conflicto bélico, fue dado por desaparecido en la embajada española en Monrovia (Liberia) un diplomático que se negó a ser evacuado del edificio con los otros funcionarios blancos. Su única y fatal condición para hacerlo consistió en pedir que dejaran salir libres con él a los liberianos retenidos en el interior de la embajada por los esbirros del sátrapa y criminal de guerra Charles Taylor. A partir de esa anécdota, de ese desgraciado –y sin duda heroico– suceso y, sobre todo, a partir de sus consecuencias se teje esta obra.

El centro de la novela, la búsqueda del desaparecido, encargada por el gobierno español al protagonista –un funcionario innominado–, se convierte en el centro de la acción que, en una postergación sempiterna de su desenlace, pretende adentrarnos sin miramientos en el vesánico infierno de una Liberia en permanente conflicto. Un conflicto que, como suele suceder, está sustentado en una irracionalidad de naturaleza destructiva, una realidad ensangrentada que podría verse –puestos a buscar una lectura alegórica– como reveladora de la propensión al hundimiento moral del hombre. Interpretar la acción del diplomático desaparecido, ese singular heroísmo que podría ser esperable e inherente a la condición humana, se convierte para el funcionario que sigue sus pasos a través del país en un misterio incomprensible y difícilmente asimilable para su viciada escala de valores. No hay, sin embargo, en la novela una pretensión explícita de interpretar los hechos narrados o explicarlos al lector, tampoco incómodas e innecesarias injerencias manipuladoras por parte del narrador. Los acontecimientos se imponen solos, con gradual y abundante precisión, a la imaginación del lector, optando por una sobriedad formal que busca mostrar en toda su crudeza descarnada esa atmósfera de pesadilla y confusión que supone la búsqueda como motor del relato.

Como en *El corazón de las tinieblas*, de Conrad –la comparación parece inevitable–, en la obra de López-Peláez esa búsqueda produce un incómodo y similar asombro, pues revela el inquietante conocimiento del horror como parte de la cotidianidad

de un continente como el africano abandonado en manos de su propia crueldad. Sin embargo, no se enjuician los hechos desde el fácil, por vacuo, contraste entre, por un lado, el europeo civilizado y, por otro, esa brutalidad sustentada en los ritos ancestrales de una cultura tribal, sino que la única pretensión aparente del autor se reduce, y no es poco, a mostrar la acción con la mayor asepsia posible, con una sobriedad y pulcritud ejemplares y, al mismo tiempo, con un difícil distanciamiento. Difícil porque el innominado y descreído protagonista es, al mismo tiempo, el narrador. Justifica el artificio de la distancia el hecho de que este personaje procede del universo deliberadamente gris y tedioso de la burocracia. Por ello su única ambición, lo único que parece moverlo a la acción, al menos en apariencia, es realizar el trabajo encomendado, ya sea investigar las posibles irregularidades de una contabilidad o encontrar a un compatriota desaparecido. Como si no hubiese distinción entre tareas tan lejanas. La asepsia se traslada también a la información que se nos da de él, pues esos serán apenas los únicos datos de su biografía que se revelen al lector bosquejados de forma sumamente escueta.

Sin embargo, no es difícil intuir cómo, poco a poco, esa distancia inicial del protagonista ante la realidad podría irse ablandando en su interior, bajo la aparente capa de frialdad, aunque la narración, en su pulcritud y falta de sentimentalismo, apenas lo revele. La frialdad y el distanciamiento iniciales podrían tornarse así en una humanización que afluye en una visión, tal vez menos cínica, pero igualmente dura, cargada de desconfianza hacia los otros, hacia el mundo, como nos revelan las escenas finales. Quizás por ello ese final se muestra carente de toda épica y no eclipsa ni ensombrece la imagen del diplomático desaparecido –constantemente presente *in absentia*– que se ha ido forjando en la imaginación del lector. Tampoco su condición de enigma para el narrador.

Los otros personajes, tal vez como consecuencia del conflicto bélico en que se hallan inmersos, por esa realidad deshumanizada y desbordante, por ese ambiente de desasosiego y claustrofobia, se muestran a menudo como seres alterados, desequilibrados en contraste con la figura del narrador, movidos por conductas aparentemente irracionales o desesperadas, bordeando peligrosamente los límites de una insondable y amenazadora demencia. Sin embargo, muchos pueden provocar una cierta ternura en el lector, tal es el caso del fiel Mokhtar o de Jossie Joy. La mirada humanizada con que se ofrecen carece de toda crueldad, por muy grotescos o extravagantes que sean, como Samantha Jallah o las *lelés* que la acompañan. También, como un personaje más, silente pero abrumador, está la selva, el conflicto bélico, esa estrechez y primitivismo continuos, el paisaje exótico de las poblaciones africanas reconstruido con precisión, lo que revela una sólida labor de investigación llevada a cabo por López-Peláez.

