



LECTURA Y SIGNO

UNIVERSIDAD DE LEÓN

N.º 13 2018

LECTURA Y SIGNO
REVISTA DE LITERATURA

LECTURA Y SIGNO

REVISTA DE LITERATURA

Vol. 13 - 2018

Coordinación de María Luzdivina Cuesta Torre
(con la colaboración de María Cristina Trincado Sabín)



universidad
de león
■ Área de Publicaciones

2018

LECTURA Y SIGNO. REVISTA DE LITERATURA

Vol. 13 - 2018

Universidad de León
Área de publicaciones

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECCIÓN

María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León). Coordinadora y editora general.

VOCALES

José Carlos González Boixo, Armando López Castro, José Enrique Martínez Fernández, Juan Matas Caballero, Blanca Rodríguez Bravo (Universidad de León).

CONSEJO CIENTÍFICO Y ASESOR

Álvaro Alonso Miguel (Univ. Complutense de Madrid), Carlos Alvar (Univ. de Ginebra), J. A. G. Ardila (Univ. de Edimburgo), Ignacio Arellano (Univ. de Navarra), José María Balcells Doménech (Univ. de León), Mercedes Blanco (Univ. Sorbonne, París IV), Ana Bognolo (Univ. de Verona), Pablo Carriedo Castro (Colegio Sierra Pambley), Isabel Colón Calderón (Univ. Complutense de Madrid), Francisco J. Díez Castro (Univ. Islas Baleares), Francisco Javier Díez de Revenga (Univ. de Murcia), José Ignacio Díez Fernández (Univ. Complutense de Madrid), Francisco Florit Durán (Univ. de Murcia), Gaspar Garrote Bernal (Univ. de Málaga), Rafael González Cañal (Univ. Castilla-La Mancha), Pablo Jauralde Pou (Univ. Autónoma de Madrid), José Larra Garrido (Univ. de Málaga), Isaías Lerner †(C.U.N.Y.), Abraham Madroñal (CSIC), Enric Mallorquí-Ruscalleda (California State University, Fullerton), Giuseppe Mazzocchi (Univ. de Pavia), José María Micó (Univ. Pompeu Fabra), José Montero Reguera (Univ. de Vigo), Brian C. Morris (Univ. Central Lacashire), Gonzalo Navajas (California State University, Irvine), Stefano Neri (Univ. de Verona), Carmen Parrilla García (Univ. de A Coruña), Felipe B. Pedraza (Univ. de Castilla-La Mancha), Antonio Pérez Lasheras (Univ. de Zaragoza), Jesús Ponce Cárdenas (Univ. Complutense de Madrid), Inoria Pepe Sarno (Univ. Roma Tre), José Antonio Pérez Bowie (Univ. de Salamanca), Asunción Rallo Gruss (Univ. de Málaga), José María Reyes Cano † (Univ. de Barcelona), Dr. Frank Reza Links (Universität Zu Köln, Alemania), Lía Schwartz (C.U.N.Y.), Germán Vega García-Luengos (Univ. de Valladolid).

Recepción de trabajos

Lectura y Signo. Departamento de Filología Hispánica y Clásica.
Campus de Vegazana, s/n. Universidad de León. 24007 León (España)
e-mail: mlcuet@unileon.es

Página web de la revista: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno>

Normas para la presentación de originales y dirección de envío de los originales: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/information/authors>

Política editorial: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/about/editorialPolicies#focusAndScope>

Periodicidad: anual

Contenido: estudios originales, reseñas, antología poética.

Intercambio de revistas y suscripciones

Área de Publicaciones de la Universidad de León. 24007, León (España).
Tfno.: (+34) 987291166
<http://www3.unileon.es/recpub>
e-mail: publicaciones@unileon.es

©Universidad de León
Área de publicaciones

©Los autores

©Motivo cubierta. Autor: **Yolanda Castaño Pérez**. "Trabajo". Óleo sobre lienzo. 30x30 cm. Año 2017.

ISSN: 1885-8597

e-ISSN: 2444-0280

Depósito Legal: LE-371-2006

Maquetación: Juan Luis Hernansanz Rubio

Elaborado en Open Journal System

Queda prohibida cualquier forma de reproducción y transformación de esta obra sin la autorización de los titulares de la propiedad intelectual, lo que puede ser constitutivo de delito (art. 270 y ss. del Código Penal)

ANEJOS A LA REVISTA LECTURA Y SIGNO

- Anejo I Juan MATAS CABALLERO y José M^a BALCELLS DOMÉNECH (eds.), *Cervantes y su tiempo*, 2008, 2 vols.
- Anejo II José MONTERO REGUERA, *Páginas de Historia Literaria Hispánica*, 2009.
- Anejo III Mercedes BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*, 2012.

AGRADECIMIENTOS

LIBROS RECIBIDOS EN DONACIÓN

Textos esenciales de Rubén Darío. En el centenario de su muerte, ed. Miguel Ángel Auladell Pérez y Jose Carlos Rovira, *Anales de Literatura Española*, 28 (2016) (Serie monográfica, 18). 330 págs. ISSN 0212-5889

EVALUADORES DE ARTÍCULOS DE NÚMEROS ANTERIORES

Juan Carlos Abril	Alfons Gregori	Carmen Parrilla
Rafael Alarcón	Germán Gullón	Cristina Patiño
Irene Andrés-Suárez	Raquel Gutiérrez Sebastián	Felipe Pedraza
Teresa Araújo	Yanna Hadatti	Antonio Pérez Lasheras
J.A.G. Ardila	Marta Haro	Jesús Ponce Cárdenas
Álvaro Alonso Miguel	Gina Herrmann	José María Pozuelo
Alida Ares Ares	Araceli Iravedra	Vicente Ramón Palerm
Gema Areta Marigo	Pablo Jauralde Pou	Tomás Regalado López
Luis Bagué Quílez	Frank Reza Links	Montserrat Ribao
Jesús Barraón	Ranata Londero	Domingo Ródenas de Moya
Óscar Barrero	Concepción López-Andrada	Borja Rodríguez Gutiérrez
Carmen Becerra	Carmen Luna Sellés	Mercedes Rodríguez Pequeño
Rafael Beltrán	Abraham Madroñal Durán	Carlos Rubio Pacho
Rafael Bonilla Cerezo	Enric Mallorquí-Ruscalleda	María Remedios Sánchez García
Pablo Carriedo Castro	Raúl Manchón Gómez	Javier Sánchez Zapatero
Antonio Chas	María Carmen Marín Pina	María Teresa Santa María
Isabel Colón Calderón	Mario Martín Gijón	José Miguel Santamaría López
Bernard Darbord	José Luis Martín Morales	Germán Santana Henríquez
Isabel María de Barros Dias	José Julio Martín Romero	Eduardo Segura
Francisco Javier Díez de Revenga	José María Micó Juan	Miguel Zugasti
José Ignacio Díez Fernández	José Montero Reguera	Matin Simonson
Jorge Fernández López	Bienvenido Morros	Luis Miguel Suárez Martínez
Francisco Florit Durán	Gonzalo Navajas	Barry Taylor
Jaime Garau Amengual	David Navarro	Héctor Urzáiz
César García de Lucas	Stefano Neri	Carmen Valero Garcés
Maya García de Vinuesa	Francisca Noguero Jiméñez	Fernando Valls
Miguel Marón García-Bermejo	Mariano de Paco de Moya	Germán Vega-Luengos
Gaspar Garrote Bernal	Nilo Palenzuela Borges	Juan Miguel Zarandona
Rafael González Cañal	José Palomares Expósito	

REVISTAS DE INTERCAMBIO

Analecta Malacitana

Universidad de Málaga
Málaga, España

Anales de Literatura

Universidad de Alicante
Alicante, España

Anales de Literatura Española

Contemporánea

Society of Spanish and Spanish-American
Studies
Boulder (Colorado), USA

Canelobre

Instituto Juan Gil-Albert
Diputación de Alicante
Alicante, España

Castilla

Universidad de Valladolid
Valladolid, España

Cuadernos del CEMYR

Universidad de La Laguna
La Laguna (Tenerife), España

España Contemporánea

Department of Spanish and Portuguese
Columbus (Ohio), Usa

Ex Libris

Universidad de Alicante
Alicante, España

Faventia

Universidad Autónoma de Barcelona
Barcelona, España

Filología

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

Letras de Deusto

Universidad de Deusto
Bilbao, España

Letras Peninsulares

Department of Spanish
Davidson College
Davidson (NC), USA

El maquinista de la Generación

Centro Cultural de la Generación del 27
Málaga, España

Monteagudo

Universidad de Murcia
Murcia, España

Quaderni Iberoamericani

Asociacione Studi Iberici
Turín, España

Revista de Filología

Universidad de La Laguna
La Laguna (Tenerife), España

Revista Literaria Baquiana

Miami, USA

Salina

Universitat Rovira y Virgili
Tarragona, España

Transitions. Journal of Franco-Iberian Studies

Florida Atlantic University
Boca Ratón
Colorado College
Colorado Springs

ARTÍCULOS

**«LAS AVES Y ANIMALES DE LA OSCURA Y ENCANTADA SELVA DO
HABITAMOS»: TIPOLOGÍA Y FUNCIÓN DE LOS ANIMALES EN LA NOVELA
PASTORIL ESPAÑOLA**

**«LAS AVES Y ANIMALES DE LA OSCURA Y ENCANTADA SELVA DO
HABITAMOS»: TIPOLOGY AND FUNCTION OF ANIMALS IN SPANISH
PASTORAL NOVEL**

FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ GARCÍA

RESUMEN

En este trabajo se analizan las figuras de animales reales presentes en la novela pastoril española de los siglos XVI y XVII, género inaugurado por Jorge de Montemayor con la obra *Los siete libros de la Diana* (1559). A esta siguió una veintena de obras, cuyo género llegará hasta las tres primeras décadas del siglo XVII. En todas ellas se refiere gran variedad de animales, cuya función suele ser siempre la misma. Sin embargo, a medida que el género evoluciona, aparecen animales fabulosos, tales como las serpientes y perros gigantes.

PALABRAS CLAVE: animales, pastoril, novela, ovejas, aves.

ABSTRACT

In this paper it is analyzed the figures of real animals in the Spanish pastoral novel of the sixteenth and seventeenth centuries, genre inaugurated by Jorge de Montemayor with the work *Los siete libros de la Diana* (1559), and many will come to the first three decades of the seventeenth century. They refer variety of animals, whose role is usually always the same in all of them. However, as the genre evolves, fabulous animals, such as snakes and giant dogs appear.

KEY WORDS: animals, pastoral, novel, sheeps, birds.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando se habla de novela pastoril hay que pensar, ante todo, que se está hablando de uno de los géneros narrativos más importantes de los Siglos de Oro de

Recibido: 22-03-2016 / Aceptado: 20-09-2016.

la literatura española¹. Como en cualquier otra manifestación artística de las letras de Occidente, son muchos los antecedentes en los que el pastor y el ambiente característico que lo rodea está presente en mayor o menor medida. Podemos, así, remontarnos a los *Idilios* de Teócrito o las *Bucólicas* de Virgilio, a la *Arcadia* de Sannazzaro, al *officium* del teatro medieval, así como a ciertos autores místicos renacentistas o a las églogas de Garcilaso de la Vega, todas ellas creaciones que toman al pastor y sus circunstancias como motivo central. A este respecto, matiza uno de los mejores críticos de este género literario²:

Así, el género literario pastoril agruparía un vasto cúmulo de obras desde Grecia y Roma a través de las literaturas europeas, en las cuales se establecería la consideración del «pastor» como ente que condiciona de un modo u otro por su naturaleza la obra de creación literaria que a él se refiera.

Este ideal, tan del gusto del Renacimiento, acaba imponiéndose como género narrativo a mitad de siglo. Sin embargo, no tuvo la vigencia de los libros de caballerías, pues ni siquiera duró cien años, sino que su llama se apagó por completo bien entrado el siglo XVII. No voy a tratar aquí las causas de tal desaparición. Baste decir que la enjundia del género coincide con su primera manifestación como tal en nuestras letras con *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor en 1559 hasta llegar (siempre de un modo relativo) a *La Galatea* de Miguel de Cervantes en 1585.

Este es el contexto de los animales de este género literario, cuya tipología y función analizo a continuación en algunas muestras.

2. LOS ANIMALES EN LA NOVELA PASTORIL ESPAÑOLA

Si nos detenemos a analizar el corpus de los llamados *libros de pastores*, observaremos que en todos ellos están presentes, en mayor o menor medida, los animales. Muchos de estos son comunes, al menos en los inicios del género, en todas las obras, que, posteriormente, ya entrados en el siglo XVII, experimentan varias modificaciones.

2.1 ANIMALES COMUNES

Hay una serie de animales que constituyen la fauna estereotipada de la novela pastoril, sin los cuales muchas de las funciones genuinas de estas piezas dejarían de existir. Así, en primer lugar, aves, ovejas y cabras siempre redundan en la acción,

¹ C. Castillo Martínez, «Los libros de pastores: un género de éxito en el Siglo de Oro», *Per Abbat: Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 6 (2008), pp. 9-28.

² F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 18-19.

aunque los lectores no se percaten de su presencia más que por un sutil comentario del narrador.

2.1.1. AVES

Típica es la presencia de las aves, las cuales tienden a cantar gozosas en el *locus amoenus* en el que actúan los pastores. ¿Cuál es la función de estos animales? Unas veces no sirven más que de relleno o adorno para constituir un paraje ideal, del tipo que refiere fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*: «Las aves con su canto y la hierba con su frescura les deleitan y sirven»³.

En otras ocasiones, encontramos que la actitud de las aves está en correspondencia con el estado anímico del pastor del que se trate en ese momento, como ocurre en este pasaje de *La Galatea* (1585) de Cervantes, en el que las aves no solo están contentas, sino que, además, saludan con su canto al recién llegado pastor:

Cuando Elicio acabó su canto, comenzaba a descubrirse por las orientales puertas la fresca aurora con sus hermosas y variadas mejillas, alegrando el suelo, aljofarando las yerbas y pintando los prados, cuya deseada venida comenzaron luego a saludar las parleras aves con mil suertes de concertadas cantilenas⁴.

Al contrario, si el pastor está triste y pesaroso por algún desamor, entonces las aves funcionan como confidentes que escuchan el lamento del personaje. Valga de ejemplo la pesadumbre de Diana en *Diana Enamorada* (1564) de Gil Polo:

Pero después que el ánimo cobró algún tanto su vigor, fue tan grande la fuerza de su pasión y el ímpetu con que amor reinaba en sus entrañas, que le forzó publicar su tormento a las simples avecillas, que de los floridos ramos la escuchaban, a los verdes árboles que de su congoja parece que se dolían, y a la clara fuente [...]⁵.

También en consonancia con la acción, es frecuente, sobre todo en los inicios del género, presenciar aves que se sorprenden y conmocionan por el bello canto de algún personaje, como cuenta el pastor Silvano en *La Diana* de Montemayor (1539) de su enamorada:

Debía ella entonces imaginar en su triste soledad y en el mal que tu ausencia le hacía sentir; pero de ahí a un poco, no sin lágrimas acompañadas de tristes suspiros, sacó una zampoña que en el zurrón traía y la comenzó a tocar tan dulcemente que el valle, el monte, el río, las aves enamoradas, y aun las fieras de aquel espeso

³ Fray L. de León, *De los nombres de Cristo*, Federico de Onís (ed.), Madrid, Clásicos Castellanos, vol. I, 1914, p. 128.

⁴ M. de Cervantes Saavedra, *La Galatea*, Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy (eds.), Madrid, Cátedra, 1995, pp. 627-628.

⁵ G. Gil Polo, *Diana enamorada*, Francisco López Estrada (ed.), Madrid, Castalia, 1987, pp. 90-91.

bosque, quedaron suspensas⁶.

Similar a las del *Pastor de Fílida* (1582) de Montalvo, donde el pastor cazador argumenta su habilidad con la caza, mediante una hipérbole en la que intervienen las aves:

[...] y cazo el bosque hondo y la sierra alta.
Con arcos, perchas, redes y ventores,
ni basta al ave el vuelo presuroso
ni se me van los ciervos corredores⁷.

Yendo más allá —si bien, en general, se habla de *aves*, sin matiz—, hay casos en los que se alude a un tipo en concreto, como el mirlo, el cuervo, la calandria, el ruiseñor, etc.

2.1.2. EL GANADO: OVEJAS, CABRAS Y CORDEROS

Puesto que todos los personajes que intervienen —en principio— son pastores, es evidente que aparezca el ganado, compuesto de ovejas y, frecuentemente, también de cabras. No obstante, el narrador no suele aludir a ellas más que al inicio del capítulo o libro, cuando el pastor en cuestión llega, y al final, cuando, llegado el momento en que el sol declina, recoge el ganado y se marcha⁸.

La característica principal de las ovejas de estas novelas es la mansedumbre: nunca se quejan ni molestan, sino que se limitan a pastar, ajenas a cualquier problema. Así se muestra en *Los diez libros de fortuna de Amor* (1573) de Lo Frasso: «Florineo, como bueno y leal servidor, se puso luego en camino y halló a la pastora Fortuna que miraba sus mansas ovejas, que, en la orilla del río, dulcemente, unas bebían y otras, de las tiernas hierbas, comían»⁹.

Ocasionalmente, la presencia de las ovejas produce en el pastor sentimientos de diversa índole, generalmente negativos, como sucede en cierto episodio de *La Diana* de Montemayor, en la que Sireno se conmueve cuando acuden las ovejas de Diana:

Pues las ovejas no menos sentimiento hicieron, porque la borrega mayor, con su rústico cencerro, se vino al pastor, y todas las otras, guiadas por el amo por el conocimiento de Sireno, le cercaron alrededor, cosa que él no pudo ver sin

⁶ J. de Montemayor, *La Diana*, Juan Montero (ed.), Barcelona, Crítica, 1996, pp. 26-27.

⁷ L. Gálvez de Montalvo, *El pastor de Fílida*, Miguel Ángel Martínez San Juan (ed.), Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio, 2007, p. 451.

⁸ A este respecto, cfr. Krauss (1967, p. 364), según el cual el trasfondo real de la novela pastoril está en relación directa con el carácter trashumante de los pastores reales a la sazón.

⁹ A. de Lo Frasso, *Los diez libros de Fortun de amor*, Antonello Murtas (ed.), Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi CUEC, 2012, p. 91.

lágrimas, acordándosele que, en compañía de la hermosa pastora Diana, había repastado aquel rebaño¹⁰.

Como queda dicho, es posible que en el ganado también haya cabras, o, incluso, que solo haya cabras, como en *La enamorada Elisea* (1597) de Covarrubias:

Otro día por la mañana, antes que el sol saliese, ya la hermosa pastora Elisea bajaba la cuesta de su aldea con sus queridas cabras, guiándolas al acostumbrado sitio donde la menuda yerba, con las blancas y doradas flores esmaltada, el necesario y suficiente pasto ofrecía, y luego que la hermosa y discreta pastora llegó a la ribera del famoso y celebrado Nilo [...] ¹¹.

Incluso es posible que la imagen de la oveja mansa sirva para crear un contexto de compasión, como en el caso del exilio de Laureno en *Desengaño de celos* (1594) de López de Enciso, cuyos corderos con diminutivo producen sensación de pequeñez e inocencia, circunstancia que se evidencia apenas iniciada la obra:

Acompañado de celosos pensamientos, con copiosos suspiros y copiosas lágrimas, caminaba el lastimado pastor Laureno, dejando a la mano derecha su querida aldea, volvía, de rato en rato, a mirar los fértiles campos y apacibles riberas, donde con tanto contento cuanto al presente de tristeza llevaba, solía repastar sus mansos y hermosos corderillos [...] ¹².

Lo más habitual es que el ganado o algún componente sirvan, de forma indirecta e inconsciente, de nexos amorosos entre una pareja de pastores, como ocurre en *Ninfas y pastores de Henares* (1587) de González de Bobadilla, en que la pastora, al llevar una cabra a beber agua, halla un escrito del pastor amante:

Esta pastora [Fílira], llevando un día su cabrío para un manso arroyo do aplacase la importunidad de la sed, vio entre las matas un papel algo curiosamente doblado y, con desseo de saber el misterio, le levantó de la tierra y, leyendo el sobrescrito [...], le causó gran turbación, conociendo claramente ser del enamorado Florino¹³.

Pero, a fin de cuentas, la función principal – a la que se subordinan todas las demás – del ganado no es otra que servir de pretexto para que tales personajes puedan ser considerados pastores y poder, así, darse al oficio. Paradójicamente, no al oficio de pastor como tal, en absoluto, pues se desentienden de sus ovejas para, sentados bajo un árbol o junto a una fuente, haya o arrollo, se autolamentan o discuten con otros pastores de sus problemas de amor. Como señalaba fray Juan de los Ángeles:

Los pastores, como tienen los ánimos sencillos y no contaminados con vicios, tienen el amor puro y ordenado a buen fin [...] Al fin, la vida del pastor es inocente

¹⁰ A. de Lo Frasso, *Los diez libros de Fortun* [...], ob. cit., p. 258.

¹¹ Fol. 4R.

¹² Fol. 1R.

¹³ Fol. 44R.

y sossegada y deleitosa; y la condición de su estado es inclinada al amor, y su ejercicio es gobernar, dando pasto y acomodando su gobierno a las condiciones particulares de cada una de sus ovejas¹⁴.

Sin ir más lejos, frecuentemente los pastores, demasiado ocupados con sus historias amorosas, olvidan el ganado, como ocurre en este fragmento de la *Segunda parte de la Diana* (1574) de Alonso Pérez, donde la sabia Felicia llama la atención a Silvano y Selvagia por el descuido:

Venturosos pastor y pastora, no dejara de reprehenderos del descuido que tenéis con vuestro ganado si yo no fuera la culpada, pues, en estos días, jamás habéis preguntado ni pienso que habéis tenido acuerdo dél, que tanta falta en la vuestra habéis sentido, y con razón no siendo en las convenientes horas apastado en la verde yerba restauradora del gastado mantenimiento, ni levado en el tiempo a las claras aguas, remedio de la importuna sed, ni guiadas con el debido reglo a las apazibles sombras [...] ¹⁵.

2.1.3. PERROS, CIERVOS Y LIEBRES

Todavía en plano más secundario que el de las ovejas, se sitúan los perros que ejecutan la protección del ganado. Generalmente, el tipo concreto de perro que aparece es el mastín, sin mayor matiz. La presencia de estos animales, salvo por algún comentario efímero del narrador, pasa prácticamente inadvertida. En cualquier caso, su función es protectora del rebaño y pueden llegar a ser sobradamente dañinos si algún desconocido se acerca a las ovejas, como le habría sucedido a Sireno en *La Diana* si los perros no lo hubiesen conocido:

Y como el pastor se parase a mirarlas [a las ovejas], imaginando el tiempo que le habían dado más en que entender que las suyas propias, los mastines con gran furia se vinieron a él; mas, como llegasen, y de ellos fuese conocido, meneando las colas y bajando los pescuezos, que de agudas puntas de acero estaban rodeados, se le echaban a los pies; y otros se le empinaban con el mayor regocijo del mundo¹⁶.

No menos interés muestra la presencia del ciervo. Si bien no resulta tan habitual como la de los anteriores, no es extraño que un pastor se tope con un ciervo, generalmente, herido, cuyo encuentro sirve, una vez más, de nexo entre futuros amantes. Lo ilustra perfectamente *El pastor de Fílida*:

Apenas Silvano puso fin a su afligida canción cuando, llamado de un súbito ruido, volvió los ojos al monte y, por la falda dél, vido venir un ligero ciervo herido de dos saetas en el lado izquierdo, sangrientas las blancas plumas, y tan veloz en su

¹⁴ Fray J. de los Ángeles, *Considerationum spiritualium super libri Cantici Canticorum Salomonis*, Madrid, NBAAEE, 1607, xxiv, 182a.

¹⁵ A. Estradé Sánchez, *La segunda Diana de Alonso Pérez. Estudio y edición*, Tesis Doctoral dirigida por Miguel Álvaro Alonso, Madrid, Universidad Complutense, 2011, p. 10.

¹⁶ A. Estradé Sánchez, *La segunda Diana de Alonso Pérez. Estudio y edición*, ob. cit., p. 258.

carrera que sólo el viento se le podía comparar, y, a poco rato que entró por la espesura del bosque, por las pisadas que él había traído, llegaron dos gallardas cazadoras¹⁷.

Posteriormente, ya entrados en el siglo XVII, el ciervo adquiere una cierta simbología mística u onírica, como el gamo de la historia de Manilva que se transforma en niña, en *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* (1620) de Espinel Adorno:

Cuando la vieron tan bella y pressurosa, casi todos se abalanzaron para acogerla, adelantándose uno más ligero y animoso, que, viéndolo la gama, bolvió su carrera metiéndose por el monte y espesura donde, después de aver corrido algún trecho, se fue a parar y aún a desaparecer debaxo de un frondoso y acopado laurel [...]. Cuando entendió coger la gama, que con su carrera le llevó a aquel sitio, se desapareció, y, colgadas de las ramas de aquel laurel, avía hallado aquella niña que tenía en los braços¹⁸.

Por último, cabe citar el caso de la liebre –cuya asociación simbólica con la lujuria no debe ser pasada por alto¹⁹–, que, aunque de forma más puntual, dota a la historia de cierta simpatía. Es el caso de la que aparece en *La Galatea*, que, viéndose perseguida por multitud de perros, se esconde entre los brazos de la pastora, cosa que, de nuevo, produce una relación entre estas y los pastores dueños de los perros:

Y allí, vencida del cansa[n]cio de la larga carrera y casi como segura del cercano peligro, [la liebre] se dejó caer en el suelo con tan cansado aliento que parecía que faltaba poco para dar el espíritu. Los perros, por el olor y rastro, la siguieron hasta entrar adonde estaban las pastoras; mas Galatea, tomando la temerosa liebre en los brazos, estorbó su vengativo intento a los cobdiciosos perros [...]. De allí a poco llegaron algunos pastores, que en seguimiento de los perros y de la liebre venían²⁰.

2.1.4. FIERAS Y ALIMANAS

A menudo, en contraste con los animales «bellos» vistos hasta el momento, se refieren otra suerte de seres de condición más dañina y peligrosa. Digo *se refieren* porque, con pocas excepciones, no están presentes en la acción real, sino que forman parte de una posibilidad virtual. Muchas veces, las «alimañas», a partir de una hipérbole, como en el mito de Orfeo, se enternecen por los lamentos de los personajes, como sucede con el de Diana en *Diana enamorada*:

Deste dolor y de otros muchos estaba tan combatida que ni el yugo del matrimonio ni el freno de la vergüenza fueron bastantes a detener la furia de su amor ni

¹⁷ A. Estradé Sánchez, *La segunda Diana de Alonso Pérez. Estudio y edición*, ob. cit., pp. 474-475.

¹⁸ Fols. 88R-88V.

¹⁹ L. Rodríguez Peinado, «Los conejos y las liebres», en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, III, 5 (2011), p. 12. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Conejos%20y%20liebres.pdf> [Consultado 3-9-2018].

²⁰ M. de Cervantes, *La Galatea*, ob. cit., pp. 228-229.

remediar la aspereza de su tormento, sino que, sus lamentables voces esparciendo y dolorosas lágrimas derramando, las duras peñas y fieras alimañas enternescía²¹.

Frecuentemente se refieren animales feroces que suelen presentarse no más que en sueños o visiones, es decir, ajenos a la acción real. Valga como ejemplo este pasaje de *La Galatea*, en el que el pastor Lisandro cuenta un sueño que tuvo:

Y, estando en esta pesadumbre, me pareció ver una blanca cierva junto a mí, a la cual yo ahincadamente suplicaba que, como mejor pudiese, apartase de mis hombros la pesada carga; y que, queriendo ella, movida de compasión, hacerlo, al mismo instante salió un fiero león del bosque, y, cogiéndola entre sus agudas uñas, se metía con ella por el bosque adelante; y que, después que con gran trabajo me había escapado del grave peso, la iba a buscar al monte, y la hallaba despedazada y herida por mil partes; de lo cual tanto dolor sentía, que el alma se me arrancaba sólo por la compasión que ella había mostrado de mi trabajo²².

Para más testimonios ajenos a la acción real, véanse estos versos que el pastor Manilio en *La constante Amarilis*, en los que las imágenes de las fieras sirven de paradoja para expresar el amor que le profesa a Amarilis:

Hará, pues, el cordero
al lobo; hará la liebre al león guerra;
y faltarán primero
los fuertes fundamentos de la tierra
antes que yo un instante
en amar su belleza y ser constante²³.

2.2. ANIMALES FABULOSOS

Después de la publicación de *La Galatea*, parece que la constitución de lo que hasta entonces había sido el género propio de los libros de pastores comienza a sufrir una serie de modificaciones en sus aspectos temáticos y argumentales, donde tienen cabida, entre otras cosas, elementos constitutivos de otros géneros narrativos de la época. Tanto es así que podemos observar cómo el ambiente pastoril acaba convirtiéndose en mero telón de fondo que el autor utiliza como pretexto para crear su ficción.

Este desfase ocurre, especialmente, en el siglo XVII, momento en el que las supuestas novelas de pastores constituyen novelas *sui generis* que, no obstante, no dejan de fascinar a sus lectores. Como puntualiza Avalor Arce:

²¹ G. Gil Polo, *Diana enamorada*, ob. cit., p. 90.

²² M. de Cervantes Saavedra, *La Galatea*, ob. cit., p. 199.

²³ M. A. Santorre Grau, *Estudio y edición de La constante Amarilis de Cristóbal Suárez de Figueroa*, Tesis Doctoral dirigida por Francisco López Estrada, Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2002, p. 180.

Son todas soluciones distintas al difícil género pastoril, y como tales, valiosas, pues nos revelan otras tantas actitudes ante un género consagrado en sus líneas generales de forma y contenido. [...] Dentro de su heterogeneidad nos ofrecen la comodidad de tener un común denominador: en todas se trata de presentar la sensibilidad del escritor y de su momento recubiertas con el pellico pastoril²⁴.

Obviamente, el tratamiento de los animales se transforma considerablemente, pues las dulces y mansas ovejas, las aves que cantan armónicamente, los ciervos raudos y simpáticos, etc. han perdido la originalidad y resultan empalagosos. Ahora, el lector, se inclina por una ficción más macabra, en la que intervienen animales fabulosos, gigantescos y fantasmagóricos. Buen ejemplo de ello brinda —como se ha señalado hace poco tiempo²⁵— *El premio*, cuando el supuesto pastor se enfrenta, en primer lugar, a una perra enorme de carácter demoníaco²⁶:

Fui la calle adelante y, apenas anduve seis passos, cuando sentí detrás de mí un ruido de cadenas espantoso cuanto con el silencio de la noche causava funestos ecos. Bolví los ojos sobresaltado y al instante vi una perra grandíssima que hazía el ruido con cinco o seis perrillos a los lados. Si en aquel instante no quedé muerto, a lo menos la color diera ostentación d'ello. Fui andando más aprissa y ella detrás de mí. [...] Iva poco a poco ella también. Al fin, antes de llegar a mi casa muy poco trecho, desembainé la espada, tirela y pareciome que la avía partido por medio. Vínose para mi derecha. Púseme con ella formando una pendencia grandíssima: a los bocados que me tirava, dávala la capa y parecía que me llebava cada vez un pedazo²⁷.

Por otro lado, ya casi al final de la narración de *Arsindo*, este se ve forzado a combatir con una serpiente gigantesca, a la que dará muerte poco después:

Fuime llegando y, assí que estuve cerca, tiré la piedra, di con ella en la otra, a cuyo sonido salió una sierpe horrible, espantable y, sobre todo, grandíssima, cuya visión os prometo me pudiera dar algún temor si no llevara la confiança dicha. Meto mano a mi espada y a mi daga. Póngome con ella, vínose para mí pensando de un bocado tragarme. Tirome con la boca una dentellada grande, por la cual le metí la espada y, aunque me llegó con las uñas al pecho, fue como si llegara a un bronze duro. Y aquella dureza infundiómela los untos de la yerva. Mas, a lo que yo entendí, el pecho me pareció que estava abierto²⁸.

²⁴ J. B. Avalor-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, pp. 175-176.

²⁵ F. J. González Candela, «Desde lo pastoril hacia la heterogeneidad narrativa: la mezcolanza de géneros en *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* (1620) de Espinel Adorno», en Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Sapere Aude*». *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro (JISO 2013)*, Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, Colección BIADIG (Biblioteca Aurea Digital) 24/Publicaciones digitales del GRISO, 2014, pp. 135-148. Disponible en: http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35933/1/JISO2013_11_Gonzalez.pdf [Consultado 03-09-2018].

²⁶ Véase C. Castillo Martínez, «Los libros de pastores: un género de éxito en el Siglo de Oro», art. cit., pp. 9-28.

²⁷ Fols. 73R-73V.

²⁸ Fol. 81R.

3. CONCLUSIONES

Los libros de pastores fueron un éxito en su momento²⁹, es decir, sus características gustaban a los lectores. Una de ellas era la fauna, o, mejor dicho, el tratamiento que recibían los animales que poblaban las páginas de estos libros, animales cuyas circunstancias se repetían una y otra vez. Tanto es así que, al pensar en libros de pastores, viene a la mente, casi de forma automática, el rebaño de ovejas mansas, las aves cantoras, etc., pues, acorde con la estética renacentista, los animales, como los personajes y su ambientación, siguen el canon idealizado.

Pero, como toda tendencia, la moda pastoril evolucionó y, llegado el siglo XVII, se modificó considerablemente. El Barroco literario comienza a desechar los moldes impuestos por el Renacimiento. En consecuencia, aquellos animales idealizados se convierten en entes repelentes, monstruosos y desproporcionados. ¿El motivo? Los libros de pastores desde la publicación de *La Galatea* comienzan a mezclar materiales procedentes de otros géneros literarios, hasta tal punto que las que se escribieron en el XVII solo pueden considerarse novelas pastoriles porque los personajes son pastores, pero la acción se aleja de la cuajada por Montemayor. Y la transformación, por supuesto, afectó también a los animales.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, J. B., *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
- CASTILLO MARTÍNEZ, C., «Los libros de pastores: un género de éxito en el Siglo de Oro», *Per Abbat: Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 6 (2008), pp. 9-28.
- _____, «El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja (Madrid, 1620) de Jacinto de Espinel Adorno; la experiencia del más allá», en *Actas del Congreso Internacional Antonio de Torquemada y la Literatura del Siglo de Oro*, Juan Matas Caballero, José Manuel Trabado Cabado y Juan José Alonso Perandones (coords.), León, Universidad, 2005a, pp. 233-286.
- _____, *Antología de libros de pastores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005b.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *La Galatea*, Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy (eds.), Madrid, Cátedra, 1995.
- COVARRUBIAS HERRERA, J. de, *La enamorada Elisea*, Valladolid, BNM R/11214, 1594.
- ESPINEL ADORNO, J. de, *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja*, Madrid, BNM R/13353, 1620.

²⁹ Un excelente trabajo sobre el éxito de los libros de pastores es el de Castillo Martínez (2008).

- ESTRADÉ SÁNCHEZ, A., *La segunda Diana de Alonso Pérez. Estudio y edición*, Tesis Doctoral dirigida por Miguel Álvaro Alonso, Madrid, Universidad Complutense, 2011.
- GÁLVEZ DE MONTALVO, L., *El pastor de Filida*, Miguel Ángel Martínez San Juan (ed.), Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio, 2007.
- GIL POLO, G., *Diana enamorada*, Francisco López Estrada (ed.), Madrid, Castalia, 1987.
- GONZÁLEZ CANDELA, F. J., «Desde lo pastoril hacia la heterogeneidad narrativa: la mezcla de géneros en *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* (1620) de Espinel Adorno», en Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Sapere Aude*». *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro (JISO 2013)*, Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital) 24/Publicaciones digitales del GRISO, 2014, pp. 135-148. Disponible en: http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35933/1/JISO2013_11_Gonzalez.pdf.
- KRAUSS, W., «Localización y desplazamientos en la novela pastoril española», en Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (coords.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, Instituto Español, 1967, pp. 363-369.
- LEÓN, Fray L. de, *De los nombres de Cristo*, Federico de Onís (ed.), Madrid, Clásicos Castellanos, I, 1914.
- LO FRASSO, A. de, *Los diez libros de Fortun de amor*, Antonello Murtas (ed.), Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi CUEC, 2012.
- LÓPEZ DE ENCISO, B., *Desengaño de Celos*, Madrid, BNM R/11558, 1596.
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.
- LOS ÁNGELES, Fray J. de, *Considerationum spiritualium super libri Cantici Cantorum Salomonis*, Madrid, NBAAEE, 1607.
- MONTEMAYOR, J. de, *La Diana*, Juan Montero (ed.), Barcelona, Crítica, 1996.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L., «Los conejos y las liebres», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, III, 5 (2011), pp. 11-21. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-214.%20Conejos%20y%20liebres.pdf>.
- SANTANA SANJURJO, V., Edición de *Ninfas y pastores de Henares de Bernardo González de Bobadilla (Alcalá de Henares, 1587)*, Tesis Doctoral dirigida por Antonio Cabrera Perera, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2003.
- SANTORRE GRAU, M. A., *Estudio y edición de La constante Amarilis de Cristóbal Suárez de Figueroa*, Tesis Doctoral dirigida por Francisco López Estrada, Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2002.

LOS DOMINGOS, BACANAL, DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ: UNA
APROXIMACIÓN DESDE LA RECEPCIÓN

ON SUNDAYS, BACCHANAL, BY FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ: AN
APPROACH FROM THE RECEPTION

LAURA ARROYO MARTÍNEZ
Universidad Complutense de Madrid

A J. Ignacio Díez Fernández

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un análisis de *Los domingos, bacanal*, de Fernando Fernán-Gómez, desde la perspectiva de la recepción. Desde este enfoque teórico se puede entender cómo fue interpretada la obra en su estreno y cuáles son los problemas por lo que se produjeron interferencias esenciales entre el autor y los receptores de la misma. *Los domingos, bacanal* es un texto estéticamente valioso, pero, sin embargo, escasamente estudiado en el conjunto de las aproximaciones críticas a la obra de su autor y muy alejado del teatro representado a principio de los años 80. Este trabajo explicará algunas de las causas del cierto olvido en la que ha caído el texto, desde la perspectiva indicada.

PALABRAS CLAVE: teoría literaria, estética de la recepción, teatro contemporáneo, Fernando Fernán-Gómez

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze Fernando Fernán-Gómez's *On Sundays, bacchanal*, from the perspective of reception. From this theoretical approach, it is possible to understand how the work was interpreted in its premiere and what are the problems that produced essential interferences between the author and the receivers of the work. *On Sundays, bacchanal* is an aesthetically valuable text but, nevertheless, scarcely studied in the set of critical approaches to the work of its author and very far from the theater represented in the early 80s. This work will explain some of the causes of the certain forgetfulness into which the text has fallen, from the indicated perspective.

KEYWORDS: Literary theory, aesthetics of reception, contemporary theatre, Fernando Fernán-Gómez

Recibido: 28-09-2016 / Aceptado: 19-12-2017

1. LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN: ENFOQUE INTERPRETATIVO

Mucha tinta ha corrido ya sobre Fernando Fernán-Gómez y su obra, con brillantes estudios e interpretaciones, en forma de estudios monográficos, artículos especializados y Tesis doctorales. Nos encontramos ante un hombre de teatro y, por supuesto, de cine (quizá esta su faceta más popular para el público general), además de ante un brillante y versátil escritor. Su conocimiento del teatro como director y actor le permitió escribir su teatro «desde dentro», con una visión poliédrica y completa, que le ayudó a alcanzar un importante éxito de público y crítica.

Cuando revisamos la bibliografía sobre el teatro de Fernán-Gómez, nos encontramos con un vacío notable en las miradas que se han llevado a cabo sobre *Los domingos, bacanal*. Esta obra se ha estudiado de manera parcial, si se compara con *Las bicicletas son para el verano* y, sin lugar a dudas, es su texto menos analizado. Esta evidencia nos lleva a preguntarnos cuáles han sido las razones que han amparado este escaso interés crítico. Cuando una obra literaria es atendida parcialmente por la crítica se podría pensar que se trata de un texto de escasa calidad estética o limitado interés hermenéutico, que solo concede una lectura plana del mismo y, por consiguiente, que no merece ser explorado. Sin embargo, no podemos considerar esta la razón del descuido crítico sobre *Los domingos, bacanal*. Es más lógico deducir que esta realidad se justifica principalmente por un problema de recepción de la obra (que no fue bien acogida desde su estreno en 1980¹, ni posteriormente en su reposición de 1991). Por consiguiente, en este trabajo se realizará un estudio de la obra desde la recepción de la misma y se subsanará (muy parcialmente) esta laguna crítica, mediante el enfoque teórico señalado.

En este punto, una vez señalado el método analítico que se va a emplear para acercarnos a este texto, no está de más resaltar el sentido que dicho sistema interpretativo aporta al estudio de la obra literaria desde dos facetas diferenciadas: por un lado, su sentido e influencia histórica y, por otro, su aportación a los textos dramáticos.

El método teórico que conocemos como Estética de la Recepción nació en los años 60, dentro de la conocida como Escuela de Constanza, cuyos principales nombres son los de R. Jauss y W. Iser. Esta teoría alcanzó su razón de ser por agotamiento del método formal y del estructuralismo que, al contemplar la obra literaria con un enfoque exclusivamente *inmanente*, llegaron a producir excesos críticos que caían en un reduccionismo crítico inasumible. Esta situación requería de una reparación teórica. Por consiguiente: «sus reflexiones sobre un nuevo curso de historia literaria pueden

¹ Se estrenó por primera vez el dos de agosto de 1980 en el Teatro Maravillas de Madrid, dirigida por Alberto Alonso y con el siguiente reparto: Daniel Dicenta, Emma Cohen, Cristina Victoria, Enrique Arredondo, Soraya Freire y Mariano Venancio.

entenderse como un intento para superar la perniciosa dicotomía marxista-formalista o, en términos más generales, el par intrínseco-extrínseco².»

El agotamiento de la crítica formal a finales del primer tercio del siglo xx permitió que se llevara a cabo una verdadera revolución en la Teoría literaria moderna, dando lugar a nuevas corrientes críticas (Estilística, Estética de la Recepción, Crítica feminista, Sociocrítica, Semiótica, Teoría de los Polisistemas etc.) que, sin lugar a dudas, han enriquecido el acercamiento a la obra literaria, ya no entendida como objeto, sino como realidad artística dentro de un contexto histórico, social y estético. Por tanto, las nuevas corrientes críticas interpretan el texto literario en conexión con otras realidades en las que este se crea y no como uno objeto contemplativo independiente de su entorno.

Dentro de este nuevo paradigma teórico, conocido globalmente como Postmodernidad, la Estética de la Recepción centra su núcleo interpretativo en el siguiente presupuesto: «sin negar el significado de una obra literaria, lo hace relativo a la recepción de la lectura individual de cada lector³.» En palabras de su principal fundador:

La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento. No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual⁴.

Sin embargo, como es sabido, este enfoque teórico de gran influencia hasta los años 80 del siglo pasado también plantea serios problemas interpretativos, como bien se explica en los estudios del propio Umberto Eco y en su concepto de «lector ideal»⁵. Dentro de la visión de la recepción todo autor conoce el significado de su obra, pero es el lector el que aporta el sentido de la misma, es el lector el último responsable. Por lo tanto, de la adecuada comunicación entre ambos surge la perfección del círculo hermenéutico. Sin embargo, cayendo en la evidencia, se puede entender que la variedad de modelos de lector hace que este lector «ideal» se convierta en una hipótesis difícilmente alcanzable dentro de un contexto comunicativo inexistente⁶ y, por tanto,

² R. Holub «La Teoría de la Recepción: la Escuela de Constanza», en *Historia de la crítica literaria del siglo xx. Del formalismo al postestructuralismo*, Raman Selden (ed.), Madrid, Akal, 2010, pp. 355-387.

³ A. García Berrio y T. Hernández Fernández, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 126.

⁴ H. R. Jauss, «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 137-193 y p. 161.

⁵ En la obra del eminente semiólogo se puede comprender la evolución hacia el reduccionismo de este concepto. Desde *Obra abierta* (1962) hasta *Los límites de la interpretación* (1990) se descubre una reducción del papel del lector y un peso cada vez mayor del autor.

⁶ El concepto de lector ideal es estrictamente virtual. Solo puede existir en la mente de los autores porque este lector ideal se condiciona al contexto histórico, al conocimiento literario y cultural del mismo, a la

la viabilidad de los resultados interpretativos depende de la competencia lectora de los receptores.

Con estos presupuestos teóricos, la Estética de la Recepción construye dos horizontes de expectativas diferenciados: por un lado, el del autor y, por otro, el de los lectores. De la comunión entre ambos, surge la esencia del mensaje artístico y la valoración crítica y estética adecuada. Cuando se producen interferencias (inevitables) entre ambos, el sentido del texto adquiere diversas interpretaciones y, por tanto, no se presenta como unívoco, sino que admite cierto abanico de interpretaciones estéticas e ideológicas que oscilarán entre las más certeras a las más lejanas a la correcta interpretación del texto, dependiendo de la competencia lectora del receptor.

Dentro de la recepción de la obra, el género dramático se encuadra en una situación especial, porque frente a la épica y a la lírica, el teatro posee un doble proceso de recepción: como obra literaria (texto) y como obra dramática (espectáculo). Así, por tanto, la valoración desde la recepción se realiza entre el autor y sus lectores y entre el dramaturgo y su público. Además, cabe señalar que el acto de lectura y el acto de observación de un determinado montaje son muy diferentes. El acto de lectura de un texto teatral se constituye como un proceso similar al que se realiza en cualquier otro tipo de comunicación literaria (un mensaje requiere de una descodificación significativa y estética); sin embargo, el espectador teatral recibe el mensaje a través de unos condicionantes concretos: 1) el mensaje es único e inmediato, en cuanto que cada representación es diferente a todas y depende del tiempo de su propia duración, no se puede «releer» el espectáculo; 2) la representación está mediatizada por un director y unos actores que ya nos presentan una interpretación propia del texto, por lo que este ya no es el texto en sí mismo, sino que nos llega a través de un primer filtro y 3) la representación teatral se completa con una importante información que no es la estrictamente textual, es decir, los elementos puramente teatrales aportan un valor añadido de gran interés (efectos sensoriales, entre otros). Por consiguiente, *Los domingos, bacanal* – como cualquier obra dramática – se estudia desde la recepción de los espectadores y de sus lectores⁷.

2. ANÁLISIS DESDE LA RECEPCIÓN DE *LOS DOMINGOS, BACANAL*

Llegados a este punto, si regresamos a la hipótesis planteada anteriormente, se puede confirmar que el principal fracaso de público de *Los domingos, bacanal* y el

sensibilidad poética que este tenga o a la propia subjetividad de quien lee, entre otros muchos factores.