De alguna manera esta novela acerca el género a su precedente, la epopeya –al fin y al cabo toda búsqueda literaria remite a la Telemaquia–, por el carácter simbólico o alegórico más arriba insinuado, al tiempo que propende a una reflexión sobre las contradicciones y miserias del hombre, tal vez atenuada por la visión de cierta confianza en el sentido del deber hacia los otros y su altura moral frente a la derrota y la adversidad. El sentido del deber y su cumplimiento es lo que forzó la desaparición del

diplomático y lo que empuja al protagonista a buscarlo. En ambos casos su significado se basa en un cumplimiento no maquinal o inconsciente, sino en una visión a la manera estoica, en la que el deber es vislumbrado como única salvaguarda moral ante el caos y la adversidad. Por ello también se lleva al límite, sin jactancia ni heroísmo, tanto por el protagonista como –intuimos– por el diplomático desaparecido, frente al cinismo del padre Jarosz, frente al distanciamiento defensivo del fotógrafo La Salle, frente a la irracionalidad imperante y frente a personajes como Prince Yomi o los sanguinarios bandidos de Charles Ghangay, aunque conduzca, como sucede al ausente –y podría repetirse en quien lo busca–, a una probable autodestrucción. Sin embargo, pese a esa luz oculta entre las sombras, es inevitable entrever tal vez una conclusión negativa acerca de la cruel condición del hombre, su organización política puesta en solfa, el significado del poder...

La perfecta ambientación de la historia o ese estilo sutil, diáfano, despojado, pero, al mismo tiempo, tremendamente certero (que sin duda, más allá de ámbito hispánico, remite a Hemingway, a Carver, a Steinbeck...), que pudieran parecer otorgarle un carácter documental o de reportaje periodístico, no deben confundir al lector. Estamos ante una obra literaria, que, partiendo de un correlato real, propone algunas cuestiones profundas presentes en buena parte de la historia de la literatura: la lucha entre valentía e injusticia, la confrontación entre la crueldad y la esperanza, la toma de postura ante la adversidad... Ignoramos si todas estas significaciones se hallaban en el deseo original del autor, pero resulta indudable que laten de alguna manera más allá de la mera anécdota novelesca, por la acumulación de sobreentendidos, de silencios, de alusiones o emociones que sustentan con firmeza, como un andamiaje profundo, todo el entramado de esta ficción novelesca.

Mario Paz González

José María Pozuelo Yvancos, Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, 298 pp.

Desde que en 1979 publicara Pozuelo Yvancos su primer libro, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, nunca dejó de prestar atención a la poesía, como prueba este libro, *Poética de poetas*, que recoge los artículos sobre el asunto escritos entre 1991 y 2007 con un sentido de unidad (“la idea de poesía que puede traducirse de lo escrito por los poetas mismos”) que conjuga las tres facetas que expresa la segunda parte del título: *Teoría, crítica y poesía*. Al ámbito de la teoría pertenece el capítulo inicial e introductorio, “Teoría de la lírica”, que considero esencial para un entendimiento moderno de los géneros líricos y, más concretamente, de la compleja problemática de la enunciación lírica. La pregunta de Pozuelo es: “¿Ejerce la lírica una especificidad enunciativa?”. No es fácil resumir tal problemática, históricamente unida a la teoría de los géneros, que ha atribuido a la lírica una enunciación en primera persona como expresión directa de la subjetividad del poeta, mezclando, como señala Pozuelo, criterios de modalidad enunciativa y criterios de contenido. Pozuelo Yvancos centra su postura en “la dificultad para definir el género lírico desde el estatuto enunciativo, no sólo por su enorme variabilidad histórica, sino por la falta de especificidad de las formas de la primera persona enunciativa, que le son predominantes”; de ahí que pretenda –desde los contextos comunicativos aportados por la Semiótica y la Lingüística– superar el corsé tradicional de la “enunciación lírica” a favor de un “espacio enunciativo propio” de la lírica que conlleva la no especificación tanto de una situación de habla como de un contexto situacional de objetos, acciones, espacios y tiempos; al contrario, el texto lírico crea “espacios de indeterminación enunciativa” que requieren un lector que acepte tales vacíos contextuales y situacionales “como un esquema discursivo necesario para el tipo de recepción y para la consecución de los fines de tal discurso”. De este modo, la especificidad de la enunciación lírica residiría en la creación de un espacio de enunciación o “esquema de discurso” (Stierle) propio caracterizado por dos rasgos inextricablemente unidos: la “presentez” como tiempo de la vivencia lírica emisora y receptora (“la poesía lírica convierte los estados de hecho, las realidades, los objetos e incluso las personas que en ella se convocan en *presencias actuales*” reactivadas en el tiempo o experiencia actual de la lectura); y para que eso ocurra, “la relación sujeto-objeto deviene emergencia del sujeto o realización plena de su conciencia reflexiva, refleja”, por medio de la cual *tú* y *él* son, en ese espacio enunciativo, “imágenes proyectadas ficticiamente del propio yo, representaciones de la conciencia íntima del sujeto”. Como concluye Pozuelo, “en ese espacio de enunciación es fundamental la intrínseca comunicabilidad y traslación del yo al tú, como otro yo, y del tú al yo: ese espacio es el que permite la identificación del lector [...], la identificación del tú no sólo con lo dicho, sino con la experiencia del yo en lo dicho, en el acto de su vivencia, que coincide con la ejecución de su lenguaje, con el nacimiento del poema y con el acto de su lectura”. Como puede intuirse, la complejidad del asunto y de la propia

dilucidación teórica debe llevar a la lectura del capítulo en su totalidad, pues lo aquí reseñado no es más que un pálido reflejo de su contenido.

Al capítulo inicial siguen otros doce que podríamos considerar en dos apartados diferenciados cronológicamente, pues los siete primeros se centran en poetas de la llamada generación del 27 y los restantes en poetas de distintas promociones posteriores, de la posguerra (Hierro) a la generación del cincuenta (Gil de Biedma), por usar una extendida denominación, y de los novísimos (Talens) a uno de los llamados poetas-isla (Urrutia) o a otro de una generación más joven (Sánchez Rosillo).

Dos capítulos se refieren al Pedro Salinas crítico-ensayista; uno de ellos se titula "Pedro Salinas y su defensa del lenguaje"; el otro, que voy a reflejar en esta reseña, "Pedro Salinas, crítico literario". En cuanto crítico, Pozuelo incluye a Salinas en el gran proyecto intelectual y crítico que alentó la generación de Ortega y que partió de los grandes maestros del 98. Y en esa filiación "inequívoca, consciente y explícita" hay que situar, como muestra concreta de aquel proyecto intelectual, los ensayos de Salinas, en los que predomina, más que el historiador de la literatura, la "reflexión de un lector" con enorme caudal de lecturas; un lector que buscaba en sus ensayos, ante todo, la comunicación con otros lectores u oyentes (muchos ensayos nacieron como conferencias), con una dimensión pedagógica conectada con el espíritu que animó a los maestros de las dos generaciones antes nombradas: "Salinas concebía su producción ensayística las más de las veces como una *misión intelectual*" responsable en relación con la educación de la sociedad contemporánea desde la literatura. El profesor Pozuelo Yvancos estudia con datos la conexión del poeta del 27 (sólo como poeta puede ser adscrito a ella) con el proyecto intelectual habido en España en los treinta primeros años del siglo y conectada en el caso de Salinas y otros intelectuales con el Centro de Estudios Históricos, aspecto de sumo interés que no podemos sino mencionar en estas líneas. Pozuelo traza después los principales conceptos de la crítica literaria de Salinas: la tradición (con proximidades y discrepancias respecto a T.S. Eliot), la poesía como creación original, en confluencia con la estilística idealista de Vossler, y el "tema vital" como eje estructurador de una obra, aspecto de gran interés en el que aquí no podemos detenernos. Pozuelo concluye señalando que si el fuerte idealismo y el personalismo individualista como explicación del fenómeno poético puede ser hoy una limitación del sistema crítico de Salinas, es también su grandeza, pues alienta en sus páginas un propósito humanista: "la razón vital última de su crítica era el hombre".

Es magnífico el capítulo dedicado a "La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén", en el que Pozuelo analiza primeramente la coherencia entre la escritura crítica y la escritura poética guilleniana, y en la que advierte honda capacidad reflexiva vertida en el análisis de escrituras ajenas, análisis que viene a coincidir con su propio concepto de poesía, como cuando aplica a Góngora vocablos como "construcción" o "arquitectura", muy apropiados para el arte del poeta barroco, pero también para la poesía de Guillén, como propio de los dos es también la unión de inteligencia y sensorialidad que Guillén atribuye al poeta cordobés. Por otro lado, Pozuelo aclara las aportaciones guillenianas a la crítica del momento, que se manifiestan en su actitud antirromántica y antipositivista y en esa visión de "Jano intelectual" en equilibrio

entre lo clásico y lo vanguardista, actitud renovadora que denuncia lo que hay de consabido en uno y otro bando, manteniendo, además, un elitismo intelectual de carácter europeo y universalista. Bajo la influencia de Valéry, Eliot y la fenomenología, la postura crítica de Guillén desemboca en su conocida “poética del poema” (no de la poesía), “donde cobran unidad los diferentes análisis críticos de Guillén” y sus ideas sobre la construcción del poema.