⁷ El estudio de la recepción que se realiza en este trabajo es únicamente del texto, es decir, el enfoque es estrictamente literario. No podemos valorar lo que supuso la dramatización del mismo, pero sí se hará alusión a la reacción del público, que nos ha llegado a través de las propias palabras de Fernán-Gómez.

desinterés teórico *a posteriori*, se debe a un problema centrado en la recepción, tanto del texto, como de su montaje. Podemos señalar que hay tres elementos de ruptura esenciales entre el texto y sus receptores (espectadores/lectores)⁸: el problema genérico, la ambigüedad estructural y el fuerte choque ideológico.

En relación con la adscripción genérica de la obra literaria, nos encontramos con un concepto que afecta al corazón de la Historia de la literatura y que es esencial dentro de la Teoría literaria, entendiendo el estudio genérico como el análisis de «la tipología de las clases de textos artísticos»⁹. Podemos considerar la *Poética* de Aristóteles como el primer texto teórico que aborda este concepto, concepto reinterpretado por diversos paradigmas a lo largo de la historia de la crítica literaria y de la evolución de la Poética; paradigmas que se mueven desde el clasicismo neoclásico hasta la libertad creadora del Romanticismo.

Mediante una visión diacrónica, los géneros literarios se han entendido como «clasificaciones» históricas que permiten tanto a lectores, como a críticos literarios, identificar el texto que tienen delante gracias a sus rasgos formales y, por consiguiente, poder construir las diversas «historias literarias» nacionales y establecer relaciones comparativas entre ellas. Por tanto, los géneros históricos «cumplen la triple función semiótica [...]: son modelos para el autor, horizontes de expectación para el lector y señal para la sociedad»¹⁰.

Desde este enfoque *Los domingos, bacanal*, desconcierta al lector-espectador, que no sabe con certeza ante qué se encuentra, tiene dificultades para situar la obra dentro de sus referentes literarios, gracias a la originalidad de la misma dentro del contexto histórico en el que se encuentra¹¹. Desde el punto de vista de la recepción, esto produce un «desasosiego» indeseable, que genera el primer problema comunicativo.

⁸ Los problemas de recepción del teatro son específicos en cuanto que el texto dramático es, a su vez, también representación. Es decir, una obra dramática completará su sentido sobre las tablas. Sobre el papel solo se puede interpretar como texto literario. Por tanto, «cuando hablamos de recepción del teatro nos referimos a tres procesos superpuestos: estimulación, comunicación, interpretación» (Trancón, 2004, p. 592) Por tanto, se puede comprobar que el proceso de estimulación (constituida por elementos sensoriales) y el de comunicación (entendida como la relación actores-público) es exclusiva del género dramático.

⁹ A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 17.

¹⁰ M. Á. Garrido, *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*, Madrid, Síntesis, 2000, p. 291.

¹¹ No se puede pasar por alto que la obra se estrenó en 1980. El teatro en España había estado fuertemente golpeado en la etapa franquista, se había creado una fuerte brecha con el teatro europeo y, en este momento histórico, se empieza a producir un tímido despegue y un avance hacia el aperturismo. Desde el final de los años 70 se empiezan a observar importantes cambios en la escena española. Se produce un cierto rechazo al teatro realista y, se inicia un camino hacia la inclusión de elementos vanguardistas por lo que se gesta «un teatro contradictorio, inquieto, provocativo y polémico, que despierta pasiones, pero que también desconcierta a amplios sectores del público, de la crítica e incluso de la profesión teatral» (Pérez-Rasilla, 2003, p. 2924).

En la nota final de la edición de la obra, el propio autor nos aclara la adscripción genérica de la obra: «En principio esta comedia es sólo el pretexto para un ejercicio de actores»¹², y matiza a continuación: «no puedo alardear de haber sido muy original en el tema de esta comedia. Pertenece a algo que ya, cuando la pensé, podía considerarse como un género. El que podríamos denominar teatro-juego, y, que si uno fuera a ponerse pedante, diría que tiene resonancias de Huizinga¹³.»

Sin embargo, pese a que para Fernán-Gómez y para la crítica que suscribe sus propias palabras, la filiación genérica de la obra es transparente, no lo fue así para el público que la contempló. Esta peculiar comedia se estrenó para un público burgués que no fue capaz de saber qué tenía delante, qué estaba contemplando en realidad. Este «teatro-juego» se escapa a las subdivisiones clásicas de comedia¹⁴ y, por consiguiente, desde un punto de vista de la recepción, el espectador-lector no lo interpretó ni como comedia, ni como juego, lo que condujo al consiguiente fracaso comunicativo¹⁵.

A esta primera dificultad se suma la ambición formal y temática de la obra que favorece este manifiesto distanciamiento. Algunos de los componentes de la misma hacen difícil su acceso a un público mayoritario. En la pieza se encuentran elementos muy alejados del teatro comercial y, muy cercanos a un teatro europeísta de renovación estética¹⁶. De este modo encontramos

todas las pautas dramáticas de su autor, descubiertas ya en la primera obra: preocupación formal, metateatralidad, guiño surrealista, influencia pirandelliana, preocupación por el lenguaje, intención filosófica, preocupación por la comunicación, vocación europeísta, defensa de lo español, el amor, el sexo, el humo [...]»¹⁷.

¹² F. Fernán-Gómez, *La coartada. Los domingos, bacanal*, Eduardo Haro Tecglen (intr.), Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 211.

¹³ F. Fernán-Gómez, *La coartada. Los domingos, bacanal*, ob. cit., p. 211.

¹⁴ La comedia se puede subdividir en tres subgéneros principales: comedia seria, comedia cómica y comedia burlesca y teatro menor, que a su vez, agrupan otros conjuntos de obras. Véase Huerta-Berrio, pp. 207-218.

¹⁵ Como ha propuesto Ros Berenguer: «era el fracaso de un tipo de teatro determinado, el teatro-juego, que se quedaba muy lejos, por una parte, de una composición como *La coartada*, una comedia introspectiva, intelectual, de carácter histórico, y, por otra, de la tragicomedia costumbrista, del “sainete serio” [...] que había sido el enorme éxito de *Las bicicletas son para el verano*» (Ros Berenguer, 1996, p. 471).

¹⁶ Como señala con acierto Marcos Ordóñez, la obra presenta «una curiosa mezcla de Jardiel y Pinter» en M. Ordóñez, «Fernando Fernán-Gómez y el teatro: un largo desencuentro», [en línea]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2007/11/21/actualidad/1195599610_850215.html (consultado 26-10-2017). La misma influencia fue también señalada por Francisco Umbral: «ha escrito un teatro psicológico que ya lo quisiera Pinter, *Los domingos, bacanal* pero luego va y lo estrena en El Maravillas» en F. Umbral, «Fernán-Gómez o la realidad», *El Mundo* (22 de noviembre de 2007). Disponible en: <http://www.fundacionfranciscoumbral.es/articulo.php?id=827> (consultado 28-10-2017).

¹⁷ M. Barrera Benítez, *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 77.

Llegados a este punto, es una obviedad explicar que para entrar en cualquier tipo de dinámica lúdica los jugadores deben conocer las reglas y los objetivos básicos del juego con el que van a divertirse. De no ser así, este pierde todo su sentido y se puede tornar incluso desagradable. Estas premisas no se cumplieron en el estreno, ni en la publicación de *Los domingos, bacanal*, lo que produjo un primer y grave problema hermenéutico.

En segundo lugar, hay que señalar que junto a la dificultad que se produce en el reconocimiento genérico por parte del público general, la obra también presenta dificultades estructurales, como ha reconocido el propio autor:

Tiene algunos errores de estructura, respecto a la relación actores-público, pero no acierto a determinar cuáles son. No son aquellos en los que el espectador se pierde, no entiende, porque intentaba utilizar la técnica del género policiaco en el que el interés se mantiene porque el espectador o el lector no entiende bien, y como no entiende, por eso sigue con la atención despierta. Pretendía que si el espectador no sabía cuál era el problema tuviera interés por averiguarlo. Pero no se me olvida, siempre lo he tenido presente, que para Aristóteles, en la poesía dramática lo fundamental es «la ordenación de los acontecimientos». Y creo que comparado conmigo mismo, en *Las bicicletas son para el verano* la ordenación de los acontecimientos está bastante conseguida, pero en *Los domingos, bacanal* no lo está del todo¹⁸.

Del mismo modo, la crítica ha apuntado hacia la misma diana. Eduardo Haro explica cómo el público no fue capaz de interpretar la obra:

A la salida, por la calle de Malasaña, seca y entreabierta, iban malhumorados y discutían entre sí la identidad de los personajes, la realidad y la mentira de la comedia. Se les había escapado. No es muy honesto culparles. Hay una sintaxis dramática, y *Los domingos, bacanal* [...] se sale de ella, o la utiliza de una manera no convencional¹⁹.

Es esencial recuperar el autoanálisis de Fernán-Gómez en el que señala problemas en la «ordenación de los acontecimientos». La estructura teatral ordena estos acontecimientos (la acción dramática) a través de facilitar unas coordinadas espacio-temporales en las que transcurre dicha acción por medio del diálogo entre los personajes. Por tanto, los elementos estructurales del arte dramático serán el tiempo, el espacio y el diálogo. Como bien ha explicado Fernán-Gómez la obra produce un

¹⁸ F. Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, Madrid, Debate, 1998, p. 502. Si la obra presenta un mecanismo imperfecto no se debe en ningún caso al desconocimiento teórico del autor. Fernán-Gómez es un autor-intelectual. Es un escritor culto, con un elevado número de lecturas y conocedor de las diversas teorías dramáticas y corrientes literarias europeas. Por tanto, los problemas de construcción se tienen que rastrear dentro de los errores de la propia creación literaria y, exclusivamente, dentro de esta. Tanto es así que la búsqueda del desnudo lingüístico es la causante en algunas escenas de este desajuste.

¹⁹ E. Haro Tecglen, «Introducción», en Fernando Fernán-Gómez, *La coartada. Los domingos, bacanal*, ob. cit., p. 19.

importante efecto de caos, por varias razones esenciales: 1) la acción dramática se divide en dos niveles: una «acción real» que no aporta nada al sentido de la obra y una «acción imaginaria» y no presentada explícitamente, que encierra todo el sentido de la obra; 2) los juegos espacio-temporales que se plantean son realmente complejos y no permiten la más mínima distracción si se pretende seguir el mínimo hilo argumental del texto y 3) los espectadores no son capaces de identificarse con los personajes, ni de establecer los papeles que estos ocupan dentro de la comedia.

Después de haber explicado los problemas de recepción que se plantean respecto al género y a la estructura de la obra, se explicará el último de los aspectos que interfieren entre la obra y su público: el problema ideológico, problema no menor al formal. Puesto que, como hemos explicado, toda obra literaria dialoga con los valores de la sociedad en la que nace. Por esta razón, su éxito, además de estético como producto artístico, necesita mantener un juego de tensión entre la salvación de los valores convencionales y su transgresión. Estos dos ejes deben permanecer en equilibrio si se pretende recibir una acogida positiva por parte de los lectores/espectadores; de no mantenerse esta presión de fuerzas, el rechazo del receptor impedirá la transmisión del mensaje.

En relación con este punto, la comedia, como subgénero dramático, posee unas características especiales que le permiten «alargar» considerablemente los límites de los condicionamientos morales frente a otros géneros literarios. Esto se debe, precisamente, a su condición de juego transformador, juego carnavalesco, fantasía permitida, en la que lo que se contempla está fuera de la rigidez de las normas establecidas puesto que, en cierta medida, está fuera de la realidad. Frente a la tragedia, que tiene un claro sentido catártico y pedagógico, la comedia se muestra distendida y lúdica. Sin embargo, este juego no puede traspasar determinados límites groseros u ofensivos para el público de su momento puesto que, de ser así, puede caer en el rechazo y producir un efecto de repulsión, causado por el efecto espejo prototípico del género dramático.

Desde este punto de vista, *Los domingos, bacanal* traspasa notablemente las «tragaderas» morales de los espectadores, lo que produjo el rechazo ideológico al que hacemos referencia. El propio Fernán-Gómez explicó que la recepción de la obra constituyó un fracaso y que incluso «una familia de asistentes a una de las representaciones previas me agredió verbal, pero muy violentamente, en plena calle²⁰». Posteriormente, incluso, consideró adecuado eliminar materia comprometida en la edición definitiva: «Ha desaparecido una disparatada escena con exhibición de desnudos que no le parecía bien al director de cine Manuel Gutiérrez Aragón, y he

²⁰ F. Fernán-Gómez, *La coartada. Los domingos, bacanal*, ob. cit., p. 211.

Los domingos, bacanal, de Fernando Fernán-Gómez: una aproximación desde la recepción modificado el final de la obra por consejo del crítico teatral Eduardo Haro Tecglen²¹».

Aunque la obra está planteada como un juego desde la primera escena²² y de manera reiterada; juego en el que los personajes se divierten creándose otra identidad, y todo en la obra se plantea como una inmensa fantasía, una gran mentira; pese a esta evidencia dramática, las imágenes y los temas que aborda contienen una desmesurada carga erótica y un tratamiento distanciador respecto de las normas establecidas en una sociedad todavía muy tradicional como la de 1980²³, que también se encuentra en un proceso de búsqueda de una identidad política²⁴. El autor no consigue que el público sea capaz de identificarse con ninguno de los seres que contempla sobre las tablas y, por tanto, la perspectiva ideológica (una de las visiones que afectan de manera central al teatro), se quiebra. Se podría decir que estos burgueses fantasiosos producen un efecto de marcado rechazo, que rompe la comunicación. Como explica García Barrientos:

Para estudiar la recepción teatral será de indudable utilidad examinar los mecanismos mediante los que se provoca la identificación del público con la ideología de tales personajes o su extrañamiento. La identificación ideológica se resuelve en adhesión o conformidad y se puede plantear en términos de «estar de acuerdo con», lo que implica la cuestión de «quien tiene razón»; igual que la sensorial, la cognitiva y la afectiva equivalen, respectivamente, a percibir, saber y sentir «con» o «lo mismo que»²⁵.

Los espectadores/lectores de la obra «no están de acuerdo» con la «simulación» de acción que acontece ante sus ojos. Esto se produce porque Fernán-Gómez elige tratar una serie de tópicos que causan este choque ideológico al que estamos haciendo referencia. Para el estudio de este grupo de temas, se puede plantear su división en dos subgrupos. Por un lado, se encuentran los temas que podían adquirir un nivel de tolerancia positivo por parte del público, es decir, se podrían situar dentro de sus expectativas. Entre este primer grupo se encuentran, entre otros, los siguientes ejemplos:

²¹ F. Fernán-Gómez, *La coartada. Los domingos, bacanal*, ob. cit., p. 212.

²² «Carlos: En este juego está prohibida la mala intención. [...] (*Brindando*) Por el juego...Por este jaleo en que nos hemos metido» (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 135).

²³ El texto de *Los domingos, bacanal*, no es ajeno a los grandes cambios sociales que se están viviendo en la España del momento, pero da un paso excesivamente largo y, por esto, produce el rechazo citado. Fernán-Gómez pone en boca de sus personajes esta importante transformación social: «Jesusa: [...] Lo que quiero decir es que, sea como sea, de eso ya hace mucho tiempo. Demasiado para esta época en que estamos, en que las cosas y los sentimientos pasan – bueno, cambian – a velocidades supersónicas, ¿se dice así?» (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 141)

²⁴ «Jesusa: [...] Pero si tú, con tus bromas de cementerio, remueves los recuerdos [...] pones a Carlos y a Jesusa, a Jesusa y a Carlos en una situación muy jodida. Y eso no está ni medio bien en una etapa de distensión y reconciliación como la que, según dicen los que leen los periódicos, estamos atravesando. (Vuelve a Jorge). No existe el pasado, métetelo en el tarugo de una puñetera vez. [...] La vida no es como la moviola esa de la tele, en la que los goles vuelven atrás. La vida es una leche, que cuando se derrama ya no hay quien la recoja» (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 144).

²⁵ J. L. García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 225.

- a. El adulterio: este tema ha constituido uno de los temas esenciales en la novela decimonónica y ha sido tratado en importantes obras de la literatura universal. No es, por tanto, un tema no soportable por el público pero, además, en *Los domingos, bacanal*, nos encontramos ante un adulterio no consumado, nuevamente una fantasía masculina, reducida a la palabra y carente de acción, que no encuentra correspondencia en el personaje femenino. Los valores de esta burguesía llegan a reflejarse de manera tan tradicional, que la sexualidad fuera del matrimonio se entiende como fortalecedor del mismo; y, por consiguiente todo queda justificado ante un bien superior²⁶.

Por lo tanto, el tema se camufla en una justificación moral y no se aborda desde una perspectiva profunda (sino desde un enfoque humorístico), en la que no se tratan subtemas como el deseo contenido, la moral establecida o los límites del compromiso, como se abordaría dentro de una literatura trascendente. Queda, por tanto, todo dibujado con una perspectiva de «fácil digestión».

- b. El divorcio: la primera ley del divorcio después de la etapa franquista se aprobó el 22 de junio de 1981²⁷. En la obra se menciona la posibilidad de acogerse a este derecho (con una andadura muy breve en nuestro país), de una manera natural y cómica (que señala el desconcierto del varón ante esta nueva realidad), pero que no agrede en modo alguno a su público²⁸.
- c. El propio sentido de clase social: dentro del texto no puede faltar una clara crítica a la propia condición social de las parejas, a la propia burguesía que, en los años 80 es un grupo social caduco, en proceso de reinterpretación dentro de los nuevos cambios sociales que se están produciendo. Este grupo social se encuentra sumido en una pérdida de valores y asustado ante un futuro inestable, por eso, se reivindica con honra para no desaparecer entre la masa social. Fernán-Gómez no deja pasar la oportunidad para hacer una

²⁶ Jorge: [...] Lo que digo es que lo malo es la intención. Que le pongamos mala intención a las cosas, y acabemos enfadándonos unos con otros. Porque aquí venimos a ensanchar nuestros márgenes de felicidad. [...] Sí, sé que pareceré un cursi, pero no me importa. Tú sabes, Concha, que yo respeto el matrimonio, respeto la familia. [...] Y te digo de verdad que si creyera que esto no servía para conservar mi matrimonio, mi relación con Jesusa... (Se acerca a Concha y le estrecha una mano.) no lo haría. (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 157).

²⁷ Aunque la obra se estrenó en el verano de 1980, como el propio Fernán-Gómez ha explicado, se realizaron modificaciones posteriores en la edición de 1985.

²⁸ «Jorge: Tú eres mi mujer y yo te miro ponerte los pantis porque me gusta. Y si me gustan más las medias con liguero, pues aunque te estés poniendo pantis, yo me imagino que son medias. Yo no puedo remediar que me guste verte poner las medias, y tú no puedes remediar ser mi mujer.

Concha: Sí, ahora ya sí puedo remediarlo.

Jorge: Pero te falta motivo. Esto no es un motivo. He leído la lista» (F. Fernán-Gómez, 1985, pp. 147-148).

Los domingos, bacanal, de Fernando Fernán-Gómez: una aproximación desde la recepción
alusión directa a esta realidad²⁹.

En el segundo grupo se encuentran los temas abordados desde el humor hiriente y la crueldad de la obra. Estos temas superan con creces lo que este público burgués está dispuesto a permitir y es lo que provocó principalmente, las reacciones desairadas ante la obra. A continuación, se señalan algunos de estos motivos que, sin duda, crisparían el ánimo de los receptores:

- a. Reiterado empleo de la fantasía sexual: toda la obra gira en torno a la sexualidad, pero esta es, en cierta manera, patológica. La fantasía sexual no se apoya en lo natural, en lo lúdico; sino que es una recreación enfermiza³⁰. Los personajes se encuentran atrapados por una inmensa represión sexual que crea un clima claustrofóbico. Esta realidad dramática, en gran medida, aparta a la obra de la dinámica del humor convencional y hiela la risa de los espectadores. Los problemas psicológicos y de identidad de los personajes hacen que el público se vea enfrentado a lo trascendente y el autor sitúe a su público ante la ruptura de los valores establecidos. Así queda perfectamente reflejado en la descripción valorativa que Jesusa, una de las protagonistas, hace de la situación³¹.
- b. Voyerismo: la contemplación fingida es otro de los temas básicos de la obra. Esta mirada es también falta –como casi todo en este texto– porque las escenas sexuales no se producen en realidad. Se imagina que se ve lo que no existe y, por tanto, el placer mismo deriva, una vez más, del engaño, la fantasía y la propia narración (los personajes crean su propia ficción). Este motivo abarca una amplia escena del comienzo del segundo acto, escena en la que los dos personajes masculinos se imaginan a sus propias mujeres en una escena lésbica, que solo se encuentra en sus mentes³².

El voyerismo toma una segunda vertiente cuando plantean la posibilidad –

²⁹ Fotógrafo: Ya lo he notado. Ustedes son unos burgueses.

Jorge: Sí, afortunadamente.

Carlos: Gracias a Dios.

Fotógrafo: Y le tienen miedo a todo. A lo que ha pasado, a lo que va a pasar, a ustedes mismos, a que todo cambie, a que todo siga igual. Pero sobre todo le tienen miedo ¿saben a qué? [...] A la burguesía (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 203).

³⁰ Así lo describe uno de los personajes ante el juego homosexual de la escena: «Chica: Tienen ustedes el cerebro lleno de mierda» (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 199).

³¹ Jesusa: [...] Ya entiendo lo que hacían. Éste (*Por Jorge.*) ha encontrado – si no lo había hecho él antes – un agujerito en la puerta de la alcoba, se ha puesto a mirar y a imaginar, para contárselo a este otro, todo lo que ellos no se han atrevido nunca a hacer, ni –estoy casi segura– a mirar hacer. (*Muy despectiva.*) Masturbación cerebral, ¿comprendes? Consuelos de la impotencia (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 190).

³² Véase F. Fernán-Gómez, 1985, pp. 180-188.

también imaginada y disparatada - de que sus propios hijos los contemplen³³. El tema, por tanto, gira para realizar una valoración sobre la educación que reciben los pequeños y el señalamiento de la responsabilidad de quien los educa, así como sobre el porqué se les ha educado con unos valores equivocados.

- c. Lesbianismo: desde el enfoque de recepción de la obra, en los años 80, el tema de la homosexualidad se vivía de una manera todavía muy oculta en nuestro país, dentro de una sexualidad soterrada; situación que se agravaba si se producía entre mujeres. Dentro de la obra, se cuestiona la sexualidad de una de las protagonistas, ante la ofensa y la indignación manifiesta de su marido³⁴. El segundo tratamiento del lesbianismo se produce en la escena «voyer» antes descrita, en la que los hombres fantasean con mujeres.
- d. El desnudo pornográfico: en la Transición política, tras la eliminación de la censura política, tuvo lugar lo que se ha conocido popularmente como «el destape», fenómeno que principalmente afectó al cine. Sin embargo, otros fenómenos culturales también se vieron condicionados. Así, en 1976 se publicó el primer número de la célebre revista *Interviú*. Esta realidad sociológica es aprovechada con ingenio por Fernán-Gómez y, en la escena final de la obra, aborda problemáticamente la acción dramática.

Se encuentran en la cocina a la propia hija de uno de los matrimonios haciendo un reportaje fotográfico de desnudo para la revista *Interviú*. La chica relata con toda naturalidad y detalle³⁵ en qué consisten las fotos que se está haciendo y no le otorga la más mínima importancia, porque como ella misma indica el desnudo pornográfico está desmitificado. Esto produce la desesperación de los progenitores, que no pueden tolerar que sea su hija la que se ofrezca a esto, aunque sí que participe en el juego dominical³⁶. Los

³³ Jorge: [...] Por lo visto, los niños lo saben hace tiempo. Se vienen aquí los domingos en bicicleta. Se ponen en aquellas lomas que hay al final de la colonia, y nos miran. Por eso les pidieron este año a los reyes telescopios y máquinas de retratar con teleobjetivos (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 169).

³⁴ Concha: Si es frígida o no, tú lo sabrás. Yo en eso no me meto. Pero que es un poco bollera, lo certifico. Carlos: ¡Eso sí que no! ¡Te estás pasando, Concha! [...] ¡No sé para qué la traemos! ¡No sé para qué la traemos!

Jorge: Calma, hombre, calma.

Concha: A mí se me ha agarrado como una lapa, no te digo más (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 178)

³⁵ «Chica: ¡Ay, qué coñazo sois! [...] Son unas fotos de una doncella que entra en una cocina. Se quita los zapatos. Luego, la cofia y el delantalito. Luego se desabrocha los botones. Y todo esto se va fotografiando. Luego se remanga las faldas. Otra foto. Luego se quita el vestido del todo. Se queda con el tanga. Después se quita el tanga y se queda en porretas. Y al final coge la cacerola en la que está preparando el gazpacho y se lo echa todo por encima» (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 196).

³⁶ Jesusa: (Se abraza, desesperada, a Concha. El vaso y el plato caen al suelo.) ¡Mi hija se ha retratado desnuda, Concha!

hijos ocupan un lugar especial y la moral familiar debe preservarse, aunque la degradación del conjunto sea intolerable. Sin duda, el público del teatro se escandalizó de manera ostentosa ante esta escena que no supera el límite del juego.

- e. Impotencia masculina: sin duda, nos encontramos ante un motivo absolutamente «tabú» dentro de la sociedad española del momento, sociedad donde el rol sexual del hombre se definía por su vigor sexual y su dominio físico y psicológico en el ámbito de la pareja. Por tanto, las palabras de Carlos³⁷, en las que reconoce abiertamente su incapacidad para mantener relaciones sexuales y en las que analiza las causas del problema (siendo la principal la falta de imaginación de la esposa dentro del matrimonio), son absolutamente inasumibles en un patio de butacas del año 80.

CONCLUSIONES

En este breve trabajo se ha realizado una incursión analítica a *Los domingos, bacanal* con un enfoque teórico acotado: la recepción de la obra. Se puede comprender que el fracaso que sufrió la obra no fue debido a la escasa calidad estética o a la falta de rigor intelectual de la misma, sino a problemas de comunicación entre el autor y su público. Dichos problemas se fundamentan en tres pilares básicos de la obra: el problema de adscripción genérica, la extremada depuración constructiva de la misma y, fundamentalmente, el problema ideológico. Como el propio autor reconoció, la obra no es que no fuera entendida³⁸, sino que no fue aceptada por claros condicionamientos

Jorge: Jesusa, no es para tanto.

Jesusa: ¡Por vuestros malos ejemplos!

Chica: Pero, mamá, si ahora todas las chicas se retratan así. Está desmitificado.

[...]

Carlos: No me parece un disparate que nosotros, los mayores... (*Ha dicho con cierto sarcasmo «los mayores».*) tengamos los domingos estas reuniones, y sí me lo parece que te sumes a ellas y que representes el papel de doncella que luego representa el papel de hija... ¡En fin, que juegues al juego de los mayores! ¡Pero que te retrates desnuda...! (F. Fernán-Gómez, 1985, pp. 197-198).

³⁷ Carlos: [...] Si, soy impotente. Pero, ¿por culpa de quién? ¿Por culpa de quién me tengo que refugiar en la imaginación? ¿Por culpa de aquel trauma de la infancia, cuando teniendo tan corta edad vi a la asistenta con el plátano? ¿Por culpa de mi padre, que dijo en su agonía: «Mi última voluntad es que el niño se eduque en los frailes»? ¿Por culpa de tía Ernestina, que me acercaba su cara llena de polvos de color violeta y su boca con dientes de oro y tocándome la pilila a cada momento me decía: «Niño, esto no lo toques nunca»? ¿Por culpa de los maestros, de la Guardia Civil, del Gobierno, del Pardo, de la Zarzuela, del Vaticano, del Exágono...? [...] ¡No! ¡Por tu culpa! ¡Por tu falta de fantasía, de generosidad para con tu pareja! Dices que me refugio en la imaginación, ¿y en qué coño – y nunca mejor dicho – quieres que me refugie? Hay que tener imaginación para ser artista, para ser gobernante, para ser filósofo o para ser vendedor de neveras, ¡pero también hay que tenerla para ser mujer casada! (F. Fernán-Gómez, 1985, pp. 191-192)

³⁸ «La obra, aunque desagradable y no muy atractiva para el público, no era tan incomprensible como yo creía» (F. Fernán-Gómez, 1998, p. 503).

morales.

Si nos planteamos una actualización de la obra en la segunda década del siglo XXI tampoco podría llevarse a las tablas con éxito. Se trata de una obra adelantada a los años 80 y, desajustada al siglo XXI. En este tiempo, la provocación buscada por el autor tendría que llevarse a cabo por cauces muy diferentes, ya no sujetos en la transgresión de la norma sexual, puesto que nos encontramos ante otro esquema social. Del mismo modo, el avance imparable de las nuevas tecnologías impediría a los espectadores entrar en este «juego-fantasioso», basado en la palabra (y solo en esta).

BIBLIOGRAFÍA

- BARRERA BENÍTEZ, M., *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- FERNÁN-GÓMEZ, F., *La coartada. Los domingos, bacanal*, Eduardo Haro Tecglen (intr.), Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- _____, *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, Madrid, Debate, 1998.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GARRIDO, M. Á., *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*, Madrid, Síntesis, 2000.
- HARO TECGLEN, E., «Introducción», en F. Fernán-Gómez, *La coartada. Los domingos, bacanal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pp. 9-31.
- HOLUB, R., «La Teoría de la Recepción: la Escuela de Constanza», en *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*, Raman Selden (ed.), Madrid, Akal, 2010, pp. 355-387.
- JAUSS, H. R., «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 137-193.
- ORDÓÑEZ, M., «Fernando Fernán-Gómez y el teatro: un largo desencuentro», *El país*, (21 de enero de 2017). Disponible en: https://elpais.com/cultura/2007/11/21/actualidad/1195599610_850215.html (consultado el 26 de octubre de 2017).
- PÉREZ-RASILLA, E., «La recepción del teatro desde los años 40», en *Historia del teatro español, II. Del siglo XVIII a la época actual*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, pp. 2905-2934.
- ROS BERENGUER, C., *Fernando Fernán Gómez, autor*, Juan Antonio Ríos Carrátala (dir.), Universidad de Alicante, 2000.

Los domingos, bacanal, de Fernando Fernán-Gómez: una aproximación desde la recepción

TRANCÓN PÉREZ, S., *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*, Francisco Gutiérrez Carbajo, (dir.), UNED, 2004.

UMBRAL, F., «Fernán-Gómez o la realidad», *El Mundo*, (22 de noviembre de 2007).

Disponible en:

<http://www.fundacionfranciscoumbreal.es/articulo.php?id=827> (Consultado 28-10-2017).

DUERMEN BAJO LAS AGUAS (1955), DE CARMEN KURTZ: ENTRE LA AUTOCENSURA Y EL ASOMO DE UNA VOZ CRÍTICA EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA

DUERMEN BAJO LAS AGUAS (1955), OF CARMEN KURTZ: BETWEEN THE SELF-CENSORSHIP AND THE EMERGENCE OF A CRITICAL VOICE IN THE SPANISH POST-WAR

INMACULADA RODRÍGUEZ-MORANTA
Universidad Internacional de la Rioja

*A la memoria de mi maestro, el Dr. Ramón Oteo Sans (1941-2015),
que generosamente me descubrió a Carmen Kurtz*

RESUMEN

El artículo se enmarca en el análisis y recuperación de la obra narrativa de Carmen Kurtz (1911-1999), cuya producción novelística para adultos comprende trece obras de carácter realista y social. *Duermen bajo las aguas* (Premio Ciudad Barcelona, 1955) no tuvo problemas con la censura, y quizás por ello resulta una obra especialmente interesante. Se tratará de analizar cómo, en su primera incursión en la novela, la escritora se debatió entre la autocensura y el asomo de una voz crítica, pues, si bien evitó tratar de manera directa los efectos de la guerra y la posguerra española -trasfondo del relato-, introdujo una velada crítica a los mitos difundidos por el Régimen franquista en relación al papel de la mujer a través de su protagonista, Pilar, personaje en el que se centra este trabajo.

PALABRAS CLAVE: Carmen Kurtz, *Duermen bajo las aguas*, novela española de posguerra, personajes femeninos, censura

ABSTRACT

The article is part of the analysis and recovery of the narrative work of Carmen Kurtz (1911-1999), whose novelistic production for adults includes thirteen works of a realistic and social nature. *Duermen bajo las*

Recibido: 16-02-2017 / Aceptado: 02-10-2017

aguas (Ciudad de Barcelona Reward, 1955) had no problems with the censorship, and perhaps for that reason it becomes a particularly interesting work. It will be tried to analyze how, in her first incursion in the novel, the writer was debated between the “self censorship” and the appearance of a critical voice, because, although she avoided to treat in direct way the effects of the war and the Spanish postwar period - background of the story -, introduced a critic veiled of the myths spread by the Franco regime in relation to the role of women through its protagonist, Pilar, a character in which this work is centered. KEYWORDS: Carmen Kurtz, *Duermen bajo las aguas*, Spanish post-war novel, female characters, censorship

1. INTRODUCCIÓN

Muchos recordarán a Carmen Kurtz (Carmen de Rafael Marés) como autora de cuentos infantiles y juveniles¹ (Sarto), relatos con los que pretendía poner remedio a «la literatura infantil edulcorada», «que se dirigía a los niños con diminutivos por considerarlos tontos en lugar de niños»². A esta tarea se consagró de manera exclusiva en la última etapa de su vida. Sus primeros cuentos datan de 1945, cuando empezó a publicarlos en la «Colección Marujita» de la Editorial El Molino, bajo el pseudónimo de *Isabel Marés*. Pero su producción novelística comprende, además, trece novelas para adultos, que escribió entre 1953 y 1976. La crítica la ha situado dentro de un *realismo irónico*³ y en la *segunda promoción de la posguerra*⁴.

La escritora nació en Barcelona en 1911 y murió en su ciudad natal, en 1999. El pseudónimo lo tomó del apellido de su marido, el alsaciano Pierre Kurz Klein. Con él se casó a los 23 años, tras haber preparado en Inglaterra su licenciatura. La figura de su padre –un farmacéutico cosmopolita y sumamente exigente con sus hijos–, determinó su espíritu librepensador⁵.

Desde su matrimonio, vivió 17 años en Francia⁶, entre 1935 y 1943. El inicio de la guerra civil española coincidió con el nacimiento de su hija, Odile, que más adelante se convirtió en ilustradora de muchas de las obras de su madre. La juventud de Kurtz estuvo marcada por la guerra fratricida de su país –desde la distancia, pues se

¹ M. Sarto, «La aportación de Carmen Kurtz a la literatura infantil», en *Homenaje a Carmen Kurtz (1911-1999)*, Barcelona, ACEC, 1999, pp. 9-12.

² A. M. Moix, «La generosidad de Carmen Kurtz (1911-1999)», *Homenaje a Carmen Kurtz*, Barcelona, ACEC, 1999, pp. 13-15.

³ A. Iglesias, *Treinta años de novela española (1939-1969)*, Madrid, Prensa Española, 1969, p. 242.

⁴ I. Soldevila, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980, p. 172.

⁵ Los padres de Kurtz procedían de indianos catalanes instalados en Estados Unidos, Méjico y Cuba. La madre, Carmen Marés Gribbin, era estadounidense. El padre, José Manuel de Rafael Verhulst, de origen cubano. El matrimonio, al llegar a la Península, se afincó en una lujosa mansión en la zona barcelonesa de Horta, a la que llamaron «Villa Maryland». A. Caballé, *La vida escrita por las mujeres III*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003, pp. 241-242.

⁶ Para una visión sintética y completa de la trayectoria vital y literaria de Carmen Kurtz, véase la reseña bio-bliográfica de R. Conde, *Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española (1940-1965)*. *Catálogo Bio-bibliográfico*, Madrid, FUE, 2004, pp. 200-201.

Duermen bajo las aguas (1955), de Carmen Kurtz: entre la autocensura y el asomo de una voz crítica [...]

trasladó a Francia en 1935–, pero también por la II Guerra Mundial, cuando su marido fue llamado a filas y ella entró a trabajar como secretaria del consulado español en Marsella. Pierre cayó prisionero y permaneció retenido en un campo de concentración hasta 1942. Al año siguiente pudieron volver ambos a España, pero el matrimonio se separó en 1957. Estos pocos apuntes biográficos son necesarios para entender la dimensión autobiográfica de la obra que nos ocupa.

A pesar de haber obtenido numerosos premios literarios (Premio Ciudad de Barcelona, Premio Planeta, Premio Lazarillo, Premio de la Comisión Católica del Libro Infantil, finalista del Premio Leopoldo Alas, finalista del premio Café Gijón, Premio Ciudad Barbastro, etc.), y de haber colaborado asiduamente en los medios de comunicación –en publicaciones como *Ella*, *La Prensa*, *Garbo* y *Solidaridad Nacional*, o en Radio Nacional de España–, fue una de tantas escritoras silenciadas durante el franquismo y aun más allá del fin de la dictadura. Quizás, porque la incorporación de la mujer como escritora en la postguerra se produjo en el subgénero rosa, que recogía los valores amparados por el Régimen. Permaneció, pues, en ese lugar nebuloso en el que quedaron sumergidas las voces de Elena Soriano, Mercedes Formica y otras muchas narradoras. De entre sus obras solo ha sido reeditada recientemente la que obtuvo el galardón más mediático: *El desconocido*, Premio Planeta en 1956, que no fue bien recibida por J. M. Castellet⁷, quien señaló que el galardón mostraba la tendencia a la sazón a premiar a las mujeres escritoras. Con el tiempo, su nombre ha ido asomándose en diversos estudios científicos, escritos o coordinados precisamente por mujeres⁸. En 2011, coincidiendo con el centenario de su nacimiento, y el de la narradora ovetense Dolores Medio, la Biblioteca de la UNED celebró el Día Internacional de la Mujer con una exposición biobibliográfica sobre ambas escritoras⁹.

⁷ J. M. Castellet, «Dos llamadas telefónicas y un premio de literatura», *La Revista*, 248 (1958), s.p.

⁸ Podemos encontrar referencias a Kurtz en I. De la Fuente, *Mujeres de la posguerra: de Carmen Laforet a Rosa Chacel*, Barcelona, Planeta, 2003; en C. Alborg, *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993; R. Conde, ob. cit.; R. Arias, *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, Madrid, 2005 y P. Nieva de la Paz, *Narradoras españolas en la transición política (Textos y contextos)*, Madrid, Espiral Hispanoamericana, 2004. Asimismo, se recomienda ver los trabajos específicos de L. Montejo, «Realismo, testimonio y censura en la obra de Carmen Kurtz», *Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de Humanidades*, 3 (2005), pp. 83-166, y «La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española de posguerra», *Arbor*, CLXXXII (2006), pp. 407-415. Existe una tesis firmada por R. D. Gordenstein titulada *The Novelistic World of Carmen Kurtz*, publicada en Michigan en 1996, que no hemos logrado localizar.

⁹ No obstante, no aparece incluida en la nómina de narradores que Gonzalo Sobejano establece en *Novela española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1975, cuando podría haber sido recogida dentro del epígrafe «Novela social» «Contra la burguesía». Sí aparece, por ejemplo, Dolores Medio, clasificada dentro del «Realismo existencial» y más concretamente, en el «cotidianismo». Tampoco es objeto de atención en la obra de Santos Sanz Villanueva, *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos, 2010. Tampoco la nombra Pablo Gil Casado en *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1968. Eugenio G. de Nora incluye el título de las ocho primeras novelas de Kurtz en *La novela española contemporánea (1939-1967)*, III, Madrid, Gredos, 1970.

Ana M^a Moix fue una de las primeras en reivindicar su presencia en las historias de la literatura. A los diecisiete años, la que pertenecería a la selecta nómina de *novísimos*, conoció a la novelista barcelonesa, con quien mantuvo una larga amistad. De ella destacó su generosidad –fue la primera escritora profesional que le corrigió sus escritos–, pero también su clarividencia, su racionalidad y su capacidad de expresarse de manera concisa y eficaz¹⁰. Es sabido que Maruja Torres le dedicó su Premio Planeta en 2000, y que llegó a afirmar que «Carmen Kurtz es finalmente la responsable de lo que soy hoy»¹¹. En el Homenaje que se le tributó en 1998 a Kurtz, Moix la definió como una de las escritoras más valientes en los años cincuenta y sesenta, no solo por la temática de sus novelas, también por la modernidad de las ideas que divulgó en sus colaboraciones periodísticas, donde escribía a favor del divorcio y de la necesidad de que la mujer trabajara para llegar a una verdadera independencia y libertad. No obstante, es preciso consignar que, en palabras de su propia hija, Odile Kurtz, «mi madre nunca estuvo satisfecha del mismo, por lo que tal trabajo no tardó en acabar en la papelera»¹².

La artista se refiere a las colaboraciones publicadas en el vespertino *La Prensa* que, a su juicio, fueron aceptadas por la narradora exclusivamente por su valor crematístico. En cambio, sí valoró, y de ahí que hayan sido conservadas en el archivo familiar de la familia Kurtz, las numerosas conferencias que pronunció a lo largo de su vida, inéditas, y cuyo rescate, análisis y valoración posponemos para un futuro trabajo. Vale la pena citar, al menos, algunos de los títulos de estas charlas, pues son suficientemente elocuentes: «La edad en la mujer», «Dicha y desdicha de un premio literario», «Don Juan. Comentario desde un punto de vista estrictamente femenino», etc.

En la novelística de Kurtz palpita un interés creciente por la problemática de la clase media en la postguerra española y una crítica al sometimiento de las mujeres en la España franquista¹³, circunstancia, esta última que seguramente contribuyó al olvido consciente de su obra. Baste recordar que, a la pregunta que le formuló en 1956 Rafael Manzano sobre si la novela española reflejaba bien a las mujeres, ella contestó sin ambages:

He pensado algunas veces en eso. Ciñéndome a España, te diré que el escritor no trata a la figura femenina con cariño. Las escritoras, por el contrario, sí. En la novelística masculina la mujer carece de consistencia, de sangre, de huesos. El

¹⁰ A. M. Moix, art. cit., p. 14.

¹¹ R. Saladrigas, «El Planeta de Maruja», *La Vanguardia*, 16 de octubre del 2000, p. 42.

¹² Fuente: carta inédita que Odile Kurtz me escribió con fecha del 26 de marzo de 2014 a propósito de mis tareas de investigación sobre la obra narrativa de Carmen Kurtz.

¹³ I. Agustí, *El autor enjuicia su obra*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp. 113-122.

mismo Cervantes, maestro siempre, la desdibuja. Dulcinea es como un sueño. En nuestros libros, la mujer encuentra comprensión y consuelo. No olvides que los libros la mayoría los adquieren las mujeres. [...] [A las mujeres] Se las describe despegadas de sus maridos, como una especie de hongos aislados. La verdad es que la profesión del esposo se proyecta psicológicamente sobre la vida de su compañera. La hace y la forma¹⁴.

La obra de Kurtz tiene un interés estético, ético e histórico. Los temas que trató le sirvieron para mostrar –con incisiva amargura– los conflictos más sombríos de la sociedad de su tiempo: el drama de la II Guerra Mundial y la Guerra Civil española (*Duermen bajo las aguas*), la prostitución juvenil en la Barcelona de postguerra en *La vieja ley*, que apareció con las mutilaciones impuestas por el censor, pues en ella criticaba la educación y reivindicaba ciertos derechos de la mujer. Esta fue una de las cuestiones más reivindicadas por la autora. En la entrevista que se le realiza en 1955 en *La Estafeta Literaria*, a la pregunta del reportero «¿Qué labor emprenderías tú acerca de la mujer en España?», ella contesta:

Una revisión muy completa del Código Civil. La falta de derechos como consecuencia la ausencia de deberes y de responsabilidades. La mujer española, civilmente, está en perenne tutela. No se le puede, por tanto, exigir mayor interés, afán de superación, menos frivolidad, mayor esfuerzo. Eso, por un lado. Por otra parte, sería necesario preparar a la mujer para la lucha cotidiana. La cantidad de chiquillas de trece, catorce, quince y dieciséis años que dejan el colegio y se quedan en casa para ayudar a la madre (lo que equivale a no hacer nada más que esperar al novio que les saque de apuro), es en España aterradora. A esas chiquillas se les debiera enseñar que unos estudios, una especialización y un oficio son esenciales en el mundo de hoy, y que en el trabajo cumplido se encuentra una satisfacción mucho mayor que en el tedio de ver pasar los días. También que ganar dinero gracias al propio esfuerzo da una enorme seguridad en sí misma... Creo yo que en este sentido hay mucho por hacer¹⁵.

En la edición autorizada de *La vieja ley* el tema de la prostitución quedó forzosamente diluido. Así, el personaje de Rosario habla simplemente de los «regalos» que le hace un amigo (a cambio de los favores que el lector fácilmente puede imaginar)¹⁶.

¹⁴ R. Manzano, «Los novelistas españoles no saben comprender a las mujeres. Así habla Carmen Kurtz, Premio Ciudad de Barcelona», *La Estafeta Literaria*, 55 (1956), p. 5.

¹⁵ A. S. Hermida, «Carmen Kurtz», *La Estafeta Literaria*, 178 (1959), p. 8.

¹⁶ Leemos en dicha novela: «El pueblo de Madrid empezaba a estar harto de discursos y tenía hambre. Las mujeres buscaban cualquier clase de trabajo, se afiliaban a cualquier partido, se sacudían los últimos pudores, con tal de tener un poco de comida asegurada. [...] Sabía que muchas chicas de mi edad trabajaban en los talleres [...] Allí fue donde –entre otras muchas– conocí a Rosario Velasco. [...] Su piso era pequeño, pero lo tenía limpio y resultaba alegre. Calentó café en un hornillo eléctrico y me dio un bocadillo de jamón. Hube de hacer un esfuerzo para no devorar como un perro hambriento. Ella me miraba con ironía, con algo de condescendencia. Me dio rabia. Pero tenía hambre y seguí comiendo. Me sirvió el café, cuyo aroma reblandeció todo mi resquemor.

-Lo mejor que he tomado en mi vida- exclamé. Y recapacitando, añadí:

-Pero ¿cómo te las arreglas? Esto debe costarte un ojo de la cara.

-Me lo regala un amigo. [...] Dije:

-Es un buen amigo.

En *Las algas* –novela centrada en la corrupción del turismo de costa– y en *El becerro de oro* –cuya acción se articula en torno a una herencia familiar– muestra una visión crítica de la hipocresía, la frivolidad y la codicia de la burguesía. *Al lado del hombre*, censurada en el momento de su escritura, constituye también una crítica a los modelos patriarcales franquistas en relación a la mujer y a la educación femenina. *En la punta de los dedos* recrea el ambiente de postguerra en Segovia, ciudad donde residió los últimos años de su matrimonio con Pierre; cuestiona la pena de muerte en *Entre dos oscuridades*, y se convierte en testigo del sórdido mundo de la cárcel en *Detrás de la piedra*, de 1963, novela en la que se plantea también el polémico tema del divorcio. Citamos a continuación la punzante confidencia que Carmela, la protagonista, hace a su amiga sobre la relación que mantiene con su marido:

Me dijo que mi caso era frecuente y que de ningún modo accedería a un divorcio. Haz lo que quieras –me dijo-. Con tal de cubrir las apariencias y de que estés en casa antes de las diez de la noche, no me inmiscuiré en tu vida. No comprendí al pronto. ¿Qué sucederá si, ligada a esta vida que me disgusta, busco una relativa compensación en la aventura? Se alzó de hombros. –Haz lo que quieras menos el divorcio. Eso no se ha hecho nunca en mi familia y me perjudicaría notablemente. Traté de hablarle más claro: –¿Y no te perjudicará que la gente vaya diciendo por ahí que te pongo cuernos?. Se rio entonces. –No seas tonta, Carmela, un hombre con mis dineros no es nunca un cornudo. Eso se deja para los pobres diablos. [...] Maldije mi integridad, mi falsa idea del matrimonio. Terminé reclamándole mi dote. –¿Tu dote? Legalmente el marido es el tutor de su mujer. ¿Quién mejor para administrar tu fortuna¹⁷?