En torno a las poéticas de la celebrada *Antología* de Gerardo Diego discurre otro de los capítulos, analizando su heterogeneidad, aunque del conjunto deduzca el analista que es más avanzada y comprometida la obra creativa de los poetas que la reflexiva, lastrada por un “elitismo” de la creación poética y su lenguaje “inefable”, frente a actitudes más renovadoras (Guillén, Diego) o de mayor hondura reflexiva (A. Machado). A uno de los poetas de dicha antología; Vicente Aleixandre, dedica el profesor Pozuelo dos capítulos de su libro: uno sobre *Los encuentros*; el otro, al que me voy a referir con la brevedad necesaria, es un acercamiento a “El poeta”, composición que supone un extraordinario punto de arranque teórico sobre las limitaciones de la investigación sobre la lírica (dispersada en poetas y poemas concretos y ceñida a cuestiones formales) y las razones que lo explican, en las que no podemos detenernos. Expone Pozuelo los tópicos sobre la lírica de la teoría actual, de la pragmática de la lírica en concreto: el de “mayor significación” o pluralidad significativa, el de la absolutización de la experiencia con el lenguaje y el de los roles pragmáticos (autocomunicación), tópicos que ilustra el espléndido análisis de “El poeta” sirviéndose de los instrumentos conceptuales prestados por la Lingüística textual.

Uno de los capítulos fuertes de *Poéticas de poetas* es el dedicado a la exposición, análisis e interpretación de la crítica literaria de Luis Cernuda, que crea su tradición propia a partir del Romanticismo europeo, ajena a la línea de continuidad de la poesía española, algo que el propio Pozuelo resume: “Cernuda se siente extranjero, no encuentra su lugar en la tradición poética hispana y lo repite una y otra vez. Ese carácter de extrañamiento, de enajenación respecto a su cultura, es una constante en la que conviene detenerse, porque ofrece muchos perfiles y todos juntos dibujarán bien el rostro de su pensamiento poético y crítico. Y el caso es que ese pensamiento estará también enraizado en su propia personalidad humana y social. El sentimiento de extrañamiento, de ser ajeno, afluye por doquier en sus reflexiones y es una urdimbre bien conocida de su propio tejido personal”. Acudo también a las palabras de Pozuelo para sintetizar lo que fue la obra reflexiva de “un espíritu crítico muy agudo, de lector sagaz”: “La crítica literaria de Cernuda tantas veces arbitraria, alguna vez desgarrada, siempre sincera y veraz, irreductible a componendas de academia, es un hermoso testimonio del hombre, pero sobre todo es un mapa literario de poeta que instruyó en sus viajes críticos algunas de las etapas que transitó luego su poesía, esa poesía que anudada en el deseo puede hacer más grande la realidad de los lectores”.

Con el capítulo noveno comienzan los estudios sobre poetas de las distintas generaciones que se sucedieron a partir de 1939, empezando por el análisis de un poema de José Hierro y siguiendo con el trazado de la poética de Gil de Biedma, poniendo de relieve “las vías de intercomunicación entre su actividad teórica, su

personalidad crítica y su poesía”, es decir, la interrelación de “teoría y creación, de conciencia y obra, de reflexión y actividad poética”. Ir más allá en esta mera mención de la exposición de Pozuelo Yvancos supondría desfigurar vanamente un complejo de ideas que construyen el mapa del pensamiento poético del lúcido poeta catalán.

Otro de los capítulos se dedica al alzado de la poética de Jenaro Talens, que Pozuelo extiende a la poética novísima, poniendo de relieve su modernidad (lecturas intensas de Kristeva, Lacan, Mallarmé, Mao, etc.). La originalidad de Talens consiste en allegar al poema vocabulario y conceptos de la semiótica, la teoría literaria y las ciencias del lenguaje para construir una lúcida poética de la opacidad del signo, de su intransitividad y del “sujeto vacío”, imagen de la ruptura de la identidad del poeta.

Poéticas de poetas finaliza con sendos capítulos dedicados respectivamente al análisis de *El grado fiero de la escritura* (1977), de Jorge Urrutia, y de la poesía completa de Sánchez Rosillo, que apareció en 2003 con el título *Las cosas como fueron*, a lo que hay que añadir el poemario *La certeza*, publicado en 2005. Destaca Pozuelo la unidad de la obra toda del poeta murciano, cifrada en tres rasgos que sólo citaremos: la centralidad en el yo como origen y desembocadura de toda experiencia, la línea clara de su poética y la poetización del instante a que propende.

Poéticas de poetas uno de los libros más lúcidos que conozco sobre poetas del siglo XX en cuanto sustentadores directos o indirectos, es decir, de manera explícita en sus ensayos y críticas o implícita en sus obras creativas, de un pensamiento poético que ejerce de guía, en los casos mejores, de su propia creación lírica y que, en todo caso, nos ayudan a comprenderla mejor. No es extraño que sea así, puesto que el profesor Pozuelo es propietario de un pensamiento capaz de abarcar campos teóricos de gran amplitud, entre los que se mueve con soltura, campos, por otra parte, que tienen –por usar un adjetivo caro al autor– un formidable cimiento tanto en las poéticas clásicas como en las poéticas y teorías más fecundas del siglo XX y del momento presente. Añádase una extraordinaria capacidad de análisis en continuo comercio con aquel poderoso pensamiento teórico. Y no es menos admirable el talento con que articula análisis y reflexiones teóricas en un trabajo crítico coherente como el que he reseñado en estas líneas.

José Enrique Martínez

Gustavo Vega, *Poéticas visuales*, León, Instituto Leonés de Cultura, Diputación Provincial, 2008, s.p.

Genialidad artística, constancia, búsqueda de y en la poesía. Quizá puedan tales términos intentar una aproximación a la figura de Gustavo Vega. Y el presente libro-catálogo de su obra, editado con magnificencia por el Instituto Leonés de Cultura, recoge lo más fundamental. Además, lo hace desde la opción de la calidad. Quien nunca haya asistido a una exposición de la obra de Gustavo Vega tiene en él una oportunidad única de descubrir un mundo artístico y poético que no le dejará impasible.

Es necesario, sin embargo, hacer mención, primeramente, del prólogo, cuya autoría firma Belén Juárez -"Gustavo Vega: treinta años de imágenes y verbos proyectados sobre el infinito"- . En especial por el recorrido externo del poeta trazado en pocas páginas. Las colaboraciones, los premios, las exposiciones y demás actuaciones, como las de las nuevas tecnologías, quedan plasmadas en este útil prólogo. Pero querríamos destacar dos conceptos, que en él se consideran, y que nos parecen relevantes para el conocimiento de la obra de Gustavo Vega. Nos referimos, en primer lugar, a la afirmación de que "la poesía visual surge de una reflexión cognitiva". Que un poema, ya sea visual o no, nos emocione puede, en última instancia, depender de un estado de ánimo o de las preferencias estéticas. Cualquier poema visual de Gustavo Vega nos va a hacer pararnos delante de él e intentar pensarlo, aprehender la poesía que en él se transmite. Eso es también, en definitiva, un proceso cognitivo.

Hay una carga ancestral de pensamiento, liberado en la imagen que se combina con la letra, que nos capta y nos extasía. Fijémonos en uno de mis preferidos, "Soneto enmudecido y aplanado" (1985). El único texto se reduce al título y a una leyenda "Así es la vida". Es suficiente. Versos y rimas clásicas, asimilados a unas rayas sobre fondo de papel, a imitación de la armazón de un soneto. La genialidad radica en la fusión inesperada de trazos y letra imaginada. El espectador tiene que mirar hacia dentro, hacia sí mismo, si desea imaginar un texto posible. Todo acaba remitiendo a una reflexión interna sobre el proceso creativo. Es decir a un proceso filosófico-poético, cognitivo. Como señala la prologuista, "si tuviéramos que indagar en los orígenes de la Poesía Visual (*sic*), ello sin duda nos conduciría no sólo al *Disco de Festos* (Creta, 2500 a. C.), a Simias de Rodas, a Teócrito y otros creadores de *tecnopaegnía* del periodo helenístico griego, sino también al espíritu indagador de los presocráticos y demás protagonistas de la Filosofía Antigua, e incluso al origen mismo del pensamiento y a la necesidad de una reflexión capaz de coordinar la captación del mundo externo e interno con el entendimiento racional y la proyección emocional."

El caligrama, tanto en la antigüedad como en la modernidad, ha compartido cauce expresivo con la lírica y con la pintura. Los emblemas de Alciato o los conceptos barrocos encerraban consignas filosóficas o morales. No es, en definitiva, un arte nuevo,

el de la poesía visual, si nos situamos en una perspectiva amplia y sin límites temporales o estéticos. Sin embargo, pensamos que el acierto, la originalidad de Gustavo Vega radica en su heterodoxia vital y, sobre todo, artística. Como filósofo, invita a pensar en cada una de sus obras; es la parte cognitiva ya mencionada. Como poeta y artista, busca el eclecticismo de la imagen. Va más allá de los procesos cognitivos y inserta en la mente del lector-espectador la imaginería de la surrealidad. Lo racional y lo onírico suelen ir de la mano en la mayoría de trabajos del poeta berciano.

El resultado final pasa, en ocasiones, por el reino de lo metapoético, de la indagación sobre la expresión poética. Previo a la sección B, "De Poética", unas palabras evidencian esta voluntad de adentrarse en los estadios previos a la creación: "...con imágenes literarias, textos, o con imágenes visuales, son reflexiones sobre el propio quehacer poético...". Para introducirse plenamente en la poética de Gustavo Vega, conviene releer los poemas visuales agrupados en la sección B, "De Poética", que recoge la intencionalidad del poeta en el transcurso de años de reflexión artístico-poética. "Aclaración" (1980) puede leerse a modo de manifiesto de poética, de esfuerzo teórico-poético por *aclarar* los derroteros internos de su obra. Afirmaciones como "no es la palabra lo que ansío" o "deseo entre mis labios dedos" centran la obra veguiana en el cruce casi metafísico de la escritura -o palabra- con la plasticidad.