No en vano, en 1975 M^a Dolores Asís tituló su reportaje sobre la escritora barcelonesa, publicado en el diario *Ya*, con este rótulo: «Carmen Kurtz, novelista de la mujer y de la burguesía». En el primer párrafo de su extensa crónica la periodista afirma que la novelista podría haber optado por el camino del reportaje periodístico, «pero es el suyo la narración bien psicologista, aplicada a una clase social determinada, bien conocida por la autora; además es este un medio apto para dejar al descubierto la hipocresía, desenmascarar los falsos rostros e inducir a un examen de conciencia»¹⁸.

Es preciso subrayar su conciencia sobre el compromiso que el escritor contraía con sus lectores. Consideró indispensable que las ficciones realistas se construyeran a partir de un trabajo exhaustivo de documentación. Así lo manifiesta desde *La Estafeta Literaria*, en 1959: «nadie debiera escribir sino sobre aquello que conoce y sabe perfectamente, o sobre hechos de los que puede tener perfecta y auténtica

Vi a Rosario encogerse de hombros, además muy habitual en ella y que me parecía de mala educación. –Si no fuera así, ya no sería amigo mío. – Y soltó una carcajada.» (C. Kurtz, *La vieja ley*, Barcelona, Planeta, 1956, pp. 187-189).

¹⁷ C. Kurtz, *Detrás de la piedra*, Madrid, Editorial Bullón, 1963, p. 219.

¹⁸ M. D. Asís, «Carmen Kurtz, novelista de la burguesía y de la mujer», *Ya*, 9 de noviembre de 1975, s.p.

Duermen bajo las aguas (1955), de Carmen Kurtz: entre la autocensura y el asomo de una voz crítica [...] información». La escritora defendió la misión testimonial y crítica del narrador: «No se escribe para distraer o hacer pasar un rato divertido al lector. Está en las manos del escritor el denunciar lo que considera injusto y enderezar lo que él ve torcido»¹⁹. Su mejor incursión en la novela histórica es su trilogía *Sic transit*, donde, como afirma Nieva de la Paz «revisa todo un siglo de historia, desde la década de 1830 hasta la guerra civil española»²⁰.

Kurtz no vivió en sus carnes la guerra civil –la padeció de manera indirecta-, pero sí reflexionó sobre ella:

Los que habían jugado en los bosques, en los jardines y prados de la finca del abuelo, se enfrentaron como soldados. No puedo creer que lo hicieran como enemigos [...] Cuando mi padre, a fines del 36, vino a verme a Francia, le encontré amargado, envejecido. Para él la guerra era el fracaso de la clase media²¹.

De acuerdo con su concepción del género, justificó que no hubiera dedicado ni una sola novela a la contienda española porque, según afirma, no fue testigo presencial, pero su regreso a España, en 1943, le llevó a cuestionarse sobre la supuesta honorabilidad de la clase media en la postguerra, y descubrió entonces la médula de su obra novelística: la hipocresía de la clase social a la que ella misma pertenecía.

2. DE LA PRIMERA (1955) A LA TERCERA EDICIÓN (1976)

Duermen bajo las aguas mereció el Premio Ciudad Barcelona en 1955. Ese mismo año vieron la luz *Diario de un cazador*, de Miguel Delibes; *Duelo en el Paraíso*, de Juan Goytisolo; *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio o *En esta tierra*, de Ana M^a Matute.

No es preciso detallar aquí con qué rigor se aplicó la censura sobre las obras de la década de los años cuarenta y –aun con menos severidad– también en los cincuenta²². Numerosos narradores realistas tuvieron que acatar la censura durante el ministerio de Arias Salgado, cuando sus obras fueron mutiladas, o sencillamente denegadas. Circunstancia que también afectó a un buen número de escritoras. Así, «Dolores Medio y Concha Alós tuvieron que publicar varias obras expurgadas. A Elena Soriano la censura le prohíbe en 1954 la publicación de *La playa de los locos* y Ana María Matute sufre idénticos avatares»²³.

¹⁹ A. S. Hermida, art. cit., p. 8.

²⁰ P. Nieva de la Paz, ob. cit., p. 302.

²¹ A. S. Hermida, art. cit., p. 8.

²² Véase, por ej., M. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980 y E. Ruiz Bautista, *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945)*, Gijón, Trea, 2005.

²³ L. Montejo, «Realismo, testimonio [...]», art. cit., s.p.

Carmen Kurtz también tuvo problemas con el órgano censor, pero no con su primera obra, y quizás por ello resulta un texto especialmente interesante y complejo. Su segunda novela, *La vieja ley*, fue suspendida²⁴. La escritora protestó con una carta dirigida al Director General de Información. En ella arguyó que su ópera prima había sido galardonada recientemente –acude, de este modo, al argumento del *premio* como legitimación–, y mostraba su sorpresa ante el informe de «esta nueva novela en la que no cree haber subvertido ningún principio moral, religioso o político, ni siquiera esbozado idea alguna que haga impublicable la obra». Pero no quiso renunciar a la publicación y aceptó modificar, suavizar e incluso suprimir las palabras o párrafos que se consideraran inconvenientes. Se reabrió el expediente y un lector eclesiástico señaló todo aquello que debía desaparecer o modificar para poder publicarse.

Habida cuenta de estos percances, y con el afán de entender el porqué del cambio sustancial que hizo con su primera novela en su segunda y tercera edición, antes de empezar nuestro análisis hemos cotejado las tres ediciones de la obra. La segunda apareció en Círculo de Lectores en 1961, y la tercera en 1976 en Plaza y Janés.

En la «Nota de la autora» a la segunda edición leemos:

He suprimido en mi novela toda digresión susceptible de interrumpir el relato propiamente dicho; todas aquellas puerilidades y petulancias que, por regla general, son patrimonio de una primera obra. La presente edición de *Duermen bajo las aguas* ha ganado en ecuanimidad y sencillez. Lo que no supe ver entonces, lo que un profesional hubiera captado a la primera ojeada, se ha hecho evidente con el paso del tiempo. En cuanto a lo demás, no he intentado modificar mi novela en absoluto. Tuvo su razón de ser en un momento dado, y por lo que a mí se refiere me siento incapaz de escribir dos veces un mismo tema. Los cinco libros que han seguido a este primero, los que sucedan a esos cinco, son y serán otros tantos testimonios que demuestren, mejor que cualquier enmienda, la normal evolución y progreso de mi obra.

Curiosamente, en la de 1976, reproduce casi exactamente esta nota, pero añade una frase que sitúa la nueva edición en la recién inaugurada etapa democrática: «Las circunstancias ya no son las mismas, una mayor libertad ha dado más amplitud a mi actual forma de expresión»²⁵.

En la edición de 1955 se detiene con morosidad en la descripción introspectiva

²⁴ Reproduzco el contenido del expediente número 3633-55, extraído literalmente del estudio de L. Montejo «Realismo, testimonio [...]», art. cit., s.p.: «Ataca a la moral en las páginas 9, 19, 20, 43, 86, 149, 163, 176, 196, concretamente. Relato de una inocente, pero amoral jovencita de 20 años cuyos pormenores y sucesivas caídas son luego narrados por ella misma en una carta que dirige a uno de sus enamorados antes de marchar a América. Por la inmoralidad de su asunto se ha estimado como *no recomendable su autorización* máxime si no se modifican los pasajes señalados en las páginas anteriormente consignada».

²⁵ Si no se avisa de lo contrario, citaremos el texto de esta tercera edición, al considerar que es la que la autora dio por definitiva. Se anotará únicamente la página de *Duermen bajo las aguas* para evitar la repetición del título.

Duermen bajo las aguas (1955), de Carmen Kurtz: entre la autocensura y el asomo de una voz crítica [...]

y en el análisis psicológico de la protagonista. Así, por ejemplo, antepone una larga digresión al episodio de la muerte de su madre y cuestiona a quiénes no dan importancia de la memoria sobre los episodios amargos del pasado (p. 14), que elimina en las siguientes ediciones. Parece que solo ha querido limpiar el texto. Cabe advertir, no obstante, que la cuestión de la *memoria* en aquellas fechas era un tema delicado y, teniendo en cuenta la voluntad testimonial y crítica de la autora, no descartamos que en la primera edición estuviera aludiendo sutilmente al adanismo intelectual padecido en la inmediata postguerra, y que, más adelante, creyera innecesaria esa reflexión.

En cuanto a los paratextos, advertimos también un cambio que tiene implicaciones estilísticas, pero también ideológicas. Los capítulos de la primera versión vienen titulados como «Primer sueño», «Segundo sueño», «Último sueño» y «Retorno». Estos rótulos los suprime en las dos ediciones posteriores, dejando solo el último de ellos. De este modo, en la versión galardonada, todas las esperanzas de aventura de la protagonista, todas sus críticas a la vida convencional y gris de una mujer española de clase media, el testimonio del drama de la guerra, su romance adúltero con Esteban y sus reflexiones más modernas y comprometidas con la clase obrera, se convierten en un conjunto de ensueños, de los que despierta al regresar a la madre patria, a España. Son espejismos que borran y suavizan, pues, las heterodoxas experiencias y los pensamientos críticos de la protagonista: solución quizás intencionada por parte de una novelista cuya voz narrativa hubo de conjugar una necesaria autocensura con su voluntad de denuncia.

Entre el texto de 1955 y el de 1976 advertimos un afán de devolver a la novela un tono más auténtico, además de un oportuno ejercicio de depuración estilística. Veamos algunos ejemplos.

La protagonista recibe, estando en Francia, una carta de su padre en la que le informa de que parte de la familia había pasado al territorio francés, en los comienzos de la guerra civil. En la versión definitiva hace explícito que su hermano Ernesto luchaba con los sublevados republicanos del Frente Norte (p. 116), información que no aparece en la primera:

– ¡Enrique, Enrique!– exclamé. Están aquí. Todos han salido de Barcelona. Luego mi alegría decayó un poco. Habían salido de Barcelona e inmediatamente entraban en la España nacional. Ernesto debía prestar su servicio militar, Tesa tenía ya allí a su novio e iba a casarse en cuanto llegara (ed. 1955, p. 156).

Un fenómeno semejante hallamos cuando se reproduce una conversación con un médico francés, que pregunta a la protagonista quién cree que ganará la guerra civil. En la edición de 1955, ella afirma, casi triunfalmente: «Ganará España [...]. Un día, es posible que yo esté lejos de aquí, usted verá como gana España» (ed. 1955,

pp. 169-170). En la de 1976, se sustituye esta respuesta por un resignado: «-¡Quién lo sabe, doctor!» (p. 128). Por otra parte, en la versión primera, narra el nacimiento de su hijo al mismo tiempo que describe con detalle las noticias que le llegan de España. La narradora sitúa a casi todos sus familiares y amigos en el bando nacional, y cuenta que su padre le escribe desde San Sebastián (ed. 1955, p. 193). En las siguientes ediciones, en cambio, le escribe desde un exilio temporal en Grenoble (p. 145), circunstancia que no hubiera gustado al censor de 1954. También apreciamos otras modificaciones relacionados con la narración del episodio bélico español en el contexto de 1938. En la primera edición, ofrece detalles de la ocupación en Barcelona y sobre las noticias que transmitían los periódicos «de izquierda franceses» (ed. 1955, p. 210), detalles que desaparecen en las posteriores versiones.

Por último, hacia el final de la narración, Pilar se encuentra frente a su amante Esteban, herido por una bala, que le pide que rece por él. Pero ella no recuerda el Padre Nuestro: «Solamente una frase venía a mis labios. Terrible. La única frase que recordaba de la sencilla oración. La pronuncié sin levantar la cabeza. Sollozando entre las sábanas: - “Hágase tu voluntad”» (ed. 1955, p. 371). En el texto de 1961 vuelve a aparecer; pero en la de 1976, la escritora decide suprimir la dramática sentencia.

3. EL PERSONAJE DE PILAR FRENTE A LOS MODELOS FEMENINOS DE LA ESPAÑA FRANQUISTA

Duermen bajo las aguas puede clasificarse dentro de las «novelas de formación o aprendizaje». Narra, de manera lineal y en primera persona, las experiencias, ilusiones y frustraciones de su protagonista, Pilar, desde que es una niña hasta que cumple los 30 años. Como hemos anunciado, pasó sin problemas la censura, y así lo demuestra la síntesis argumental de la obra que aparece en el expediente 1852-55:

La obra sometida a censura es la narración biográfica de la protagonista, cuyos recuerdos constituyen el tema de la obra, en sus tres partes: la primera infancia, colegio hasta el matrimonio con un ingeniero francés; la segunda relata la ocupación francesa durante la última guerra, y la tercera que abandonada por su esposo que se alista a las fuerzas de resistencia encuentra un nuevo amor que muere cuando va a consumarse en unión corporal. Se propone su autorización²⁶.

Trataremos de analizar cómo, en su primera novela realista, si bien evitó tratar de manera directa los efectos de la guerra y la postguerra española –trasfondo del relato–, introdujo una velada crítica a los mitos difundidos por el Régimen franquista en relación con el papel de la mujer, pese a que el desenlace de la novela suponga, como veremos, una claudicación a la defensa de esos principios. Lo hizo a través de su protagonista, Pilar, aunque con ciertas cautelas y ambigüedades que, creemos,

²⁶ L. Montejo, «Realismo, testimonio [...]», art. cit., s.p.

Duermen bajo las aguas (1955), de Carmen Kurtz: entre la autocensura y el asomo de una voz crítica [...] facilitaron la publicación de la novela.

En primer lugar, la protagonista vive en un entorno burgués de Barcelona, pero su familia es poco convencional. Las excentricidades de ésta y el fervor de la protagonista por lo foráneo y por lo novelesco –Pilar puede entrar a formar parte de esa tipología de personajes que Carmen Martín Gaité definía como «chicas raras» o «noveleras»²⁷– queda hábilmente justificado por sus raíces extranjeras²⁸. A su abuela, Granie, no le atraían la calceta y el ganchillo, sino «la música, la pintura y los poetas ingleses» (p. 16). Y su otra abuela, Gran, educada en los Estados Unidos «no era tierna [...]». Hablaba varios idiomas a la perfección y no le importaba verter algunos de sus conocimientos sobre sus nietos» (p. 17). La finca en la que veraneaban fue bautizada por ellos como «Filadelfia», aunque su nombre verdadero era «Can Llovet».

También resulta significativo que hasta el capítulo tercero no aparezca el nombre de Pilar; a la propia protagonista le parece vulgar, cuando en su familia había «nombres exóticos y dulces» como Georgina, May o Gran. De ahí que, a los veintitrés años, llamará a su hijo John, y no Juan, como marcarían las costumbres españolas.

La finca mencionada albergaba una capilla, pero la narradora matiza que en ella se celebraba misa solo cuando les visitaba algún sacerdote norteamericano, que la familia de su madre «no era piadosa en extremo», y que su abuela Granie nunca logró acostumbrarse a la «castiza prenda» de la mantilla negra (p. 39). Además, la capilla estaba cerrada a cal y canto porque la consideraban un lugar idóneo para guardar la fruta, anécdota que se narra con cierta ironía: «Granie, amiga de los perfumes, encontraba que el olor a membrillo era uno de los más frescos y que en nada podía ofender aquel recinto la presencia de unos frutos creados por Dios» (p. 94). Por otra parte, la sacristía albergaba «globos», «petardos y demás juegos de artificio» a los que era aficionado el abuelo (p. 41), un hombre «que no era piadoso» (p. 94) pero llegó a cobijar a infinidad de personas que vivían gracias a su caridad.

La protagonista no se enamora de un español, sino de un chico francés, Enrique Villiers, que armonizaba con su audacia, su desdén hacia lo convencional y su impetuosa ansia de aventuras. La familia de Enrique vivía en África, pero él estudiaba en Francia, y veraneaba en España para aprender español; pensaba hacer el servicio militar e irse a las colonias francesas, solo o con una mujer a la que le gustara esa vida. Ella se enamora al instante al vislumbrar esa posibilidad en su futuro: «Ninguno de mis amigos españoles me había hablado de la posibilidad de viajes y estancias en

²⁷ N. Cruz, «“Chicas raras” en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet», *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, 139 (2003), pp. 97-110.

²⁸ En *Duermen bajo las aguas*, el personaje de Esteban califica a nuestra protagonista en estos mismos términos: «Eres una chica rara. ¡Mira que encontrar voluptuosidad en una casa!» (p. 240).

países exóticos. Había encontrado, al fin, mi alma gemela» (p. 73). En 1934, el padre de Pilar decide enviarla un año a Inglaterra para quitarle «los pajaritos de la cabeza» (p. 81), pero ese anuncio, lejos de entristecerle, la invade de alegría: «Algo nuevo surgía en mi horizonte. Iba a hacer mi primer viaje» (p. 81).

Pilar percibe con recelo las obligaciones de pertenecer a la clase burguesa. Rechaza el protocolo de las visitas dominicales y la exigencia de «parecer buenos» además de serlo (p. 45). También siente asombro y lástima ante las mujeres obligadas a sufrir el martirio y el ridículo de los peinados femeninos de moda: «Aquellas cabezas de medusa se cubrían púdicamente con gorritos de encaje, única solución posible para no dar un susto de muerte al pobre hombre que compartiera el lecho con alguna de las señoras en cuestión». (pp. 45-46).

En su adolescencia observa con curiosidad cómo los concursos hípicos estaban fundamentalmente destinados a exhibir a las «señoras de Tal»:

Preciosas mujeres enfundadas dentro de unos trajecitos cortos hasta la rodilla, con plisados que permitían lucir las medias color de champaña. Bustos planos como una tabla; cinturas en las caderas y un sombrero encasquetado más debajo de las cejas [...] Así vistieron las mujeres de aquella época. Y lo maravilloso es pensar que los hombres las perseguían, se enamoraban de ellas y acababan siempre casándose (p. 68).

Cuando ella y Enrique se hacen novios, «las mamás de las otras chicas del ‘Pueblo’, llenas de hijas por casar, no perdonaron mi precoz noviazgo» (p. 99). La joven pareja, ajena a los planes de una típica familia española, proyecta un futuro exótico y arriesgado. Finalmente, su padre acepta el noviazgo, pero le advierte que con lo que gana su futuro marido –solo cuenta con una pequeña colocación en una fábrica de Bourges– no podrán tener servicio, y que para él era desagradable «pensar que una hija mía ha de ocuparse en las tareas menos gratas del hogar». Pilar le recuerda que ella tampoco era «lo que se llama comúnmente “un buen partido”» (p. 99).

Su mirada crítica hacia la doble moral de la burguesía no solo se dirige a la sociedad española, pues a su llegada a Londres, Pilar explica:

hacia el año 1934 una muchacha podría pasearse por la calle y cambiar caricias con su novio sin que eso tuviera la menor importancia. La misma jovencita podía estirar sus miembros al lado de su *boy* sobre el fresco césped inglés y... eso no era censurable. La tal jovencita podía incluso embriagarse un poco y decir unos cuantos disparates, o ponerse sentimental y hablar de religión... Esto no era importante (p. 85).

Lo importante y censurable era, en cambio, que una muchacha acompañara su comida con una cerveza: «las damas cercanas a nosotros bajaron los ojos enrojeciendo,

Duermen bajo las aguas (1955), de Carmen Kurtz: entre la autocensura y el asomo de una voz crítica [...] como si de pronto me hubiera puesto en cueros [...] hubieran dicho: “Beber cerveza es el colmo de lo canallesco, lo último que una mujer puede hacer en Inglaterra” » (p. 86).

En su paso como refugiada en un convento francés, entabla amistad con una monja atípica, cuya conversación la anima a seguir trabajando en la Francia ocupada y le hace reflexionar sobre la necesidad de salir del estrecho recinto de los prejuicios burgueses: «Las personas que no se han movido de su agujero, limitan no solamente sus fronteras territoriales, sino también las espirituales. Uno llega a empequeñecerse de tal modo, que cualquier cosa es motivo de asombro o de escándalo» (pp. 245-46).

A medida que el personaje de Pilar va madurando, cada vez le importará menos los tabúes y el qué dirán, tan arraigado en su formación española. Esa es una de las razones por las que se enamora de Esteban, con quien comparte idéntica indiferencia: «me entusiasma de vez en cuando hacer cosas si no escandalosas, que escandalicen» (p. 254).

Cuando es todavía una niña, contrae una enfermedad que la obliga a hacer reposo durante cuatro meses. Su padre se convierte entonces en su profesor particular. Además de las materias del curso, añadió la lectura de libros serios. A ella le apasionaban las novelas de aventuras de Salgari, que habían arraigado en su espíritu el afán de conocer cosas nuevas, afirma antes de introducir una velada reflexión sobre la pérdida de tiempo que se le antojaban aquellas lecturas religiosas:

-Empápate -ordenaba mi padre—. Este libro marca un punto crucial en la historia de la literatura.

Crucial viene de cruz. Era una verdadera cruz leer aquellos librotos que hablaban de cosas tan elevadas como la “existencia de Dios” probada por el simple hecho de “la existencia del hombre”. La verdad es que yo no veía en ello ningún problema. Me daba perfectamente cuenta de que yo existía y jamás dudé de que Dios también existiera. Tanta filosofía para probar dos cosas para mí diáfanos me parecía una miserable pérdida de tiempo (p. 57).

Decimos «velada» porque su crítica, en realidad, encierra una ambigua afirmación de su fe. Entre las lecturas religiosas marcadas por su padre topó con la palabra *vocación*. Pilar cree descubrirla y, con entusiasmo le comunica que le gustaría ser bailarina, idea que éste recibió arrojándole un libro por la cabeza e informándole de que esas mujeres «eran unas perdularias». «Y yo me lo creí», recuerda la protagonista (p. 58).

Su paso por el internado londinense también desvela su carácter poco convencional²⁹. La superiora la califica como una «chica rebelde», y le aconseja: «Trate

²⁹ Ni siquiera respondía a los cánones físicos que una española debía tener, a ojos de los franceses: «Creo que tenían una idea preconcebida de lo que debe ser una española, y hube forzosamente de

de adaptarse, de hacer como todo el mundo», ante el temor de que aquella niña fuera «librepensadora» (p. 62). En este punto, parece que Kurtz quiere librar a su protagonista de toda sospecha, pues a renglón seguido queda salvaguardada su piedad: «Poco sabía la pobre mujer que la religión en mi familia ha sido siempre militante», aunque desde un punto de vista satírico, pues añade: «Que al rosario se añadían –no siempre con nuestra aprobación– una serie de plegarias destinadas a Fulano de Tal, que está enfermo, a Zutano, que pasa un mal momento; para que Mengano no caiga en ciertas tentaciones» (p. 60).

En el internado logra mantener una relación epistolar con su novio, Enrique, sorteando la censura del colegio y las órdenes de su padre. El truco era el siguiente: se escribían en francés y el joven firmaba como «Enrica». Se trata de un pasaje aparentemente ingenuo, pero con notoria carga crítica, pues en ella se desliza el temor que se vivía ante los casos de homosexualidad en los internados femeninos³⁰: «Enrica llegó a interesar incluso a la madre superiora. La amistad entre dos chicas, a los ojos de la inglesa, era mucho más peligrosa que un carteo entre personas de diferente sexo» (p. 86), cuenta la protagonista. Ante la perplejidad de la joven, la monja le aclara: «No nos gustan las amistades extremas entre dos chicas, porque hemos tenido, a causa de ello, ciertos problemas en el internado» (p. 88). De este modo se resuelve el problema, puesto que la joven confesó en seguida que Enrica era, en realidad, un chico francés, su novio, y la madre superiora suspiró con alivio y le permitió que siguieran carteándose.

La crítica a los matrimonios burgueses pactados por razones económicas, y al estereotipo de la mujer dócil, ignorante, cuya vida queda reducida a las tareas del hogar y a agradar a los hombres es, junto a la guerra, el tema central de la novela.

Cuando vuelve de Inglaterra, Pilar recibe la noticia de que ha muerto su hermana en un accidente de automóvil, Eugenia, casada con un hombre rico, Robert. Es entonces cuando este propone matrimonio a la joven asegurándole que a su lado tendrá una vida fácil. Ella se niega: no busca una vida resuelta, y menos contraer un matrimonio que la condene a un sumiso silencio:

Contigo ya está todo previsto. Continuaría siendo la chiquilla irresponsable a quien se lleva de aquí para allá, que debe dar las gracias por todo y cuya opinión no cuenta. Quiero ser una mujer. Si Enrique es desagradable conmigo, se lo diré. Le chillaré si es preciso. Educaremos a nuestros hijos juntos y mi opinión valdrá como la suya (p. 96).

decepcionarlas. No. No era morena. No era culpa mía haber heredado el cabello de Gran y resultar, por consiguiente, más rubia que las dos francesas» (pp. 124-125).

³⁰ Nos parece excesivo, no obstante, ver en esta primera novela «modelos lesbianos» de personajes, como sostiene Palma (16), que considera que, si bien no puede considerarse una *novela lesbiana*, sí representa un antecedente. M. J. Palma, «Un recorrido por la novela lesbiana española», en *Ars Homoerótica. Escribir la homosexualidad en las letras hispánicas*, Nicolás Balutet (ed.), Paris, Publibook, p. 16 (pp. 15-20).

Tanto insiste el viudo que ella se ve obligada a enfrentarse a su padre: «Mira, papá [...] he pasado mi vida heredando las cosas viejas de Eugenia. ¿Quieres que ahora herede también su marido? Tal vez fue bueno para ella, pero para mí no vale» (p. 96). Con este pasaje, se critica el hecho de que la mujer quedara casi siempre atrapada en las redes del poder económico masculino³¹.

La segunda parte de la novela se inicia con las reflexiones de Pilar tumbada en la cama, un año después de su boda con Enrique Villiers, con un cielo grisáceo sobre su espíritu, embarazada de su primer hijo. Ni el matrimonio ni el amor quedan idealizados, y Pilar tampoco será una mujer entregada absolutamente a su familia, como se hubiera esperado del patrón del *ángel de hogar* decimonónico que se impuso durante el franquismo, cuando estos principios se asumieron como únicos pilares de la existencia femenina. La protagonista, embarazada, se encuentra tan mal que cree que va a morir. En ese momento recuerda la noche de bodas, que resume escueta y pudorosamente con un «Besó mi boca y me levantó del suelo sin interrumpir el beso», y con un sentimiento de decepción expresado eufemísticamente: «creía que las mujeres que han probado el amor tienen una cara distinta de las otras» (pp. 108- 109). De igual modo, en la última parte de la novela, cuando Esteban y ella se convierten en amigos y amantes, no es casual que no se sobrepasen los límites de un romance casto. Solo llegan a besarse, y como la protagonista aclara: «Un beso es nada más que un impulso tierno. Besamos a nuestros padres, a nuestros chiquillos e incluso a nuestros animales favoritos» (p. 232). Si bien Esteban afirma que la «posee con el pensamiento», no se consuma el adulterio en el sentido físico o carnal (p. 266).

Los inicios del matrimonio con Enrique fueron duros. Su entrada en el pisito de Bourges «no fue de las que conmueven a una novia convencional» (p. 113), explica, pues la casa estaba sucia y desordenada. De su primer vistazo a aquel primer hogar, Pilar solo recuerda la imagen de la *escoba*: «Poco me imaginé al verla que durante años y años sería mi compañera, mi enemiga, el símbolo de mis sueños frustrados» (p. 114), pues no logró adaptarse a «la monótona rutina del ama de casa francesa» (p. 116):

No me gusta nada. Esta labor estúpida, improductiva. A fuerza de hablar de cazuelas me olvido de escuchar mis pensamientos. Estas mujeres son felices, porque están embrutecidas. No quiero embrutecerme. Prefiero sufrir. Sufrir es de todos modos una exteriorización noble de lo que se lleva dentro. Me rebelaré siempre. No te lo digo ahora porque quedan esperanzas, pero cultivaré mi rebelión. Esta vida es una cárcel moral de la cual yo saldría destrozada. El pensamiento de evasión no me abandonará nunca. Te lo prometo (p. 117).

³¹ P. Nieva de la Paz, ob. cit., p. 153, alude a este mismo tema como uno de los característicos entre las narradoras españolas en la transición política en su análisis de la novela *La presencia*, de Mercedes Salisachs.

Nos encontramos ante una abierta crítica al modelo de mujer antes perfilado, pero queda atenuada al referirse –al menos explícitamente– a la mujer *francesa*.

Con el paso de los años en el país vecino –donde será testigo de la ocupación alemana–, Pilar se convierte en una mujer fuerte, inteligente, crítica y cada vez más deseosa de tomar sus propias decisiones. Se ve obligada, por ejemplo, a defenderse sola del acoso sexual de un obrero. Lo hace con astucia, pues logra manejar un revólver y librarse de él. Resulta significativo que, en la primera edición, se ponga en evidencia su debilidad, su inseguridad y hasta el patético sentimiento de culpabilidad que se esperaba de una mujer en ese contexto: «Que no se dé cuenta de mi miedo, pensaba [...]. El browning resbaló de mi mano. Las rodillas, tensas hasta entonces, se me doblaron y caí frente a mi marido como una pobre cosa, muerta de miedo y de asco» (p. 213). La narración del proceso judicial –que se falla a favor del obrero que había intentado violarla– también se omite en la segunda versión, donde se sigue aludiendo a su temor («El browning resbaló de mi mano», p. 158), circunstancia que desaparece en la última edición, donde la protagonista llega a disparar para demostrarle que estaba dispuesta a utilizarla (p. 161).

En el verano de 1939, estando en Marsella, el matrimonio se reúne alrededor de la radio de un vecino para estar al corriente de los movimientos alemanes. La narradora va situando al lector en los distintos episodios del conflicto bélico: «Inglaterra declaraba la guerra a Alemania y el 2 de septiembre la declaraba a Francia [...]. Francia estaba en guerra y movilizaba todos sus hombres» (pp. 172-173). Enrique es llamado a filas, y sugiere a Pilar que regrese a España con el hijo. Pero ella se niega: «Soy la mujer de un soldado francés, ¿comprendes? Yo tampoco puedo desertar» (p. 174). Como su padre la insta a que envíe al menos a John, Pilar queda sola en Francia. Pide empleo, pero los despachos están todos cubiertos y necesitan obreros. Muestra su indignación cuando los funcionarios preguntan si sabe firmar, pues sabe expresarse en tres idiomas distintos, ha sido una niña criada en un cómodo entorno burgués. Pronto toma conciencia de sus limitaciones, las limitaciones propias de una «mujer de su casa». En aquel contexto, el país necesitaba a personas *útiles*, y su exquisita educación española de poco le servía:

¿Qué debía responderle? Era tonto que dijera: «Compréndame. He nacido en un país y en un ambiente donde jamás se pensó que esto pudiera sucederme. Sé muchas cosas, bonitas e inútiles. Creí que de ellas dependía mi felicidad. Tenía un marido, un hijo y un hogar. Como mujer de mi casa, no lo hago del todo mal. Pero ahora me doy cuenta de que soy una nulidad, de que no sirvo... para nada. He tenido, pese a todo, una excelente educación» (p. 180).

Finalmente encuentra trabajo en la fábrica de su marido, donde le encargan ayudar a los españoles y a otros extranjeros con la documentación y los visados. Constata, con asombro y pena, cómo al haberse marchado los hombres a la guerra,

las mujeres tienen que hacerse cargo de los trabajos de sus maridos, cobrando sueldos inferiores a ellos, y asumiendo igualmente las tareas del hogar. El testimonio sirve igualmente para la situación de la mujer española durante la guerra civil, pero en sentido estricto, la narradora describe y opina sobre la realidad francesa:

No soy quién para juzgar el valor de los hombres de Francia durante los años de la guerra, pero puedo asegurar que el valor de las mujeres fue grande y merece que se hable de él. Las que –pongamos por caso– se convirtieron de la noche a la mañana en conductoras de tranvías, tenían a menudo hogar e hijos. Se levantaban temprano y antes de empezar “el trabajo” ya habían hecho lo de siempre: la casa, la comida, el avío de los hijos. Entonces empezaba la jornada de trabajo propiamente dicha. Las cocheras estaban alejadas. Muchas mujeres, como yo, vivían en las afueras. Las más afortunadas hacían los cuatro o cinco kilómetros en bicicleta, con sol achicharrante en verano; con viento y heladas en invierno. Regresaban al hogar y en ese hogar les esperaba: colada, ropa por coser... otra vez todo cuanto una mujer de obrero no puede casi abarcar en un día de trabajo agotador. Aquellas mujeres ocuparon el sitio de su marido, sin desertar del suyo. Se las veía cansadas, serias, algo ceñudas tal vez, pero ¡cuánto las admiré! No cobraban el sueldo del marido ausente porque por el mismo trabajo la mujer cobra menos que el hombre (p. 195).

Pilar se siente afortunada por tener un trabajo que no es sucio, peligroso, ni agotador, pero al llegar a casa sufre la soledad, «una sensación dolorosamente física» (p. 196). Conoce a otro hombre, Esteban, en quien encontrará camaradería, comprensión y amor, justo cuando Enrique, su marido, planea reunirse con ella en Barcelona el 14 de mayo, aprovechando un breve permiso. Cuatro días antes, Alemania invade Bélgica y las tropas alemanas avanzan hacia Francia. La gente empieza a huir de Francia y todos piden el visado de salida: «Marsella fue bombardeada el 6 de junio por la aviación alemana» (p. 207).

Enrique logra llegar hasta su esposa casi tras un año de ausencia. En el reencuentro, ella sufre la extrañeza de compartir lecho con un hombre que ya no es el mismo, al que ya no sabe si ama, y de mantener un matrimonio con el que no se identifica, pasaje que constituye el germen de su novela titulada *El desconocido* (p. 212)³².

³² En la novela aborda el tema de la espera de una mujer a su marido, que se ha ausentado doce años, al haber estado preso en un campo de concentración ruso. En esta obra muestra la perspectiva de él y la de ella, dos seres desorientados, que no se reconocen, pero están condenados a seguir compartiendo lecho. Dominica, en silencio, se plantea asumir la verdad, momento en el que reflexiona sobre la situación de inferioridad de la mujer, sea en el caso que fuere: «Sería mucho mejor decir la verdad. Decir que la mujer ha de someterse. Sé de hombres que han perdido el amor y buscan mil pretextos -si se toman la molestia de buscarlos- para no hacer vida de matrimonio con su mujer. Porque también había recibido esa clase de confidencia. Las dos. La de la mujer que se resignaba, se prestaba y mansamente obedecía, y la otra. La de la mujer que, deseando, ansiando el contacto del hombre legalmente suyo, había de prescindir de él por la sencilla razón de que ya estaba harto de ella. Es decir: en los casos de diferencia, la mujer estaba supeditada al hombre. Siempre ante él, en estado de inferioridad. Si él quería, ella debía estar presta y mostrarse complacida. Si él no quería, ella debía acallar su cuerpo, olvidarse de su juventud, secarse lentamente y pedir a los años un poco de sosiego» (C. Kurtz, *El desconocido*, Barcelona, Planeta, p. 169).

Le pide que abandone el trabajo en la Prefectura: «Creo que tu obligación está en casa», «todas las mujeres lo hacen, todas, o la mayoría de las francesas». La respuesta de ella encierra una crítica al modelo de esposa alentado por el régimen franquista, pero al trasladarla al país vecino queda suavizada: «Son francesas y yo no lo soy. No encuentro ningún goce en restregar una cazuela, en dar cera al suelo. No soy lo bastante golosa para disfrutar preparándome una buena comida. Soy más sencilla y más complicada al mismo tiempo» (pp. 213-214). Ante la incompreensión del marido, le explica que su trabajo le satisface, pues cada día siente que ha hecho algo por su prójimo. Enrique no lo acepta, y decide marcharse a África. Se despide de ella en términos elocuentes: «Es realmente una buena lección para los hombres ver que, sin nosotros, también podéis vivir. Sí. Te diré que incluso me parece descorazonador» (p. 217).

Como su marido ha abandonado la fábrica sin los seis meses de aviso estipulados, despiden del trabajo a Pilar y se queda sin alojamiento. Por ello habrá de instalarse en un convento español de las Misiones, y después en una destartalada pensión llena de ratones. Vuelve a reunirse con Esteban, quien le lleva a reflexionar con honestidad sobre su decisión de no volver a España. Ella revela su miedo a volver a «depender de unos y de otros», a «afrontar el descontento» de su familia, y a su marido, al que ya no quiere (p. 229). La humanidad, la fortaleza, la disconformidad con los cánones femeninos del momento, así como su deseo de independencia van asentándose en la personalidad de Pilar.

Esteban, tras su apariencia frívola, es un hombre caritativo, que se ocupa de ayudar a los extranjeros más humildes que no lograban salir de Francia, familias enteras de obreros polacos que trabajaban en las minas de carbón del Norte y del Este. El hombre francés, que había formado parte del «Socorro Blanco» en la guerra española, pide la colaboración de Pilar con estas palabras: «Ahora ya no se trata de una tierra determinada. Es una cuestión de caridad» (p. 327). Ella accede con satisfacción, pero no puede dejar de culpabilizarse al sentirse feliz sin su hijo, sin su marido y sin haber regresado a su patria (p. 239). Pero también manifiesta que el descubrimiento de la realidad, tan sórdida como estimulante, era el gran aprendizaje de su vida:

Algún día llegaré a la conclusión de que estos años han sido los más provechosos de mi vida, que si algo soy se lo debo a ellos. Es posible que la gente no me comprenda, que me censure incluso, pero sé que soy mejor y que todo cuanto yo creía formar parte de mi valía no era más que ignorancia (p. 244).

Cuando decide tomarse un descanso para poder ir a visitar a su hijo, el desembarco aliado en África del Norte, en noviembre de 1942, anula sus planes. Una vez más, un alud de fugitivos la necesitaba. Como la pensión que habita es constantemente registrada por los soldados, y en ella se esconden hombres huidos, su cuartucho se

convierte en un lugar peligroso. Esteban le pide que vaya a vivir a su casa, pero ello hubiera transgredido definitivamente los códigos permitidos y, además, ella arguye que su marido ha sido bueno con ella. En esta ocasión, la visión satírica de la *malcasada* que justifica su adulterio hipócritamente queda puesto en boca del amante, por lo que el personaje de Pilar queda impune desde el punto de vista moral:

–Es precisamente lo que más te duele. Sería para ti mucho más fácil, ante tu conciencia, engañarle si no fuera bueno. Ahora llorarías en mis brazos y achacarías tu debilidad a ese marido ausente. ¿Es que no sabes? Es el eterno recurso de la mujer casada. El marido avaro que os hace pasar mil estrecheces; el bebedor, que da mala vida a cuantos le rodean; el mujeriego, que hace de su casa un infierno; el celoso, que envenena la existencia; el frígido, incapaz de satisfacer los sentidos; el grosero, cuya sola presencia es un insulto... ¡Pobre Pilar! No tienes nada a que achacar tu desamor. Pero no tienes que justificarte ante mí (p. 277).

Él trata de convencerla de que está viviendo su primer amor. Se aprecia, como en otros episodios, el debate entre la cautela y la valentía, pues no resulta coherente con la personalidad de la protagonista que no cese de culparse a sí misma por su deseo, y que lo justifique con una fingida ignorancia o inmadurez. De nuevo es el hombre, y un hombre francés, quien censura a los matrimonios convenidos y a las mujeres resignadas con los usos socialmente convenidos:

–Te has aferrado a sentimientos heredados que, por descontado, dabas por buenos. Ya sé que una mayoría de mujeres se conforman con eso. Se casan y aman al marido. Atiende, digo al marido, no al hombre. Cualquier hombre que fuera el marido sería para ellas el hombre amado (p. 277).

A Pilar, personaje que va a ser cuidadosamente observado por el censor, no le queda otro remedio que lidiar entre dos fuerzas. La escritora deja, pues, que la imagen prototípica de la mujer española venza sobre su progresista derecho a la libertad e independencia, principio que tanto reclamó a lo largo de su vida. No cabe duda, por otra parte, de que el personaje de Esteban facilitó a Kurtz su denuncia sobre lo que se esperaba de la mujer española. Cuando Pilar duda sobre su futuro, pone en boca del amante estas palabras:

Será la tuya, lo preveo, una vida gris, monótona. Si consigues reconstruir tu hogar, siento que lo harás con gusto a ceniza en los labios. Serás la mujer que no perdona porque ha sido siempre fuerte. Exigirás la perfección de cuantos te rodean y desaparecerá toda tu ternura. Y si tu marido no logra hacerte feliz, acabarás odiándole (p. 278).

El regreso a España, en 1943, representa la renuncia a su libertad y a sus ilusiones, y un inverosímil intento de convertirse en una madre y esposa convencional:

¿Qué me reservaba la vida? Estaba a punto de cumplir treinta años [...] Había vivido demasiado aprisa desde hacía unos cuantos. Me veía desligada de mi infancia, insegura ante mi futuro... ¿Podría acomodarme a mi edad? Otros hijos.

Tener otros hijos y reír con ellos me haría sentirme joven. Reconstruiría mi hogar. ¡Cuánto amaba mi deshecho hogar! [...] ¿Y si mi marido no regresaba? No podía ser. Presentía que aquello era imposible. Cuando uno se casa es para tener un hogar e hijos. Yo no había cumplido aún mi misión (p. 308).

Incluso en este último episodio, la protagonista sigue oscilando entre el rechazo a un mundo que se le antoja frívolo e hipócrita, y el interés por otro, auténtico y dramático. En su viaje de vuelta, conoce a una francesa casada con un español, que estaba haciendo calceta. Pilar no solo la percibe encorsetada físicamente («La sentía embutida dentro de uno de esos corsés con ojetes, cintas y ballenas»), también percibe su estrechez mental y su falta de contacto con la realidad. Su conversación resulta grotesca, y revela la voluntad de denuncia de las costumbres femeninas:

–Los hombres son como peces –dijo–. Se los pesca por el pico. La imagen de un pez con pico hizo aflorar la sonrisa a mi rostro. Ella creyó que reía de su argumento y prosiguió:

–Mi hermana es una mujer estupenda. Aun en medio de tanta escasez, sabe apañarse para cocinar bien. Entre otras cosas una mayonesa sin huevos y sin aceite que... –Me llevé la mano a la boca para no gritar. [...] Hubiera querido proseguir: Señora, dígame por favor. Usted, que sabe arreglárselas para estar a caballo sobre una frontera, usted que no ha pasado hambre, usted que es capaz de darme una receta de una mayonesa sin huevos y sin aceite, ¿puede decirme dónde termina la fantasía y dónde empieza la realidad? Atienda: usted es sensata. Todas las mujeres debieran ser así. Dígame señora: ¿no ha sentido nunca curiosidad por seguir consciente en el momento en que uno deja de estar despierto y empieza a dormir? (pp. 309-310).

La novela se cierra con el anuncio de su compañera de viaje: «Ya estamos en España», a lo que la protagonista añade «Ya estoy en casa» (p. 312). Pilar regresa a su patria y, pese haber pasado un tiempo sin atender a sus funciones de madre y esposa, el personaje se redime en esa vuelta a su papel como *ángel de hogar*. La heroína transgresora, pues, parece claudicar, reconoce sus errores y piensa que la mejor solución para tener una vida estable es regresar al buen camino, a las convenciones sociales, sin dejar más espacio a un cuestionamiento sobre las mismas.

En resumen, hemos tratado de mostrar cómo Carmen Kurtz en su primera novela cuestiona, con cierta astucia, pero también con resignación, el papel mítico que se había asignado a la mujer de su tiempo. Da un paso adelante al presentar a una protagonista que se siente feliz siendo independiente, que descubre la hipocresía de la clase burguesa, y que sabe que su libertad pasa por el camino del trabajo y de sufrir ciertas penalidades. No obstante, hemos constatado también cómo el personaje entraña ambigüedades y contradicciones. Pilar llega a tener un amante, pero éste muere justo la noche en que iban a acostarse. Se critica el sometimiento de la mujer en la sociedad del momento, pero se aclara que se está aludiendo a la realidad francesa. Por otra parte, el testimonio de las consecuencias de la guerra civil queda diluido,

Duermen bajo las aguas (1955), de Carmen Kurtz: entre la autocensura y el asomo de una voz crítica [...] pues se centra en la Guerra Mundial. No deben olvidarse, por último, los significativos cambios que hemos apreciado en el cotejo de las tres ediciones. En 1976, Carmen Kurtz no quiso escribir una obra distinta, pero sí obvia y modifica algunos aspectos que confieren a la versión de 1976 mayor autenticidad. No obstante, la claudicación de la autora resulta evidente, como se ha visto más arriba. Como señaló Montejo, el hecho de que lograra pasar la censura, posiblemente le animó «a levantar la guardia y a tratar más abiertamente algunos de los temas esbozados en ella y prohibidos»³³.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, M., *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.
- AGUSTÍ, I., *El autor enjuicia su obra*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp. 113-122.
- ARIAS, R., *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, Madrid, Laberinto, 2005.
- ASÍS, M. D., «Carmen Kurtz, novelista de la burguesía y de la mujer», *Ya* (9 de noviembre), 1975.
- CABALLÉ, A., *La vida escrita por mujeres. III*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.
- CASTELLET, J. M., «Dos llamadas telefónicas y un premio de literatura», *La Revista*, 248 (1958).
- CONCHA, C., *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993.
- CONDE, R., *Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española (1940-1965). Catálogo bio-bibliográfico*, Madrid, FUE, 2004.
- CRUZ, N., «“Chicas raras” en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet», *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, 139 (2003), pp. 97-110.
- FUENTE, I. de la, *Mujeres de la posguerra: de Carmen Laforet a Rosa Chacel*, Barcelona, Planeta, 2002.
- GIL CASADO, P., *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- GORDENSTEIN, R. D., *The Novelistic World of Carmen Kurtz*, Michigan, UMI, 1996.
- HERMIDA, A. S., «Carmen Kurtz», *La Estafeta Literaria*, 178 (1959), p. 8.
- IGLESIAS, A., *Treinta años de novela española (1939-1969)*, Madrid, Prensa Española, 1969.
- KURTZ, C., *Duermen bajo las aguas*, Barcelona, Planeta, 1955.
- _____, *La vieja ley*, Barcelona, Planeta, 1956.
- _____, *Duermen bajo las aguas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1961.
- _____, *Detrás de la piedra*, Madrid, Editorial Bullón, 1963.
- _____, *El desconocido*, Barcelona, Planeta, 2001.
- _____, *Duermen bajo las aguas*, Barcelona, Plaza Janés, 1976.

³³ L. Montejo, «Realismo, testimonio [...]», art. cit., s.p.