Existe, en general, herencia vanguardista en la disposición espacial de los textos, en el juego de palabras y conceptos, pero entre los límites de la *cognitio* y los abismos de lo surreal. Así, en "Caíste de la nada..." (1983), leemos, sobre un suelo embaldosado: "Caíste / de lanada a tu hueco, y / pronto descubriste el olvido, / *if the moon smiled*, o abandono / que muerde el engranaje de cualquier reloj / perdido, y cuánta soledad está / en muerte viva / dentro de una lata de sardinas." La poesía, es decir la poesía visual, de Gustavo Vega emerge, por tanto, de un rechazo hacia la limitación de la expresión meramente escrita, aunque apegada a la palabra; pero desde una perspectiva liberadora de ésta, imbricada en la reflexión ontológica del ser y en su plasmación artística.

Prevalece en la obra veguiana una decidida voluntad de mensaje, a pesar de todo. Como un romántico iniciático, el poeta sabe de la nada y, como Heidegger o Sartre, asume la noción del ser y de la nada para crear desde ésta, quizá a pesar de ésta. Dice en "Cada poema es..." (1980): "Cada poema es una INICIACIÓN, una BÚSQUEDA, un EXPERIMENTO ("All poetry is experimental poetry"), ... o una CONCLUSIÓN." Esta tensión creativa se resuelve, parcialmente, mediante un hallazgo, el de los Haikus Visuales, la sección M del libro-catálogo. Imagen, verbo, filosofía y trascendencia se mezclan en tales obras.

La brevedad y la sencillez de la milenaria tradición del haikú, ofrece al autor una nueva vía, ya intuitiva, que ahora -años 2004-07- le permite aunar intereses expresivos latentes. El instante plasmado a través de la frase reducida al mínimo, junto a la imagen, el cuadro o el objeto. La armonía entre ambos, verbo y forma plástica, genera una sugestión atemporal, pre-existente, que define lo máximo a través de lo mínimo. En palabras del poeta, "...Es una llave que nos permite acceder a la iluminación poética que

en su breve soporte se contiene. Es una anotación rápida, recreación, de un momento privilegiado, de una atmósfera espiritual.” Los haikús de Gustavo Vega entroncan con las obras incluidas en la sección I, Mínimomaximalismo y derivados, desde la perspectiva visual, plástica.

Sin embargo, pensamos que es en la sección D, Discursivos: Caligramáticos y Acrósticos, donde se da también una búsqueda de la expresividad, mediante recursos verbales sobre los visuales. De ese modo, la imagen visual se ciñe más al texto, es decir, la letra subyuga temporalmente a la imagen plástica. Y aunque en los haikús Gustavo Vega haya alcanzado un sincretismo magistral, de todas formas, la citada sección de obras Discursivas -D-, permite al lector-espectador iniciarse en la poética veguiana desde una lectura primordial.

Se obliga al espectador a *leer*, por encima de *mirar*. La ontología del ser, bajo una perspectiva existencialista, de raigambre romántica no obstante, se resuelve en una superposición estética de verso e imagen. Para quien echase en falta la poesía discursiva, en esta sección puede hallar un tipo de poesía más filosófica que lúdica, sin dejar de serlo, siendo éste uno de los logros genuinos del autor. Bajo este equilibrio aparece un díptico, “No hay retorno” (1996), que se halla, a nuestro parecer, entre lo mejor de la poesía veguiana. En éste se leen versos como los siguientes, los cuales se transcriben sin poder respetar el espaciado y demás recursos propios de esta poesía, pero que creemos encierran algo de la esencia profunda del autor: “Ávidos de más vida, para encarnar el deseo, / a veces tatuamos la propia herrumbre/ con ríos de frescura / y falsas primaveras, con hipnotizadas aguas de alegría. / Pero, otras veces, inevitablemente se nos descorren / las tinieblas que aguantábamos con las manos / y nos saltan a la cara / para roernos los ojos con asco / las ratas ansiosas / de la muerte.”

En definitiva, con *Poéticas Visuales*, Gustavo Vega se sitúa en uno de los poetas visuales indispensables. Durante lustros, ha ahondado en los veneros más lúcidos de sus capacidades expresivas, hasta alcanzar los niveles estéticos que ahora podemos vislumbrar aquí. Sin duda, cada vez que un lector-espectador se enfrenta a una obra veguiana siente una suspensión temporal, la que conlleva la antítesis de una fractura-fusión de los criterios aprehendidos, perseguida por el autor. Es la experiencia estética lograda y ofrecida al unísono por Gustavo Vega en cada una de sus obras, de sus objetos o de sus actos artístico-literarios.

Juan Carlos Merchán Ruiz

Juan Antonio Villacañas, *Selected Poems*, Translated by Michael Smith & Beatriz Villacañas, Edited by Luís Ingelmo, Exeter: Shearsman Books, 2009, 166 pp.

Extensa, original y muy interesante es la obra poética creada por el toledano Juan Antonio Villacañas, autor poco y mal conocido en España y por supuesto fuera de ella. De ahí la importancia de cualquier antología de su producción literaria que propicie su conocimiento entre nosotros, y en la esfera internacional. Al propósito de difundir sus versos en nuestro país respondió en su día el libro de 2003 *La poesía de Juan Antonio Villacañas*, del que se ocupó Beatriz Villacañas, y que fue auspiciado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Ahora, y en el marco ya de facilitar la difusión foránea del autor, se inscribe la selección de versos que reseñamos, y que ha sido publicada en 2009, bajo el sello de Shearsman Books, en la localidad británica de Exeter.

Selected Poems consta, como declaradamente se anuncia en el título, de una representativa selección de textos poéticos en edición bilingüe español-inglés, y que han sido trasladados a este último idioma por Michael Smith y por Beatriz Villacañas, poetas ambos y expertos en versiones de poesía. Él trasladó composiciones de autores españoles e hispanoamericanos al inglés, desde Góngora y Quevedo hasta Miguel Hernández, pasando por Bécquer y Rosalía de Castro. Ella, por su parte, a autores ingleses al español, entre ellos Shakespeare y W. B. Yeats.

Que un poeta sea traducido por otro poeta suele ser garantía de éxito en la tarea, éxito entendido como aproximación, lo más fidedigna posible, a los textos de partida. Pero en el supuesto que nos ocupa podemos asegurar que los resultados de las versiones son más plausibles aún, porque en Beatriz Villacañas concurre, a mayores, un conocimiento directo de la idiosincrasia de su progenitor que va acompañado de un celo, nunca excesivo, en el respeto máximo a su palabra más genuina. De ahí que cuando uno lee estos traslados no sólo constata que son fidedignos desde la vertiente lingüística, y desde sus aspectos formales, cualesquiera que sean, sino que se da cuenta también de que en aquellos trances, y no son pocos, en los que el traductor se halla en la encrucijada de decidirse acerca de sentidos varios de un poema, se acerca más a ellos, los atisba mejor porque dispone de los parámetros biográficos que le proporcionan una privilegiada situación para captarlos, cuando no para adivinarlos.

Esta colección de *Selected Poems* de Juan Antonio Villacañas pone al alcance de los lectores de habla inglesa el perfil esencial de un poeta muy singular. Y es que, por edad, bien pudiera haber sido incluido en la nómina de los de la primera generación de posguerra, en la que figuran autores como Eugenio de Nora y Gabino Alejandro Carriedo, nacidos en 1923. Pero para ser contemplado en dicha leva habría tenido que adelantar su comparecencia pública, como lírico, en algunos años. Por otra parte, como su bibliografía literaria comienza en la década siguiente, acaso hubiera podido

ser incorporado a la extensísima relación de los creadores del medio siglo. Aunque ahí nos topamos con otra dificultad, la de que en la crítica se impuso un reducido elenco de poetas representativos de la poesía de esos años, los alojó bajo el marbete de grupo o generación del 50, y difundió con éxito sus emparentables poéticas como canónicas en esa época medial del siglo XX. Y la poesía de Juan Antonio Villacañas no se ajustaba para nada a los parámetros anotados por y para tales autores.

Dejado al margen de la atención crítica prestada a los de la primera generación poética de posguerra, y a los de la segunda también, es decir a los poetas conocidos comúnmente como del cincuenta, Juan Antonio Villacañas unió otro marginalismo, el de decidir centrar su vida en tierra toledana, realizando su obra lírica en ese contexto provincial. Y esa decisión puede no ser la más acertada si uno pretende figurar en el candelero literario, pero al menos favorece el recorrido de una trayectoria poética poco o nada tributaria de tendencias y de seguidismos dominantes. En su virtud, su obra se creó desde la independencia creadora más absoluta, lo que permite diferenciarla nítidamente de las de los coetáneos, tanto en asuntos poetizados como en las formas elegidas.

Al leer los poemas de Juan Antonio Villacañas, el avezado en poesía va comprobando cómo por su temática no se parece a nadie, y en el tratamiento de la misma tampoco. La voz del poeta toledano es distinta y suena distinto, siendo muy sorpresivo su punto de vista y a veces la extrañeza que logra al expresarlo. Remito a ejemplos como los versos con los que puso fin a uno de los textos, "Olor a carne", de su conjunto de 1973 *Rebelión de un recién nacido*:

Resistid, hombres solos,
los odios, los halagos, las guerras de los hombres.
¡Pero morid de risa!