- MANZANO, R., «Los novelistas españoles no saben comprender a las mujeres. Así habla Carmen Kurtz, Premio Ciudad de Barcelona», *La Estafeta Literaria*, 55 (1956), p. 5.
- MOIX, A. M., La generosidad de Carmen Kurtz», en *Homenaje a Carmen Kurtz (1911-1999)*, Barcelona, ACEC, 1999, pp. 13-15.
- MONTEJO, L., Realismo, testimonio y censura en la obra de Carmen Kurtz», *Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de Humanidades*, 3 (2005), pp. 207-229.
- _____, «La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española de posguerra», *Arbor* CLXXXII, 719 (2006), pp. 407-415.
- NIEVA de la PAZ, P., *Narradoras españolas en la transición política (Textos y contextos)*, Madrid, Espiral Hispanoamericana, 2004.
- NORA, E. G. de, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, vol. II, Madrid, Gredos, 1970.
- PALMA BORREGO, M. J., «Un recorrido por la novela lesbiana española», en *Ars Homeoerotica. Escribir la homosexualidad en las letras hispánicas*, N. Balutet (ed.), París, Publibook, 2006, pp. 15-20.
- RUIZ BAUTISTA, E., *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945)*, Gijón, Trea, 2005.
- SANZ VILLANUEVA, S., *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos, 2010.
- SARTO, M., «La aportación de Carmen Kurtz a la literatura infantil», en *Homenaje a Carmen Kurtz (1911-1999)*, Barcelona, ACEC, 1999, pp. 9-12.
- SOBEJANO, G., *Novela española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1975.
- SOLDEVILA, I., *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1982.

ANA DE SAN BARTOLOMÉ: TRAS LA ESTELA TERESIANA

ANA DE SAN BARTOLOMÉ: AFTER THE TERESIAN WAKE

M^a JOSÉ RODRÍGUEZ MOSQUERA
Universidad de Barcelona

RESUMEN

Este artículo pretende analizar las estrategias discursivas de la discípula de Santa Teresa de Jesús: la Beata Ana de San Bartolomé. Siguiendo la estela teresiana, San Bartolomé, con una prosa humilde, sencilla y personal logró persuadir, ignorar e incluso desafiar a la autoridad masculina.

PALABRAS CLAVES: Literatura, Santa Teresa de Jesús, Ana de San Bartolomé, siglo XVI, mística

ABSTRACT:

This paper aims to analyze the discursive strategies the disciple of St. Teresa de Jesús: blessed Ana de San Bartolomé. Following the wake Teresa, San Bartolomé, with a humble, simple and personal prose manages to persuade, ignore and even challenge male authority.

KEY WORDS: Literature, St. Teresa de Jesús, Ana de San Bartolomé, century XVI, mystical

1. INTRODUCCIÓN

Ana García Manzananas, más conocida como Ana de San Bartolomé, nació en 1549 en Almendral de la Cañada (Toledo) y falleció en 1626 en la ciudad de Amberes. Fue la sexta hija de Hernán García y María Manzananas, quienes cimentaron su profunda devoción por la vida religiosa. Por eso, en junio de 1570, tras haber tenido en su infancia una visión de la Virgen, ingresó en el convento de San José de Ávila, cuna del Carmelo Descalzo, convirtiéndose así en la primera hermana de velo blanco, freila o lega que Teresa admitió en su Carmelo recién fundado. Meses después, ambas se conocieron personalmente y, a partir de entonces, surgió una relación especial que las unió hasta

Recibido: 12-04-2017 / Aceptado: 15-06-2017

el final de la vida de la fundadora; y también tras su muerte, porque García Manzanos siempre la tuvo muy presente en sus escritos, hasta tal punto que Santa Teresa llegó a tener la misma importancia que Dios en su piedad y se erigió como una autoridad en su vida y en su obra, de ahí que, como se refleja en sus textos, la citase como a un ser divino que le permitía escribir, con un estilo sobrio y natural, sus vivencias místicas¹.

El presente artículo desea analizar las estrategias discursivas que empleó, siguiendo a la santa abulense, Ana de San Bartolomé, y cómo logró, gracias a una prosa sencilla y llana, convencer, relegar y retar a la jerarquía masculina. Para llevar a cabo este objetivo se tiene en cuenta la obra editada de la autora, ya que la finalidad no es develar fuentes nuevas sobre la beata, sino proponer una síntesis interpretativa a través de su obra publicada.

2. LA HIJA PREDILECTA DE TERESA DE JESÚS

Ana fue considerada la hija predilecta de Teresa y siguió sus pasos para convertirse en monja andariega; y también colaboró en la fundación de los últimos cuatro Carmelos: Villanueva de la Jara en Cuenca (1580), Palencia (1580), Soria (1581) y Burgos (1582). Además de compañera de viaje, enfermera, confidente, consejera y leal amiga, Ana se convirtió en la secretaria de la Santa carmelita, encargándose de redactar sus escritos. Teresa de Ávila, en una carta al P. Jerónimo Gracián fechada el 4 de diciembre de 1581, dejaba clara la labor de copista de la joven beata: «Ana de San Bartolomé no cesa de escribir, harto me ayuda»².

En 1604, San Bartolomé, junto con la carmelita homónima Ana de Jesús, y por petición de los delegados franceses, encabezó la marcha para implantar el Carmelo Teresiano en París. El 18 de octubre de ese mismo año, fundaron el Carmelo de la Encarnación —cuya priora fue Ana de Jesús— y, en enero de 1605, el de la villa de Pontoise, del que Ana fue nombrada priora, pero pronto tuvo que abandonarlo para ocuparse del Carmelo de París. Su estancia en la capital francesa estuvo cargada de obstáculos, debido a las desavenencias con el superior Pierre Bérulle, que desembocaron en un periodo de tristeza, de noche oscura³, que la llevó a componer, al estilo de Santa

¹ Véase el interesante artículo de M. Alcalá, «Escribir desde los márgenes: la escritura como milagro en las *Vidas* de monjas», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 29 (2015), pp. 639-659.

² S. T. de Jesús, *Obras completas*, Efrén De la Madre de Dios y Otger Steggink (eds.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2015, p. 1365.

³ Este sentimiento de tristeza, angustia, confusión y soledad que refleja Ana de San Bartolomé, lo encontramos en el poema *Noche* de Juan de la Cruz cuyo primer verso reza «En una noche oscura». Según indica Dámaso Alonso en *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 59, la composición *Noche* refleja -igual que percibimos en el poema de Ana de San Bartolomé- una honda negación y esquivamiento de todo lo sensible y todo lo espiritual, con la sola guía de la luz de la Fe, luz absoluta, total, y por total y absoluta, equivalente para el entendimiento humano a la más

Teresa, dos emotivos poemas⁴: uno, de 76 versos en el que clama a su señor y cuyo primer verso reza «Si ves mi pastor»⁵ y otro, de 8 versos en el que dialoga con Él y que comienza «¡Oh, dulce Jesús»⁶. En ambos poemas queda plasmado, por un lado, el

profunda oscuridad. Asimismo, es interesante la interpretación que ofrece sobre el poema de la *Noche Domingo Ynduráin* en la edición *Poesía* de San Juan de la Cruz, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 215-217.

⁴ Las dos composiciones que se mencionan y reproducen aquí están tomadas de la edición: A. de San Bartolomé, *Obras completas*, Julián Urkiza (ed.), Burgos, Monte Carmelo, 1999, pp. 756-759 y 761. A lo largo del artículo citaremos siempre esta edición porque compila de manera rigurosa el legado de la autora.

⁵ [II]

Si ves mi pastor, háblale, Llorente, dile mi dolor, mira si lo siente.		Dile mi dolor, mira si lo siente.		Dile mi dolor, mira si lo siente.	
Dilo con cuidado	5	No os mostréis tan duro, buena está la prueba	30	Dile cuál estoy y todas mis penas,	55
y bien dicho, pastor, que por qué ha cerrado así mi corazón, y siendo él el Señor así se me ausente.	10	y basta la hecha; pues veis no es seguro en tan flaca tierra y tan sin vigor.		y con gran dolor de ver sus ausencias, y en tierras ajenas, que es más el temor.	
Dile mi dolor, mira si lo siente.		Dile mi dolor, mira si lo siente.	35	Dile mi dolor, mira si lo siente.	60
Vuélveme la luz, caro y buen amigo, y venga la cruz como seáis servido, que ese es el camino que pide el amor.	15	¿Cómo me has metido en tan fuerte breña y te has escondido dejándome en ella, y en una estrecha senda sin saber dónde voy?	40	Dile que no tarde, porque yo me muero y no hallo nadie que me dé consuelo, si yo no le veo en mi corazón.	65
Dile mi dolor, mira si lo siente.	20	Dile mi dolor, mira si lo siente.		Dile mi dolor, mira si lo siente.	
La noche es oscura y da grandes temores, y los robadores que no se cunduran y entonces te escondes, mi buen fiador.	25	Y si me ha entendido, ¿cómo no respondes a un triste suspiro que es cierto le oyes? Y eso más me pone triste y con temor.	45 50	Dile que a qué hora quiere que le aguarde, que él mismo la escoja y que me lo mande, y que yo le halle como a mi pastor.	70 75

El verso 24 es de difícil interpretación. Ni en el *Diccionario de Autoridades*, ni en el *Diccionario de la Real Academia Española* se ha podido esclarecer el significado del verbo «cundurar». Ahora bien, en el DRAE sí figura el verbo «condurar» con el significado de «hacer durar algo o economizarlo», que puede corresponder al sentido del verso.

⁶

[I]
†
Chs
¡Oh, dulce Jesús,
nuestro bien y gozo!
Dadme vuestra luz,
mírenme tus ojos.
Jesús me miró 5
y yo le miré.
Díjome: «Yo, yo
por ti moriré».

Algunas de sus composiciones están encabezadas por el anagrama *chs* precedido de una cruz en la parte

entusiasmo, la espontaneidad y la humildad de su autora, y, por otro lado, el escaso valor estilístico, que se percibe en su tono sencillo y en sus rimas y versos irregulares, que distan de la musicalidad del modelo literario del momento⁷.

Tras años dificultosos en Francia, la religiosa partió camino de Flandes para fundar en la ciudad de Amberes su último Carmelo. En esta ciudad transcurrirán los últimos años de su vida y será donde se forjará como escritora, y llevará a cabo la mayor parte de sus composiciones, casi todas ellas de carácter autobiográfico.

3. OBRA DE ANA DE SAN BARTOLOMÉ

Los documentos que se conservan relativos a la figura de Ana de San Bartolomé pueden dividirse en cuatro grupos⁸:

- a. Escritos histórico-autobiográficos, en los que se recogen relatos sobre Santa Teresa (por ello se la considera una fuente relevante para conocer mejor a Teresa de Jesús): *Últimos años de la madre Teresa de Jesús*, *Declaración sobre la traslación del cuerpo de la madre Teresa de Jesús: 1587* y *Declaración en el proceso de beatificación de la madre Teresa de Jesús: 1598*; el inicio del Carmelo teresiano, *Noticias sobre los comienzos del Carmelo Teresiano*; el estado espiritual y psicológico antes de su viaje a la capital francesa, *Disposición de su espíritu en vísperas de su viaje a Francia*; sus experiencias místicas en Francia, *Relaciones de conciencia (Pontoise: 1605)*; sus situaciones desagradables con Pierre de Bérulle, *Relaciones de su estancia en París*; el viaje de las carmelitas Descalzas de España a Francia y las primeras fundaciones en el país vecino, *Noticias sobre los orígenes del Carmelo Teresiano en Francia*; su vida mística, *Diálogos sobre su espíritu*; dos autobiografías en Flandes, *Autobiografía de Amberes* y *Autobiografía de Bolonia*, y una narración que lleva a cabo al final de su vida y en la que se muestra valedora de la santa abulense, *Defensa de la herencia teresiana*⁹.
- b. El segundo grupo incluye escritos doctrinales, que reúnen conferencias en Francia y en Flandes —*Conferencias espirituales (Pontoise: C. julio de 1605)*,

superior (†) que significa Cristo o Jesús.

⁷ Para entender con mayor detalle la poesía de Ana de San Bartolomé, consúltese el trabajo de A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1998, Vol. II, pp.746-747. Asimismo, para un panorama más completo de la poesía femenina de los siglos XVI y XVII, véase J. Olivares, y E. S. Boyce, *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 2012, pp.15-94.

⁸ Para profundizar y conocer con mayor detalle cada uno de los escritos de Ana de San Bartolomé se recomienda consultar la edición citada anteriormente: A. de San Bartolomé, ob. cit., pp.18-24.

⁹ Para consultar estos textos, véase A. de San Bartolomé, ob. cit., pp. 43-584.

Conferencias espirituales (París: 1606-1608), *Conferencias espirituales* (Amberes: 1622-1624) y *Conferencias espirituales* (Amberes: 1621-1623) —; meditaciones sobre diferentes virtudes, *Meditaciones sobre el camino de Cristo*, y educación y enseñanza de las religiosas, *Formación de novicias y ejercicios de piedad*¹⁰.

- c. El tercer grupo son los escritos poéticos, en los que se compila un total de quince poesías en las que predomina un estilo entusiasta y apasionado que recuerda al de Santa Teresa. Siguiendo la clasificación que ofrece Urkiza, podemos catalogar estas composiciones en tres apartados: poesías líricas («Si ves mi pastor», «¡Dios mío y mi Señor», «¡Oh dulce Jesús», «Quién llama con tal porfía» y «Levántate, Bras»), poesías didáctico-festivas («Levantaos, que viene el día», «Despertad de vuestro sueño», «¡Oh Niño, qué amor tenéis!», «Niño, Niño dónde vas», «El amor busca la cruz», «De cruz nos vino la vida») y poesías sobre acontecimientos de la vida religiosa («Zagalas, y ¿qué buscáis?», «¿Dónde vas con tanta gala?», «Dos palomas vuelan hoy», «Llegúeme a par de este río»¹¹.
- d. Y, por último, los escritos epistolares, formados por un total de 665 cartas conservadas que intercambiaron con sujetos de diferente índole: desde personas anónimas hasta aristócratas, y en las que se refleja la naturalidad, el carácter alegre y la generosidad humana que caracterizó a la emisora¹².

Ella misma afirmaba en una carta —de noviembre-diciembre de 1625— a la madre Catalina de Bautista que su deseo de escribir provenía del ejemplo de su maestra, quien quiso comunicarse por escrito para ayudar a los devotos y enriquecer la convivencia entre las religiosas de sus palomares — así llamaba a los conventos —:

para animaros y andar en caridad unas con otras, que esto dijo una vez nuestra Santa diciéndola una madre Priora para qué escribía tanto a las monjas, que se cansaba, y dijo: «Porque deseo que vosotras lo hagáis y os comunicéis las unas con las otras para que no se enfríe la caridad»¹³.

4. EL MAGISTERIO AUTORIZADOR DE SANTA TERESA DE JESÚS

La vida y la labor de Ana como escritora tendrán como referente a Teresa de Jesús. García Manzanás también experimentará una existencia marcada por la

¹⁰ Los diferentes textos de este apartado pueden leerse en A. de San Bartolomé, ob. cit., pp. 587-751.

¹¹ Las composiciones poéticas se encuentran en A. de San Bartolomé, ob. cit., pp. 755-784.

¹² En este caso, debido a la ingente cantidad de cartas, no reproducimos los títulos que conforman el apartado como en los grupos anteriores. Para conocer el contenido de dichas misivas, véase A. de San Bartolomé, ob. cit., pp. 787-1618.

¹³ A. de San Bartolomé, ob. cit., p. 1586.

enfermedad y el sacrificio del cuerpo, la lucha contra la tentación y la madurez en el encuentro con Dios¹⁴. Si Teresa de Ávila renace a una vida plena tras la lectura reveladora de las *Confesiones* de San Agustín, Ana explicará en su texto autobiográfico — *Autobiografía de Amberes* — cómo Dios escuchará sus plegarias y le dirá: «Yo haré lo que me pides; tendrás en qué padecer en compañía de mi amiga Teresa; los pasaréis las dos por los caminos»¹⁵. Su vida, entonces, vendrá marcada por el carisma de Teresa. Como apunta Alison Weber¹⁶, Ana de San Bartolomé creyó ciegamente «que ella era el vehículo a través del cual se transmitía el legado espiritual e histórico de santa Teresa». Precisamente, ella contará que la Santa le había donado de manera sobrenatural la capacidad de escritura — incluso empleará una caligrafía similar a la de su maestra —¹⁷; es decir, escribir fue para Ana un regalo cuyo objetivo fundamental era preservar y extender las enseñanzas de Teresa de Jesús¹⁸.

Beatriz Ferrús¹⁹ considera a Ana como figura de ventriloquía por la que habla la propia Teresa, quien está presente en gran parte de su escritura y llega a sustituir, en ocasiones, a Cristo. Leemos en el libro autobiográfico de la discípula cómo Santa Teresa se convirtió en un referente espiritual que llegó a ocupar el lugar de Dios:

Y estando la Priora para decir el oficio, vi la Santa sobre su silla con tanto resplandor, diciendo lo mismo que la prelada; y halléme toda mi alma inflamada en el amor de Dios, que todos los maitines lo tuve, muy agradecida de ver la gloria que tenía la Santa [...]. Otras veces muchas, me confortaba con un amor y un olor como si su santo cuerpo estuviera a la par de mí; y aunque no se mostraba, sentía su olor y favor que estaba cerca de mí²⁰.

En todo caso, los escritos de la beata son un claro —y extremado— ejemplo de literatura de tradición teresiana, porque la Santa ejerció de guía tanto para Ana de San Bartolomé como para otras religiosas que la consideraron un modelo autorizador de escritora espiritual. La beata toledana narró su perfeccionamiento espiritual teniendo muy en cuenta las directrices de los superiores — «hago esto que me lo manda la santa obediencia²¹» — pero, ante todo, considerando el beneplácito de su maestra ya fallecida

¹⁴ B. Ferrús, «Crea que andamos hechizadas la una con la otra. Mujeres en el entorno de Santa Teresa (cuerpos y almas)», *Scriptura*, 19/20 (2008), p. 68.

¹⁵ A. de San Bartolomé, ob. cit., p. 343.

¹⁶ A. Weber, «El feminismo parcial de Ana de San Bartolomé», en L. Vollendorf, *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Barcelona, Icaria, 2005, p. 79.

¹⁷ Véase al respecto el artículo de A. Castillo, «Cartas desde el convento. Modelos epistolares femeninos en la España de la Contrarreforma», *Cuadernos de Historia Moderna*, 2014, Anejo XIII, pp. 141-168.

¹⁸ Ver N. Baranda, *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco/Libros, 2005, pp. 74-75.

¹⁹ B. Ferrús, ob. cit., p. 67.

²⁰ A. de San Bartolomé, ob. cit., pp. 358-359.

²¹ A. de San Bartolomé, ob. cit., p. 325.

y, en último término, al que consideró su preceptor y director espiritual: Cristo, que es quien le encargó la tarea de convertirse en monja y quien, de alguna manera, reafirmó su función y sentido en el mundo.

5. INTENCIÓN DE SUS ESCRITOS

Ana deseó comunicarse abierta y sencillamente con sus lectores, para ayudarlos en su camino interior o para relatar hechos de la vida cotidiana de sus religiosas, como la feliz llegada de novicias. No solo escribió para consumo interno del convento, como muchas otras hermanas, sino que lo hizo pensando en el mundo que había más allá de los muros carmelitas, como en su momento hizo su referente vital, Teresa de Jesús. De esta manera, llegó a crear una red de comunicación, que cruzó toda España y parte de Europa gracias a la fundación de nuevos Carmelos en el extranjero.

San Bartolomé, del mismo modo que la santa abulense y otras monjas de la Contrarreforma europea, fue la autora de un relato de su vida religiosa. El género de la autobiografía espiritual femenina solía responder a la petición de un confesor o consejero espiritual con el fin de juzgar la ortodoxia de las experiencias espirituales de las monjas, de ahí que, raras veces fuera un ejercicio de expresión creativa. A la hora de narrar su experiencia espiritual, las monjas de la época sufrían, en palabras de Alison Weber, «ansiedad de autoría», porque tenían que autoconvencerse de que al redactar no sucumbían a la tentación de la vanidad y, por lo tanto, no podían traspasar la sutil línea divisoria que separaba el registro de sus experiencias y la confesión de las mismas, aunque la petición del confesor de escribir podía funcionar también como una licencia literaria, la «vida por mandato»²², de la que nuestra beata rehuía apoyándose en la creencia de que ella solo llevaba a cabo esta labor si se lo mandaba Cristo o Teresa de Jesús²³.

Asimismo, Ana de San Bartolomé parecía estar libre de la denominada «ansiedad de autoría» porque no sentía que transgredía los límites de sus vivencias, sino que ella estaba convencida de que era el vehículo a través del cual se transmitía el legado espiritual e histórico de Santa Teresa, ya que consideraba que su capacidad para transcribir sus experiencias espirituales era un don sobrenatural transmitido por su madre carmelita²⁴ quien, según Ana, tenía la misma importancia que Cristo, de ahí que la beata en sus escritos la mencione como un ser capaz de resolver sus conflictos interiores: «Encomendábame a ella y rezábala alguna cosa [...]. Y esta noche, estando

²² A. Weber, ob. cit., p. 79.

²³ Véase al respecto el trabajo de J. S. Amelang, «Autobiografías femeninas», en I. Morant (dir), *Historia de las mujeres en España y América*, Madrid, Cátedra, 2005, Vol. II, pp. 155-168.

²⁴ A. Weber, ob. cit., p. 79.

media dormida se me apareció resplandeciente como un sol y díjome: “Pídeme lo que quisieres, que yo te lo alcanzaré”, y desapareció»²⁵.

En su primera autobiografía, compilada en *Autobiografía de Amberes*²⁶, que comenzó a hilvanar hacia 1607, Santa Teresa está siempre muy presente como autoridad mística y referencia literaria porque le permite proclamar el valor espiritual propio al mismo tiempo que demostrar su humildad. Gracias a ella, Ana, resuelve de una forma más fácil el conflicto entre la autoridad del confesor y su experiencia interior, pues, cuando este le indica que sus impulsos espirituales son a consecuencia del demonio, ella escribe:

Yo fui a nuestra Santa que me dijese si era así, y dila cuenta de todo lo que me había pasado. Y díjome que no tuviese pena, que no era demonio, que ella había pasado por esa misma oración, con los confesores que no la entendían. Con esto yo quedé consolada y creí que lo que la Santa me decía era Dios²⁷.

Vemos cómo lo que suponía una importante fuente de angustia para Santa Teresa en su autobiografía queda pronto resuelto en la confesión de Ana, quien no siente la necesidad u obligación de someter sus visiones y favores espirituales a la revisión de los confesores porque ya había recibido la aprobación de la Santa²⁸. Es significativo que el confesor como destinatario esté ausente en su autobiografía, ya que comienza: «María, José y nuestra santa madre Teresa de Jesús, en cuyo nombre hago esto que me lo manda la santa obediencia»²⁹. Esta omisión del confesor como destinatario demuestra que Santa Teresa es quien realmente representa la autoridad y es la única capaz de resolver sus conflictos espirituales.

Ana de San Bartolomé fue capaz, como bien ha demostrado Alison Weber, de desafiar la jerarquía de la relación discursiva confesor-penitente como vemos en una carta que escribió a su confesor Pierre de Bérulle a quien, amablemente le rechazó su petición de escribir un relato espiritual:

En lo que v.m. me manda que le escriba de mi interior, suplico a v.m. me perdone y no me lo mande. Y no lo tenga por desobediencia, que de verdad no lo es ni la deseo tener con v.m., mas cuando yo le hable, le diré todo claro como lo he hecho siempre³⁰.

Ella, siguiendo la estela de Santa Teresa, tuvo el convencimiento de que el

²⁵ A. de San Bartolomé, ob. cit., p. 505.

²⁶ El autógrafo se conserva en el convento de las Carmelitas Descalzas de esta ciudad.

²⁷ A. de San Bartolomé, ob. cit., p. 341.

²⁸ A. Weber, ob. cit., p. 80.

²⁹ A. de San Bartolomé, ob. cit., p. 325.

³⁰ A. de San Bartolomé, ob. cit., pp. 927-928.

relato de su vida espiritual poseía un sentido que trascendía los límites de la relación confesor-penitente.

Aunque puede aceptarse que Ana de San Bartolomé hablaba desde una ideología patriarcal (y acepta el poder de la jerarquía masculina de la Iglesia), hay que tener en cuenta un factor que le permitió superar un sentimiento paralizador de inferioridad: la creencia de que era heredera de la misión apostólica de Santa Teresa para ayudar a una Iglesia en crisis³¹. Esta vertiente demuestra que estaba convencida de haber heredado la misión de Teresa y su poder carismático³². De esta manera, consideró su escritura como deber necesario y autorizado por Dios y su gran seguidora: la madre Teresa.

6. LA ESTRATEGIA DEL ESTILO LLANO Y LA HUMILDE ARROGANCIA

Sus manuscritos reflejan un estilo simple propio de una persona iletrada que desea, transcribiendo a Alison Weber³³, «hablar a través de la escritura», con humilde naturalidad; en este sentido, notamos diferencias con la literatura teresiana. Teresa de Jesús (gran lectora y –en palabras G. Vega García-Luengos³⁴– escritora con «irrestañable vocación literaria», aunque dijo en sus textos que rehuía escribir en un estilo alambicado y ornamentado), empleó estrategias retóricas complejas, cuyas imágenes sincréticas y renovaciones estilísticas han supuesto un reto para generaciones de lectores.

Por su parte, Ana no tenía tanta educación como su maestra, por eso, la llaneza y la sencillez de sus textos pudieron responder además, o sobre todo, a una hábil estrategia que le permitía verbalizar por escrito su vivencia de lo divino, ya que ella vivía por y para Cristo, porque él era quien la guiaba en su camino³⁵.

Del mismo modo, su prosa sin adornos y llena de afectividad podía parecer ante el poder más fácil de controlar y menos ambiciosa, pues el tono espontáneo y natural no suponía una amenaza para sus superiores, sino todo lo contrario; por eso, no hay que olvidar que nuestra autora fue capaz de persuadir, ignorar e incluso desafiar

³¹ A. Weber, ob. cit., p. 83.

³² A. Weber, ob. cit., p. 84.

³³ A. Weber, ob. cit., p. 77.

³⁴ G. Vega García-Luengos, «Santa Teresa de Jesús ante la crítica literaria del siglo XX», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/santa-teresa-de-jesus-ante-la-critica-literaria-del-siglo-xx--0/html/2dc864d0-bc5a-439b-9f62-1ff8dad8da6e_7.html [consultado 25-01-2017].

³⁵ Para un análisis más minucioso del estilo y los aspectos lingüísticos (fonéticos, morfológicos y sintácticos) de los escritos de Ana de San Bartolomé, consúltese el trabajo de J. J. Fernández, «Lenguaje y estilo en los escritos de Ana de San Bartolomé. El español popular de los siglos XVI y XVII», *Creer y entender: Homenaje a Ramón González Ruíz*, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2014, Vol. II, pp. 937-960.

a la autoridad masculina³⁶. Un ejemplo sería, como hemos visto, la sintaxis simple, sin ornamentos y fácil de interpretar que empleó con su confesor francés, Pierre de Bérulle, a quien, debido a las discrepancias entre ambos, le negó sus peticiones de escribir un ensayo espiritual. Incluso, en una carta de 1605, de manera sincera y directa, y excusándose por sus muchas labores, rechaza el deseo de Bérulle de escribir una relación sobre Santa Teresa:

En lo que v.m. me ha mandado de nuestra santa Madre, no he tenido lugar de nada por andar en el coro y refectorio y recreación, y queda después tan poco tiempo, que, en hablar con las hermanas que lo piden, se va. Y vaya enhorabuena, mi Padre, que yo me consuelo de ello por amor de Dios, mas yo lo haré en pudiendo³⁷.

Así es como podemos comprender la humilde arrogancia de Ana, su piedad popular que cautivó a las élites de Francia, y su conciencia parcial de que los hombres sabios de la Iglesia habían limitado injustamente las aspiraciones intelectuales de ciertas mujeres³⁸. Ana de San Bartolomé supo aprovechar los conocimientos que había adquirido durante el tiempo que estuvo al lado de su maestra, para luego participar como miembro activo de la Iglesia y dejar así testimonio escrito de sus inquietudes, vivencias y, ante todo, su admiración por la gran escritora de la Edad de Oro que fue Teresa de Jesús.

CONCLUSIÓN

En conclusión, Ana de San Bartolomé supo emplear las estrategias discursivas apropiadas para rehuir del control y de la supervisión de la jerarquía eclesiástica, y así dar voz propia a sus escritos, siguiendo siempre la figura modélica de la Santa carmelita, quien, además de ser una guía ejemplar, se convirtió en autoridad espiritual: «Particularmente nuestra santa madre Teresa de Jesús, adonde hallaremos todo saber y buena enseñanza [...] aprendamos de ella»³⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, M., «Escribir desde los márgenes: la escritura como milagro en las *Vidas de monjas*», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 29 (2015), pp. 639-659.
- ALONSO, D., *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar, 1958.

³⁶ A. Weber, ob. cit., p. 91.

³⁷ A. de San Bartolomé, ob. cit., p. 831.

³⁸ A. Weber, ob. cit., p. 92.

³⁹ A. de San Bartolomé, ob. cit., p. 656.

- AMELANG, J. S., «Autobiografías femeninas», en *Historia de las mujeres en España y América*, I. Morant (dir), Madrid, Cátedra, 2005, Vol. II, pp. 155-168.
- BARANDA, N., *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- CASTILLO, A., «Cartas desde el convento. Modelos epistolares femeninos en la España de la Contrarreforma», *Cuadernos de Historia Moderna*, 2014, Anejo XIII, pp. 141-168.
- CRUZ, S. J. de, *Poesía*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.
- FERNÁNDEZ, J. J., «Lenguaje y estilo en los escritos de Ana de San Bartolomé. El español popular de los siglos XVI y XVII», *Creer y entender: Homenaje a Ramón González Ruíz*, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2014, Vol. II, pp. 937-960.
- FERRÚS, B., «Crea que andamos hechizadas la una con la otra. Mujeres en el entorno de Santa Teresa (cuerpos y almas)», *Scriptura*, 19/20 (2008), pp. 57-73.
- JESÚS, S. T. de, *Obras completas*, Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink (eds.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2015.
- OLIVARES, J. y BOYCE, E. S., *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 2012.
- PRIETO, A., *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1998, Vol. II.
- SAN BARTOLOMÉ, A. de, *Obras completas*, Julián Urkiza (ed.), Burgos, Monte Carmelo, 1999.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «Santa Teresa de Jesús ante la crítica literaria del siglo XX», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/santa-teresa-de-jesus-ante-la-critica-literaria-del-siglo-xx--0/html/2dc864d0-bc5a-439b-9f62-1ff8dad8da6e_7.html [consultado 25-01-2017].
- WEBER, A., «El feminismo parcial de Ana de San Bartolomé», en L. Vollendorf, *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Barcelona, Icaria, 2005, pp. 77-93.

LOS ESTRIBILLOS EN LOS ROMANCES DE JUVENTUD DE LOPE DE VEGA

THE CHORUSES IN THE ROMANCES OF LOPE DE VEGA'S YOUTH

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ
Université de Neuchâtel

RESUMEN

Lope de Vega indicó en el prólogo de las *Rimas* de 1604 que los versos de los romances «obligan a la corresponsión de las cadencias», términos con los que parece aludir a la armonización de los patrones rítmicos o *cadencias*. En este trabajo se estudian los estribillos de los romances «El lastimado Belardo»; «Sentado en la seca yerba»; «¡Oh, gustos de amor traidores!»; «Al pie de un roble escarchado»; «De pechos sobre una torre»; «Ya vuelvo, querido Tormes»; «Cuando las secas encinas»; «Hermosa Lucinda mía»; «Riyéndose va un arroyo»; y «Ardiendo se estaba Troya», atribuidos con gran fiabilidad a Lope y cuya ajustada distribución y repetición acredite tal vez la importancia que Lope concedió a la «corresponsión de las cadencias» en sus romances.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, romances, estribillos, ritmo, acentos

ABSTRACT

Lope de Vega points out in the prologue of *Rimas* that the verses of the *romances* «obligan a la corresponsión de las cadencias»; Lope seems to refer to the harmonization of the rhythm patterns or *cadencias*. This article studies the chorus of the *romances* «El lastimado Belardo»; «Sentado en la seca yerba»; «¡Oh, gustos de amor traidores!»; «Al pie de un roble escarchado»; «De pechos sobre una torre»; «Ya vuelvo, querido Tormes»; «Cuando las secas encinas»; «Hermosa Lucinda mía»; «Riyéndose va un arroyo»; and «Ardiendo se estaba Troya», attributed with high probability to Lope. The distribution and repetition of these choruses prove the importance that Lope gives to the «corresponsión de las cadencias» in his *romances*.

KEY WORDS: Lope de Vega, *romances*, chorus, rhythm, accents

Los romances hicieron reflexionar a Lope en el prólogo de las *Rimas* de 1604 sobre el ritmo de los que él mismo escribió:

Recibido: 29-06-2017 / Aceptado: 03-05-2018

No me puedo persuadir que [los romances «A la creación del mundo» y «A la muerte del rey Filipo Segundo el Prudente»] desdigan de la autoridad de la *Rimas*, aunque se atreva a [juzgar] su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la corresponsión de las cadencias¹.

Sánchez Jiménez entiende que la *corresponsión de las cadencias* alude a una dificultad técnica en la composición del romance: «La homogeneidad de los ritmos y distribución de acentos»². Pedraza Jiménez piensa que Lope podría referirse «a que la gente común ve fácil el romance porque la asonancia resulta menos engorrosa al que lo compone que las estructuras complejas de las rimas consonantes en las estrofas de la tradición cancioneril o italiana»³. Sin embargo, las observaciones de Díaz Rengifo sobre el romance y los usos de cadencia e intercadencia en Covarrubias avalan la interpretación de Sánchez Jiménez sobre el sentido que Lope concede a la expresión *corresponsión de las cadencias*: ‘la armonización de los diversos patrones rítmicos o cadencias’⁴.

Otra cuestión es si la declaración de Lope se corresponde con la práctica y si en sus romances, como me ha indicado Antonio Azaustre,

el diseño de un esquema acentual, que se concreta en palabras, prima sobre el de una situación e intenciones textuales que implican una determinada disposición de las palabras —y aquí hay que considerar las exigencias de cómputo silábico y rima— y, en consecuencia, de sus acentos. El uso de figuras de repetición y de una sintaxis *paralelística* [en Lope y otros poetas] produce un ritmo que suele corresponderse con una regularidad que también afecta a la disposición de los acentos. Normalmente, cuanto más exacta es la correspondencia en la simetría sintáctica, mayor lo es también en el esquema acentual. En otros casos, el lirismo del poema provoca la abundancia de interjecciones y pronombres que, desde el

¹ L. de Vega Carpio, *Rimas*, F. B. Pedraza Jiménez (ed.), Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, vol. 1, p. 93.

² A. Sánchez Jiménez, «Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance», *Edad de Oro*, 32 (2013), p. 422.

³ F. B. Pedraza Jiménez, «Reseña: Lope de Vega, *Romances de juventud*, ed. A. Sánchez Jiménez (ed.), Cátedra, Madrid, 2015», *Anuario Lope de Vega*, 21 (2016), p. 529.

⁴ Al comentar el pasaje, R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, tomo II, pp. 159-160, incide en la genuina naturalidad expresiva del romance. J. Díaz Rengifo, *Arte de poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606 [Salamanca, 1592], pp. 38-39, apuntó: «No hay cosa más fácil que hacer un romance, ni cosa más dificultosa si ha de ser cual conviene. Lo que causa la facilidad es la composición del metro, que toda es de una redondilla multiplicada, en la cual no se guarda consonancia rigurosa, sino asonancia entre segundo y cuarto verso, porque los otros dos van sueltos. La dificultad está en que la materia sea tal, y se trate por tales términos, que levante, mueva y suspenda los ánimos. Y si esto falta, como la asonancia de suyo no lleve el oído tras sí, no sé qué bondad puede tener el romance». Al explicar el sentido de «cisne», S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 286v., diferencia entre «números» y «cadencias»: «Y así los que en la vejez se han extremado en sus escritos, no solo los poetas pero los oradores, a los cuales no faltan sus números y sus cadencias, son comparados al cisne». Más evidente resulta la noción rítmica del término «intercadencia» (fol. 506r.), que Covarrubias define como «las desigualdades del pulso en el enfermo, a *cadendo*»; en el excursus sobre el significado de «carcañal» (fol. 199r), Covarrubias relaciona «intercadencia» con la alternancia de pasos largos y cortos.

punto de vista acentual, implican monosílabos acentuados y, en consecuencia, un mayor número de acentos por verso. En este sentido, Sánchez Jiménez, A. (ed.), *Romances de juventud* [de Lope de Vega], Madrid, Cátedra, 2015, p. 231, apunta que la anáfora, la correlación y el políptoton verbal influyen decisivamente en el ritmo narrativo y acentual de «Ansí cantaba Belardo». Parece indicar con ello que son los recursos retóricos — que, a su vez, plasman lingüísticamente contenidos e intenciones — los que condicionan el ritmo acentual⁵.

En este trabajo se examina la manera en que Lope resalta la expresividad de los estribillos de diez de sus romances de juventud por el significado y por la distribución y el ritmo, dos de los aspectos menos estudiados, y de los que más destacan⁶. Se trata de los romances que comienzan por los versos «El lastimado Belardo» (6); «Sentado en la seca yerba» (9); «¡Oh, gustos de amor traidores!» (10); «Al pie de un roble escarchado» (12); «De pechos sobre una torre» (15); «Ya vuelvo, querido Tormes» (21); «Cuando las secas encinas» (22); «Hermosa Lucinda mía» (23); «Riyéndose va un arroyo» (25), y «Ardiendo se estaba Troya» (33)⁷. Como se verá, en los estribillos de estos romances Lope experimentó con la rima y el contraste métrico y acentual que origina la alternancia de versos endecasílabos, eneasílabos o heptasílabos con respecto a las cuartetas octosilábicas⁸. Lope continuó con esta experimentación métrica y rítmica en los estribillos de romances y romancillos de *Pastores de Belén* (1612), por ejemplo, y

⁵ A. Sánchez Jiménez, «Acentos contiguos en los romances de la *Arcadia* (1598), de Lope de Vega», *Atalanta*, 5, 1 (2017), pp. 5-61, y J. Llamas Martínez, «Una aproximación al ritmo acentual de los romances de juventud de Lope: “Sale la estrella de Venus”, “Por la plaza de Sanlúcar”, “Ansí cantaba Belardo” y “¡Oh, gustos de amor traidores!”», *Rhythmica*, 15 (2017), pp. 33-63, han empezado a analizar los aspectos señalados por Azaustre.

⁶ Al margen queda otra noción de gran interés: el de la importancia de los estribillos para facilitar la recitación o el canto. De estas cuestiones se ocupan, entre otros, L. Josa y M. Lambea, «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro», en I. Lerner, R. Nival y A. Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de julio de 2001*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, pp. 311-325, y L. Josa y M. Lambea (eds.), *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006. G. Di Stefano (ed.), *Romancero*, Madrid, Castalia, 2010, pp. 22-23 y 52, y P. Otaola, «Los romances para vihuela del siglo xvi», en I. Lerner, R. Nival y A. Alonso (eds.), *Actas del XIV del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de julio de 2001*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, pp. 435-445, aluden a las melodías que acompañaban a los romances de origen medieval, que pudieron estimular la reflexión rítmica de Lope. Otras consideraciones musicales sobre el estribillo castellano medieval y mucha más bibliografía en V. Beltrán, «Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura», en C. Esteve, M. Londoño, C. Luna y B. Vizán (eds.), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la edad media y el renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 47-53.

⁷ La numeración y las citas de los poemas proceden de la edición crítica Lope de Vega, *Romances de juventud*, A. Sánchez Jiménez (ed.), Madrid, Cátedra, 2015. A. Carreira, «Lope de Vega, *Romances de juventud*, Antonio Sánchez Jiménez (ed.), Cátedra, Madrid, 2015», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, LXVI, 1 (2018), p. 244, cuestiona la autoría lopesca de «Al pie de un roble escarchado».

⁸ I. Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 24, defiende que en castellano «no hay oposición entre “metro” y “ritmo”, sino la inclusión del primero en el segundo». En la página 162 advierte sobre el equívoco que supone hablar de romance en cuartetas, que en este trabajo se usa por razones de economía verbal, porque «designa tanto una forma métrica precisa (8a-8b-8a-8b) como cualquier agrupación estrófica de 4 versos. Solo en este último sentido podemos usar la expresión “romance en cuartetas”, a falta de otra mejor (“romance en conjuntos de 4 versos” puede ser la alternativa, pero resulta demasiado larga)».

volvió en las «barquillas» de la *Dorotea* (1632) al tono amoroso y al estilo y el ritmo de los estribillos de los romances de juventud.

1. EL ESTRIBILLO EN LOS ROMANCES DE LOPE DE VEGA

Los teóricos destacan unánimemente la importancia del estribillo como elemento conceptual, estructurador, rítmico y melódico desde la Antigüedad. Según Margit Frenk, el estribillo resalta la «condensación lírica del relato, además de su función rítmica y musical»⁹; Paraíso señala que el estribillo está presente en los primeros ritos cristianos, en los que «era cantado por el pueblo [...], a diferencia del texto de las estrofas, cantadas por el solista»¹⁰. Para Domínguez Caparrós, el estribillo «contribuye [a la repetición, que es la base del ritmo] y da unidad al poema»¹¹. Tomassetti indica: «El estribillo es un elemento estructurante ya desde el punto de vista métrico ya desde el punto de vista semántico, puesto que constituye el núcleo lírico y temático en torno al cual se desarrollan las estrofas de la composición»¹². Luján Atienza insiste en la función semántica, estructuradora y melódica del estribillo desde la tradición clásica hasta la canción pop¹³.

García-Page comenta la importancia del uso del estribillo en el llamado romancero nuevo: «La técnica del estribillo se consolida y se aplica como un artificio novedoso a muy diversas composiciones *poliestroficadas* que lo desconocían, e, incluso, al romance»¹⁴, y cita el ejemplo aportado por Domínguez Caparrós, quien resalta la presencia del estribillo en uno de los romances tempranos atribuidos a Lope («Llenos de lágrimas tristes», v. 1): «El cielo me condene a eterno lloro / si no aborrezco a Filis y te adoro» (vv. 9-10)¹⁵. Aurelio González avanzó que «el romancero nuevo fue

⁹ M. Frenk, *Estudios sobre la lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 308.

¹⁰ I. Paraíso, *La métrica* [...], ob. cit., p. 290.

¹¹ J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 2001, p. 166.

¹² I. Tomassetti, «Mil cosas tiene el amor»: *el villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008, p. 18.

¹³ Á. L. Luján Atienza, «El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo xx: notas sobre su caracterización y tipología», *Rhythmica*, VIII (2010), pp. 39-44. El uso del estribillo y de otras formas de repetición (*vuelta, leixaprén, retronx, ripresa, ritornello, bridge...*) es una constante en la poesía occidental desde la antigüedad, pero tiene una de sus máximas expresiones en la «chanson balladée», la «ballata» y en la balada moderna o romántica, que se hace eco de la *ballad* inglesa, escocesa y alemana (una síntesis en I. Paraíso, *La métrica* [...], ob. cit., pp. 290-311). Otras menciones recientes a la función semántica y rítmica del estribillo se pueden ver en M. Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 25-33; A. Morel D'Arleux, «El lugar común y sus aspectos paremiológicos en los estribillos de las letrillas de Góngora», *Pandora*, 1 (2001), pp. 69-82; y en M. García-Page, «Un fenómeno de repetición textual: el estribillo en Emilio Prados», *ELUA*, 17 (2003), pp. 305-328, y «Formas de estribillo en la poesía de Emilio Prados», *Rhythmica*, X (2012), pp. 77-113.

¹⁴ M. García Page, «Un fenómeno [...]», art. cit., p. 308.

¹⁵ J. Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 232-233, y *Métrica española*, Madrid,

innovador en aspectos formales como la tendencia a usar la cuarteta octosilábica o la variación métrica [de la que el estribillo es parte esencial]»¹⁶.

Lope utilizó los estribillos para intensificar el patetismo de sus romances de juventud, que tratan sobre amores no correspondidos. La posición y la repetición de estos estribillo afecta a la interpretación conjunta del poema y al ritmo, para el que la iteración del estribillo, la rima y el ritmo acentual son un factor fundamental¹⁷. De hecho, Sánchez Jiménez, el último de los editores de los romances de juventud de Lope, resalta de nuevo que el estribillo es un elemento típico del romancero juvenil de Lope. En los treinta y tres que le atribuye con fiabilidad, y de los que fija un texto crítico, diez constan de estribillo, pero también se asimilan a estos romances de juventud los romances publicados en la *Arcadia* (1598), cuyos estribillos se parecen mucho a los romances de juventud editados por Sánchez Jiménez por los asuntos amorosos y pastoriles que condensan y por la distribución en la composición¹⁸.

Los romances de *Pastores de Belén* (1612) presentan características distintas a los romances tempranos de Lope por la temática religiosa, en la que la función litúrgica prima sobre la conceptual, y por la distribución: la mayoría de estos estribillos, a modo cancioncillas que se repiten como si de una oración se tratase, se incorporan en romancillos y en villancicos que se integran en romances octosilábicos. Los romances y romancillos que ejemplifican estos usos son aquellos que comienzan «La tierra estaba

Síntesis, 2ª ed. revisada, 2000, p. 234. F. B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003, p. 47, también subraya «este significativo estribillo». A. Carreira, *Gongoremas*, Barcelona, Península, pp. 373-396, resalta el número y los efectos que producen los estribillos en los romances de Góngora, al que ya recurre en el primero de sus romances: «el estribillo no solo es elemento generador de lirismo, factor *antidiegético*, podríamos decir, sino que a su vez introduce su propia variedad, dadas sus ilimitadas metamorfosis, que van desde integrarse en la serie de dísticos cada ocho, doce o dieciséis versos hasta chocar con ellos mediante una heterosilabia de contraste [...]. [No obstante,] Las músicas y algunos de los estribillos que adornaban los romances eran, en cierto modo, redundantes, porque la música – tono, timbre y ritmo – estaba ya incorporada, con infinitos matices, al verso mismo» (pp. 390 y 395).

¹⁶ A. González, «¿Existen “versiones” en el Romancero nuevo?», en J. Amezcua y E. Escalante, *Homenaje a Margit Frenk*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, pp. 111-120, p. 113,

¹⁷ La iteración es el soporte principal del ritmo del verso; en el castellano se sustenta en los acentos versales, la rima, la pausa o el timbre. J. Domínguez Caparrós, *Métrica española* [...], ob. cit., p. 32, e I. Paraíso, *La métrica* [...], ob. cit., pp. 27-28, señalan como elementos rítmicos del verso español «el metro [número de sílabas], el acento, la rima y, cuando existe, la estrofa – así como la pausa [...]» y «la sílaba, el acento, la pausa y el timbre». J. Luque Moreno, «El ritmo del lenguaje: conceptos y términos», *Rhythmica*, IX (2011), pp. 99-144, detalla los componentes rítmicos de las lenguas griega y latina; otros datos en K. Spang, *Análisis métrico*, Pamplona, EUNSA, 1993, pp. 107-122.

¹⁸ Los romances de las *Rimas* (1604) «A la creación del mundo» y «A la muerte del rey Filipo Segundo el Prudente» carecen de estribillo. El estribillo «Y he visto que en su ofensa / despierto sueña quien amando piensa» (en «Cobarde pensamiento», v. 1, incluido en *El peregrino en su patria*, 1604), de tono más abstracto y alegórico, anticipan el estilo «de los romances de los años 20, y, sobre todo, de la *Dorotea*» [en Lope de Vega, *Romancero de madurez y senectud*, A. Sánchez Jiménez (ed.), Madrid, Cátedra, 2018].

afligida», «Zagala divina», «Hoy se cumplen años», «Manso corderito» o «Juntáronse los gitanos»¹⁹. En los romances de las *Rimas sacras* (1614) y de otras obras devotas datadas en torno al año 1614 escasean los estribillos: «Al Santísimo sacramento» («Hoy por esclavo me escribo», v. 1) y la «Canción» («Cantad, ruiseñores», v. 1), con forma de romancillo, son de los pocos con estribillo.

Los estribillos de los romances de senectud de Lope recuerdan más a los de juventud que se examinan aquí por el asunto amoroso que tratan y por el tono elegíaco que desprenden. Me refiero a los estribillos de los romances incluidos en la *Circe* (1624) «Deseos de un imposible» y «Entre dos mansos arroyos»; a los romances y romancillos de la *Dorotea* (1632) «Así Fabio cantaba», «Corría un manso arroyuelo», «¡Ay, riguroso estado», «Gigante cristalino», «Si tuvieras, aldeana»²⁰; y a los romances que aparecen en los códices autógrafos de Lope fechados entre 1626 y 1635: «Deseoso Pedro santo», «Como mercader del mundo» y «Buscaba un pastor del Tajo» (código Durán); y «En dulces ansias de gloria», «Al sotillo de Madrid», «Quejoso vive el Amor», «Pastores de Manzanares», «¡Oh, qué triste está Juanilla» (código Daza).

2. LOS ESTRIBILLOS EN LOS ROMANCES DE JUVENTUD DE LOPE DE VEGA

Como se indica líneas atrás, este artículo se centra en los estribillos de los romances de juventud atribuidos a Lope por Sánchez Jiménez. Partiendo de los criterios semánticos y morfosintácticos propuestos por Luján Atienza²¹, se diferencian dos grandes grupos de estribillos en los romances de juventud de Lope: uno compuesto por los estribillos de los poemas «El lastimado Belardo» (6), «Sentado en la seca yerba» (9), «¡Oh, gustos de amor traidores!» (10), «De pechos sobre una torre» (15), «Ya vuelvo, querido Tormes» (21), «Ardiendo se estaba Troya» (33), «Hermosa Lucinda mía» (23) y «Cuando las secas encinas» (22), formados por dos versos exentos que sintetizan el contenido de la composición²²; otro integrado por el estribillo no exento de un solo verso «Al pie de un roble escarchado» (12) y el estribillo con variantes y en ensalada de «Riyéndose va un arroyo» (25). Todos estos estribillos presentan además

¹⁹ Estribillos más parecidos a los que aparecen en los romances de juventud de Lope se dan en los romances de *Pastores de Belén* que comienzan «En el trono de safir» y en los romancillos «Después que, atrevido» y «Las pajas del pesebre». Los versos de las composiciones se citan por Lope de Vega, *Romancero de madurez* [...], ob. cit.; a ella remiten también los romances que se citan a continuación de las *Rimas sacras*, la *Circe*, la *Dorotea* y los códices Durán y Daza.

²⁰ R. Baehr, *Manual de versificación española*, K. Wagner y F. López Estrada (trads.), Madrid, Gredos, 1984, p. 101, explica que en estos poemas «se aúna la disposición básica de la endecha tradicional (hasta entonces de seis sílabas) con el heptasílabo [...]. En cuanto al ritmo en Lope predomina el trocaico».

²¹ Á. L. Luján Atienza, «El estribillo [...].», art. cit., p. 49.

²² Los estribillos responden pues a lo apuntado por M. Frenk, *Estudios* [...], ob. cit., p. 69, «entre los romances y romancillos con estribillo predominan los que tienen un estribillo hecho a propósito (frecuentemente de dos endecasílabos)».

otras particularidades referidas a la posición que ocupan, a la frecuencia con la que aparecen, al emisor, al metro, al ritmo acentual y a la rima.

2. 1. «¡AY TRISTE MAL DE AUSENCIA, / Y QUIÉN PODRÁ DECIR LO QUE ME CUESTAS!» («EL LASTIMADO BELARDO», 6); «FILIS ME HA MUERTO, / QUE FUE MUY BLANDA EN EL PRIMER CONCIERTO» («SENTADO EN LA SECA YERBA», 9)

En los cincuenta y dos versos de los que consta «El lastimado Belardo», el estribillo se repite únicamente en dos ocasiones (vv. 25-26 y 51-52), por lo que los efectos rítmicos del heptasílabo y el endecasílabo, que responde a la estructura de un dístico o pareado popular por la asonancia, quedan bastante diluidos²³. Semánticamente, el estribillo refuerza el misterio o la ambigüedad de un romance que establece un giro argumental en los versos finales:

»Dios sabe, bella señora,
si quedarme aquí quisiera
y dejar al mayoral
que solo al aldea se fuera.
»He de obedecerle al fin,
que me obliga mi nobleza,
y, aunque amor me desobliga,
es fuerza que el honor venza. (vv. 43-50²⁴)

Sobre estos versos Sánchez Jiménez resalta: «Tras una serie de disculpas y una explicación de por qué teme la ausencia, Belardo introduce una nota nueva: la disputa entre el honor (el deber de seguir al mayoral) y el amor a Filis»²⁵. Así, la segunda repetición del estribillo («¡Ay, triste mal de ausencia, / y quién podrá decir lo que me cuestas», vv. 51-52) añade un matiz económico a *cuesta* (v. 6) y a *cuestas* (v. 26); si Belardo atiende al deseo de estar con Filis perderá el dinero que le procuran sus servicios para el *mayoral* (v. 45). La primera vez que aparece el estribillo («¡Ay, triste mal de ausencia, / y quién podrá decir lo que me cuestas», vv. 25-26) se entiende, sin embargo, que el mayor sufrimiento de Belardo es el no poder estar con Filis y el temor

²³ M. García-Page, «Un fenómeno [...]», art. cit., p. 313, señala: «Cuando las estrofas son de extensión equivalentes y el estribillo se intercala en intervalos regulares, equidistantes, las expectativas de repetición suscitadas en el receptor son mayores». I. Paraíso, *La métrica [...]*, ob. cit., pp. 213-214, comenta: «Una buena parte de la poesía popular se plasma en el molde de los dos versos. Estos suelen rimar entre sí (rima pareada o gemela), asonante casi siempre». La combinación de verso heptasílabo y endecasílabo es una de las más frecuentes «en el conjunto [de los estribillos] del romancero nuevo (Lope incluido)» (en A. Alatorre, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México D. F., El Colegio de México, 2007, p. 27). R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 151, indica que «la cuarteta (o pareado) propagó [...] el estribillo» y que «lo corriente y normal es poner el estribillo cada ocho octosílabos».

²⁴ Los romances completos se reproducen al final del trabajo para aligerar el cuerpo del texto. En ellos se incorporan las enmiendas aducidas por A. Carreira, «Lope de Vega, *Romances de juventud [...]*», art. cit.

²⁵ Lope de Vega, *Romances de juventud*, ob. cit., p. 220.

que siente ante la idea de que Filis aproveche su ausencia para serle infiel: «Y cuán caro que me cuesta / el imaginar que un hora / he de estar sin que te vea!» (vv. 6-8); «Sois tan flacas las mujeres / que a cualquier viento que os llega / liberalmente os volvéis» (vv.13-15)²⁶.

Por lo demás, el estribillo de *El lastimado Belardo* responde al tipo habitual de estribillo lírico de asunto amoroso, sobre los que Josa y Lambea consideran:

Cuando el arte poético del romancero lírico ha evolucionado, la temática morisca no aparece; las voces ya no cantan para contar una historia, sino que cantan para intensificar el lirismo del romance; [...] los romances bucólico-pastoriles tampoco son ya doloridos monólogos; y, por último, los estribillos que, conforme más tardío es el romance, mayor protagonismo tienen en él, en cuanto al clímax poético, y, asimismo, mayor es, paralelamente, su virtuosismo musical²⁷.

El estribillo del romance «Sentado en la seca yerba» (9) subraya, en palabras de Sánchez Jiménez, «la facilidad con que se rindió la dama, que presagiaba lo mutable de su corazón y que explica por extensión toda una cuarteta (vv. 25-28)»²⁸. La primera aparición del segundo de los versos del estribillo («que fue muy blanda en el primer concierto», v. 6) concentra y avanza el contenido fundamental de la composición²⁹. La noción del primero de los versos del estribillo («Filis me ha muerto», v. 5) se desvela en la primera cuarteta («Quejándose de su Filis, / Belardo estaba diciendo, vv. 3-4), por lo que la función de este estribillo es, a diferencia de lo que sucede en «El lastimado Belardo», más rítmica que conceptual, tal como evidencia el hecho de que el estribillo («Filis me ha muerto, / que fue muy blanda en el primer concierto») se repite ocho veces en cuarenta y ocho versos (vv. 5-6, 11-12, 17-18, 23-24, 29-30, 35-36, 41-42, 47-48);

²⁶ R. Truman, «"El lastimado Belardo" (1588-95), with a note on Góngora's "En los pinares de Júcar" (1603)», en N. Griffin, C. Griffin, E. Southworth, and C. Thompson (eds.), *The spanish ballad in the Golden Age*, Rochester, Tamesis, 2008, pp. 9-10, que comenta por extenso el romance, apunta sobre el primer estribillo: «The pain of separation from the loved one is intensified by the fear of being forgotten and abandoned by the other and that fear is made more acute by *imaginaciones* which in turn feed *celos*. This is what lies behind Belardo's words *y cuán caro me cuesta / el imaginar que un hora / he de estar sin que te vea*, words that are now transmuted into the refrain placed at the mid-point of the poem and at its conclusion, defining and confirming a predominant emotional key and giving a structure to the whole». Sobre la repetición final del estribillo, R. Truman, «El lastimado [...]», art. cit., p. 10, opina que muestra la precisa y calculada estructura de un romance comparable a las «barquillas» de la *Dorotea*.

²⁷ L. Josa y M. Lambea, «El juego [...]», art. cit., p. 313. V. Beltrán, «Estribillos [...]», art. cit., pp. 25-26, considera que «el estribillo lírico [tradicional], de tema amoroso, más antiguo está contenido en un poema que debió ser compuesto con ocasión de la partida de Ruy González de Clavijo en embajada al Kan tártaro Tamorlán, en 1403».

²⁸ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 239.

²⁹ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 268, señala el parecido entre este estribillo y una de las cuartetos del romance de Lope «Desconocida pastora»: «En concertarte conmigo / fuiste más blanda que cera, / y en no cumplir el concierto / segunda Filis te muestras» (vv. 25-28). J. Lara Garrido, «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, lírica y música cantada desde un ramillete de nuevos textos», en J. Lara Garrido (coord.), *El canon poético de Vicente Espinel*, Málaga, Fundación de la Universidad / Analecta Malacitana, 2008, pp. 143-146, localizó en un cartapacio el probable poema de Espinel, al que se refirió Lope en la *Dorotea*, con el estribillo: «De Ero murmuráis, yo lo sé cierto, / que estuvo blanda en el primer concierto».

de este modo el pentasílabo y el endecasílabo funcionan como contrapunto melódico de los octosílabos de las cuartetitas hasta el final de la composición³⁰.

La rima y el ritmo acentual inciden en la singularidad rítmica del estribillo con respecto a las cuartetitas: la rima, consonante parcial (*muerto -cierto*), que destaca por la aspereza de la vibrante con respecto a la suave asonancia *e-o* de los versos octosílabos, y la acumulación de acentos versales, varios de ellos pararrítmicos (1.3.4 / 2.3.4.8.10), intensifican el enfado, el patetismo y la desesperación de Belardo³¹. En los versos de las cuartetitas, más narrativos y menos vehementes que los del estribillo, tan solo cinco presentan acentos pararrítmicos:

llora un rato sus memorias (v. 5, **1.2.3.7**)
y cuando merecí el premio (v. 22, **6.7**)
»que es gran señal de mudanza (v. 25, **1.2.4.7**)
Solía tener mil glorias (v. 31, **2.5.6.7**)
que viene a salir muy tarde (v. 39, **2.5.6.7**)³²

³⁰ De acuerdo con A. Alatorre, *Cuatro ensayos* [...], ob. cit., p. 27, la combinación de pentasílabo y endecasílabo es, junto a las de heptasílabo y pentasílabo y endecasílabo y endecasílabo, una de las más frecuentes en los estribillos de los romances de Lope y en el conjunto de los romances «nuevos». Para los términos *zeuxis* (en griego enganche, unión) y *azeuxis* (en griego desunión), léase E. Torre, *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*, Sevilla, Padilla Libros, 2017, pp. 9-36.

³¹ En negrita los acentos pararrítmicos, denominados contiguos tradicionalmente (ver E. Torre, *Zeuxis y azeuxis* [...], ob. cit., pp. 53-72). A. Sánchez Jiménez, «Acentos contiguos [...]», art. cit., p. 58, muestra cómo en los cuatro romances de la *Arcadia* Lope usa los acentos contiguos para obtener efectos emocionales: los parlamentos «de amantes desesperados y locos de amor («En las riberas famosas» y «Ásperos montes de Arcadia») se caracterizan por su elevado número de acentos contiguos que además casan con el grado de agitación de la voz narrativa en los poemas respectivos». I. Tomassetti, *Mil cosas* [...], ob. cit., p. 82, aprecia en los villancicos medievales y renacentistas un uso distintivo de la rima, pero a la inversa del uso que hace Lope en este romance, de forma que la asonancia de ciertos estribillos se toma «como ‘licencia’ en el ámbito de composiciones estructuradas sobre rimas consonantes».

³² El ritmo acentual de los versos de los romances de juventud de Lope, que prescinde de las nociones de acentuación y *desacentuación* secundaria por no existir un acuerdo pleno entre los metristas a la hora de fijarlos, puede cotejarse al final de este texto, donde se reproducen los romances estudiados. En los trabajos más actuales, como los de I. Paraíso, *La métrica* [...], ob. cit., p. 124. J. Domínguez Caparrós, *Métrica española* [...], ob. cit., p. 33, y *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005, pp. 37-39, 143, o E. Varela Merino, P. Moíno Sánchez, y P. Jauralde, *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia, 2005, pp. 149-158, se considera que el octosílabo español carece, salvo casos muy aislados, de esquemas o patrones rítmicos, y se invita a estudiar el ritmo del mismo a partir de la distribución de los acentos en el verso, que para A. Bello, *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, Santiago de Chile, Opinión, 1835, p. 75, ya constituían el «accidente esencialísimo del ritmo castellano». Asimismo, L. Josa y M. Lambea, «El juego [...]», art. cit., pp. 314-315, en su aproximación musical a los versos del romancero, basan su análisis en el ritmo acentual: «Creemos que se adapta mejor el sistema, el acentual, ya que tratamos con textos musicados en español. Además, tanto si componían atendiendo a la “cantidad”, como si lo hacían observando la “intensidad”, lo cierto es que perseguían el mismo fin: que los textos cantaran bien». Los historiadores de la lengua sostienen además que el sistema silábico del español estaba muy consolidado en la Edad Media (véase, por ejemplo, F. P. Pla Colomer, *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana. Estudio filológico integral*, Valencia, Universitat de València / Université de Neuchâtel / Tirant Humanidades, 2014, pp. 41-61). Otros detalles en A. Sánchez Jiménez, «Acentos contiguos [...]», art. cit. y J. Llamas Martínez, «Una aproximación [...]», art. cit.

2. 1. 1. «VETE, CRÜEL, QUE BIEN ME QUEDA / EN QUIEN VENGARME DE TU AGRAVIO PUEDA» («DE PECHOS SOBRE UNA TORRE», 15), Y «“¡FUEGO!”, DAN VOCES, “¡FUEGO!”, SUENA, / Y SOLO PARIS DICE: “¡ABRASE A HELENA!”» («ARDIENDO SE ESTABA TROYA», 33)

Los estribillos del epígrafe sobresalen entre los romances de juventud de Lope por los valores semánticos y rítmicos y por las anfibologías que crean. Los versos del estribillo «“Vete, crüel, que bien me queda / en quien vengarme de tu agravio pueda”» avanzan la primera vez en la que aparecen (vv. 9-10) el motivo central del romance, que no es el abandono de Belisa, sino el hecho de que esta quiera darle muerte al hijo que espera para vengar el abandonado del amante: «No quedo con solo el hierro / de tu espada y de mi afrenta, / que me queda en las entrañas / retrato del mismo Eneas» (vv. 11-14)³³. A lo largo del romance, Belisa se debate sobre el momento oportuno en que darle muerte al hijo que lleva en el vientre y, al final del mismo, alberga incluso ciertas dudas sobre esta resolución³⁴:

»No quedo con solo el hierro
de tu espada y de mi afrenta,
que me queda en las entrañas
retrato del mismo Eneas.

[...]

»Mas no le quiero aguardar,
que será víbora fiera
que, rompiendo mis entrañas,
saldrá dejándome muerta.

[...]

«¡Aguarda, aguarda» – le dice –,
«fugitivo esposo, espera!
Mas, ¡ay!, que en balde te llamo;
¡plega [a] Dios que nunca vuelvas! (vv. 11-14, 25-28, 35-38)

El estribillo, que se repite cuatro veces (vv. 9-10, 19-20, 29-30, 39-40), aumenta la incertidumbre sobre la decisión final que adoptará Belisa, y que el romance no resuelve: Belisa quiere vengarse de su amante por despecho, pero ¿matará para ello al hijo que espera de él³⁵?

³³ La primera aparición del estribillo introduce la voz directa de Belisa, que alterna en el resto del romance con la de un narrador (voz poética) en tercera persona. La rima *e-a* del estribillo es frecuente en los sonetos de queja en el teatro de Lope, según M. Arriaga, «Función del soneto en 134 comedias atribuidas a Lope de Vega», *Arte Nuevo*, 5 (2018), pp. 61-121.

³⁴ Un comentario del romance y de sus fuentes puede verse en A. Sánchez Jiménez, «El suicidio de Belisa-Dido: variaciones sobre un motivo virgiliano en la obra no dramática de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 159, 80 (2018), pp. 123-128.

³⁵ Los romances tienden a ocultar el desenlace del argumento, dando así la impresión de fragmentariedad, de pieza inacaba, historia o tirada que puede ser continuada con la adición de más versos. F. Rico, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1991, 2.^a ed., pp. 40-41, relaciona este hecho en los romances «viejos» «con la formación del género, con la desmembración de la balada respecto de la epopeya» y con la convergencia y la deuda del romance con la lírica.

La ambigüedad de la última cuarteta (vv. 35-38) se traslada a la medida de los versos. Sánchez Jiménez edita el primer verso del estribillo como eneasílabo, que podría considerarse un octosílabo si se prescinde de la diéresis en *crüel*³⁶, sin embargo se prefiere la ruptura del diptongo, palabra casi siempre bisílaba en Lope según Poesse³⁷. De esta manera se remarca la singularidad métrica del primer verso del estribillo (eneasílabo) con respecto a los octosílabos de las estrofas, y se resalta la crueldad del amante de Belisa, que la deja con un hijo en las «entrañas», prueba irrefutable del amor que ella sentía por él y de la afrenta que ha sufrido por ello³⁸.

La rima consonante (-*eda*), que incrementa la resonancia de la *a* con respecto a la asonancia *e-a* de las cuartetas —y puede entenderse como un grito de auxilio o desesperación de Belisa, al modo de lo que sucede como se verá a continuación en el estribillo del romance «Ardiendo se estaba Troya»—, y los cuatro acentos versales en «Vete, crüel, que bien me queda» (1.3.5.8) realzan la intensidad y el patetismo del estribillo. En el resto del romance, solo otros dos versos (11 y 38) poseen cuatro acentos; ambos se juxtaponen además al estribillo:

«Vete, crüel, que bien me queda
en quien vengarme de tu agravio pueda».
»No quedo con solo el hierro (1.2.5.7)

[...]
¡plega [a] Dios que nunca vuelvas!» (1.3.5.7)
«Vete, crüel, que bien me queda
en quien vengarme de tu agravio pueda».
(vv. 9-11 y 38-40)

En el romance «Ardiendo se estaba Troya» (33) «es de destacar —considera Sánchez Jiménez³⁹— el ritmo apresurado del estribillo, que subraya con eficacia la figura del desesperado Paris y la confusión reinante en la urbe en llamas». En efecto, el impulso rítmico que aporta la fórmula dialogada («¡Fuego!”, dan voces, “¡Fuego!”, suena⁴⁰, / y solo Paris dice: “¡Abrase a Helena!”») sobresale por los cinco acentos versales que presenta (1.3.4.6.8 / 2.4.6.8.10) y por la aliteración de la *o* y de la *a*, que

³⁶ A. Sánchez Jiménez (ed.), Lope de Vega, *Romances de juventud*, ob. cit., pp. 275-277.

³⁷ Véase D. McGrady, «La autenticidad de dos comedias sobre santa Teresa atribuidas a Lope», *Criticón*, 106 (2009), p. 50.

³⁸ De acuerdo con R. Baehr, *Manual* [...], ob. cit., p. 124, «en los Siglos de Oro el eneasílabo pudo mantenerse como verso popular; se empleó como verso de combinación en bailes como la chacona, capuchino, zarabanda y española. De mayor alcance resultó que Lope y Tirso lo introdujeran en el teatro».

³⁹ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 419.

⁴⁰ El verso aparece en L. Martín de la Plaza, *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, Pedro Espinosa (comp.), Valladolid, Luis Sánchez, 1605, fol. 19v.: «Aquí lloro amarrado en la cadena / de un pensamiento, para el bien tan ciego, / que pretende hallar algún sosiego / donde “fuego”, dan voces, donde “fuego”, suena».

podría remedar las voces de terror que causa la destrucción de Troya y la ira de Paris. La rima consonante (-ena) refuerza la aliteración de la *a* y la singularidad de un estribillo en el que Paris declara, indirectamente, el deseo de que el amor que le consume por el desdén de Helena (*fuego amoroso*) sea experimentado en alguna ocasión por esta⁴¹. Los gritos de alarma y rabia que aglutina el estribillo se repiten cuatro veces (vv. 9-10, 19-20, 29-30, 39-40); las cuartetos se agrupan así en cuatro series de dos, al igual que ocurre en el romance «De pechos sobre una torre» (15), que pudo haber sido más extenso según Carreira⁴².

2. 1. 2. «¡AY, CLARO TORMES, SI LLEGASE EL DÍA / QUE SU MUERTE LLORASE CON LA MÍA!» («YA VUELVO QUERIDO TORMES», 21); «CUANDO POR TI PADEZCO / VOY MERECIENDO EL BIEN QUE NO MEREZCO» («HERMOSA LUCINDA MÍA», 23); «“ENTRE LOS OJOS TRAIGO / QUE TENGO DE MORIR ENAMORADO”» («¡OH, GUSTOS DE AMOR TRAIDORES», 10) Y «“TODO SE ALEGRA, MI BELISA, AHORA, / SÓLO TU ALBANO SE ENTRISTECE Y LLORA”» («CUANDO LAS SECAS ENCINAS», 22)

Estos estribillos tienen menores repercusiones semánticas que los estudiados previamente. El estribillo del romance «Ya vuelvo querido Tormes» «contribuye –en palabras de Sánchez Jiménez– a la emotividad al expresar el deseo de morir para reunirse con la amada»⁴³, tal como ilustra la simetría de los versos endecasílabos del estribillo y la rima consonante: «¡Ay, claro Tormes, si llegase el día / que su muerte llorase con la mía», que coincide con la asonancia *i-a* del romance. La repetición en tres ocasiones (vv. 13-14, 27-28, 41-42) de este, para Entrambasaguas⁴⁴, «bellísimo estribillo» se suma a la inercia tripartita de la composición. Las nueve cuartetos de las que consta se dividen en tres grupos de tres y predomina, en los versos de las mismas, la acentuación trisílaba.

Esta regularidad dispositiva y rítmica se traslada al contenido del romance, en el que una primera persona expresa resignación, tristeza y melancolía por la muerte de su amada Elisa.

El estribillo «Cuando por ti padezco / voy mereciendo el bien que no merezco»

⁴¹ El estribillo, que repite la rima en *e-a* del romance «De pechos sobre una torre», presenta características «onomatopoéticas» (ver K. Spang, *Análisis* [...], ob. cit., p. 112). De forma similar, R. Núñez Ramos, *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992, p. 138, indica: «Si en la onomatopeya se utilizan fonemas como recurso para la manifestación de contenidos y en la relación sintagmática de significantes equivalentes se genera un espacio en el que el lector convoca el sentido, cuando los dos momentos se juntan, la distancia entre el sonido y el sentido empieza a acortarse». Sobre la materia troyana en Lope, léase, entre otros, M. Á. Candelas Colodrón, «Lope de Vega y la de Troya», *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 56-66.

⁴² A. Carreira, «Lope de Vega, *Romances de juventud* [...], art. cit., p. 245.

⁴³ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Romances de juventud*, ob. cit., p. 320.

⁴⁴ J. de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1958, vol. 3, pp. 390-391.

divide en dos partes el romance «Hermosa Lucinda mía» (23): «La primera [vv. 1-20] es una apelación a Lucinda mediante aposiciones que la definen [...] La segunda [vv. 23-42] revela el problema de la relación, que son los celos»⁴⁵. La repetición del estribillo sirve de cierre a la composición, por lo que el primero de los versos sufre una leve modificación que resalta la posición final y la función conclusiva: «Pues, si por ti padezco, / voy mereciendo el bien que no merezco» (vv. 43-44). El cambio en el verso 43 afecta únicamente al contenido semántico, puesto que la combinación heptasílabo y endecasílabo y el ritmo acentual se mantiene: en ambas secuencias (vv. 21-22 y 43-44) los acentos recaen en las sílabas cuarta y sexta y en las sílabas primera, cuarta, sexta, octava y décima (4.6 / 1.4.6.8.10).

El estribillo «“Entre los ojos traigo / que tengo de morir enamorado”» del romance «¡Oh, gustos de amor traidores» (10) ilustra la obsesión amorosa de Belardo, que tiene a Filis incrustada en el pensamiento. Sánchez Jiménez matiza que la abstracción y la *autocontemplación* de este romance «es típica del Fénix, pero más bien propia el romancero de los años finales [...] Más típico del romancero pastoril de juventud es el contraste métrico entre los octosílabos de las cuartetitas, dominados aquí por patéticas exclamaciones y el melancólico tono del estribillo»⁴⁶. El estribillo se sucede cada dos cuartetitas (vv. 9-10, 19-20, 29-30, 39-40) y sirve de coda a la composición.

El equilibrado ritmo acentual del heptasílabo y el endecasílabo (4.6 / 2.6.10)⁴⁷ que forman el estribillo contrasta con la agitación de varios de los octosílabos del romance, con versos de cuatro e incluso cinco acentos gramaticales («ser mujer una hora sola», v. 37, 1.3.4.5.7). El primer verso del poema marca esta pauta «¡Oh, gustos de amor traidores» (1.2.5.7), donde el ritmo acentual cuatrísílabo, el énfasis exclamativo y la antítesis (“gustos [...] traidores”) expresan el sinsentido del sentimiento amoroso de Belardo. El verso condensa la idea general del romance: el pastor disfruta de estar enamorado, pero sabe que esta sensación le resulta perjudicial y que es falaz, tal como aclaran otros versos de la composición con cuatro acentos gramaticales. Belardo conoció en el pasado los gozos del amor gracias a Filis, que le correspondió un tiempo («Quise bien y fui querido», v. 11, 1.3.5.7), y ya no puede renunciar en el presente al

⁴⁵ En A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 329.

⁴⁶ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 244.

⁴⁷ El heptasílabo («entre los ojos traigo») podría considerarse un octosílabo si se pronunciase “traigo”, *azeuxis* habitual en la época, pero el hecho de que la palabra forme parte del estribillo aconseja una pronunciación recta para singularizarlo rítmicamente con respecto a los octosílabos de las cuartetitas, justo al contrario de lo que sucede en el estribillo del romance «De pechos sobre una torre» (15), donde se establecía una diéresis en *crüel*. F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, I. Pepe y J. M. Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001, p. 494, resalta la dulzura de los versos heptasílabos de la canción segunda de Garcilaso: «Los cuales, aunque no tienen alteza de estilo, tienen más dulzura y sonido más suave». Sobre la diéresis véase J. Domínguez Caparrós, «Para el estudio de la diéresis métrica», *Rhythmica*, 2 (2004), pp. 35-66.

placer que proporciona el estar enamorado ni liberarse del amor que siente hacia Filis: «He probado mil remedios» (v. 15, 1.3.5.7); «confieso que ha sido engaño. / ¡Ay Dios, y a cuántos amigos/ esta verdad he negado!» (vv. 24-26, 2.4.5.7, 1.2.5.7 y 1.2.4.7). Por ello, cuanto mayor es el desdén de Filis, más presente se hace el sentimiento amoroso de Belardo y más sufre al no poder gozarlo: «Tanto más la causa quiero» (v. 13, 1.3.5.7); «Seis años ha que padezco» (v. 31, 1.2.4.7); «Piedad, piedad, bella Filis» (v. 35, 2.4.5.7).

Los endecasílabos del estribillo del romance «Cuando las secas encinas» (22) reproducen el dolor que siente Albano por la muerte de Belisa: «“Todo se alegra, mi Belisa, ahora, / sólo tu Albano se entristece y llora”». La peculiaridad del estribillo radica en los problemas textuales que plantea la edición del *Romancero general* de 1604 que lo difundió. Sánchez Jiménez explica: «RG 1604: trae aquí el estribillo completo, incluyendo los vv. 25-26 [“cuando el pastor Albano suspirando / con lágrimas así dice llorando”], que no tienen sentido en este lugar; por lo que hemos decidido omitirlo aquí y tras el v. 82, donde también aparecía completo»⁴⁸. De este modo, el estribillo sería exento, con la particularidad de que en la primera aparición (vv. 27-28) el estribillo está precedido por dos endecasílabos, anomalía que no se da en el resto de la composición y que lleva a sospechar de una transmisión deturpada del romance. Según Goyri de Menéndez Pidal, «no se ha reparado en que hay dos romances que se han soldado por ser del mismo asonante»⁴⁹. Carreira suscribe: «el primer romance comienza “Cuando las secas encinas” y llega al v. 54 (suprimidos dos versos introductorios del estribillo la segunda vez que aparece); y el segundo comenzaría en v. 55: “Belisa, señora mía”, y sigue hasta el final, ya sin necesidad de estribillo ninguno»⁵⁰.

En el *Romancero general*, el estribillo se repite otras dos veces: versos 53-54 y como cierre en los versos 83-84. Debido a la distancia que hay entre la repetición de uno y otro estribillo, los versos no solo se singularizan de las cuartetas por el metro, sino por la rima consonante *-ora*, que cambian el orden de la asonancia del octosílabo en *a-o*.

2. 2. «QUIEN TAL HACE, QUE TAL PAGUE» («AL PIE DE UN ROBLE ESCARCHADO», 12) Y «BIEN CONOZCO, MIS OJOS, / QUE DAIS LIBRES» («RIYÉNDOSE VA UN ARROYO», 25)

Los romances que se analizan en último lugar extreman las posibilidades rítmicas del estribillo, puesto que Lope experimentó en ellos con formas no exentas y con versos en ensalada para variar la secuencia rítmica de las cuartetas octosilábicas⁵¹. En «Al pie

⁴⁸ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud* [...], ob. cit., p. 327.

⁴⁹ M. Goyri de Menéndez Pidal, *De Lope de Vega y del romancero*, Librería General, Zaragoza, p. 95.

⁵⁰ A. Carrera, «Lope de Vega, *Romances de juventud* [...]», art. cit., p. 246.

⁵¹ A. Alatorre, *Cuatro estudios* [...], ob. cit., p. 34, indicó: «[en los romances nuevos] los atentados contra

de un roble escarchado» (12) se utiliza un estribillo no exento («“Quien tal hace, que tal pague”») ⁵², que se repite en los versos: 8, 16, 24, 32, 40, 48, 56. Esta reiteración refuerza «los paralelismos sintácticos – observados por Sánchez Jiménez ⁵³ – [que] le otorgan al romance un ritmo obsesivo que evoca con eficacia el sentido de respuesta (y de venganza) del texto». Pedraza Jiménez resalta que «Filis arrepentida de sus desdenes, monologando en cuidados paralelismos y antítesis, que a veces se convierten en retruécanos», utiliza el estribillo como «condena que ahora se dirige contra sí misma» ⁵⁴.

La sintaxis repercute a su vez sobre el ritmo acentual de los versos del romance, en los que predominan tres acentos por verso con un apoyo central en las sílabas cuarta y quinta, con tendencia a la distribución 2.5.7 y 2.4.7, que el verso en estribillo (2.3.6.7) quiebra. Este verso se asemeja así a una letanía:

Conjunto de tipos poemáticos muy antiguos [...] caracterizados musicalmente por la repetición de una misma melodía, y métricamente por la repetición de un mismo verso [...] La reiteración evita la monotonía mediante los turnos y el cambio de melodía» (en I. Paraíso, *La métrica* [...], ob. cit., pp. 292-293).

El estribillo de «Al pie de un roble escarchado» adquiere además un particular énfasis, porque Lope juega en él con la alternancia de voces: una voz poética en tercera persona (vv. 1-7) y las voces en primera persona de Belardo y Filis. La primera vez que aparece el estribillo (v. 8) es pronunciado por Belardo para aumentar el patetismo y para confirmar lo relatado en los siete primeros versos: la alteración del pastor tras haber sido abandonado por Filis. Los estribillos restantes son pronunciados por Filis, cuya voz alterna – como notó Pedraza Jiménez ⁵⁵ – con la de la voz poética en tercera persona desde el verso 9 y hasta el final (v. 56).

la unidad métrica de la cuarteta fueron bastante frecuentes [...] Góngora es el iniciador de la práctica de “amalgamar” el estribillo con la cuarteta» (en las páginas 27-43 Alatorre aporta ejemplos de ello; en las páginas 87-191 se incluye un «catálogo de esquemas métricos» de romances escritos desde mediados del siglo XVII hasta Juan Ramón Jiménez).

⁵² Lope utilizó este mismo verso en el poema de las *Rimas sacras*, «A la despedida de Cristo, nuestro bien, de su madre santísima», 117: «No se dirá por el hombre / ‘quien tal hace, que tal pague’, / pues que Vos pagáis por él / el precio de vuestra sangre» (vv. 17-20), (en L. de Vega Carpio, *Rimas Sacras*, A. Carreño y A. Sánchez Jiménez (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 336). G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana...*, V. Infantes (ed.), Madrid, Visor, 1992, p. 426, explica que este refrán imitaba «el pregón de los azotados». En la página 637, Correas informa de una frase proverbial muy parecida: «Quién lo hace que lo pague». A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 195, añade: «Esta frase [“Quien tal hace, que tal pague”] la solía gritar el pregonero que anunciaba los crímenes y penas de un condenado que se llevaba a castigar o que se sacaba en vergüenza. También encontramos ecos de fórmulas de pregón en otros romances moriscos atribuidos a Lope, como “El valiente moro Azarque”»; con una variación temporal («quien tal hizo [...]») aparece en el romance de Lope «“Di, Zaida, ¿de qué me avisas?» editado por A. Sánchez Jiménez, *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 203, v. 68.

⁵³ A. Sánchez Jiménez (ed.), *Lope de Vega, Romances de juventud*, ob. cit., p. 257.

⁵⁴ F. B. Pedraza Jiménez, *El universo* [...], ob. cit., p. 42.

⁵⁵ F. B. Pedraza Jiménez, *El universo* [...], ob. cit., p. 42.

El último de los estribillos estudiados («bien conozco, mis ojos, / que dais en libres», vv. 31-32 y 41-42) del romance *Riyéndose va un arroyo* (25) se inserta en una especie de romancillo con estribillo (vv. 29-52), por lo que este estribillo no constituye una singularidad rítmica en sí misma. La particularidad subyace en la inclusión de los versos en ensalada, pues este romance es el único de los romances de juventud de Lope editados por Sánchez Jiménez que presenta esta distribución métrica y que avanza el uso de romances con ensalada, esquema habitual en romances posteriores de Lope, especialmente en *Pastores de Belén* (1612)⁵⁶.

Por lo demás, el estribillo, con una variante en los vv. 51-52 («Bien parece, mis ojos, / que dais en libres»), focaliza la preocupación principal del pastor Belardo, que su amada Lucinda piense que él ya no está enamorado de ella y pueda cortejar a otras mujeres, cuando, en realidad, este es el temor del mismo Belardo: que Lucinda se vaya con otro. Estas inversiones son habituales en los romances tempranos de Lope: como se indica líneas atrás, en «Al pie de un roble escarchado» (12), el dolor de Belardo al haber sido rechazado por Belisa es el mismo que esta experimenta al no ser querida por el amante sustituto de Belardo; en «Ardiendo se estaba Troya» (33), Paris, consumido por la falta de correspondencia de Helena, le desea a esta que sea quemada por el *fuego amoroso*⁵⁷.

3. CONCLUSIÓN

La revisión de los estribillos de «El lastimado Belardo» (6); «Sentado en la seca yerba» (9); «¡Oh, gustos de amor traidores!» (10); «Al pie de un roble escarchado» (12); «De pechos sobre una torre» (15); «Ya vuelvo, querido Tormes» (21); «Cuando las secas encinas» (22); «Hermosa Lucinda mía» (23); «Riyéndose va un arroyo» (25), y «Ardiendo se estaba Troya» (33) evidencia una parte de las especificidades semánticas y rítmicas que Lope concedió a estas secuencias. Las de tipo conceptual resultan bastante claras, puesto que ni los estribillos ni las cuartetas de los romances plantean problemas de comprensión graves, y las dificultades principales han sido comentadas ya por la crítica. Así, los versos de los estribillos condensan gran parte del contenido esencial de la composición y, en función de su expresividad y distribución, enriquecen, reiteran y matizan el contenido de los versos de las cuartetas. En el trabajo se ha subrayado, entre

⁵⁶ El romance «Riyéndose va un arroyo», datado entre 1599 y 1608, fecha relativamente tardía dentro de sus llamados romances de juventud, puede ser una de las primeras muestras de la voluntad de Lope de combinar los ritmos octosilábicos y el estribillo con otros metros, y cuyo estudio puede aportar otras claves a la manera en que Lope entiende el ritmo de sus romances. Para los versos en ensalada ver M. Frenk, *Estudios* [...], ob. cit., pp. 57-63.

⁵⁷ En «Sale la estrella de Venus» (2), Gazul quiere que Zaida, su amada ingrata, sea despreciada por su nuevo amante para que comprenda como se siente el propio Gazul al ser desdeñado por Zaida (ver J. Llamas Martínez, «Una aproximación [...]», art. cit.).

otros, el estribillo «¡Fuego!», dan voces, «¡Fuego!», suena, / y solo Paris dice: «¡Abrase a Helena!»» (en «Ardiendo se estaba Troya», 33) por la dilogía del término «fuego» (en sentido literal y amoroso) y aliteración de la *o* y la *a* como grito de auxilio o temor, pero también de rabia de Paris. Por su distribución destacan el estribillo «¡Ay triste mal de ausencia, / y quién podrá decir lo que me cuestas!» (en «El lastimado Belardo», 6), del que únicamente se alcanza a comprender el matiz económico de *cuestas* tras la lectura completa del romance, por lo que la primera de las dos veces que aparecen los versos en estribillo resultan un tanto enigmáticos.

Más complejos de desentrañar son los aspectos rítmicos vinculados a estos estribillos, cuya repetición, rima y contraste métrico y acentual quizá se pueda relacionar con los aspectos semánticos anteriores y con la importancia que Lope concedió a la “corresponsión de las cadencias” de sus romances. En este sentido, destaca el estribillo no exento «Quien tal hace, que tal pague» (en «Al pie de un roble escarchado», 12), cuya reiteración refuerza el paralelismo sintáctico y las simetrías acentuales de la composición, y remarca la alternancia de voces en la composición: narrador en tercera persona, Belardo y Filis.

Todo ello denotaría la sutileza con la que Lope escribió sus romances, que desmiente una vez más la supuesta sencillez de estas composiciones. Debido a su virtuosismo y oficio, Lope pudo haber escrito romances con relativa facilidad o agilidad, pero esto no resta solidez, agudeza y armonía a los versos, especialmente en los romances estudiados, en los que se demuestra la importancia que el poeta tuvo que conceder a la estructura y distribución de los estribillos, que se avienen a la perfección al contenido del romance en el que se insertan, con la excepción del estribillo de «Cuando las secas encinas» (22). La ajustada distribución y repetición de los estribillos hace pensar que Lope fue quien decidió estos aspectos, pero cabe la posibilidad en algunos casos de la intervención ajena de ciertos intérpretes para el canto de los versos.

Las conjeturas efectuadas del ritmo de los estribillos de los romances de juventud de Lope pueden ser revisadas y completadas, desde la metodología (¿son anacrónicos los patrones acentuales que se aplican a los romances de Lope en este trabajo?) hasta los datos resultantes y su posible interpretación: si existe una distribución acentual predominante por verso o series de versos; la importancia que la pausa, la rima o el estribillo pueden tener a la hora de configurar patrones acentuales o patrones rítmicos; si existe una diferencia rítmica de conjunto entre los romances de Lope con estribillo y sin estribillo, es decir, si la presencia o no del estribillo y el número de veces que se repite este estribillo en caso de que aparezca afecta al número de acentos por verso o a la disposición de estos acentos en las cuartetas de los romances.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, A., *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México D. F., El Colegio de México, 2007.
- ARRIAGA, M., «La función del soneto en 134 comedias atribuidas a Lope de Vega», *Arte Nuevo*, 5 (2018), pp. 61-121.
- BAEHR, R., *Manual de versificación española*, K. Wagner y F. López Estrada (trads.) Madrid, Gredos, 1984, 3.^a reimpr. [1.^a ed. 1970].
- BELTRÁN, V., «Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura», en *El texto infinito. Tradición y reescritura en la edad media y el renacimiento*, C. Esteve, M. Londoño, C. Luna y B. Vizán (eds.), Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 47-53.
- CALDERÓN, M., *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- CANDELAS COLODRÓN, M. A., «Lope de Vega y la de Troya», *Anuario Lope de Vega*, 12 (2006), pp. 56-66.
- CARREIRA, A., *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- _____, «Lope de Vega, *Romances de juventud*, Antonio Sánchez Jiménez (ed.), Cátedra, Madrid, 2015; 429 pp.», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXVI (2018), pp. 239-250.
- CORREAS, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, V. Infantes (ed.), Madrid, Visor, 1992.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- DÍAZ RENGIFO, J., *Arte de poética española*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606 [Salamanca, 1592].
- DI STEFANO, G. (ed.), *Romancero*, Madrid, Castalia, 2010.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Métrica española*. Madrid, Síntesis, 2000, segunda edición revisada [1.^a ed. 1993].
- _____, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 2001 [1.^a ed. 1999].
- _____, «Para el estudio de la diéresis métrica», *Rhythmica*, 2 (2004), pp. 35-66.
- _____, *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005.
- ENTRAMBASANGUAS, J. de, *Estudios sobre Lope de Vega*, T. III, Madrid, 1958.
- FRENK, M., *Estudios sobre la lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978.
- GARCÍA-PAGE, M., «Un fenómeno de repetición textual: el estribillo en Emilio Prados», *ELUA*, 17 (2003), pp. 305-328.
- GONZÁLEZ, A., «¿Existen “versiones” en el Romancero nuevo?», en J. Amezcua y E. Escalante, *Homenaje a Margit Frenk*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, pp. 111-120.
- GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, M., *De Lope de Vega y del romancero*, Librería General, Zaragoza, 1953.

- HERRERA, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, I. Pepe y J. María Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001.
- JOSA, L. y LAMBEA, M., «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro», en *Actas del XIV del Congreso Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de julio de 2001*, I. Lerner, R. Nival y A. Alonso (eds.), Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, pp. 311-325.
- _____, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.
- LARA GARRIDO, J., «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, lírica y música cantada desde un ramillete de nuevos textos», en *El canon poético de Vicente Espinel*, J. Larra Garrido (coord.), Málaga, Fundación de la Universidad de Málaga / Analecta Malacitana, 2008, pp. 83-168.
- LLAMAS MARTÍNEZ, J., «Una aproximación al ritmo acentual de los romances de juventud de Lope: “Sale la estrella de Venus”, “Por la plaza de Sanlúcar”, “Ansí cantaba Belardo” y “¡Oh, gustos de amor traidores!”», *Rhythmica*, 15 (2017), pp. 33-63.
- LUJÁN ATIENZA, Á. L., «El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo xx: notas sobre su caracterización y tipología», *Rhythmica*, VIII (2010), pp. 37-66.
- LUQUE MORENO, J., «El ritmo del lenguaje: conceptos y términos», *Rhythmica*, IX (2011), pp. 99-144.
- MARTÍN DE LA PLAZA, L., «En rota nave, sin timón ni antena», en Pedro Espinosa (compilador), *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, Valladolid, Luis Sánchez, 1605, fol. 19v. [Edición facsímil de la Real Academia Española, Madrid, Arco/Libros, 1991.]
- MCGRADY, D., «La autenticidad de dos comedias sobre santa Teresa atribuidas a Lope», *Criticón*, 106 (2009), pp. 45-55.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, T. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- MOREL D'ARLEUX, A., «El lugar común y sus aspectos paremiológicos en los estribillos de las letrillas de Góngora», *Pandora*, 1 (2001), pp. 69-82.
- NÚÑEZ RAMOS, R., *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992.
- PARAÍSO, I., *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.
- _____, «Reseña: Lope de Vega, *Romances de juventud*, A. Sánchez Jiménez (ed.), Cátedra, Madrid, 2015», *Anuario Lope de Vega*, 21 (2016), pp. 524-530.
- PLA COLOMER, F. P., *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana. Estudio filológico integral*, Valencia, Universitat de València / Université de Neuchâtel / Tirant Humanidades, 2014.
- RICO, F., *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1991, 2.^a ed. [1.^a 1990].