Así de desmitificador se muestra Villacañas al poetizar un tema tan severo como el de la soledad y el de otras situaciones que comporta el vivir. Y el tema del "amor constante más allá de la muerte" ha de pasar por el trago de parecida lente desmitificadora, de modo que los puntos clave de los celeberrimos endecasílabos quevedianos con los que finaliza su soneto "Cerrar podrá mis ojos..." se contrapuntean de ese tenor:

("Mas tendrán sentido.")
Pues tiene mucha más gracia todavía. Más gracia que sentido.
.....
Polvos enamorados, ¿dónde estáis?

El tema de Dios propicia también a Villacañas el logro de sesgos inesperadamente llamativos, como en los versos culminantes del poema del antecitado libro que lleva por título "Ir matando a dos manos":

De todos modos, Dios, siempre me está esperando
para darme un destino,
o un trabajo de muerto.

Esta temática adquiere su punto más álgido en el poema “Rebelión de un recién nacido”, el cual da título a la obra. Me atrevo a afirmar que su autor ha conseguido en estos versos atisbos de problematicidad teológica que muy pocos poetas son capaces de suscitar. Basten dos pasajes como prueba. Traslado el primero:

Y mi incredulidad es tanto Dios, que estoy casi seguro
de poder adorarle.

Necesitaríamos muchísimas páginas para plantear y para discurrir acerca de cuanto sugieren estas dos líneas conteniendo diversos hallazgos conceptuales. Pero sigamos, porque unos versos después se continúa urgando en complejidades teológicas que, como anteriormente, estriban en concentrar, en un reducido radio textual, un cúmulo de posibles y sesudas reflexiones desde la ironía:

Los niños y las arañas tienden a Dios sus redes.
Pero Dios no se rinde, no puede caer en la trampa.
Y sigue pisando redes y niños y arañas con la suavidad del aire,
con la suavidad del aire de un Dios padre.

En ese mismo libro, *Rebelión de un recién nacido*, encontramos un poema de veras impresionante, “Breve historia de una cacería”. Se parte en él de una concepción pro-animalística de máximos, y muy llamativa para la época. El posicionamiento contrario a la caza se poetiza imaginándose el hablante “en la piel” del jabalí abatido a balazos y después comido por quien le abatió y sus amigos. El locutor poemático se siente convertido en la víctima y a la vez ve al que caza en la pieza cazada. Esta perspectiva traduce la tesis de la coequiparación de los animales con el hombre. Pero el texto da aún más de sí, porque entreabre la puerta a cuestiones que podrían concernir a la religión, y en concreto a la cristiana. Algunos versos cabría que se descifrasen desde esa perspectiva, así los siguientes:

Disparo ciegamente hacia la eternidad.
No sé por qué, me quiero transformar
en alimento.
Y el jabalí se vuelve a nuestra vida
como un dios animal resucitado.

En abono de ese posible desciframiento, aduzco que en la obra del autor se leen de vez en vez puntos de vista conteniendo ironizaciones de calado religioso. En su conjunto de 1996 *A muerto por persona*, por ejemplo, un endecasílabo del poema titulado “Carta emocionada de Juan Amor de Velasco” ofrece la disyuntiva “entre el antiguo Dios y un dios moderno”. Y en el texto “La brújula”, del mismo conjunto, podemos leer otra línea no menos punzante: “por eso Dios está desorientado.” Estas muestras unidas a las anteriores, hablan por sí solas de que expresiones poéticas como las señaladas impregnan de interesantísima sustancia conceptual la poesía de Juan Antonio Villacañas, una poesía que no resulta menos merecedora de atención si se valora la vertiente de sus contornos y ritmos formales.

Poeta que ha desarrollado cauces discrecionales propios en múltiples composiciones, Juan Antonio Villacañas salió siempre muy airoso a la hora de encauzar su poesía en estrofas regladas, sobresaliendo en la factura de décimas y

sobre todo de sonetos, de los que ya hay notables ejemplos en la más temprana de sus etapas literarias, como lo acreditan los pertenecientes a su *Marcha destriunfal* (1960). Sin embargo, en lo que más se distingue es en haber cultivado la lira con intensidad y pericia, convirtiéndose en el poeta hispánico contemporáneo más fiel a una fórmula rítmica que ha repristinado para la poética española finisecular.

Acaso no sea ajeno Garcilaso a que otro toledano haya cogido el testigo del empleo de este metro que el poeta renacentista introdujo en la poesía de su tiempo. En cualquier supuesto, desde la lírica renacentista no se había dado un supuesto semejante de apego a esta pauta métrica, a la que Juan Antonio Villacañas rindió pleitesía en su extenso poema *Homenaje a la lira en larga sobremesa con Luciano* (1993), y continuó prodigándose en esa línea en libros sucesivos, así en el citado *A muerto por persona*, y asimismo en *Al margen de lo transitable* (1996), *Sublevación de la melancolía* (1997), *Sandemonio en la gloria* (1998), y *Balbuendo (La llaga en la tierra)* (1999).

José María Balcells