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., «Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance», *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 407-430.
- ____ (ed.), *Romances de juventud*, Madrid, Cátedra, 2015.
- ____, «El suicidio de Belisa-Dido: variaciones sobre un motivo virgiliano en la obra no dramática de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 159, 80 (2018), pp. 119-140.
- ____ (ed.), *Romances de madurez y senectud*, Madrid, Cátedra, 2018.
- SPANG, K., *Análisis métrico*. Pamplona, EUNSA, 1993.
- TOMASSETTI, I., «Mil cosas tiene el amor»: *el villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- TORRE SERRANO, E., *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*, Sevilla, Padilla libros, 2017.
- TRUMAN, R., «"El lastimado Belardo" (1588-95), with a note on Góngora's "En los pinares de Júcar" (1603)», en N. Griffin, C. Griffin, E. Southworth y C. Thompson (eds.), *The spanish ballad in the Golden Age*, Rochester, Tamesis, 2008, pp. 1-23.
- VARELA MERINO, E., MOÍNO SÁNCHEZ, P. y JAURALDE POU, P., *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia, 2005.
- VEGA CARPIO, L. de, *Rimas [1604]*, Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), 2 vols., Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- ____, *Rimas sacras [1614]*, A. Carreño y A. Sánchez Jiménez (eds.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- ____, *Romances de juventud*, A. Sánchez Jiménez (ed.), Madrid, Cátedra, 2015.
- ____, *Romances de madurez y senectud*, A. Sánchez Jiménez (ed.), Madrid, Cátedra, 2018.

ANEXOS⁵⁸

«EL LASTIMADO BELARDO» (6)

1. El lastimado Belardo,	47
2. con los celos de su ausencia,	37
3. a la hermosísima Filis	47
4. humildemente se queja:	247
5. «¡Ay», — dice —, «señora mía,	1257
6. y cuán caro que me cuesta	237
7. el imaginar que un hora	567
8. he de estar sin que te vea!	137
9. »¿Cómo he de vivir sin ti?,	1257
10. pues vivo en ti por firmeza	247
11. y esta el ausencia la muda,	147
12. por mucha fe que se tenga.	247
13. »Sois tan flacas las mujeres	1237
14. que a cualquier viento que os llega	347
15. liberalmente os volvéis,	347
16. como al aire veleta.	37
17. »Perdóname, hermosa Filis,	257
18. que el mucho amor me hace fuerza	2457
19. a que diga desvaríos	37
20. antes que mis males sienta.	157
21. »¡Ay, sin ventura de mí!,	147
22. ¿qué haré sin tu vista bella?	1257
23. Daré mil quejas al aire	2347
24. y ansina diré a las selvas:	257
25. »“ ¡Ay, triste mal de ausencia,	1246
26. y quién podrá decir lo que me cuestas!”».	24610
27. »No digo yo, mi señora,	1247
28. que será en ti aquesta prueba,	3457

⁵⁸ Se eliden los puntos al indicar el esquema rítmico; por tanto, 47 equivale a 4.7, acentos en la cuarta y séptima sílabas. Se examina la posición de los acentos rítmicos atendiendo únicamente a los acentos gramaticales, que gozan de unanimidad entre los expertos actuales; se omiten, por tanto, nociones como las de acentuación y *desacentuación* rítmica. Así pues, tomando como referencia los criterios de acentuación gramatical de I. Paraíso, *La métrica* [...], ob. cit., pp. 78-80, que coinciden en su mayoría con los presupuestos de K. Spang, *Análisis* [...], ob. cit., pp. 36-37, o A. Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2004, 16.^a ed., pp. 21-27, se acentúan en los romances siguientes de Lope sustantivos, adjetivos (exceptuando los posesivos), pronombres personales de sujeto, personales de complemento de preposición, posesivos, demostrativos, indefinidos y numerales, exclamativos, artículos indeterminados, verbos, adverbios no relativos y locuciones conjuntivas. Se opta por esta acentuación, más morfológica que prosódica, porque el posible ritmo acentual de los romances nuevos es una incógnita, puesto que los tratadistas del Siglo de Oro (desde José Díaz Rengifo hasta Juan Caramuel) y los especialistas más recientes (desde Julio Saavedra Molina o Tomás Navarro Tomás hasta Antonio Alatorre o Antonio Carreira) tienen dudas sobre el ritmo octosilábico del romance.

29. quejosa de mi partida,	27
30. aunque sabes que es tan cierta.	3567
31. »Yo me quejo de mi suerte,	137
32. porque es tal, y tal mi estrella,	2357
33. que juntas a mi ventura	27
34. harán que tu fe se tuerza.	257
35. »Maldiga Dios, Filis mía,	2457
36. el primero que de ausencias	37
37. dio luz al humano trato,	1256
38. pues tantas penas aumentan.	247
39. »Yo me parto, y mi partir	137
40. tanto aqueste pecho aprieta	1357
41. que como en bascas de muerte	47
42. el alma y cuerpo pelean.	247
43. »Dios sabe, bella señora,	1247
44. si quedarme aquí quisiera	357
45. y dejar al mayoral	37
46. que solo al aldea se fuera.	257
47. »He de obedecerle al fin,	157
48. que me obliga mi nobleza,	37
49. y, aunque amor me desobliga,	37
50. es fuerza que el honor venza.	1267
51. »" ¡Ay, triste mal de ausencia,	1246
52. y quién podrá decir lo que me cuestas!"».	24610

«SENTADO EN LA SECA YERBA» (9)

1. Sentado en la seca yerba	257
2. que abrasó el rigor del yelo,	357
3. quejándose de su Filis	27
4. Belardo estaba diciendo:	247
5. « <i>Filis me ha muerto,</i>	134
6. <i>que fue muy blanda en el primer concierto</i> ».	234810
7. Mirando está la cabaña	247
8. que cubrió su cuerpo bello;	357
9. llora un rato sus memorias	1237
10. y luego vuelve diciendo:	247
11. « <i>Filis me ha muerto</i>	134
12. <i>que fue muy blanda en el primer concierto.</i>	234810
13. »No me mataron mis culpas	147
14. ni los agravios del tiempo,	47
15. ni presentes propios males,	357
16. ni ausente bienes ajenos.	247
17. » <i>Filis me ha muerto,</i>	134
18. <i>que fue muy blanda en el primer concierto.</i>	234810

19. »En las burlas fui dichoso,	357
20. creyéndome de ligero,	27
21. y en las veras, desdichado,	37
22. y cuando merecí el premio,	67
23. » <i>Filis me ha muerto,</i>	134
24. <i>que fue muy blanda en el primer concierto,</i>	234810
25. »que es gran señal de mudanza	1247
26. arrojarse a querer luego:	367
27. quien presto se determina	27
28. también se arrepiente presto.	257
29. » <i>Filis me ha muerto,</i>	134
30. <i>que fue muy blanda en el primer concierto.</i>	234810
31. »Solía tener mil glorias,	2567
32. y agora, si alguna tengo,	257
33. vienen tan de tarde en tarde	1357
34. que nunca llegan a tiempo.	247
35. » <i>Filis me ha muerto,</i>	134
36. <i>que fue muy blanda en el primer concierto.</i>	234810
37. »[Parécense] ya mis glorias	257
38. al flaco sol de invierno,	247
39. que viene a salir muy tarde,	2567
40. y es para volverse luego.	157
41. » <i>Filis me ha muerto,</i>	134
42. <i>que fue muy blanda en el primer concierto».</i>	234810
43. Así lloraba el pastor,	247
44. y los árboles y el viento,	37
45. el eco, selvas y ríos,	247
46. todos [le] ayudan diciendo:	147
47. « <i>Filis me ha muerto,</i>	134
48. <i>que fue muy blanda en el primer concierto».</i>	234810

«¡OH, GUSTOS DE AMOR TRAIADORES!» (10)

1. ¡Oh, gustos de amor traidores,	1257
2. sueños ligeros y vanos,	147
3. gozados, siempre pequeños,	247
4. y grandes imaginados!	27
5. ¡Oh memorias invencibles	137
6. que en la mía podéis tanto	367
7. que estáis agora más nuevas	2467
8. que al principio de seis años!	367
9. <i>Entre los ojos traigo</i>	46
10. <i>que tengo de morir enamorado.</i>	2610
11. Quise bien y fui querido	1357

12. y, después que me olvidaron,	37
13. tanto más la causa quiero	1357
14. cuanto más son los agravios.	347
15. He probado mil remedios,	1357
16. pero todos en vano,	357
17. que lo que el tiempo no cura	467
18. locura será curallo.	257
19. <i>Entre los ojos traigo</i>	46
20. <i>que tengo de morir enamorado.</i>	2610
21. Heme fingido valiente	147
22. para no torcer mi brazo,	357
23. mas después que estoy rendido	347
24. confieso que ha sido engaño.	2457
25. ¡Ay Dios, y a cuántos amigos	1247
26. esta verdad he negado!,	1457
27. pero ya lo digo al mundo,	357
28. porque remedio no hallo.	467
29. <i>Entre los ojos traigo</i>	46
30. <i>que tengo de morir enamorado.</i>	2610
31. Seis años ha que padezco	1247
32. para memorias de cuatro:	47
33. mirad si tengo razón	247
34. de rendirme a tantos daños.	357
35. Piedad, piedad, bella Filis,	2457
36. si pueden lágrimas tanto;	247
37. sed mujer una hora sola,	13457
38. pues fuistes piedra seis años.	2467
39. <i>Entre los ojos traigo</i>	46
40. <i>que tengo de morir enamorado.</i>	2610

«AL PIE DE UN ROBLE ESCARCHADO» (12)

1. Al pie de un roble escarchado	2347
2. donde Belardo el amante	47
3. desbarató un tosco nido	457
4. que habian tejido las aves	247
5. de breves pasadas glorias,	257
6. de presentes largos males	357
7. así se queja diciendo:	247
8. « <i>Quien tal hace, que tal pague</i> ».	2367
9. La bella Filis un día,	2467
10. al tiempo que el sol esparce	257
11. sus rayos por todo el suelo	257
12. dorando montes y valles,	247
13. sintiendo que el corazón	27
14. se le divide en dos partes,	467

15. a sí misma se decía:	237
16. « <i>Quien tal hace, que tal pague.</i>	2367
17. »Hice a los desdenes guerra,	157
18. guerra desdenes me hacen;	147
19. maté a Belardo con celos,	247
20. celos es bien que me maten.	1347
21. »No atendí siendo llamada,	1347
22. ahora no me oye nadie:	2457
23. con justa causa padezco:	247
24. <i>quien tal hace, que tal pague.</i>	2367
25. »Desamé a Belardo un tiempo,	3567
26. y el amor para vengarse	37
27. quiere que le quiera ahora	157
28. y que él me olvide y desame.	247
29. »Dejadme, pasiones frescas,	257
30. frescas pasiones, dejadme	147
31. vivir para que publique	27
32. <i>quien tal hace, que tal pague».</i>	2367
33. No le da pena el rigor	1347
34. del frío tiempo que hace,	247
35. que el fuego de amor le ampara	257
36. que dentro en su pecho nace.	257
37. Dando de coraje voces,	157
38. que revienta de coraje,	37
39. dice por momentos Filis:	157
40. « <i>Quien tal hace, que tal pague.</i>	2367
41. »¿Dó está, Belardo, la fe	1247
42. que prometiste guardarme?	47
43. Mas yo la quebré primero:	257
44. tú puedes de mí quejarte.	1257
45. »Diste primero en quererme,	147
46. yo primero en olvidarte;	137
47. tú harta disculpa tienes:	1257
48. <i>quien tal hace, que tal pague».</i>	2367
49. Sacó del seno un papel	2457
50. y con mil ansias le abre,	347
51. y antes de leerle todo	157
52. le arruga, rompe y deshace,	247
53. diciendo: «Yo soy la causa,	2457
54. no tengo de quién quejarme,	1257
55. quien dio la causa reviente:	247
56. <i>quien tal hace, que tal pague».</i>	2367

«DE PECHOS SOBRE UNA TORRE» (15)

1. De pechos sobre una torre	257
------------------------------	-----

2. que la mar combate y cerca,	357
3. mirando las fuertes naves	257
4. que se van a [Ingalaterra],	37
5. las aguas crece Belisa	247
6. llorando lágrimas tiernas,	247
7. diciendo con voces tristes	257
8. al que se aparta y la deja:	47
9. «Vete, crüel, que bien me queda	1358
10. en quien vengarme de tu agravio pueda.	4810
11. »No quedo con solo el hierro	1257
12. de tu espalda y de mi afrenta,	37
13. que me queda en las entrañas	37
14. retrato del mismo Eneas.	257
15. »Y, aunque inocente, culpado,	47
16. si los pecados se heredan,	47
17. matareme por matarle	37
18. y moriré porque muera.	47
19. »Vete, crüel, que bien me queda	1358
20. en quien vengarme de tu agravio pueda.	4810
21. »Mas quiero mudar de intento	257
22. y aguardar que salga fuera,	357
23. por, si en algo te parece,	37
24. matar a quien te parezca.	27
25. »Mas no le quiero aguardar,	247
26. que será víbora fiera	347
27. que, rompiendo mis entrañas,	37
28. saldrá dejándome muerta.	247
29. »Vete, crüel, que bien me queda	1358
30. en quien vengarme de tu agravio pueda».	4810
31. Así se queja Belisa	247
32. cuando la priesa se llega,	47
33. hizo señal a las naves	147
34. y todas izan las velas.	247
35. «¡Aguarda, aguarda» – le dice –,	247
36. «fugitivo esposo, espera!	357
37. Mas, ¡jay!, que en balde te llamo;	247
38. ¡plega [a] Dios que nunca vuelvas!	1357
39. »Vete, crüel, que bien me queda	1358
40. en quien vengarme de tu agravio pueda».	4810

«YA VUELVO, QUERIDO TORMES» (21)

1. Ya vuelvo, querido Tormes,	1257
2. ya tornan las ansias mías	1257
3. a ver la pizarra helada	257
4. que cubre mi muerte viva.	257

5. Castígame de esta ausencia	257
6. que de adorarte me priva,	47
7. Alba de mi sol difunto	157
8. y noche de mi alegría.	27
9. Tú sola fuiste mi patria	1247
10. y la que dejo, enemiga,	47
11. porque no hay más propia tierra	3457
12. que la que encubre Belisa.	47
13. <i>¡Ay, claro Tormes, si llegase el día</i>	124810
14. <i>que su muerte llorase con la mía!</i>	3610
15. Esperadme, secos campos,	357
16. después que los pies no os pisan	2567
17. de quien trocó por estrellas	47
18. vuestras rojas clavellinas.	137
19. Montes de nieve cubiertos,	147
20. frescos aires de Castilla,	137
21. esperad vuestro pastor,	37
22. que vuelve a guardar desdichas.	257
23. Moriré sin duda en vos:	357
24. vuestro es el fin de mi vida,	247
25. pues en vos se partió el alma	367
26. del lugar donde vivía.	37
27. <i>¡Ay, claro Tormes, si llegase el día</i>	124810
28. <i>que su muerte llorase con la mía!</i>	3610
29. Alba fue mi tierna noche,	1357
30. murióseme en Alba el día;	257
31. no me consuela mi tierra,	147
32. que está lejos de la mía,	237
33. que un hombre tan desdichado	1247
34. no es justo que en ella viva,	1257
35. pues que no puede volvelle	347
36. el bien que honralle solía.	247
37. Ya parto a morir y vella	1257
38. sin ser de lince mi vista,	247
39. que bien deshará mi llanto	257
40. la piedra que tiene encima	257
41. <i>¡Ay, claro Tormes, si llegase el día</i>	124810
42. <i>que su muerte llorase con la mía!</i>	3610

«CUANDO LAS SECAS ENCINAS» (22)

1. Cuando las secas encinas,	47
2. álamos y robles altos	157
3. los secos ramillos visten	257
4. de verdes hojas y ramos,	247
5. y las fructíferas plantas	47

6. con mil pimpollos preñados	247
7. brotando fragantes flores	257
8. hacen de lo verde blanco,	157
9. para pagar el tributo	47
10. al bajo suelo ordinario,	247
11. natural de la influencia	37
12. que el cielo les da cada año,	2567
13. y las secas yerbezuelas	37
14. de los secretos contrarios	47
15. por naturales efectos	47
16. el ser primero tornando,	247
17. de cuyos verdes renuevos	47
18. nacen mil colores varios	1357
19. de mil indistintas flores,	257
20. que esmaltan los verdes prados,	257
21. los lechales cabritillos	37
22. y los corderos balando	47
23. corren a los alcaceles,	17
24. ya comiendo, ya jugando,	1357
25. cuando el pastor Albano suspirando	4610
26. con lágrimas así dice llorando:	26710
27. « <i>Todo se alegra, mi Belisa, ahora,</i>	14810
28. <i>solo tú Albano se entristece y llora</i> ».	14810
29. Los romeros y tomillos,	37
30. de cuyos floridos ramos	57
31. las fecundas abejas	37
32. sacan licor dulce y claro,	1457
33. y con la mucha abundancia	47
34. su labor melificando	37
35. hinchen el panal nativo	157
36. del poleo tierno y blanco,	357
37. de cuyos preñados huevos	57
38. los hijuelos palpitando	37
39. salen por gracia divina	147
40. a poblar ajenos vasos.	357
41. Las [laboriosas] hormigas	47
42. de sus proveidos palacios	47
43. seguras salen a ver	247
44. el tiempo sereno y claro,	257
45. y los demás animales,	47
46. aves, peces, yerba o campos,	1357
47. desechando la tristeza	37
48. todos se alegran ufanos.	147
49. Preveniste tiempo alegre,	357

50. mas triste el pastor Albanio	257
51. a su querida Belisa	47
52. dice, el sepulcro mirando:	147
53. « <i>Todo se alegra, mi Belisa, ahora,</i>	14810
54. <i>solo tu Albano se entristece y llora.</i>	14810
55. »Belisa, señora mía,	257
56. hoy se cumple justo un año	13567
57. que de tu temprana muerte	57
58. gusté aquel potaje amargo.	2357
59. »Un año te serví enferma,	1267
60. ojalá fueran mil años,	3467
61. que así, enferma, te quisiera,	237
62. contino aguardando el pago.	257
63. »Solo yo te acompañé	137
64. cuando todos te dejaron,	37
65. porque te quise en la vida	47
66. y muerta te adoro y amo.	257
67. »Y sabe el cielo piadoso,	247
68. a quien fiel testigo hago,	357
69. si te querrá también muerta	467
70. quien viva te quiso tanto.	257
71. »Dejásteme en tu cabaña	27
72. por guarda de tu rebaño	27
73. con aquella dulce prenda	357
74. que me dejaste del parto,	47
75. »que, por ser hechura tuya,	357
76. me consolaba algún tanto	467
77. cuando en su divino rostro	57
78. contemplaba tu retrato.	37
79. »Pero durome tan poco	467
80. que el cielo, por mis pecados,	27
81. quiso que también siguiese,	157
82. muerta, tus divinos pasos,	157
83. » <i>Todo se alegra, mi Belisa, ahora,</i>	14810
84. <i>solo tu Albano se entristece y llora.</i> ».	14810

«HERMOSA LUCINDA MÍA» (23)

1. Hermosa Lucinda mía,	257
2. cuarta esfera de mi pecho,	137
3. imán de mi voluntad	27
4. y de mis cuidados centro,	57
5. fin de mis antiguos males	157
6. y principio de los nuevos,	37

7. gloria, pena, vida, muerte,	1357
8. bien, mal, desdichas, remedio,	1247
9. crisol de mi pura fe,	257
10. única Fénix del suelo,	147
11. basilisco que me matas	37
12. cuando miro a tus luceros,	37
13. cárcel de mi libertad,	17
14. deseado y dulce puerto	357
15. adonde voy caminando	47
16. por el mar a do navego,	37
17. cicuta que en vaso de oro	257
18. bebe el triste pensamiento	137
19. y entre olorosas flores	57
20. áspid escondido y fiero,	157
21. <i>cuando por ti padezco</i>	46
22. <i>voy mereciendo el bien que no merezco.</i>	146810
23. No soy sin razón celoso,	1257
24. pues, cuando te miro, veo	57
25. en tus ojos la color	37
26. que me obliga a tener celos.	367
27. Eres con razón ingrata,	157
28. pues que sin ella pretendo	47
29. robar al cielo un retrato	2457
30. de su beldad verdadero.	47
31. Es muy justo que me abrasen	1237
32. tus rayos tan violentos	247
33. y que muera cual Faetón,	37
34. pues cual Faetón me atrevo.	57
35. Pues que a Ícaro imitando	37
36. quise dar tan alto vuelo,	13457
37. por una sentencia justa	257
38. en el bravo mar me anego.	357
39. Mide en tu propio gusto	147
40. mis males y mis tormentos,	27
41. ejercita tus furoros,	37
42. que yo mismo me condeno,	237
43. <i>pues, si por ti padezco,</i>	46
44. <i>voy mereciendo el bien que no merezco.</i>	146810

«RIYÉNDOSE VA UN ARROYO» (25)

1. Riyéndose va un arroyo,	257
2. sus guijas parecen dientes,	257
3. porque vio los pies descalzos	357
4. a la Primavera fértil.	57
5. Mil pájaros le acompañan	127

6. que estaban en los laureles	27
7. cantando amores al día	247
8. que por un monte amanece,	347
9. cuando un pastor desdichado	247
10. que en el prado llano y verde	357
11. apacienta su ganado,	37
12. celoso, solo y ausente,	247
13. cuando unas pocas ovejas	247
14. Belardo lleva a una fuente,	2457
15. que de lejos parecían	37
16. él, peñasco y ellas, nieve,	1357
17. y vio que de un alto monte	2457
18. Lucinda alegre decidiende	247
19. de haber prestado al Aurora	247
20. sus jazmines y claveles.	37
21. Pero luego que la mira	37
22. cubrió sus ojos alegres,	247
23. que son dechado el sol,	247
24. y sus labios nácar vierten,	357
25. y viendo que ya Lucinda	257
26. en viéndole se entristece,	27
27. esto cantó murmurando,	147
28. que celos murmuran siempre:	257
29. «Para todos alegres,	36
30. para mí tristes,	34
31. <i>bien conozco, mis ojos,</i>	136
32. <i>que dais en libres.</i>	24
33. »Cuando no me veis,	35
34. alegres estáis,	25
35. y si me miráis,	5
36. os entristecéis.	5
37. »Mudanzas hacéis,	5
38. que otro son os tocan.	135
39. Celos me provocan,	15
40. celos me distes:	15
41. <i>bien conozco, mis ojos,</i>	136
42. <i>que dais en libres.</i>	24
43. »Con nuevo cuidado	26
44. estáis, ojos míos,	235
45. nuevos desvaríos	15
46. de mi bien pasado.	35
47. El tiempo ha trocado	235
48. de vuestra mudanza	25
49. la alegre esperanza	25

50. que un tiempo me distes.	125
51. <i>Bien parece, mis ojos,</i>	136
52. <i>Que dais en libres».</i>	24

«ARDIENDO SE ESTABA TROYA» (33)

1. Ardiendo se estaba Troya,	257
2. torres, cimientos, almenas,	147
3. que el fuego de amor a veces	257
4. Abrase también las piedras.	257
5. Todos huyen, todos corren,	1357
6. unos salen y otros entran,	1357
7. al cielo van los suspiros,	247
8. las lágrimas a la tierra.	27
9. «¡Fuego!», dan voces, «¡Fuego!», suena,	13468
10. y solo Paris dice: «¡Abrase a Helena!».	246810
11. Ya el río no les socorre,	1247
12. que, por aguas, sangre lleva,	357
13. ni la que vierten sus ojos,	47
14. porque es tarde y no aprovecha.	2357
15. Si al cielo piden socorro,	247
16. encubre al humo las estrellas.	247
17. Solo es fuego venganza,	1247
18. de solo el fuego se quejan.	247
19. «¡Fuego!», dan voces, «¡Fuego!», suena,	13468
20. y solo Paris dice: «¡Abrase a Helena!».	246810
21. Ejemplo ha quedado en Troya	2357
22. de que no hay tan alta empresa	3457
23. que no acabe una porfía	2347
24. y deshaga la paciencia.	37
25. Diez años cercada estuvo,	1257
26. rindiose y perdió la fuerza,	257
27. que de una honrada conquista	247
28. no menos gloria se espera.	1247
29. «¡Fuego!», dan voces, «¡Fuego!», suena,	1348
30. y solo Paris dice: «¡Abrase a Helena!».	246810
31. ¡Cuán dichosa fueras, Troya,	1357
32. si aquella divina griega	257
33. del robo de su hermosura	27
34. no hubiera honrado tu tierra!	1247
35. [¡Breve] deleite humano,	147
36. qué largos trabajos cuestas!,	1257
37. pues que todo un reino llora	3457
38. lo que solo un hombre peca.	3457
39. «¡Fuego!», dan voces, «¡Fuego!», suena,	1348
40. y solo Paris dice: «¡Abrase a Helena!».	246810

LA CASA Y SU DIMENSIÓN FANTÁSTICA EN *EL CUARTO DE VIDRIO*, DE
NORAH LANGE

THE HOUSE AND ITS FANTASTIC DIMENSION IN *EL CUARTO DE VIDRIO*
BY NORAH LANGE

MARÍA CECILIA FERREIRA PRADO
Universidad de las Islas Baleares

RESUMEN

El cuarto de vidrio (póstuma-2006) es la última novela de la escritora argentina Norah Lange. En ella se privilegia el espacio de la casa, la cual aparece aquí profundamente personificada, lo que tiñe el total del relato del sello fantástico que caracteriza a los escritores del *boom*. Lange reanuda, en esta novela, la estética de lo increíble que se había iniciado en *Antes que mueran* (1944), había conocido el éxito y el reconocimiento con *Personas en la sala* (1950), y había llegado a *Los dos retratos* (1956), sin que la crítica literaria se hubiera percatado de que estábamos ante una literatura plenamente fantástica o, dicho de otro modo, que sin descifrar ese elemento fantástico no se podía interpretar el sentido último de la narrativa de Lange; una estética que se inserta en la línea de la literatura fantástica promocionada por su primo político Jorge Luis Borges y que tuvo amplia repercusión en Hispanoamérica, especialmente en el Río de la Plata.

PALABRAS CLAVE: Hispanoamérica, Literatura fantástica, Norah Lange, novela, casa.

ABSTRACT

El cuarto de vidrio (posthumous work-2006) is the last novel of the Argentine writer Norah Lange. In it is privileged the space of the house, which appears here deeply personified, which dyes the history of the fantastic seal that characterizes the writers of the Boom. In this novel, Lange reiterates the aesthetics of the incredible stories, that had begun in *Antes que mueran* (1944), had known success and recognition with *Personas en la sala* (1950), and had come to *Los dos retratos* (1956), without the literary criticism having realized that we were in front of a totally fantastic literature or, in other words, that without deciphering that fantastic element could not be interpreted the ultimate meaning of Lange's narrative;

an aesthetic that is inserted in the line of fantastic literature promoted by his cousin in-law, Jorge Luis Borges, and that had wide repercussion in Hispanic America, mainly in the Río de la Plata.

KEY WORDS: Hispanic America, Fantastic Literature, Norah Lange, novel, house.

1. INTRODUCCIÓN: *EL CUARTO DE VIDRIO*, ¿UNA NOVELA INCONCLUSA?

La muerte de Oliverio Gironde ocurrida el 24 de enero de 1967 sumió a su esposa, la escritora argentina Norah Lange (Buenos Aires, 1905-1972), en una profunda melancolía no exenta de actividad creativa. En el reportaje que concede a Beatriz de Nóbile, en 1968, Lange expone algunos datos sobre sus nuevos trabajos, entre los cuales se encuentra la última novela que está escribiendo, *El cuarto de vidrio*:

Preparé, en estos últimos meses, una edición de las obras completas de Oliverio, otra de mis discursos y además estoy terminando una novela. Ya tiene título, se llamará *El cuarto de vidrio*. Tiene el mismo tono que las anteriores, pero es un poco más directa. Todavía me faltan dos capítulos. Quedará completa y publicable a fin de año. Ahora trabajo con el mismo ritmo que me impuso Oliverio. Aun en verano trabajábamos siete u ocho horas en una quinta de Pilar¹;

Lo cierto es que, tras el fallecimiento de la autora, en 1972, la novela quedó guardada en un cajón, inédita hasta 2006, momento en que Beatriz Viterbo Editora — gracias a la intervención de Susana Lange, sobrina de la escritora— la rescata y publica, en el segundo tomo de sus *Obras completas*. Los 14 capítulos que integran la novela —de los cuales el primero apareció como un adelanto en el citado libro *Palabras con Norah Lange*, de Nóbile, y el séptimo se publicó en el diario *La Nación*, con el título de «La mano en el retrato» (1969) — conforman un conjunto bastante homogéneo y cerrado. En la «Nota de edición»², se apunta que la versión mecanografiada de la obra presentaba títulos para los diversos capítulos, no obstante, se optó por suprimirlos y solo numerarlos, siguiendo el criterio de Lange en sus obras anteriores. De todos modos, los títulos originales pensados por la autora eran los siguientes: 1 «La casa»; 2 «Gabriela»; 3 «El tío en la mesa»; 4 «Yo lo conocí antes»; 5 «Emilia y yo»; 6 «La hora del caballo»; 7 «La mano en el retrato»; 8 «La enyesada»; 9 «El cuarto de vidrio»; 10 «Las trenzas»; 11 «La inyección»; 12 «Mudanza»; 13 «Visita a la casa»; 14 «La casa».

Salvo el «Epílogo» que escribe Legaz, no existen hasta el momento estudios críticos que se ocupen de analizar esta obra, por lo que mi contribución solo es un puntal de partida para futuras investigaciones. En la exposición de la crítica se introduce un interrogante, por otro lado tan habitual respecto a las obras póstumas: «como siempre nos quedará la duda sobre si su autora ha dejado concluida la novela

¹ B. de Nóbile, *Palabras con Norah Lange*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, p. 26.

² A. Astutti, «Nota de edición» a *El cuarto de vidrio*, en N. Lange, *Obras completas*, tomo 2, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 564.

o pensaba seguirla, o la acabó abruptamente»³. De igual modo, la editora, Adriana Astutti, también manifiesta serias dudas sobre si la novela estaba terminada. Es indudable que la autora tenía pensado realizar algunos cambios. Así, por ejemplo, la editora señala que:

En el capítulo 14, una anotación entre paréntesis ubicada cinco espacios por debajo del final de la novela en la versión mecanografiada anota: «(Más confusión entre la casa donde están y la casa de antes?)», sugiriendo que la novela podría extenderse o incluso que los capítulos finales admitirían, quizá, otro orden⁴.

Sin embargo, cabe mencionar que ya al principio de este capítulo existe una ambigüedad entre la casa del río y la casa de antes: la narradora cierra una puerta confundiendo las dos casas: «Pensé que comenzaría a mirarme mientras cerraba la puerta, pero después de unos segundos, la puerta que se cerró no era esa ni tampoco se parecía a la del comedor en esa hora pesada del almuerzo, con costumbres recién adquiridas y al descuido, de casa pasajera»⁵. Lo más probable es que Lange deseara perfeccionar algunos rasgos del texto a fin de enfatizar la oscilación ya dada.

De todas maneras, este último capítulo, tal como se nos ofrece, presenta un final más que aceptable para la novela: con el derrumbe del cuarto de vidrio, la casa elimina a los familiares molestos y el espíritu del abuelo se dispone a gobernarla. Por otro lado, el hecho de que el primer capítulo y el último tengan el mismo título: «La casa», hace pensar en la estructura circular de la obra: la historia empieza donde acaba, en la casa.

Según Susana Lange, la novela ya estaba finalizada y lista para publicar, lo cual nos reafirma en lo que habíamos conjeturado:

El *Cuarto de Vidrio* fue el último libro que escribí, y sí lo terminé. Ella siempre le mostraba los manuscritos, como para tener su invaluable opinión, a Oliverio, pero él falleció y no llegó a leer los cinco últimos capítulos. Pero le puso el punto final. A mí me consta que está terminada. Quedó por varios años en un cajón, luego yo misma la pasé a Word y se la pasé a María Elena Legaz⁶.

La escritura de la novela coincide con una etapa difícil en la vida de Lange, puesto que debe afrontar muchos sucesos esta vez sin el apoyo incondicional de su marido. En el epílogo a la obra, Legaz afirma que:

Norah Lange pierde mucho interés por la vida con la desaparición de su compañero, quien también había sido –como Borges en los comienzos de la

³ M. E. Legaz, «Epílogo» a *El cuarto de vidrio*, en *Norah Lange, Obras completas*, tomo 2, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 648.

⁴ A. Astutti, «Nota de edición», ob. cit., p. 564.

⁵ N. Lange, *Obras completas*, A. Astutti (ed.), Rosario, Beatriz Viterbo, Tomo II, 2006, p. 637.

⁶ Correo electrónico emitido por Susana Lange el 22/08/2016 a las 5:12 p. m.

creación- uno de sus críticos más rigurosos. No asiste casi a reuniones sociales ni a encuentros literarios o artísticos y permanece como «voluntaria encerrada» en su casa de la calle Suipacha a la que finalmente abandona para trasladarse cerca de sus hermanas. En 1971, ya en una nueva vivienda de la calle Talcahuano, cuenta a Vicente Zito Lema que la casa la estaba echando con sus recuerdos y tristezas pero que 'ahora quiero terminar mi libro, ya llevo concretados nueve capítulos'. A partir de entonces, parece haber escrito los cinco siguientes hasta completar los catorce que tenemos⁷.

La experiencia de la casa donde vivió con Gironde, en la calle Suipacha, transida de recuerdos y gestos memorables, de aquel antiguo palacete que «la estaba echando»⁸, literalmente, cayéndose a pedazos, debió ser fundamental para la gestación de esta novela, donde también el espacio vertiginoso de la casa amenaza con desmoronarse⁹. Una última obra que, por lo demás, resulta un balance de toda su producción anterior, tal como explica la crítica:

Norah Lange fusiona situaciones, personajes y técnicas similares a las de su narrativa anterior desde *Cuadernos de Infancia* hasta *Los dos retratos*, como un recuento final de este universo de ficción, en que imperan el recuerdo, el secreto, los miedos y el espacio privilegiado de la casa familiar¹⁰.

2. EL MOTIVO DE LA CASA ENCANTADA EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

En *El cuarto de vidrio* se desarrolla el prototípico esquema narrativo de sus novelas precedentes, *Personas en la sala* (1950) y *Los dos retratos* (1956): de un modo similar a como ocurre en estas obras, la casa con sus mujeres tristes y melodramáticas que guardan secretos y la adolescente huérfana y aburrida, dedicada a espiarlas, son los personajes y el espacio donde se configura la acción. Sin embargo, a la narradora, lo que le lleva a contar la historia es la casa; y en ello sigue la estela del protagonista de *Casa tomada*, de Julio Cortázar, cuando en alguna parte del cuento afirma: «Pero es de la casa que me interesa hablar»¹¹.

⁷ M. E. Legaz, «Epílogo», ob. cit., p. 644.

⁸ M. E. Legaz, «Epílogo», ob. cit., p. 644.

⁹ En este sentido, al límite de la leyenda, algunos biógrafos indican que la casa de Suipacha, en la que vivía el matrimonio Gironde-Lange, «Era un *petit* hotel más bien extraño [...]. Dicen que tenía fantasmas y algunos antiguos ahorcados que solían quejarse. La buena y pobrísima gente de los conventillos aledaños solía escucharlos», M. E. de Miguel, *Norah Lange. Una biografía*, Barcelona, Planeta, 1991, p. 173.

¹⁰ M. E. Legaz, «Epílogo», ob. cit., p. 644.

¹¹ J. Cortázar, *El perseguidor y otros relatos*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 27. Cortázar publica su primer libro de cuentos, *Bestiario*, en 1951. Esta primera colección de relatos está marcada por la tendencia fantástica que luego prolongará y perfeccionará a lo largo de su narrativa. Entre todos estos cuentos se encuentra la famosa «Casa tomada» que tanto gustaría a Borges, de ahí que en 1946 el escritor de *El Aleph* decidiera publicarla en su revista *Los anales de Buenos Aires*. El cuento narra la historia de dos hermanos que viven en una casa antigua dominada por extrañas presencias. Muchos de los rasgos cortazarianos del relato ya se perciben, en general, en la obra vanguardista de Lange: la casa como

La extravagancia de la casa en *El cuarto de vidrio* se resalta desde que está profundamente humanizada —hasta tal punto que funciona como un personaje más de la historia—, poseída de sentimientos, personalidad, deseos y aprensiones; incluso la joven le concede algún que otro movimiento nocturno, lo que la lleva a interactuar con ella y a desarrollar una especie de juego donde la complicidad y el cariño son manifiestos. Así, si en las novelas anteriores lo fantástico provenía del movimiento inexplicable en retratos y fotografías, aquí lo que se mueve es la casa, que encarna, en gran medida, el sentir y el pensar de la narradora. Por tanto, el espacio resulta enteramente fantástico como consecuencia de esta personificación tan acusada en la casa, que ejerce además un influjo nefasto en los personajes adultos, siempre al borde de una muerte segura.

Debido a la singularidad de este entorno peligroso y cambiante que redundaba en una dimensión desconocida —al menos eso es lo que sabemos por voz de la narradora— esta última novela de Lange ejemplifica un tema, aunque no sea el único ni el principal, de larga tradición en la literatura fantástica: la casa antigua posesora, que es una versión modernizada del castillo embrujado de la novela gótica inglesa, cuyos orígenes se remontan a *El Castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, obra señera con que se inicia el género. La literatura anglosajona gustó mucho de este tipo de moradas ruinosas e inquietantes, con el añadido, a veces, de un posible derrumbe: «La caída de la casa Usher», de Poe; la casa del «Ciento de Sutpen» en *¡Absalón, Absalón!*, de Faulkner¹² y «La casa encantada» de Woolf, son buen ejemplo de ello. Pero también encontramos numerosos casos de viviendas maravillosas o sobrenaturales en la literatura hispanoamericana, desde Manuel Mujica Láinez con *La casa* —novela que resulta increíble porque la narradora es justamente la casa que nos cuenta la historia de la familia en retrospectiva, momentos antes de ser tirada abajo—, pasando por el gran número de casas enigmáticas, con sortilegio, de Felisberto Hernández, como la antigua casona de «El balcón»¹³, donde un viejo balcón se suicida por amor, así se deja

espacio privilegiado, los personajes ordinarios que mantienen una rutina, el conflicto doméstico y psicológico, el detalle intrascendente; se crea un entorno realista para abolir la distancia entre personaje y lector y, en ese contexto del vivir cotidiano, va a hacer su aparición lo fantástico, gradualmente, imperceptiblemente, en medio de un ambiente denso y perturbador. *Personas en la sala* (1950), *Los dos retratos* (1956) y *El cuarto de vidrio* (póstuma, 2006), salvando las distancias, muy bien pudieran ponerse en relación con esta primera obra de Cortázar, puesto que ambos autores recrean en la diégesis una atmósfera rarificada, surgida en medio de la cotidianidad de lo que podría considerarse, al menos en apariencia, una casa posesora.

¹² La casa del Ciento de Sutpen está profundamente personificada; quizás porque el patriarca la construyera con sus propias manos, ha adquirido muchos de sus rasgos, extendiendo su idiosincrasia y su forma de pensar: «¿Qué dices?, pregunté. “No suba, Rosa.” Eso fue lo que dijo: el silencio, la quietud, y otra vez me pareció que no era ella quien hablaba, sino la casa misma, la casa que él levantó, edificada en torno suyo como una secreción de su cuerpo, como si sus sudores hubiesen producido un cascarón complementario, una suerte de capullo», W. Faulkner, *¡Absalón, Absalón!*, Barcelona, RBA, 1995, p. 123.

¹³ El cuento pertenece al libro *Nadie encendía las lámparas* (1947), que contó con el apoyo de Oliverio Girondo para ser publicado. Cuando Lange y Girondo realizan un viaje en 1948 para pasar una

caer, lo que tendría algún paralelismo con *El cuarto de vidrio* de Lange; hasta llegar a cuentos clave de la literatura argentina como la ya mencionada «Casa tomada», de Julio Cortázar, con la expulsión gradual y sistemática de los dos hermanos sobre los que planea la sospechosa sombra del incesto, o «El Aleph», de Borges, donde el chalet que pretende salvar el poetastró —primo de Beatriz Viterbo—, con su fantástico espejo-umbral¹⁴ de nombre homónimo, será también carne de escombros. En fin, no se puede decir que Norah Lange no tuvo donde inspirarse, además de haber podido aprovechar, como se ha visto, su propia experiencia personal en relación con las casas. Sobre este último aspecto, hay pruebas sobradas en los textos autobiográficos de *Antes que mueran*¹⁵ (1944), donde encontramos el espacio mítico de la casa, ya al borde del derrumbe, incluso, a veces, habitado por espectros. Creo que, a pesar de las diferencias argumentales y estilísticas que hay entre unos relatos y otros, todos los ejemplos ofrecidos coinciden al menos en un punto: la casa es fantástica por sí misma, su espacio es lo fantástico, independientemente de que contenga o no fantasmas u otros seres enigmáticos. Los diferentes espacios por los que transitan los personajes solo pueden ser experimentados como irreales, como una dimensión inasumible de lo Otro, porque presentan zonas de ambigüedad por donde se filtra lo increíble: puertas y ventanas que se abren por sí solas, ruidos escalofriantes, umbrales al más allá, etc., manifestando una extrañeza y una densidad emocional que escapa de la lógica del mundo. De tal manera, el espacio cotidiano se ve asaltado por fenómenos que

temporada en Europa tienen la oportunidad de conocer a Supervielle y a «ese gran escritor que es Felisberto Hernández [...]. Gracias a la intervención de Gironde, [...] logra publicar *Nadie encendía las lámparas* (1947) en la editorial Sudamericana», B. de Nobile, *Palabras con Norah Lange*, ob. cit., p. 22 El uruguayo cuenta en su haber con un buen número de cuentos de matiz fantástico. Su obra, como la producción madura de Lange, incide en el extrañamiento de lo cotidiano, en el animismo tan característico de nuestra autora, un animismo que humaniza los objetos dotándolos de ternura y sentimientos. Los objetos como poseedores privilegiados del secreto de sus dueños pueblan las páginas de sus libros y son muchas veces protagonistas. También los ambientes interiores de las casas antiguas de Buenos Aires, con sus objetos y enseres característicos, sus típicas solteronas o viudas afincadas en un pasado remoto más prestigioso y más noble, parecen un referente indiscutible en las obras de Lange. Le falta a nuestra autora, la mirada irónica de Hernández, el toque de humor fino y preciso, en ocasiones burlón, que utiliza para desdramatizar cuando la situación lo requiere.

¹⁴ R. Ceserani, en *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999, p. 107, afirma que «A menudo hemos encontrado, en los cuentos fantásticos que hemos leído, ejemplos de [...] pasos de umbral, por ejemplo, de la dimensión de la realidad a la del sueño, a la de la pesadilla, o a la de la locura». El crítico expone un cambio de código de un umbral a otro (ya mencionado por Lugnani): «El umbral entre una dimensión y otra, entre lo idéntico y lo otro, es también, a fin de cuentas, el umbral entre lo que está codificado y lo que no está (lo que todavía no está o lo que ya no está) codificado» (p. 107). T. Todorov, por su parte, menciona ciertos objetos (lentes, espejos, prismáticos) que posibilitan la entrada en lo maravilloso, en *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974 [1ª ed. 1970], pp. 145-147.

¹⁵ En *Antes que mueran* se recogen numerosos casos de viviendas con rasgos sobrenaturales. Así se encuentran casas a punto de desmoronarse: «antes que el martillo la horade en un costado, sabrá reunir, rápidamente, lo que convivió en ella, para dejarse caer, henchida y sin orgullo —atónita y tierna sucesión de ladrillos—, sobre nuestros rostros antiguos» (p. 61); casas con paredes y pisos que se mueven: «las paredes cambian de sitio cada vez que intentas probarte su muerte [...] antes de que faltara el piso inmóvil que ya no se mueve porque sólo le falta regresar,» (p. 18); y casas habitadas por espíritus: «cerré la ventana y sentí que algo permaneció encerrado dentro del cuarto» (p. 64); «Los vi irrumpir en onduladas y rápidas sucesiones de ojos, de labios, de cabellos [...] pasaron arremolinados en dulce vorágine, traspasando los muebles,» (p. 102), en N. Lange, *Obras completas*, ob. cit.

trastornan su estabilidad, amenazando la vida o la salud mental de los moradores.

3. LA PROSOPOPEYA Y LA CAUSALIDAD MÁGICA

La anécdota de *El cuarto de vidrio* es mínima, porque lo que le interesa a la autora, más que el desarrollo de los hechos, es crear un ambiente vertiginoso de miedo y desasosiego: tras la muerte de sus padres, la narradora-protagonista de esta historia y su hermana Emilia, ambas adolescentes, deben aprender a convivir con el tío Juan, su mujer Andrea y la hermana soltera de esta, Gabriela —enamorada de su cuñado— que han venido expresamente a cuidarlas a la ruinosa mansión familiar en que viven. La familia almuerza, merienda y cena en el cuarto de vidrio, que da título a la obra, antigua terraza luego acristalada, que los tíos emplean como salón comedor. El insólito recinto de paredes de cristal es receptáculo de los más oscuros deseos de la joven que, viendo como sus tíos se enseñorean de todo, fantasea con que caigan al vacío. Así, la casa, mal construida y añeja, se encargará de hacer sus sueños realidad, cuando por fin se derrumbe el cuarto de vidrio, con estrépito incluido.

El sucinto argumento antes planteado pone de manifiesto dos estrategias o recursos literarios que la autora abordará y aprovechará hasta la extenuación a lo largo de la obra: por un lado, la prosopopeya, técnica langeana por excelencia, presente ya en su poesía ultraísta¹⁶, y de considerable valor en lo que concierne a su producción narrativa; y, por otro, la causalidad mágica, principio recurrente en los relatos de historias prodigiosas, que el crítico Todorov (1970) analiza en su célebre *Introducción a la literatura fantástica* en el capítulo 7 «Los temas del yo; obra operativa al menos respecto a las novelas de Lange, cuya naturaleza fantástica, que vertebró y explica la mayoría de historias, apenas ha sido estudiada.

Por lo que concierne a la prosopopeya, se ha de señalar el hecho insólito y explícito de que la casa posee voluntad propia. La casa está profundamente personificada por la voz de la narradora, que la presenta, ya desde el inicio de la novela, como a un ser humano, no solo por lo que concierne al aspecto emocional, sino también por lo que atañe a la estructura física. Así, la muestra con sentimientos, deseos, mirada, extremidades (brazos y piernas) y capacidad de moverse por sí misma:

Fue entonces cuando resolví guardar silencio y visitar la casa de tiempo en tiempo, para verificar cómo se arreglaba sola, confinada en sí misma, cerrada, enmoheciéndose, apagándose el brillo de los cristales, extrañando desde el primer

¹⁶ A diferencia de lo que sucede en relación con su prosa —donde el anclaje de la escritora en una estética determinada parece vaga o confusa—, respecto a la poesía se la suele incluir dentro del grupo ultraísta comandado por Borges, primo lejano. Este llega a Buenos Aires en 1921 para difundir la nueva tendencia aprendida en España. Lange toma de él muchas de las nuevas técnicas y publica un libro de poemas de marcado corte ultraísta *La calle de la tarde* (1925), prologado y elogiado por el argentino.

día, acaso con deseos de darse la vuelta, o cada vez más dispuesta, en punta de pie, atisbando la calle para ver si llegábamos.¹⁷

Al final del relato, una vez consumados los hechos, se escucha una voz misteriosa que repite, como un eco, que de haber yacido allí las dos huérfanas «también hubieran tenido la impresión de caerse hacia atrás»¹⁸. Una afirmación semejante solo puede proceder de la casa, la cual pasa de ser un espacio pasivo y decorativo por donde transitan los personajes a adquirir cada vez más protagonismo, hasta convertirse en un sujeto actante, una criatura fantástica con voluntad y personalidad propia, que decidirá sobre el destino de los otros.

Respecto a la causalidad mágica, ya está implícita en el hecho de la personificación: si la casa se mueve, ello se debe a que posee vida y no a una causa natural, la cual también se apunta en determinados pasajes en los que se insiste en su deterioro; pero hay que subrayar, además, la circunstancia de cómo los sentimientos o presagios del personaje narrador finalmente se cumplen. Estos se explicitan en aquellas frases en las que la joven imagina el derrumbe y, por ende, la muerte trágica y accidental de los tíos:

Fue esa misma noche [de la muerte del padre], y, a pesar de la angustia, cuando pensé por primera vez que los tres corrían el riesgo de caer a la calle no bien el cuarto se inclinara un poco. A ellos tres, en cambio, nada pareció perturbarlos. Acodadas en nuestros sitios seguros Emilia y yo, sin embargo, los mirábamos, como desde un comienzo de despedida. Acaso porque nos sentíamos representantes verdaderos de la casa o porque la ausencia de mi padre nos dejaba más tiempo para ensayar aprensiones¹⁹.

La narradora repite este motivo un considerable número de veces a lo largo de toda la obra, como si pretendiera expresar con ello una obsesión o deseo reprimido. Así describe, con reiteración morbosa, la sensación de vértigo y profundo desasosiego que le produce este cuarto: «la casa me pareció cambiar, especialmente en el cuarto de vidrio»²⁰; «el cuarto de vidrio con su zona de peligro»²¹; «el momento en que los tres nos confrontaran sentados del lado peligroso, del lado de los vidrios»²²; «la certidumbre de que, al aproximarnos mucho a las ventanas, no sería difícil que alguien cayera a la calle»²³; «quienes se sentaban de espaldas a la calle parecían encontrarse al borde de

¹⁷ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., pp. 634-635.

¹⁸ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 640.

¹⁹ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 610.

²⁰ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 566.

²¹ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 566.

²² N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 583.

²³ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 608.

un invisible precipicio»²⁴; «casi podría haber exclamado: ¡cuidado! cuando veía a mi tío Juan, a Andrea y a Gabriela, echar las sillas hacia atrás, y abandonar la mesa sin siquiera mirar hacia los vidrios, tan intensa era la posibilidad de que cayesen»²⁵; «Al mirarlos, sentados a la mesa, casi como instalados sobre un vacío próximo»²⁶.

La acotación, en algunos pasajes, «de que la mesa se inclinaba demasiado»²⁷ aproxima de un modo plástico y visual el futuro derrumbe que tendrá lugar cuando los tres se caigan con la terraza. Por supuesto, el hecho de que una habitación se desplome no tiene nada de particular, pero aquí el siniestro obedece a leyes desconocidas y se relaciona más que con la antigüedad o mala construcción de la casa —lo que entraría dentro de una lógica realista— con los deseos compulsivos de la joven (o de la casa), la cual, incapaz de confesarse a sí misma lo que en verdad siente, expresa estos sentimientos desplazándolos o adjudicándolos a la vivienda. Es en este marco de incertidumbre²⁸ y de asombrosa causalidad mágica cuando el texto de Lange adquiere el máximo valor compositivo en lo que respecta al término «fantástico»²⁹. Al acabar la historia, cuando se produzca por fin el estallido, ese «estrépito más fuerte capaz de clausurar todas las puertas»³⁰, lo que para algunos será un simple derrumbe producto del azar, para otros será la consecuencia de las premoniciones nefastas de la joven (la casualidad convertida en causalidad); una suerte de «pan-determinismo»³¹, en palabras de Todorov, donde se constata además que todo se corresponde y que «*el paso*

²⁴ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 609.

²⁵ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 614.

²⁶ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 615.

²⁷ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 609.

²⁸ Para Todorov, sin la incertidumbre o vacilación, no hay literatura fantástica: «lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente.». Si al finalizar la historia —o en algún momento de la narración— el personaje o el lector salen de la duda y deciden que el hecho extraño no puede ser explicado mediante leyes naturales entraríamos en el género de lo maravilloso; si, en cambio, concluye que se trata de un acontecimiento empíricamente demostrable, la narración pertenecería al género de lo extraño así, «Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento», T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, ob. cit., p. 53.

²⁹ En sintonía con los cuentos fantásticos de Borges, Norah Lange comenzó a escribir literatura fantástica a partir de la década del 40, con obras como *Antes que mueran* (1944), *Personas en la sala* (1950) y *Los dos retratos* (1956). Véanse, sobre este rasgo fantástico dos artículos de mi autoría: «El retrato y sus galerías interiores: lo fantástico-extraño en *Personas en la sala*, de Norah Lange», *Monteagudo*, 23 (2018), [en prensa], y «Una autobiografía fantástica de Norah Lange: *Antes que mueran*», *Estudios Románicos*, 26 (2017), pp. 171-182.

³⁰ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 641.

³¹ El «pan-determinismo», tal como explica Todorov, significa que no existe el azar, la casualidad, sino que todo lo que sucede de forma casual tiene una razón de ser que incide en lo fantástico. En el «pan-determinismo: todo, hasta el encuentro de las diversas series causales (o azar), debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando ésta no sea sino de orden sobrenatural.», en *Introducción a la literatura fantástica*, ob. cit., p. 133.

del espíritu a la materia se ha vuelto posible»³². Sin embargo, la acentuada personificación de la casa, con sus movimientos increíbles y su estremecedora voz de ultratumba al final de la obra, más la presencia fantasmal del abuelo, asimilado a la caña tacuara³³, impiden clasificar la novela como un texto fantástico puro e inclinan el relato hacia una versión maravillosa³⁴.

4. EL CONFLICTO QUE DESATA LO FANTÁSTICO

El sentimiento fantástico surge como consecuencia de un conflicto que antes no existía. Después de insistir en la impresión paranormal de que el piso se inclina demasiado, la narradora afirma: «lo extraño fue que nunca reflexioné de esa manera durante los dos años que vivimos en esa casa con nuestros padres. Tal vez sus presencias serenas, sin dobleces ni ocultamientos, bastaran para tornar natural cualquier acontecimiento»³⁵. El gran afecto de la dueña hacia su propia casa corre parejo a la angustia contenida, silenciada en la novela, por la muerte de los padres, una conmoción que, en definitiva, es lo que desencadena esa inmersión en lo fantástico, porque tal como reconoce la narradora «era una casa hasta el llanto, aunque no lloré por ella»³⁶. A esta desazón hay que sumar el fastidio de las diversas costumbres nuevas que vienen a imponer los tíos y que la joven «deshacía y daba vuelta,», por ejemplo, cuando «alguien retiró el florero alto o cambió de sitio la biblioteca»³⁷. También el hecho de que la obliguen a mudarse a la detestable casa del río, que ella considera mediocre e inauténtica, mientras Gabriela permanece en la que es suya, «a sus anchas detrás del cristal, como propietaria de todas las ventanas»³⁸, trastoca la vida del personaje y

³² T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, ob. cit., p. 137.

³³ La caña tacuara, cetro simbólico del abuelo, es enterrada junto a su caballo muerto, con lo que se infiere el óbito anterior del anciano. Parece significativo, al respecto, que cuando la familia se muda a la casa del río, no se mencione en ningún momento la figura del abuelo. Por tanto, el sonido que escucha la joven de la caña tacuara, al final de la historia, anuncia la presencia fantasmal del abuelo que viene del más allá. La caña se convierte así, empleando un término de Mario Ceserani, en un objeto mediador «que, obtenido en la dimensión sobrenatural y trasladado al mundo cotidiano, probaría de manera fehaciente que el personaje “ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad”». El objeto sirve para dar mayor verosimilitud al componente fantástico y por ende al relato; en M. Ceserani, *Lo fantástico*, ob. cit. p. 108.

³⁴ Lo «fantástico-maravilloso» tiene cabida en aquella «clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural», T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, ob. cit., p. 65. Cabe señalar que, pese a su ingrediente maravilloso, la novela de Lange no pertenece al género de lo maravilloso-puro, porque existe, en cierta medida, la vacilación del lector y porque el mundo en el que se mueven los personajes es casi una reproducción de nuestro mundo cotidiano, regido por leyes racionales.

³⁵ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 609.

³⁶ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 566.

³⁷ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 615.

³⁸ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 636.

acelera, en gran medida, el desenlace. En su fuero interno, la adolescente no acepta la autoridad que ejercen los mayores sobre ella y su hermana; es la casa, en ausencia de sus padres, quien asume ese papel: «en realidad, fue la casa la que mandó siempre, en vez de nosotros. Claro que fue lo mejor que podía sucedernos, especialmente a Emilia y a mí, que nos habíamos quedado solas»³⁹; al igual que sucedía en *Personas en la sala*, aquí se manifiesta la rebeldía de la adolescente, la diferencia estriba en que *En el cuarto de vidrio* se añade una constante lucha entre los tíos y las dos huérfanas por la posesión de la casa, con lo cual se manifiesta el conflicto de poder. Las hermanas se amparan en el dominio y la voluntad de la casa como fórmula para sobreponerse a la posible autoridad de los tíos.

5. LA CASA Y SU DIMENSIÓN FANTÁSTICA

La novela se inicia con la presentación de la casa, una mansión antigua de grandes longitudes que se deja recorrer de extremo a extremo. No solo el espacio produce vértigo y cambios anímicos en los personajes, miedos, deseos y rechazos inconscientes: «el temor también podía basarse en que —con frecuencia— la casa me abrumaba»⁴⁰; sino que los familiares, a su vez, sin darse cuenta, influyen de forma decisiva sobre el aspecto y ambiente de la casa, la cual «sabía hasta cuándo podía atestarse de episodios, aparentemente inocentes, que después comenzarían a perturbarla»⁴¹. Así, frente a todas las tensiones que se producen día a día en la familia (relacionadas con celos, envidias, amores a destiempo, intentos de asesinato, etc.), la casa se comporta como un animal incómodo que se da vuelta y cambia de pose. De ahí el componente subjetivo y fantástico de la vivienda. Son incontables las ocasiones en que la narradora describe su entorno como un espacio fluctuante, traslaticio, con paredes y cuartos que se mueven, lo que acerca a la memoria las imágenes borrosas e inestables de los sueños: «hasta el llanto podía quererla, aunque a veces se diera vuelta aprovechándose porque yo me demoraba en encender la luz»⁴². La singularidad de la casa, que produce sorpresa a cada instante, se acrecienta al compararla con las otras:

Conocí muchas personas que contaban cómo llegaban a sus casas y no era difícil imaginarlas abriendo la puerta del comedor, de la sala, de algún dormitorio. La nuestra también poseía todo eso, pero como dispuesto a último momento, como si desde el comienzo hubiésemos adivinado que nunca se acostumbraría⁴³.

³⁹ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 602.

⁴⁰ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 565.

⁴¹ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 567.

⁴² N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 567.

⁴³ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 566.

El discurso se vuelve vago y sibilino cuando se trata de describir los movimientos increíbles que realiza la casa «yo encendía la luz, esperando que se moviera. Pero la casa conocía mi juego desde cualquier distancia y a toda hora. Y cuando yo decidía encender la luz, aunque hubiesen pasado muchas noches, todavía la postergaba, la hacía esperar»⁴⁴. Es como si a la narradora le costara expresar de un modo coloquial y sencillo lo que han visto sus ojos, lo que ha presenciado, y debiera recurrir en su defecto a metáforas, símiles, metonimias y otras formas del sentido figurado, a fin de ofrecer una idea aproximada. Así, por ejemplo, para indicar el grado de peligrosidad y temor que inspira el recinto, desarrolla alguna que otra metáfora irracional al comparar la casa con la araña «me hacía recordar a esas grandes arañas que nos sorprenden, no bien encienden la luz, como una mancha en la pared que no puede pasar desapercibida»⁴⁵; la semejanza se extiende, en otra ocasión, hasta la figura más elegante del retrato, motivo central en el argumento de *Personas en la sala* y en *Los dos retratos*: «tal vez se había conformado muchos años atrás y su decencia de casa conocedora la tornaba paciente y perdonadora, como esos grandes retratos que penden en salas frescas y oscuras, recordando la gran fiesta»⁴⁶. El retrato, al igual que la casa antigua, «momifican» el pasado, ambos reproducen, a su manera, con sus imágenes y objetos añejos, un tiempo remoto que ya no existe, en el que todos vivían felices.

6. IDENTIFICACIÓN CASA-PERSONAJE: «LOS TEMAS DEL YO»

Explica René Wellek que «los ambientes, especialmente los interiores de las casas pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje»⁴⁷. Esta observación puede aplicarse perfectamente a nuestra novela. La relación de dependencia entre el personaje y la casa es absoluta. La casa hará lo que la joven niña ordene, eliminará a los tíos si es preciso, porque la casa «es» de algún extraño modo la niña, y el cuarto de vidrio, con su zona de peligro acristalada, no es otra cosa que su brazo ejecutor. No en vano, en un plano físico y espiritual, la casa se le parece. La adolescente ha comenzado ese difícil proceso de cambios que la llevarán a construir su identidad, «creciendo de a pedazos»⁴⁸, de igual modo que la casa, que parecía a su vez «disponer de mucho tiempo, y estaba así, completa, de pie, desproporcionada y satisfecha»⁴⁹. Por ello, la casa está afuera, pero sobre todo adentro, la casa la vive y, a su vez, ella vive intensamente su casa, es su manera de estar y de ser en el mundo:

⁴⁴ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 568.

⁴⁵ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 565.

⁴⁶ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 638.

⁴⁷ R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966, p. 265.

⁴⁸ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 566.

⁴⁹ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 567.

«después, sólo necesité seguir mirando. La casa me devolvía la mirada como si no esperara otra cosa. Y yo me quedaba quieta, con toda la casa adentro, en torno mío»⁵⁰. Es un ejemplo que ilustra magníficamente «la desaparición del límite entre sujeto y objeto» que propone Todorov⁵¹, tan habitual en los relatos fantásticos, que viene a ser una de las premisas básicas de los temas del Yo⁵².

La relación simbiótica con la casa es patente y bordea el ámbito de la obsesión. Ya en el primer capítulo, en medio de un texto farragoso y que parece avanzar a trompicones, la joven reconoce la conspiración entre ella y la casa y se lamenta por lo mucho que le exige, entre otras cosas, «que bajara un cuarto [el cuarto de vidrio], que se olvidara de corregir la pared recién revocada»⁵³ a la cual cargoseaba con el peso de las plantas. Todo parece indicar que la joven aguarda en la sombra la desgracia y propicia con algún detalle el accidente. Pero son actos mínimos, insignificantes, travesuras de niña sin mayores consecuencias. Lo que al final sí decide el derrumbe es la acción definitiva de la casa, que está, como se ha expuesto, profundamente personificada y dotada de voluntad propia: porque ya la casa «se había dado vuelta y empezaba a mandar»⁵⁴.

El cariño que la joven niña prodiga a la casa, aceitando puertas, lustrando molduras, jugando incluso con ella, queda justificado desde que esta encarna el espíritu de los ancestros y, por ende, es la depositaria no solo del recuerdo de sus padres, sino también de la esencia del abuelo y su animal favorito: el caballo, cuya silueta funeraria quedó grabada en el jardín. Según el concepto de cronotopo⁵⁵ que ofrece Bajtín, el espacio expresa por sí solo un tiempo, en este sentido, la casa evoca el tiempo entrañable de la infancia, una época desaparecida, irrecuperable para las dos niñas, en que todos eran felices y no existía el engaño⁵⁶, introducido más tarde por los

⁵⁰ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 568.

⁵¹ T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, ob. cit., p. 140.

⁵² En el séptimo capítulo de su obra, Todorov se refiere a «los temas del yo» (pp. 129-148), relacionados, sobre todo, con el «pan-determinismo», «la pan-significación» y con las «metamorfosis», conceptos que indican que todo se corresponde. Las explicaciones aportadas por el búlgaro demuestran los mecanismos del modo fantástico mediante los cuales, en los relatos asombrosos, las palabras y las ideas pueden volverse perceptibles y «reales» en la modificación que sufren los objetos. Pero no solo las ideas son causantes de metamorfosis, también los sentimientos, las fantasías y, en general, todas las manifestaciones psíquicas que corresponden al mundo interior del personaje pueden provocar modificación o movimientos sorprendentes en los objetos y seres que hay alrededor. Ello se cumple porque, en ocasiones, al sujeto le es imposible diferenciar su yo, íntimo y subjetivo, de la realidad exterior que lo circunda.

⁵³ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 567.

⁵⁴ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 641.

⁵⁵ Véase M. Bajtín, «El cronotopo», en E. Sullà, *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 63-68, donde explica que el tiempo se materializa y se hace visible en el espacio, mientras que, a su vez, el espacio es capaz de evocar por sí mismo un sentido temporal.

⁵⁶ En el capítulo 13 se menciona de manera insistente la palabra «engaño», con ello se sugiere la infidelidad

tíos. Por ello, algunos sentimientos como la ternura, el amor y la complicidad que se establecen entre la dueña y su casa, se subrayan a cada instante. Así tienen lugar una serie de espionajes y procesos lúdicos en los que los momentos de luz y de sombra se alternan como obedeciendo a leyes secretas: «hasta el llanto podía quererla, aunque a veces se diera vuelta aprovechándose porque yo me demoraba en encender la luz»⁵⁷; una intermitencia que pauta el movimiento de la casa —esta se movería, al parecer, en lo oscuro— y que recuerda en algún sentido el conocido juego del escondite inglés⁵⁸, la joven explica: «yo encendía la luz, esperando que se moviera. Pero la casa conocía mi juego desde cualquier distancia y a toda hora»⁵⁹. Destaca la actitud positiva y valiente de la adolescente que en lugar de asustarse o sorprenderse frente al hecho sobrenatural lo aprovecha, consiguiendo la alianza con la casa⁶⁰.

7. LA CASA COMO SUJETO MORAL

La idea de moralidad y buena conducta que encarna la casa condiciona los acontecimientos que se producirán en la diégesis. Los personajes están predestinados a morir desde el inicio de la obra, porque la casa no los quiere: no consiente, por ejemplo, el conflictivo trío sentimental que configuran los tíos, ni las muchas «atmósferas diferentes» que estos imprimen, como nuevos dueños, cuando se encuentran juntos comiendo. Así, el punto de vista de la narradora se identifica con la visión que la casa tiene de estos personajes, en cuyo modo de ser y comportarse siempre yace un fondo de falsedad y presunción, porque ni siquiera son capaces de «mirarse a los ojos»⁶¹; mostrándose excesivos, «acaso demasiado importantes»⁶². De tal modo, al principio

del tío Juan hacia su esposa Andrea; pero también el ardid de los tíos respecto a las sobrinas, que son desplazadas a una quinta como estrategia para que Gabriela se quede definitivamente con la casa.

⁵⁷ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 567.

⁵⁸ El escondite inglés es un juego que se hizo muy popular en Argentina. Mientras uno de los niños cuenta, con los ojos cerrados y de cara a la pared, «un, dos, tres, escondite inglés», los demás, que se hallan en la otra punta, tienen que correr hasta él para tocarlo sin ser vistos. Así, pues, cuando el niño que contaba se da vuelta, los otros deben permanecer fijos como estatuas porque el que es visto moviéndose pierde el juego y ha de comenzar desde el fondo.

⁵⁹ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 568.

⁶⁰ Para Vax (citado por Belevan): «No hay verdadero fantástico sino cuando éste ha sido anhelado», H. Belevan, *Teoría de lo fantástico: apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 63. La observación es necesaria: en muchos relatos fantásticos, de autores contemporáneos, se nota en los personajes esa predilección por lo fantástico que viene a llenar un vacío o a solucionar un problema. Lo fantástico deja de experimentarse con terror, abandona su situación marginal para situarse del lado del protagonista. Hay una reivindicación, en ese sentido, de la transgresión y de la ruptura con un orden racional que no logra satisfacer a los individuos en lo que concierne a sus inquietudes más íntimas. Buen ejemplo de ello es la contraposición que se establece, en la novela, entre la casa sobrenatural y otra corriente, la «casa del río», donde la protagonista toma partido a favor de la primera.

⁶¹ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 577.

⁶² N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 577.

de la obra, en una suerte de resumen total de la novela, la narradora expresa en pocas líneas las posibles razones de la casa para echarlos:

Tampoco era admisible exigir de la casa tantas atmósferas diferentes, que afrontara el aire de barco que prevalecía en el cuarto de vidrio [por culpa del tío Juan, ex marino], o el sitio definido para un llanto sin testigos, apenas un lamento de una persona enyesada en la habitación contigua [Andrea], mientras un caballo se asomaba a la verja porque alguien tenía capricho y alguien no se enamoraba como era debido [Gabriela]⁶³.

La novela se convierte así en la crónica de una muerte anunciada, proclamada con insistencia por la voz de la narradora. De forma similar a como ocurre en «Casa tomada» de Julio Cortázar, con el motivo latente del incesto implícito en ese curioso y «silencioso matrimonio de hermanos»⁶⁴, la antigua casona se porta como un sujeto moral y expulsa a sus inquilinos, lanzándolos a la calle, con la consecuencia mortal que implica este desahucio. Solo los «representantes verdaderos»⁶⁵ de la mansión, es decir, los que respetan el antiguo Orden sin proponer ningún cambio, son autorizados a permanecer en ella, en ese paraíso idílico y de bienestar que metaforiza la casa. Por ello, la protagonista y su hermana Emilia pueden sentirse a gusto y a salvo: la casa las quiere, no las rechaza como a los otros. Las dos huérfanas, últimos vástagos de una genealogía exangüe, serán las encargadas de cuidar y perpetuar los recuerdos de la familia; unas tradiciones y costumbres transmitidos de generación en generación que la casa no desea que se acaben.

8. LA CASA DE LA IMAGINACIÓN VERSUS LA CASA DEL RÍO

De un modo similar a como sucediera en *Personas en la sala*, la narradora, junto a su hermana y al matrimonio de tíos, se traslada durante tres meses a una quinta, una casa corriente que queda en las afueras en un entorno rural. Con este repentino viaje se pretende una liberación, una resolución del conflicto sentimental que se ha instaurado en la familia por culpa de Gabriela. Pero la protagonista siente que ha viajado de un espacio positivo a otro negativo y, entristecida, desaprueba el cambio. Los dos espacios se oponen de manera evidente en el texto como si confrontaran o compararan dos ideologías o dos maneras distintas pensar. En un sentido más amplio, esta contraposición podría leerse como la ejemplificación de dos estilos literarios diferentes: novela vanguardista o de imaginación *versus* novela realista o de la tierra. De tal manera, la casa de los padres propone un espacio de imaginación y fantasía, un lugar donde todos los deseos y sueños son posibles, incluso aquellos reprimidos

⁶³ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 567.

⁶⁴ J. Cortázar, *El perseguidor y otros relatos*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 26.

⁶⁵ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 610.

por impíos o amorales como la muerte de los tres tíos; es también un espacio lúdico y meditativo la casa de la infancia, el del recuerdo y los juegos infantiles. En contraste, la casa del río es mediocre, sin magia, todo en ella miente, decepciona, siendo de un realismo vulgar y descarado y, sin embargo, la protagonista la siente ficticia, porque la califica de «inauténtica»⁶⁶, mientras que a la otra, a la suya, donde reina el juego y la fantasía, la denomina «verdadera»⁶⁷. Tal como señala Roas, en la ficción fantástica se produce un desfase respecto a la percepción de lo real. La existencia de lo imposible conduce a dudar de la realidad misma. Lo irreal pasa a ser concebido como real y lo real como irreal:

Basado, por tanto, en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca —y, por tanto, refleja— la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad⁶⁸.

En este marco, la casa del río es contemplada como ajena, «pasajera e innecesaria»⁶⁹. El sentido de pertenencia es muy importante en la obra. Así, cuando la joven descubre que Gabriela se ha quedado en su casa como dueña y señora, mientras ella y su hermana se han visto desplazadas a la quinta, experimenta tal evento como una expropiación inadmisibles y el sentimiento dominante es la repulsa: «fue al llegar a la estación cuando comencé a indignarme»⁷⁰. La adolescente no acepta ser despojada de lo que por derecho propio le pertenece, la casa, y reflexiona «que Gabriela luchaba por su vida, pero la casa también era importante, y yo luchaba por la casa»⁷¹.

Por otro lado, ambos espacios sirven para subrayar la indecisión de Juan —a quien se describe al principio de la obra «como un péndulo»⁷² — entre las dos mujeres, que ahora viven en dos casas distintas. Pero, frente a esta situación confusa que perjudica sobre todo a las dos niñas, la casa reacciona: «se da vuelta», no se queda quieta, que sería lo propio de una casa corriente, y el efecto fantástico proporciona el sentido final de la obra. La situación se agrava sin remedio porque «la casa, verdaderamente, había

⁶⁶ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 637.

⁶⁷ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 637.

⁶⁸ D. Roas, «La amenaza de lo fantástico», en D. Roas (comp.) et alii, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 9.

⁶⁹ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 637.

⁷⁰ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 636.

⁷¹ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., pp. 634-635.

⁷² N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 578.

empezado a mandar»⁷³. Ya en el capítulo número 1, en una especie de prolepsis de lo que será el desenlace, la narradora auguraba: «si [Gabriela] lo conoció primero estábamos seguras de que todo terminaría mal»⁷⁴. La novela concluye con un estrépito final «capaz de clausurar todas las puertas»⁷⁵, lo que sugiere que el cuarto de vidrio se ha desmoronado finalmente. La casa se deshace de los adultos molestos y el espíritu del abuelo —caracterizado por golpear el techo con una caña tacuara cuando necesitaba algo, pero también para llamar a silencio tras las muchas peleas—, comienza a caminar «decentemente, sin sueño»⁷⁶, que es lo propio de un fantasma, restableciendo el antiguo orden moral que se había resquebrajado en la familia.

9. LOS MECANISMOS DE LA MEMORIA: LA CASA COMO OBJETO MEMORÍSTICO

Como suele ser habitual en la producción literaria de Norah Lange, la historia se construye a base de fragmentos recordados, entre los que median, a veces, grandes lagunas temporales. Desde el presente de la enunciación, la narradora se dirige hacia el pasado, hacia el tiempo de su lejana adolescencia, donde cree haber percibido los hechos asombrosos, relacionados con la casa y su cuarto de vidrio. El ejercicio de la memoria y los mecanismos que emplea para recuperar algunas de estas imágenes parecen haber sido gestados ya en esa época. Así, por ejemplo, a la adolescente le place recorrer las habitaciones de su casa para poder evocarlas, momentos después, desde el recuerdo: «lo simple hubiese sido pasar de un cuarto a otro y recordar, de inmediato, el que acababa de abandonar»⁷⁷; por tanto, el gusto reside más que en ver en recordar, en evocar lo observado, para reflexionar sobre ello en la intimidad de la conciencia. Y, por supuesto, la casa, enigmática, sugestiva, será el objeto fundamental, el «amuleto» que le ayudará a recordar, a rescatar ese «algo que no deseaba olvidar»⁷⁸ de las zonas más recónditas del inconsciente. Por ello la narradora adulta invoca la casa, un espacio que «podía desesperar a cualquiera; no mientras la habitamos, sino más tarde, al recordarla»⁷⁹. El problema asoma mientras se recuerda, es así cómo surgen las revelaciones, los ademanes furtivos, la verdad que quedó escondida bajo un manto de «normalidad» y engañosa apariencia. Pero para que la casa emerja, no basta con pensarla, es necesario estar triste, seguir unos pasos, como si se asistiera a un ritual:

⁷³ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 640.

⁷⁴ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 583.

⁷⁵ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 640.

⁷⁶ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 641.

⁷⁷ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 566.

⁷⁸ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 565.

⁷⁹ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 602.

Nosotros conocíamos lo que la casa esperaba, las exigencias que imponía para acercarse de nuevo. Era una cuestión de comportamiento, más bien una manera especial de condolernos. Entonces, a fuerza de condolernos, la casa se aproximaba. Como cuando se murmura «adiós» muchas veces, a solas, hasta que el adiós, sin destinatario forzoso, se agranda hasta parecerse a alguien que realmente se despide, y entonces es preciso agregar «ya nunca volveré a verte». La casa había adquirido demasiadas costumbres, grandes espacios con tiempos diferentes; para recordarla necesitábamos estar juntas como si nos faltara coraje⁸⁰.

De tal manera, la tristeza es la condición principal que exige la casa, una tristeza ligada a la sensación de desamparo y cobardía que impone la vida misma «como si nos faltara coraje», solo así la casa resurge en el ámbito de la memoria de la joven, con el aura protectora de una madre. Cuando por fin aparece, la narradora aclara que «su manera de acercarse no dejaba de ser especial»⁸¹; surge por partes, como *flashes* o fogonazos: «era una casa incapaz de presentarse sola, como otras casas. Acudía a los tirones, como si se ofreciese de a pedazos»⁸². En alguna ocasión, la casa se aproxima sin que la joven «la esperara y ya la tenía encima, pidiendo sitio, perturbándome cualquier tarea»⁸³.

Destaca esa personificación tan acusada a lo largo de la obra que tiñe todo el relato de la impronta maravillosa. La novela termina donde empezó, en la casa, con ese recuerdo obsesivo y persistente de la casa, que la obliga «a separar un cuarto, a dejarme impresionar por otro, pero sobre todo, enclaustrándome en el cuarto de vidrio, objetable y querido»⁸⁴. Parece importante señalar esta frase final, este enclaustramiento simbólico de la protagonista, condenada a permanecer recluida en un único pensamiento y una sola obsesión: el cuarto de vidrio; secuela, por otro lado, tan habitual en los personajes langeanos, luego de haber sido expuestos a eventos increíbles. Recuérdese, si no, la aversión de la protagonista de *Los dos retratos* por colgar espejos o retratos; o el deseo final de la adolescente en *Personas en la sala*, consistente en olvidar los rostros «tratando de que mi mirada no los supiera de memoria»⁸⁵, única opción válida, por lo demás, si es que desea curarse.

10. CONCLUSIONES

A lo largo del estudio, se ha destacado el motivo de la casa encantada o posesa

⁸⁰ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., pp. 602-603.

⁸¹ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 638.

⁸² N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 602.

⁸³ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 564.

⁸⁴ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 641.

⁸⁵ N. Lange, *Obras completas*, ob. cit., p. 227.

en *El cuarto de vidrio*, es decir, la casa como «personaje», como criatura fantástica. Se ha señalado, también, de qué manera y mediante qué recursos este sujeto ficticio y con voluntad propia espejea, de algún modo, la inestabilidad emocional y los deseos homicidas de la joven protagonista.

Lange reanuda, en esta novela, la estética de lo increíble que se había iniciado en *Antes que mueran* (1944), había conocido el éxito y el reconocimiento con *Personas en la sala* (1950), y había llegado a *Los dos retratos* (1956), sin que la crítica literaria se hubiera percatado de que estábamos ante una literatura plenamente fantástica o, dicho de otro modo, que sin descifrar ese elemento fantástico no era posible interpretar el sentido último de la narrativa de Lange; una estética que se inserta en la línea de literatura fantástica promocionada por Jorge Luis Borges (primo lejano), y que tuvo amplia repercusión en Hispanoamérica, sobre todo en el Río de la Plata.

Para lograr el efecto fantástico, la escritora hace uso de un recurso habitual ya desde su poesía: la prosopopeya. La casa está personificada al máximo por la voz de la narradora, que asegura que se mueve, sufre desplazamientos y alguna modificación en su estructura. Podría parecer que estas variaciones de la casa se deben a su antigüedad o mala construcción (opción realista), pero la narradora insiste en que la casa tiene vida y voluntad propia (opción irreal o sobrenatural), lo que despliega dos interpretaciones contrapuestas, de ahí la vacilación del lector, típica del género fantástico. Sin embargo, muchos giros y movimientos de la casa resultan tan increíbles a la luz de la razón que no alcanzan ninguna explicación. A ello debemos sumar la presencia también enigmática de las voces en eco, provenientes del más allá, y el espíritu invisible del abuelo que sale a recorrer la casa, eventos ocurridos al final de la historia, cuando ya la habitación de vidrio se ha desmoronado, acabando con la vida de los tíos. Así, pues, desde la perspectiva de Todorov, la obra pertenece al género de lo fantástico-maravilloso, ya que es imposible encontrar razones suficientes que alcancen a explicar de manera lógica y objetiva la verdadera causa de todos estos acontecimientos increíbles.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTUTTI, A., et alii, *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2010.
- _____, «Nota de edición», en N. Lange, *Obras completas*, Rosario, Beatriz Viterbo, tomo 2, 2006, p. 564.
- BAJTÍN, M., «El cronotopo», en E. Sullà (ed.), *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 63-68.

- BELEVAN, H., *Teoría de lo fantástico: apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- CESERANI, R., *Lo fantástico*, J. Díaz de Atauri (trad.), Madrid, Visor, 1999.
- CORTÁZAR, J., *El perseguidor y otros relatos*, Barcelona, Bruguera, 1980.
- FAULKNER W., *¡Absalón, Absalón!*, B. F. Nelson (trad.), Barcelona, RBA, 1995.
- FERREIRA PRADO, M. C., «Paraísos femeninos en *Personas en la sala*, de Norah Lange», en F. López Criado (ed.) et alii, *La diversidad en la literatura, el cine y la prensa española contemporánea*, Santiago de Compostela, Andavira, 2015, pp. 465-472.
- _____, «El retrato y sus galerías interiores: lo fantástico-extraño en *Personas en la sala*, de Norah Lange», *Monteagudo*, 23 (2018), [en prensa].
- _____, «Una autobiografía fantástica de Norah Lange: *Antes que mueran*», *Estudios Románicos*, 26 (2017), pp. 171-182.
- FUENTES, C., *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1988 [1ª ed. 1969].
- LANGE, S., Página oficial de Oliverio Gironde y Norah Lange [en línea]. Disponible en: <http://www.girondo-lange.com.ar/norah-lange/cronologia/index.html>. [consultado 05-10-2017]
- LANGE, N., *Obras completas*, A. Astutti (ed.), Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
- LEGAZ, M. E., *Escritoras en la sala. Norah Lange. (Imagen y memoria)*, Córdoba (Argentina), Alción, 1999.
- _____, «Epílogo», en Norah Lange, *Obras completas*, A. Astutti (ed.), Rosario, Beatriz Viterbo, Tomo II, 2006, pp. 643-650.
- MIGUEL, M. E. de, *Norah Lange. Una biografía*, Barcelona, Planeta, 1991.
- NÓBILE, B. de, *Palabras con Norah Lange*, Buenos Aires, Carlos Pérez (ed.), 1968.
- ROAS, D., «La amenaza de lo fantástico», en D. Roas (comp.) et alii, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 7-44.
- TODOROV, T., *Introducción a la literatura fantástica*, S. Delpy (trad.), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974 [1ªed.1970].
- WELLEK, R. y WARREN, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966.

ASEDIOS A LA POESÍA SURREALISTA DE JOSÉ MARÍA DE LA ROSA. EL
CASO DE *VÉRTICE DE SOMBRA*

NORROWING DOWN JOSÉ MARÍA DE LA ROSA'S SURREALIST POETRY.
THE EXAMPLE OF *VÉRTICE DE SOMBRA*

JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO
CEAD de Santa Cruz de Tenerife «Mercedes Pinto»

Resumen

José María de la Rosa es uno de los más genuinos representantes de la estética surrealista que se abrió paso durante el periodo prebélico en Canarias. Junto a Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres y Emeterio Gutiérrez Albelo formó parte del núcleo surrealista de *Gaceta de Arte*, y fue autor de algunos de los poemarios que con mayor fervor abrazaron el credo bretoniano. *Vértice de sombra* es, sin duda, la mejor muestra de esta personalísima adhesión, y en este artículo intentaremos desentrañar las principales claves que, a partir de esta *plaque*, lo sitúan como uno de los miembros más singulares dentro del grupo surrealista canario.

PALABRAS CLAVE: crítica literaria, poesía, surrealismo, José María de la Rosa.

ABSTRACT

José María de la Rosa is one of the most genuine representatives of the surreal aesthetic that made its way during the pre – war period in the Canaries. Together with Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres and Emeterio Gutiérrez Albelo he was part of the *Gaceta de Arte's* surrealist circle , and he was the author of some of the collection of poems that most eargly embraced the Bretonian creed. *Vértice de sombra* is undoubtedly the best example of this his very personal adherence , and in this article we aim at unrevealing the main key elements from this plaque which place him as one of the most unique members within the surrealistic Canarian group.

KEY WORDS: literary criticism, poetry, surrealism, José María de la Rosa.

1. INTRODUCCIÓN. LA GESTACIÓN DE *VÉRTICE DE SOMBRA*

Trascendente, humana y apasionada. Con estos términos definía Dámaso Alonso¹ la época en que el surrealismo insufló de profundos aires renovadores la creación artística en España; así, una nueva actitud –y una nueva ética– ante la vida y el arte presidida por frenéticos torbellinos de palabras en libertad se erguía en el horizonte. El poeta tinerfeño José María de la Rosa y López-Abeleda (1908-1989) fue primero testigo y, luego, partícipe de excepción en el plano poético de esta ruptura que supuso una nueva toma de conciencia ante el acto creador. Precisamente la estética surrealista es la que mejor encauzó su honda palabra humana, núcleo esencial que muestra la tensión entre su resquebrajada intimidad y una lengua, la castellana, en la que abre clamorosos surcos de soledad. A través de la lectura de su obra *Vértice de sombra* (1936-1940) proponemos una serie de claves interpretativas que, dentro de la estética ligada al ideario bretoniano, muestran también una voz muy singular en el efervescente panorama del surrealismo canario.

Es, precisamente, en el seno del grupo surrealista ligado a la ecléctica y moderna *Gaceta de Arte* en el que debemos situar su peculiar dicción lírica; allí se relacionó intensamente con escritores como Agustín Espinosa, Domingo López Torres y Pedro García Cabrera. Según sus propias palabras², «llegamos así a 1935, fecha en que la ola del surrealismo se había volcado sobre Europa. Naturalmente a nosotros nos salpicó a fondo.» Hemos de recordar que en mayo de este año acaece, con el firme y decidido apoyo de este núcleo surrealista, la «Exposición surrealista»³, con la visita a la isla de Tenerife de André Breton, su mujer Jacqueline Lamba y Benjamin Péret; a este evento internacional hay que añadir la proyección de la película *La edad de oro*, de Luis Buñuel. Es sumergido en esta atmósfera cuando comienza la gestación de su primer libro, *Vértice de sombra*:

fui muy feliz en el tiempo en que desempeñé la secretaría de redacción de la revista en 1935, coincidiendo con la primera exposición surrealista, cuyos artífices fueron Westerdahl y Pérez Minik. Resultaron muy provechosas mis múltiples conversaciones con sus redactores y todos los contactos con el mundo intelectual en aquellos momentos.

¹ D. Alonso, «Una generación poética (1920-1936)», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 155-177, especialmente p. 173.

² J. M^a. de la Rosa, «La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* III», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (29 de octubre de 1977). Recordemos que en 1935 José María de la Rosa es secretario de *Gaceta de Arte*, tras la salida del consejo de redacción de esta de Pedro García Cabrera.

³ En este mismo artículo José de la Rosa profundiza en el valor de esta exposición: «a raíz de la exposición y las conversaciones con los viajeros, nuestro concepto de surrealismo subió en la máxima escala imaginativa. Los fenómenos oníricos fueron observados con la mayor atención. Las lecturas de Freud y Jung se multiplicaron y hubo un momento en que creíamos flotar, ya para siempre, en el ideal mundo de los sueños.»

Del proceso escritural que dio por fruto este poemario hemos de realizar algunas puntualizaciones.

En primer lugar, *Vértice de sombra* iba a ser publicado en la editorial paralela de *Gaceta de Arte*, la misma que había editado algunas de las obras surrealistas del grupo canario⁴, pero Pedro García Cabrera extravió el ejemplar –que contaba con una portada de Óscar Domínguez– de camino a la editorial. Esto hizo que de la Rosa tuviese que reconstruir esta *plaque* poética, que finalizó en 1940, pero que no vería la luz hasta 1966. Ciertamente, en este proceso de gestación textual que culmina con la publicación de su obra poética completa, bajo la denominación de *Desierta espera*, su propia personalidad y, especialmente, su timidez hicieron que sus textos vieran la luz mucho después de haber sido escritos. Es, quizá, este dato el que nos permite entender mejor el hecho de que haya sido –y sea– el creador menos conocido –y menos atendido– dentro del surrealismo canario. Así lo reconoció el propio autor⁵:

He pasado la mejor y mayor parte de mi vida, esperando. Esperando, no sé qué. Pero esperando. Ahora pongo fin a un deseo muy antiguo, escribiendo estas líneas que acompañarán a mi libro. Un extremoso sentido –mezcla de *temor al ridículo y timidez*– ha agarrotado siempre mis decisiones; y muchas veces, las más, conducidas al rincón del silencio. Tal ha sido de rígida mi propia censura. Es inexplicable cómo me atrevo a suscribir estos renglones, confesándolo. De verdad, me cuesta gran trabajo.

En segundo lugar, en ese proceso de reescritura es sintomáticamente destacable el hecho de que mantuviera el título original, con lo que queda patente que el propio poeta siente que un mismo espíritu creador preside y orienta esta obra: todo proceso de reescritura de una obra de la imaginación es tan solo una alteración de la misma que no perturba ese espíritu que la generó. Además, aunque cronológicamente los poemas de *Vértice* los termina de escribir en 1940 y son, tras *Íntimo ser* (1936), los que conforman la segunda obra en su proceso escritural, no lo es, en cambio, en su génesis como poeta, pues siempre consideró *Vértice de sombra* como su primer libro de poemas, aquel que le permitió entrar de lleno en la poesía. Casos similares serían, por ejemplo, los de *Dársena con despertadores*, de Pedro García Cabrera, obra que no fue conocida editorialmente hasta 1980⁶, o *Lo imprevisto*, de Domingo López Torres, *plaque* surrealista que vio la luz enteramente en 1981; y no digamos nada de su primer poemario, *Diario de un sol*

⁴ En efecto, allí se publicaron, por este orden, las siguientes obras: *Romanticismo y cuenta nueva*, de Emeterio Gutiérrez Albelo (1933), *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera (1934), *Crimen*, de Agustín Espinosa (1934) y *Enigma del invitado* (1936), también de Gutiérrez Albelo.

⁵ *Desierta espera* se publica en 1966, ediciones de «Gaceta Semanal de las Artes», Las Palmas de Gran Canaria, Imprenta de Pedro Lezcano Montalvo, y recoge toda su obra hasta la fecha. La cita la tomamos de la solapa de esta edición.

⁶ «En el mismo mes de julio de 1936, García Cabrera escribe unos poemas que solo serán conocidos en 1980». N. Palenzuela, «Encrucijadas del surrealismo: el surrealismo en Canarias», en J. Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Universidad de Lleida, 2001, pp. 157-170, p. 168.

de verano, conjunto de versos y poemas en prosa que cuentan con su primera edición en 1987.

2. PRINCIPALES RASGOS ESTÉTICOS DE *VÉRTICE DE SOMBRA* A LA LUZ DEL SURREALISMO

En este punto creemos necesario precisar el *contorno* artístico que hilvana la relación de José de la Rosa con el surrealismo⁸. En su camino serán esenciales la pasión de la experiencia de su propia vida y el valor ontológico del paisaje insular, dentro de aquella tradición que le llega de la mano de su hermano, el también poeta y pintor Julio Antonio de la Rosa (1905-1930) y de los pintores indigenistas de la Escuela «Luján Pérez», a los que hacemos mención aquí dada la *plasticidad lírica*⁹ que signa muchos poemas de *Vértice de sombra*, como veremos; en este poemario el proceso creativo se yergue a través de la relación «experiencia de la angustia y el vacío» – lenguaje¹⁰, lo que crea un marco textual de singular plasticidad, en el que la desvirtuación de las relaciones idiomáticas lógicas edifica un paisaje poético repleto de continuas *resonancias* simbólico-cromáticas. De este modo, el poema es un espacio de reflexión sobre el propio acto creador entendido como parte de la propia vida: vida y literatura conviven y, precisamente por ello, ciertos tintes metafísicos serán los que auspicien una raigal tonalidad autobiográfica en este poema fragmentado que es *Vértice*. La soledad de la isla, con su paisaje lleno de esquemáticos recovecos será, simbólicamente, el espejo en el que el yo poético busque y encuentre respuesta a sus más recónditas disquisiciones:

cuantas veces expongo un paisaje, mi pensamiento es Tenerife; y de aquí todas las sensaciones, todos los estremecimientos; de aquí la viva emoción que se adentra

⁷ *Lo imprevisto* (1981) y *Diario de un sol de verano* (1987) han sido publicados en el marco del Instituto de Estudios Canarios y la Universidad de la Laguna (en el segundo caso con un estudio de Andrés Sánchez Robayna). A estas dos ediciones hay que agregar que también se encuentran recogidos en la edición de su obra completa, a cargo de C. B. Morris y Andrés Sánchez Robayna de las *Obras completas* (1993), editadas por el Aula de Cultura de Cabildo de Tenerife. De *Lo imprevisto* (La Espera ediciones, Barcelona, 2013) contamos con otra edición que añade textos de Régulo Hernández. Por último, nosotros mismos hemos intentado aglutinar su poesía completa y su obra ensayística relacionada con el arte y la literatura en *Poesía completa y prosa crítica sobre arte y literatura* (Navarra, 2014), que ha aparecido en la colección «Surreal» de la editorial de la revista *La Página*.

⁸ Es Andrés Sánchez Robayna quien mejor ha bosquejado esta honda huella surrealista en José de la Rosa desde un principio: «El surrealismo fue siempre la lengua de su poesía. Su fidelidad al movimiento bretoniano fue también, si no me equivoco, un modo de fidelidad a sus años de juventud y a todo lo que esos años representaron en el orden de la cultura, en el de la política y, naturalmente, en el de la esfera personal.» La cita la extraemos de su artículo «José María de la Rosa: un recuerdo», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife (2 de marzo de 1990).

⁹ «A los surrealistas canarios y a los indigenistas les unía la voluntad de recrear poéticamente el paisaje insular y les separaba el modo de recrearlo [...]. Mas, en ambas propuestas la mirada del artista repristina el mundo, lo da a ver de nuevo; de tal manera que la función cognoscitiva no se opone a la función estética, sino que le da sentido.» F. Castro, «El surrealismo a la sombra del Teide», en *El surrealismo entre nuevo y viejo mundo*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 34-49; pp. 34-35.

¹⁰ «Un corolario de este caudal cada vez más rico de materia prima es el reconocimiento de que el surrealismo en España, en lo que a textos se refiere, tiene que trascender la temática para profundizar en el lenguaje.» C. B. Morris, *El surrealismo y España (1920-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 18.

por mis ojos abiertos de par en par, para que anduviera zigzagueando en mi íntimo ser, cuando he puesto el pie en la cumbre tinerfeña –en sueño o realidad–, y he contemplado siempre como nuevos, los valles, las nubes y el mar. Un paisaje puro, simple, sin nombres ni símbolos eufónicos, metido de bruces en esta geografía universal que es la Isla misma¹¹.

En íntima comunión con el aspecto anterior hemos de incidir en el carácter contemplativo de *Vértice de sombra*, título que puede justificarse en cierta medida por el papel protagónico de la mirada. Convenimos, de este modo, en que su título se presenta con un valor *expansivo*: la *sombra* sugiere la oscuridad, la angustia, la muerte¹², mientras que el *vértice* es el punto en el que se unen los dos lados de un ángulo, e indica, junto a la idea de unión, la de cúspide o punto culminante. Como ya hemos mencionado, claro está, así, el carácter metafísico de *Vértice*, representado en la abundancia de sustantivos de claro matiz vital o ligados al ser humano, la angustia y el dolor, que son los ejes temáticos centrales del libro. Pero este título no deja de esconder otro matiz esencial: el importante papel de la mirada y la plasticidad que germinan en la mayoría de los poemas. Esta idea nos lleva a pensar que ese *Vértice de sombra* es el fondo del ojo humano, un ojo que mira hacia adentro –de ahí la importancia que tendrán los recuerdos–. El ojo abierto tiene la forma de una concha abierta, donde cada uno de sus lados se une en un vértice, cénit del ángulo que forman, punto en el que se produce la visión. Hemos de tener en cuenta que hay muchas referencias explícitas a los ojos, las lágrimas, los párpados o la visión, además de alusiones al paisaje cargadas de un particular enfoque plástico que, ineludiblemente, parten de una personal forma de mirar. Este papel protagónico del espacio será altamente recurrente en *Vértice*; de hecho, muchos poemas comienzan con la preposición locativa «en» (IV, XIV, XVIII, XIX y XXI). Como veremos, José de la Rosa es poeta de *ámbitos*.

Pero, no lo perdamos de vista, hablamos de un «vértice de sombra», es decir, el ojo empírico está cerrado, con lo que la mirada es hacia adentro, lo que entronca directamente con esa idea de huida hacia el fondo, hacia las cavernas del alma, y que es un motivo que se relaciona con el ideario surrealista. Es por ello por lo que también hay determinados elementos recurrentes de gran valor simbólico asociados a estos motivos citados: la distancia –el espacio¹³ exterior proyectado hacia el interior–, el

¹¹ La cita se encuentra en la solapa de *Desierta espera*, ob. cit.

¹² «José María de la Rosa [...] ha elegido –como con alguna frecuencia ocurre entre intelectuales insulares– el estilo de la sombra. En esta zona de sombra conviven los signos de una suerte de exilio vigilante y la preservación de la experiencia interior. Nada, en efecto, más definitorio de la vida y la obra de José María de la Rosa, [...]» A. Sánchez Robayna, «Visita a José María de la Rosa», *Jornada Literaria*, núm. 35, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (1 de agosto de 1981).

¹³ En uno de los fragmentos de este poemario, el XII, su primer verso («Pabellón de equilibrios –el espacio–») será la sombra la que *acreciente* el espacio físico, un espacio que es ya realidad ontológica. La *visión negra* –al igual que esa *luz negra* que es la propia palabra escrita– amplifica el espacio, lo transmuta en conciencia, en cosmogonía sensorial; es, precisamente por ello, por lo que el espacio es cerrado («pabellón»). Por otra parte, convenimos en la seguridad que, para crear, da la distancia:

agua («tristeza», «sollozos», «lágrimas», «sudor») o lo redondo, como lo es el propio ojo, signo del vacío. Por tanto, el carácter plástico del propio título del poemario ya marca la pauta para la lectura de los poemas.

Este carácter contemplativo tiene su correlato textual en la presentación de un lenguaje no progresivo que persigue fijar un mundo en constante metamorfosis, como la propia interioridad. Esto es algo que solo se logra gracias a las inesperadas –y plásticas– asociaciones de palabras que descubren insólitos rincones de significación y fulgentes matices a partir del mundo sensible que rodea al poeta: se abren secretas veredas que apuntan a recónditas y oscuras resonancias vitales, a lo más hondo de la psiquis humana, en la línea apuntada por André Breton¹⁴: es la búsqueda del hermético resplandor del subconsciente. Será, así las cosas, la imagen llevada al extremo la que permita en muchas ocasiones fundir lo visual con lo conceptual. En palabras de C. B. Morris¹⁵, «la imagen surrealista [...] está caracterizada, según Anna Balakian en su ensayo clásico, por la divergencia y la contradicción y por un sentido de deformidad y desproporción.» En *Vértice de sombra* esta técnica surrealista, que es el peculiar manejo de la imagen, objetiva y descubre lo metamórfico del ser: esta es la contradicción de objetivarlo. Para ello, el signo debe liberarse, expandiéndose, aboliendo lo anecdótico, lo que tiene de historia. Las imágenes se hilvanan, como en el sueño, se reducen unas a otras: ahí surge el hechizo. El sueño aúna lo disímil y, a la vez, permite un gran calado en la experiencia, una ingente profundización, con lo que le atrae de este lo que tiene de corriente liberadora (amor y poesía también son fuentes de liberación). Es un acto –el de escribir– de afirmación en la soledad¹⁶, como solitario es el acto del soñador.

En otras muchas ocasiones, la yuxtaposición¹⁷ –marca sintáctica de la inmediatez que genera nuevos mundos– de elementos inverosímiles *per se* puede dar lugar, gracias al salto imaginario que sustenta su unión, a la mayor de las incongruencias (la incongruencia, recordémoslo, es otro rasgo surrealista). Este recurso de la imagen es profundamente desrealizador, permitiendo la conceptualización de sentimientos

términos como «distancia», «lejano», «fondo» u «horizonte» serán recurrentes en *Vértice*.

¹⁴ «Recordemos que la ideología del surrealismo tiende simplemente a la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos, en la sistemática iluminación de zonas ocultas, y en el oscurecimiento progresivo de otras zonas [...]» A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1995, pp. 178-179.

¹⁵ C. B. Morris, «De la pantalla al poema: las loas surrealistas de R. Alberti», en *Surrealismo y literatura en España*, en J. Pont (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, ediciones de la Universidad de Lleida, 2001, pp. 81-94, p. 87.

¹⁶ Recordemos que, según Julio Neira, Hinojosa era un «viajero de soledades», expresión con la que titula un libro dedicado al escritor malagueño (*Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, Sevilla, Fundación Genesian, *La Academia de Billar*, 1999).

¹⁷ Las frases yuxtapuestas o entrecortadas revelan y resaltan una suerte de *encadenamiento onírico*, una forma altamente expresiva y sugerente, amén de lírica y plástica, de enaltecer el predominio del tono visionario y onírico.

y emociones, a la par que produce que el devenir del poema se rija solo por principios poéticos. Bajo estos signos distintivos, el poema es el fruto de un hondo estremecimiento, lo que entronca con el principio de extrañeza propio también del surrealismo. La imagen genera el desplazamiento y la descontextualización de los objetos que le dan vida con lo que, huelga reiterarlo, se proyecta una clara luz sobre una verdad insospechada u oscura. Es así como el conglomerado de imágenes provoca en *Vértice* el fulgor de vacíos y sombras, pues, en sucesión, nada se retiene; también la aglomeración de imágenes acentúa el dramatismo.

En consonancia con los elementos caracterizadores anteriores, hay en muchos fragmentos poéticos un engranaje puramente visual, plástico, del material poético que se tensa por la irreprimible fuerza de la experiencia interior, lo que produce textos que son un denso ejercicio de síntesis simbólica. De este modo, se puede comprender cómo en el poema se resquebrajan los límites corporales y el mundo natural dilata su presencia, convirtiéndose en paisaje interior. Es, de esta suerte, como podemos llegar a la comprensión de las constantes mutaciones y transfiguraciones de distintos elementos del orbe con los que el ser parece fusionarse. Ello explica, además, la presencia en numerosas composiciones de vocablos que designan sustancias elementales, primitivas, como los metales, el agua o la luz.

Y, como apuntábamos más arriba, el engranaje simbólico se erige en uno de los referentes del hermetismo como esencia de este libro. El símbolo es el *vértice* perfecto que aúna lo racional y lo irracional, capaz de descubrir secretos valores y, a la vez, es elemento de síntesis, al revelar con toda su expresividad la tensión antes mencionada que en José de la Rosa relaciona su experiencia y la poesía como hecho del lenguaje; y esto, en gran medida, hemos de emparentarlo con la intensa conciencia metapoética que destila en muchas composiciones. Igualmente, el símbolo permite una visión íntegra¹⁸, une fragmentos disímiles, aportando la noción de totalidad. Lo simbólico guarda íntima relación aquí con los *desplazamientos* freudianos¹⁹ al identificar un elemento con otro más allá de su relación lógica; este es un proceso onírico de enorme rédito poético.

Uno de esos símbolos será la sombra –de clara herencia simbolista–, pues desde la sombra se siente con mayor intensidad la luz. Ahí, en la sombra, anidan juntos lo real y lo irreal, principio de todo, punto primero del nacimiento de cualquier hábito de luz.

¹⁸ «Se ha dado el nombre de síntesis óptica a la figuración total de los objetos o representación simultánea de los diferentes aspectos de las cosas; [...]» S. Gasch, «Del cubismo al superrealismo», en J. Brihuega, *Manifiestos, panfletos y textos doctrinales*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 276-281, p. 286.

¹⁹ No hemos de olvidar que Freud –cuya obra estaba ya traducida desde 1922 con referencias a la misma al año siguiente en *Revista de Occidente*– también hablaba de *procesos de condensación*, con la creación de extraños e inquietantes objetos como, por ejemplo, seres humanos con manos de pájaro. La propia idea de *condensación* es inherente a la escritura surrealista, en línea con las ideas de yuxtaposición y *descoyuntamiento* sintáctico a las que hemos ya aludido.

Otro símbolo será el de la isla –como ya hemos apuntado–, con todos los elementos del paisaje insular que trae consigo. La isla²⁰ es, también, punto de creación, es un lugar para el sueño, donde este adquiere una honda trascendencia metafísica: sueño es misterio, y misterio es poesía. La isla es territorio de conjunciones y dispersiones, como la tarde –otro símbolo metafísico y signo generacional de los vanguardistas canarios–. A estos elementos simbólicos hemos de agregar la recurrente presencia de realidades portadoras de silencio en muchas ocasiones (piedra, nube, montaña, valle, habitación...), así como lo erótico femenino que se transmuta en rúbrica del yo poético, de su creadora conciencia febril.

3. VÉRTICE DE SOMBRA EN CLAVE SURREALISTA

Muchos de los aspectos esbozados hasta aquí aparecen desde el primer poema: el carácter personal –léase aquí autobiográfico– de este poemario, que es el horizonte al que apunta la agudeza visual del poeta; el diálogo gracias a la yuxtaposición de elementos disímiles donde se confunde lo real con lo irreal, y todo ello como metamórfico resultado lírico del incesante torbellino interior, expresado poéticamente a través del principio surrealista de la palabra en libertad, que descubre una nueva erótica en la inesperada relación entre vocablos:

Me estremece tu aliento que percibo
en esa sangre, vínculo invariable,
que recorre la cinta de mis ojos inquietos;
horizonte absoluto de plomo y de cenizas
que robas panoramas entre tus manos húmedas
de rocíos indecisos.
Contigo, sueño y muerte, amasan sombras
en la agonía de una nebulosa desmayada. [...] (p. 41)²¹

Las prosopopeyas («horizonte [...] / que robas panoramas»; «de rocíos indecisos»; «nebulosa desmayada») y la presencia de motivos como la «sombra» y la «nebulosa» funden la realidad exterior con su percepción en expresiones idiomáticas descoyuntadas donde la presencia metonímica de la mirada («la cinta de mis ojos inquietos») apunta a una visión plástica, reconstruida, de una realidad que fluye constantemente como el agua en las manos del poeta («manos húmedas»). Esta confusión hace que las realidades más dispares aparezcan yuxtapuestas; llama la atención la referencia metapoética a este aspecto («La confusión avanza en espionaje

²⁰ En la pintura insular este *mito* también tuvo amplio eco; pensemos, por ejemplo, en un pintor como Juan Ismael, con cuadros como «Mujer ante la isla», «El poeta en la isla» o «El nacimiento de la isla.»

²¹ Citamos por *Eclipse de círculo*, edición de los dos primeros poemarios de José María de la Rosa que preparamos para la editorial Idea / *La Página*, Santa Cruz de Tenerife, 2009. A partir de aquí todas las citas responderán a esta edición, y solo consignaremos la página en que se encuentra el poema o fragmento citado.

lento»), pues la reflexión sobre el propio uso de la lengua es otro de los signos distintivos de *Vértice*, como hemos ya subrayado con anterioridad. La influencia alexandrina aparece al poner en íntima conexión dos realidades que, aparentemente, se presentan como opciones pero que, realmente, uno de los signos es proyección del otro («suspiro o trueno»). La presencia de la «sangre» en este poema, motivo que le llega a José de la Rosa de la mano de Bécquer, está muy presente en los escritores surrealistas canarios, y aquí es símbolo de torrencial flujo íntimo que se proyecta en un paisaje tan solo bosquejado como cúmulo de distancias («horizonte absoluto», «panoramas»). Ya podemos anotar en esta composición elementos de claro valor simbólico («ciudad»²², «cercados», «dominio», «recinto») al ser referencias de lo cerrado –lo interior– que, en José de la Rosa, hay que enlazar con las nociones de vacío, sombra y eco de lo confuso. En este sentido, podemos señalar una suerte de sustancia metafísica desde este poema primero. Como en este, en el penúltimo poema de *Vértice* la *amplitud* de la mirada tiene su desarrollo textual en el continuo despliegue metafórico que relaciona el acto de mirar con la realidad percibida:

[...]
En el iris humano, de dilatado vértice,
que destruye el enigma, en que se hunde la farsa,
fija un mundo de muertes que, de risa,
amenaza romperse tristemente.
[...] (p. 61)

Junto a este poema –apertura del poemario hay que situar el fragmento IX, pues ambos encierran ciertas constantes que consideramos esenciales para entender la poética de *Vértice*:

Encadenado de unas estrías verdes
con fondo de sollozos,
brilla el espejo redondo de mi ausencia,
– siniestro desvelado –
en acecho de nubes, de besos o puñales;
– vientre de concha abierto que tiritita en la playa
o en la pasividad de un perezoso mar,
cuyo eclipse de círculo no se arroja a las piedras...
[...] (p. 50)

²² En el quinto poema, también aparece el motivo de la ciudad, lugar de los convencionalismos, de lo acordado –artificio por excelencia–, de lo construido por el hombre. El ámbito citadino es como un poema, con el que no solo comparte la idea de espacio creado y cerrado sino, también, la idea de vida en transcurso («Ven ciudad amorosa, / te sellaré los labios, la conciencia o el odio, / devoraré tu vértigo / con el ansia de los sueños que no terminan, / como una sinfonía desgarrar los pentagramas / deshaciendo las notas en un control de tiempos.» [P. 46]). La urbe, nuevamente, se presenta como punto de encuentro (dentro – fuera), y los vocablos, de clara connotación erótica, son trasunto de que el poeta se convierte en el amante de este ámbito de luz, que contrasta con la perenne sombra que signa su destino vital.

La mirada como elemento relacional, como punto de fusión entre lo objetivo y lo subjetivo, como puerta para la apropiación de la realidad, es el *leitmotiv* central. Es el ojo ese «eclipse de círculo», el ojo cerrado, la mirada interior, que todo lo transforma, y, justamente, es su actividad la que justifica que se encadenen metafóricamente referentes tan dispares –e inquietantes– como «nubes», «besos», y «puñales». El ojo es una referencia metonímica de la propia tarea creativa, al hecho poético como realidad plástica a través de la palabra: es una referencia metapoética que convierte todo lo que toca en absoluto, en poético. Solo con los ojos cerrados la percepción se vuelve ensoñación, acto libre de creación, generando imágenes en aumento que se encadenan a través de un puro vínculo íntimo.

Sin duda, un elemento destacado en esta composición es el concepto de «lo redondo» (la palabra «redondo», por cierto, es la que se encuentra justo en mitad del verso «brilla el espejo *redondo* de mi ausencia»). Lo redondo puede contenerlo todo, como el espejo, referencia metonímica de la imagen; además, lo redondo se contiene a sí mismo, siendo signo de infinitud, recurrencia y armonía, al ser principio y fin. Aglutina todo lo posible en su devenir eterno, al aportar una imagen integral y unitaria del orbe y del ser.

En los poemas anteriores todo fluye como en un sueño, como en una estridente melodía: la lógica cede paso al ritmo incesante, al torrente emocional. Estos ecos de la soledad que el poeta tiende con su mirada al horizonte se transformarán en el segundo fragmento de *Vértice* en confusa frialdad, vaivén incesante, simbolizado en el mar, trasunto de los estados de ánimo ya mencionados (soledad, vacío, ausencia...), denotado por los elementos inasibles que aparecen («lodo», «azul», «silencio», «sombra», «nube»):

[...]
Mar trepidante, inquieto,
guárdame como buque apagado,
como luna seca y estéril,
que evoca el recuerdo perdido de coral y de musgo,
en su sueño perpetuo de cráteres y frío,
que un rayo de cal se estremece en el agua
como gesto de llanto o de olvido absoluto.

—Soledad. —Sombra. —Nube.
En las playas acechan los ecos de tu paso
vagabundas espumas,
manchan una honradez de sobornada arena.
[...] (p. 43)

Estos elementos cobran un valor absoluto en el poema –o, lo que es lo mismo, simbólico–; de ahí, por una parte, el sólido carácter hermético, como la propia mirada,

como el ojo cerrado, de la composición, así como, por otra parte, el férreo protagonismo de la soledad, simbolizado en esa «luna seca y estéril»²³. El papel protagónico de la mirada viene dado, además, porque muchos de los elementos poéticos que aparecen solo pueden *asirse* a través de la percepción ocular²⁴ («mar», «buque», «luna», «rayo», «gesto», «sombra», «nube»); el lenguaje traduce la agitación íntima gracias al uso de recursos como el hipérbaton, que enfatiza el propio acto de la percepción sobre lo percibido. En el circunloquio final de esta composición se yergue nuevamente la conciencia metapoética del yo, que intensifica el carácter lírico de la composición y amplifica el peso compositivo que tiene este recurso: de esta manera, se relativizan los conceptos en contraste con el valor absoluto de los tres sintagmas anteriores («-Soledad. -Sombra. -Nube»)²⁵.

La deuda metafísica con el paisaje, como hemos venido comentando, encuentra en el tercer viraje poético una buena muestra. El paisaje, cambiante, con una orografía de picos y valles es buen reflejo de la propia inestabilidad emocional, en constante tránsito:

No huyáis cumbres y valles,
barrancos y laderas,
porque os agite en mi olor espeso;
seré tan breve
como la sonrisa deshecha de una despedida fría,
como suspiro roto o despliegue de confundidas alas,

²³ En el fragmento XIII, será «la palmera» el referente de esa soledad:

Ya no eres inmutable soledad de palmeras;
que crecen en las ondas;
como desparramado abecedario,
ni siquiera lágrima de neblina,
no se alongan las nubes a tus charcas,
sin musgo, sin guijarros -sin agua, acaso,
[...]. (p. 54)

La palmera es el objeto que hace realidad sensible la soledad: todo en esta composición se subordina a su imaginario metafórico; también, la palmera, oasis en el desierto, es lo que la palabra en la página en blanco.

²⁴ Esta *fecundidad ocular* adquiere tintes metapoéticos en otros fragmentos de *Vértice*, como el X: «De mis labios emigra una tromba violenta / y sangra la montaña, que descubre rasgada / la centella fugaz, [...]» [P. 51]. Aquí, el grito, esa «tromba violenta», es signo que edifica, como rasgo primario del ser, un paisaje construido, creado, hecho realidad propia.

²⁵ En el fragmento VIII la referencia metapoética aparece al final del poema, que encuentra en el terreno de la sombra su más ceñida forma de realización:

Cuando la encrucijada se pierda en la montaña,
la costa y la arboleda se ausenten en la sombra,
todo será impresión de reposo deshecho
en que nieblas circulen como borrón de ideas,
entonces el sonido llevará inútilmente
una agitación loca de destino perdido.
(p. 49)

Hemos de volver a recordar que «sombra» y «silencio» son dos símbolos realmente complejos, profundos en su significación y, a veces, en su hermetismo semántico en *Vértice*: apuntan a conceptos como los de visión y palabra, tierra y mar.

[...] (p. 44)

Este valor ontológico del paisaje presenta numerosas realizaciones poéticas en *Vértice*, lo que muestra no solo su trascendencia sino, también, que es mucho más que un tema poético: «Barrido por la sombra, he encerrado el *paisaje* / en un desenfocado lente de confusiones» (II); «sois, quizás, la memoria tibia de otra inquietud / de *paisaje* evadido en vertical silencio» (VII); «cuando mi única nube ciega todo el *paisaje*» (VIII); «deja toda la luz, tan extremadamente pensativa / que no acierta el *paisaje* / por qué el hielo se extingue tan pausado» (XIV); y, también, «simula fijamente / un *paisaje* de grutas. [...]» (XIX). En fin, en la parte final de este fragmento la tensión fuera / dentro, paisaje insular – personal situación del yo poético, desaparece pues ya están plenamente integrados («y los campos teñidos de mi aliento fecundo, / son barómetro fijo / en las cosechas de oro o de cenizas»), donde «oro» y «cenizas» representan dos formas de la temporalidad, del propio ser.

El fragmento IV es otro buen ejemplo poético de la desazón metafísica que se respira en todo este poemario; la presencia de la negatividad, tanto a través de adverbios con esta significación como con palabras de clara connotación negativa, y las azarosas relaciones cuyo único nexo es, a nuestro juicio, la más pura y elemental plasticidad poética son rasgos surrealistas bien patentes:

En vertical descenso
camino hacia la cumbre de los meses que existo,
a rincones polares, que no conocen huella,
en mi ruta de copos y planicies dormidos,
[...]. (p. 45)

Ese *descenso* inicial refiere una forma de mirar, y la obsesiva presencia del color *blanco* («rincones polares», «copos», «luz cansada», «crujientes témpanos», «los árticos», «hielos archivados», «ligeras escarchas») construye un paisaje igual, rutinario, metafísico («oscuro destino»). Las referencias cronológicas vagas («meses que existo», «hielos archivados», «hoja de perdido almanaque sin número») inciden, además, en la noción de lo desconocido en un paisaje confuso, siempre igual, que refleja frialdad y dureza gracias a que lo cromático y lo emocional conviven intensamente. Nuevamente las personificaciones obran esta equivalencia fuera / dentro («copos y planicies dormidos», «luz cansada», «cruel epílogo», «y trasladar los árticos, desgarrados, furiosos»); los versos epifonemáticos finales –especialmente la disyunción comparativa²⁶ «como negro cristal o viva lumbre» – cargan las tintas, una vez más, sobre el papel de la percepción, de la mirada, en la que elegir no es una

²⁶ La *finalidad expansiva* es una de las causas por las que en este libro son tan recurrentes recursos como la comparación y la disyunción; así, en XIV, hallamos también algunos ejemplos: «como collar o túnel» o «como secas tierras o corazones parados» (p. 55).

opción, pues esa elección no es más que la proyección de dos momentos necesarios en todo proceso espiritual.

El poema-fragmento VI patenta, como otro de los motivos fetiche del surrealismo, la analogía erótica, que se exhibe como forma de posesión:

La tierra enmohecida de un intenso erotismo,
germinará los tréboles del pensamiento verde,
como enigma de un choque de sexos en el barro.
Se perderá mi esfuerzo en minúsculas bocas,
como vacíos cráteres de un agotado llano.
Cuando la rotación no respete lo turbio
y tiemblen las imágenes del sueño o artificio,
en el fondo del bosque
palpitará el recuerdo;
dentro,
donde el rugoso tronco afile espesas gotas
que se hundan en el musgo de las noches aisladas...
(p. 47)

Es sintomático que la palabra «dentro» sea la protagonista del verso más breve de la composición, con su semántica ambivalente y provocadora. El hermetismo simbólico se metamorfosea ahora entre lo masculino y lo femenino («calor - aguas»), origen y fin, totalidad, como el símbolo, que es tenso fulgor sintético. La semántica de «lo de dentro» («he encerrado», «contiene», «topo involuntario», «vacíos cráteres», «fondo del bosque», «dentro») ayuda a profundizar en el paisaje interior, siendo el «barro» el referente poético más claro de ese «lente de confusiones» en que el poeta ha encerrado este paisaje germinal. El acto sexual, aludido en muchas de las imágenes que el poema contiene, es intransitivo, en soledad, y produce angustia; el final abierto de la composición refleja, según nuestra creencia, esta justificación, y la referencia al recuerdo²⁷ se convierte en un insistente martilleo que atenaza y constriñe la conciencia del yo. Como las olas del mar al asediar la arena de la playa, este recurrente recuerdo intensifica la sensación de dolor: la excitación del «sueño o artificio» que enerva las ansias sexuales del yo desordena su conciencia –ese «fondo del bosque»–, descontrol que termina con la intransitividad del acto de la masturbación en los dos versos finales.

Como ya hemos registrado en otras ocasiones, la tarde es un verdadero motivo generacional en la lírica prebélica de las islas. En José de la Rosa, como en su hermano Julio Antonio o en Domingo López Torres –joven creador y baluarte crítico

²⁷ En otras composiciones, como la VII, la referencia al recuerdo apunta directamente a la dureza e intensidad de las evocaciones, sentidas y revividas con acritud. El carácter onírico de la composición queda fijado por las continuas referencias a elementos muy dispares de la naturaleza a través de enumeraciones caóticas de profundo signo emocional, fiel reflejo del «lente de confusiones» antes citado («gusanos de arco iris, flores o mutaciones / vuestra muerte / fulmina el hueco del vacío, / y tembláis en los lagos, una por cada gota / hundiéndose en las piedras, vuestra imagen herida / como viejos recuerdos...» [p. 48]).

desaparecido prontamente en sombrías circunstancias —, la tarde es el punto metafísico de los sortilegios que enarbola la magia de los colores; de hecho, el crepúsculo es uno de los motivos que entretejen todos los poemas de *Vértice*, como momento de sucesión y como ámbito existencial en el que se entabla el diálogo entre la vida y el lenguaje. El sol, en su diario devenir, presenta plásticamente un irrefrenable cúmulo de muertes y nacimientos; la recta —el rayo solar— es el elemento conductor de una mirada que, a través de la continua metamorfosis solar²⁸, quiere actuar, como puede apreciarse en el fragmento XI:

Una recta deshecha de rapidez que lleva
todos los cuerpos vivos a la cruel gravedad
ha rasgado el mutismo, la inercia que detiene
o roto el sortilegio de mi ciego secreto,
para entregar a brazos de una luz que no existe
el temblor de la roca
que despierta excitada,
y su choque vestida de rotundo carbón.
[...] (p. 52)

Un procedimiento lingüístico que otorga a la lírica de este poemario una notable riqueza poética son las construcciones nominales a través de sintagmas preposicionales con la preposición «de», que puede indicar tanto procedencia como pertenencia («recta deshecha de rapidez», «sortilegio de mi ciego secreto», «brazos de una luz que no existe», «temblor de la roca»)²⁹; esto ayuda a que el engranaje del poema se produzca como un conjunto de impulsos, entendiendo el impulso como un esencial movimiento del ser humano ante la existencia. Una vez más, sugerimos el carácter metafísico de *Vértice*. En otras composiciones, como el fragmento XII, este tipo de construcciones acrecienta el carácter fijador de la mirada, intensificando la condición fragmentaria de las realidades percibidas gracias, precisamente, a que así ven resaltada su importancia los sintagmas («vidrio de soles», «pabellón de equilibrios», «nacer de violencia»). De este modo, el poema es el resultado de un cúmulo de movimientos briosos, de impulsos o latidos que encuentran acomodo —y, también, justificación— como suma

²⁸ En otros poemas, como en XVII, cierto *estado de transición* en que se presentan algunos motivos poéticos ahondan, precisamente, en el carácter peregrino de todo lo existente: «Secos sarmientos condenados al polvo / siguen en la humedad segura de tormenta, / superficies de *pavesas febriles* y olvidadas» (p. 58). El subrayado es nuestro.

²⁹ La construcción «sustantivo + de + sustantivo», junto con las estructuras disyuntivas y negativas — como ya hemos anotado— abundan en *Vértice de sombra*; traigamos aquí algunos ejemplos alexandrinios que consideramos significativos, pues probablemente José de la Rosa tuvo en Vicente Aleixandre al autor de la llamada *Generación del 27* que más le sedujo: «Los gritos son estacas de silbo...» (p. 154, poema «Quiero ser»); en el mismo poema, también «súplicas de luna». La indeterminación gramatical del complemento aumenta la abstracción. Como otros ejemplos tenemos: «color de piedra, color de beso o labio» (p. 165, poema «Canción a una muchacha muerta»). Más ejemplos: «con fillos de vestidos o metales dichosos» (p. 228, poema «Cerrada puerta») y «color de sangre» (p. 230, poema «La muerte»). Citamos (entre paréntesis) por la edición preparada por J. L. Cano, *Espadas como labios. La destrucción o el amor*, Madrid, Castalia, 1974 o Madrid, Castalia, 1994.

de fragmentos.

También la tarde es, en el poema xv, momento de encuentros en los que el mundo natural enaltece su capacidad erótica, presentándose a través de un hálito de sugerencias por la ruptura de las fronteras visuales; con ello, nacen azarosas ambigüedades que niegan cualquier planteamiento racional. «El beso» – que aparece también en el último poema – es, metonímicamente, como la tarde, una fusión interminable de sensaciones. Este final es un buen ejemplo de imagen surrealista, críptica, hermética:

[...]
Se adormecen las cumbres,
la razón o equilibrio
no resiste la lucha de oscilación constante,
que como unas caderas sin engaño,
excitan la distancia a deseos de noche.
Se disuelve la imagen en un haz de tiniebla
y cuando los perímetros se despiden del beso,
los dos senos, audaces, distintos y redondos
rompen la aurora nueva, sin sangrienta armonía,
como ojo desprendido de una máscara de sombra
que remedó en la ausencia el humo de los límites...
(p. 56)

El hermetismo del que hablábamos más arriba es la certera respuesta del poeta a través de una suerte de *extremismo de las sensaciones*, lo que conlleva una realización lingüística que se cierra sobre sí misma (otra vez, una referencia indirecta a lo redondo, perímetro del vacío). Esto no solo indica una decidida apuesta del poeta por la sensibilidad surrealista sino que, también, rubrica un mayor peso del mundo interior³⁰. Lo concreto, como hecho o realidad bien definida, no es más que un punto de partida; su evidencia ocular arranca del poeta asociaciones emotivas, puramente anímicas, que son aquellas que sí se pueden manipular al antojo del creador, al sentirse únicamente en un estado metamórfico constante. Esta regeneración le permitirá ahondar en las cavidades del ser *en vertical descenso*. La mirada selecciona, depura, y esto solo puede hacerse acto escrutando los enigmas, más allá del reconocimiento. La palabra, como la mirada, es acción, movimiento, erotismo, metamorfosis.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

En ese discurso onírico que es *Vértice de sombra*, la diseminación referencial como modo de que el objeto asalte el campo conquistado por el hombre –la sombra, la angustia, la soledad se hacen *objetos* analizables para el poeta – asienta el peso del

³⁰ La composición xviii se inicia con el significativo verso «Mis ojos, chorros de sal hermética», muy en la línea de lo que acabamos de comentar: el maremágnun interior solo puede ser contenido a través de formas del paisaje, que son trascendidas.

impulso interior. Esta influencia, que se hace extensible a la ruptura cronotópica, ineludiblemente se relaciona con la primacía de lo irreal. Esta peculiar combinación es la que, en nuestra opinión, hace que la particular *práctica surrealista* de José María de la Rosa en este poemario albergue, a la par que un profundo y abigarrado vigor en una dicción lírica dura y hermética, también una frescura y un *entusiasmo* derivados de la peculiarísima plasticidad de su imaginario creador que, opinamos, no tiene parangón en la lírica insular, salvo los casos de Agustín Espinosa en literatura y Óscar Domínguez en pintura. El valor del subconsciente da como fruto, como hemos intentado mostrar, que el torrencial íntimo se riegue por la página en poemas que trascienden y rompen cualquier vislumbre racional de la realidad y del mundo³¹. Luz o claridad, sombra o noche son los límites del vértigo creativo de José de la Rosa; en medio, el vacío, las sombras, espacio para enfrentar(se a) la vida. Solo desde la sombra, como espacio ontológico, la labor artística del espíritu cobra pleno sentido; la *inmersión existencial* de su verbo encuentra, como hemos intentado analizar, en el surrealismo su continuo –e impredecible– cauce de expresión.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. V.V, «Visita a José María de la Rosa», *Jornada Literaria*, 35, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife (1 de agosto de 1981).
- ALEXANDRE, V., *Espadas como labios. La destrucción o el amor*, José Luis Cano (ed.), Madrid, Castalia, 1974.
- ALONSO, D., «Una generación poética (1920-1936)», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 155-177.
- BRETÓN, A., *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1995.
- CASTRO, F., «El surrealismo a la sombra del Teide», en *El surrealismo entre nuevo y viejo mundo*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 34-49.
- GASCH, S., «Del cubismo al superrealismo», en J. Brihuega, *Manifiestos, panfletos y textos doctrinales*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 276-281.
- MORRIS, C. B., *El surrealismo y España (1920-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- _____, «De la pantalla al poema: las loas surrealistas de R. Alberti», en *Surrealismo y literatura en España*, J. Pont (ed.), Universidad de Lleida, 2001, pp. 81-94.
- NEIRA, J., *Viajero de soledades. Estudios sobre José María Hinojosa*, Sevilla, Fundación Genesian, *La Academia de Billar*, 1999.

³¹ «En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse». O. Paz, «El surrealismo», en V. García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, p. 37. Es una actitud surrealista transformar incesantemente el mundo propio movido por los sueños y los deseos más humanos. El poeta se desprende de sí mismo, para ofrecerse en una suerte de onírica desnudez.

- PALENZUELA, N., «Encrucijadas del surrealismo: el surrealismo en Canarias», en *Surrealismo y literatura en España*, Jaime Pont (ed.), Universidad de Lleida, 2001, pp. 157-170.
- PAZ, O., «El surrealismo», en *El surrealismo*, V. García de la Concha (ed.), Madrid, Taurus, 1982, pp. 36-46.
- ROSA, J. M^a. de la, «La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* III», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife (29 de octubre de 1977).
- _____, *Desierta espera*, ediciones de «Gaceta Semanal de las Artes», Las Palmas de Gran Canaria, Imprenta de Pedro Lezcano Montalvo, 1966.
- _____, *Eclipse de círculo*, edición, epílogo, notas y selección bibliográfica de José Manuel Martín Fumero, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea y *La Página*, 2009.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A., «José María de la Rosa: un recuerdo», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife (2 de marzo de 1990).

REFLEJO EN UN ESTUDIO DE CORPUS DE LA EVOLUCIÓN Y FRECUENCIA
DE LA DIALEFA EN LA VERSIFICACIÓN ESPAÑOLA

EVOLUTION AND FREQUENCY OF *DIALEFA* IN SPANISH POETRY
ACCORDING TO A CORPUS ANALYSIS

ANTONIO ALCOHOLADO FELTSTROM
Universitat Jaume I

RESUMEN

Entre los fenómenos métricos, la dialefa ha experimentado una evolución desafortunada en la versificación española desde el s. XIII hasta nuestros días, pasando de tener carácter de canon en la escansión del mester de clerecía a aparecer en una proporción de escaso valor en comparación con su fenómeno adverso, la sinalefa. Este trabajo atiende a dicha evolución y sus implicaciones preceptivas según se reflejan en el análisis de un corpus de 18471 versos.

PALABRAS CLAVE: hiato, antihiatismo, fenómenos métricos, versificación, preceptiva.

ABSTRACT

Among the meter phenomena, *dialepha* (hiatus in between words) has evolved in an unsuccessful fashion ever since the 13th Century to nowadays, changing roles from being a scansion rule for the *Ministry of Clergy* poets to becoming an exception if compared to its opposite phenomenon, *synalepha*. This paper focuses on the said evolution and its normative implications according to its reflection in a corpus built on 18471 lines.

KEY WORDS: hiatus, anti-hiatus, meter phenomena, meters, precepts.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo atiende al valor preceptivo y numérico de la dialefa, entre los restantes fenómenos métricos, según se refleja en un corpus de 18471 versos regulares

Recibido: 08-03-20108 / Aceptado: 03-05-2018

extraídos de la *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispanas* en su edición de 2012¹.

Este estudio del valor de la dialefa en la versificación española se desarrolla a lo largo de cinco apartados a continuación, comenzando con la presentación de nuestro objeto de estudio, el fenómeno métrico de la dialefa, seguida de las observaciones preceptivas de varios tratadistas a partir del siglo XVIII y de la introducción de las características del corpus seleccionado; tras el comentario y explicación de los datos obtenidos del análisis métrico del corpus, se ofrece una breve recapitulación del estudio.

2. LA DIALEFA ENTRE LOS FENÓMENOS MÉTRICOS

Tradicionalmente se ha llamado *licencias poéticas* a ciertos recursos de los que se vale el poeta en la versificación, consistentes en alteraciones del número de sílabas gramaticales de un verso. Se distinguen dos tipos: los metaplasmos, que modifican la forma de una palabra artificialmente, mediante adición o sustracción de sonidos, a los que no atendemos en el presente estudio, y las licencias que tienen que ver con combinaciones de vocales. Se postula desde la versificación que el poeta no puede utilizar estas últimas a su antojo, sino solamente siguiendo las pautas de la pronunciación corriente², puesto que, como explicó Bello³: «se verifican no solo en poesía, sino en el lenguaje ordinario, de cuya pronunciación no es lícito al poeta alejarse».

Puesto que persiguen reflejar las pautas de la pronunciación corriente, se ha recriminado la denominación de *licencias* para procesos normales de la realización oral⁴. Por tanto, no las referiremos en este trabajo como *licencias* sino como *fenómenos*, según los denominan Spang⁵, Quilis⁶, Domínguez Caparrós⁷ y la Real Academia⁸.

Los fenómenos métricos son cuatro: sinéresis, sinalefa, diéresis y dialefa.

¹ J. F. Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 135-1163.

² J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 113, 204, 217, 400.

³ A. Bello, *Principios de ortología y métrica de la lengua castellana*, Santiago de Chile, La Opinión, 1835, p. 55.

⁴ R. Jaimes Freyre, *Leyes de la versificación castellana*, La Paz, Imprenta Artística, 1919, p. 95. R. Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1968, p. 84. K. Spang, *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983, p. 35. E. Torre, *El ritmo del verso: estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual a la luz de la métrica comparada, en el verso español moderno*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 39-40.

⁵ K. Spang, *Ritmo y versificación* [...], ob. cit., p. 35.

⁶ A. Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 47.

⁷ J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, ob. cit., p. 217.

⁸ Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*, Barcelona, Espasa, 2011, p. 353.

Sintetizando las explicaciones de algunos de los autores consultados en este estudio⁹, la dialefa consiste en la articulación en dos sílabas distintas de dos vocales cualesquiera en posición de contigüidad, aunque gramaticalmente constituyan diptongo, entre vocales inicial y final de palabras vecinas (pronunciación separada de /i/ y /a/ en el caso de «mi alma», por ejemplo). El fenómeno métrico opuesto, la sinalefa, consiste en la pronunciación en una misma sílaba métrica de dos vocales contiguas, que gramaticalmente no constituyen diptongo y por lo tanto se considera que habrían de articularse en sílabas distintas, según la autoridad normativa¹⁰. La diéresis y la sinéresis constituyen sus correlaciones en interior de palabra.

Numerosos autores, no solo en el campo de la métrica sino también en el de la gramática, extienden el concepto de sinalefa al de diptongo, cuando en un enunciado se da entre palabras distintas una secuencia de vocal cerrada átona con media o abierta (caso, por ejemplo, de *mi amigo*)¹¹. En nuestro análisis de corpus, sin embargo, nos hemos limitado a computar como sinalefa los casos de unión silábica de medias entre sí y con abierta, o de medias o abierta con cerrada tónica, es decir, los casos que la norma gramatical define como hiato¹².

Del mismo modo, y siguiendo el criterio de «lenguaje ordinario» expresado por Bello, no todo hiato entre palabras se correspondería con dialefa: combinaciones de vocal media o abierta con cualquier vocal tónica (casos como el de «una hora» o «la isla»), cuya articulación regular se daría separando esas vocales en sílabas distintas, no las hemos computado como fenómeno métrico. Por el contrario, combinaciones que gramaticalmente se corresponden con diptongos, pero que por motivos prosódicos o expresivos se escanden en sílabas distintas, así como la escansión separada de combinaciones entre vocales medias o abierta átonas (casos, por ejemplo, de «mi alma» o «la espera») se han computado como dialefa. En definitiva, todos los casos considerados por Domínguez Caparrós como hiatos desaconsejables, puesto que no reúnen las condiciones prosódicas que favorecen el hiato entre palabras¹³.

⁹ T. Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 14-18. K. Spang, *Ritmo y versificación [...]*, ob. cit., pp. 35-38. A. Quilis, *Métrica española*, ob. cit., pp. 49-52. I. Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 116-7. E. Torre, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 30-36. J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, ob. cit., pp. 113-4, 204-5, 400-404.

¹⁰ Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática [...]*, ob. cit., p. 339

¹¹ T. Navarro Tomás, *Arte del verso*, Madrid, Visor, 2004, pp. 15-18. R. Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, ob. cit., pp. 67-68, 70, 73. I. Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, pp. 116-117. J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, ob. cit., p. 402.

¹² Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática [...]*, ob. cit., pp. 332, 335, 337.

¹³ J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, ob. cit., p. 204.

3. VALORACIÓN DE LA DIALEFA POR DIVERSOS TRATADISTAS

Repasamos a continuación las valoraciones sobre la dialefa que ofrecen diferentes tratadistas de ambos lados del Atlántico en los últimos siglos:

- Domínguez Caparrós¹⁴ revisa el parecer de estudiosos de la métrica en el siglo XVIII (Vicens, Rengifo, Luzán y Munárriz) y otros del XIX (Hermosilla, Salvá, Bello, Camus, González y García, Coll y Vehí, Marroquín, Caro, y de la Barra) en lo que atañe a los fenómenos métricos; coinciden estos estudiosos en limitar la dialefa a accidentes prosódicos (como acentos relevantes del verso) o a necesidades de lentitud o aspereza en la expresión.
- Sicilia¹⁵ expresa que la sinalefa, como mecanismo del habla, ha de darse para «evitar aquel efecto desagradable, tanto para el que habla como para el que oye» que produce el hiato, «sonidos hiulcos» que solo proceden si se quiere transmitir «tardanza», «rigor» o «aspereza».
- Bello¹⁶ reconoce el uso acertado de la dialefa para la expresión en determinadas circunstancias, aunque enumera más causas a favor de la sinalefa.
- Ya en el siglo XX, Jaimes Freyre¹⁷ denomina a la dialefa y a la sinalefa, respectivamente, como «excepción» y «regla» e insiste en que la sinalefa «no es una licencia» sino «una necesidad del idioma».
- Navarro Tomás¹⁸ observa que en español se evita el hiato por «tendencia general» mediante sinéresis y sinalefa, aunque dicha tendencia está limitada en casos que no se pueden determinar mediante «reglas simples y precisas».
- Balbín¹⁹ niega la dialefa en concurrencia de vocales átonas, en cuyo caso la sinalefa es «un hecho lingüístico general y necesario en la cadena fónica hispánica», mientras que «la presencia de acento» en alguna de las vocales implicadas «dificulta –aunque en pocos casos llega a impedir la– la formación de las sinalefas». Tras estudiar distintas circunstancias considera la dialefa «numéricamente insignificante».

¹⁴ J. Domínguez Caparrós, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1975, pp. 191-203.

¹⁵ M. J. Sicilia, *Lecciones elementales de ortología* [...], ob. cit., pp. 214, 218-219.

¹⁶ A. Bello, *Principios de ortología y métrica* [...], ob. cit., pp. 58-62.

¹⁷ R. Jaimes Freyre, *Leyes de la versificación castellana*, ob. cit., pp. 94-95.

¹⁸ T. Navarro Tomás, *Arte del verso*, ob. cit., pp. 13-14.

¹⁹ R. Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, ob. cit., pp. 71.

- Spang²⁰ considera que la presencia mayoritaria de la sinalefa en la versificación se debe a su carácter natural en el habla; en su opinión, la dialefa constituye una «licencia» métrica.
- Quilis²¹ describe una «clara jerarquización» de los fenómenos métricos dada su frecuencia de uso en la lengua, de modo que la sinéresis y la sinalefa «son fenómenos corrientes y prácticamente constantes en el habla», «casi un hecho de norma lingüística» frente a la dialefa y la diéresis, que «constituyen una excepción».
- Torre²² reitera la artificiosidad de la dialefa, que se debe evitar por cacofónica salvo cuando se ajusta al propósito expresivo, y la naturalidad de la sinalefa, que «lejos de ser una licencia» es, por el contrario, «un fenómeno fonético que se da habitualmente en el verso y en el lenguaje ordinario».
- En resumen, diversos tratadistas de la métrica española coinciden en observar la unión silábica como la solución más frecuente y natural a la concurrencia de vocales; la dialefa, en el extremo opuesto, resulta excepcional y, salvo en ciertas circunstancias prosódicas, artificiosa, aunque esta artificiosidad puede adecuarse a determinados propósitos de la expresión.

4. PRESENTACIÓN DE CORPUS

Para una aproximación a la realidad de la dialefa en la versificación española, se hace necesario un corpus que cumpla con dos características necesarias: que cubra un espectro suficientemente representativo del patrimonio literario español y que al mismo tiempo resulte manejable.

Entre las diferentes opciones disponibles, hemos hallado tales características en la *Antología Cátedra de Poesía*²³, aunque otros volúmenes habrían sido igualmente útiles.

Hemos aislado los versos regulares, un total de 18471, contenidos en dicha antología, y procedido a su análisis métrico para comprobar la proporción de dialefa en tal corpus y contrastarla con las observaciones y afirmaciones de los tratadistas consultados en este trabajo.

Hemos desestimado los versos que no responden a un esquema rítmico de

²⁰ K. Spang, *Ritmo y versificación* [...], ob. cit., pp. 35-36.

²¹ A. Quilis, *Métrica española*, ob. cit., pp. 52.

²² E. Torre, «Zeuxis y azeuxis: más sobre vocales en contacto», *Rhythmica*, 11 (2013), pp. 200-203.

²³ J. F. Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp. 135-1163.

cantidad silábica predecible, porque los fenómenos métricos (dialefa, diéresis, sinéresis y sinalefa) solo se pueden demostrar con absoluta certeza en versos cuya cantidad silábica esté determinada por un esquema de composición regular. Por tanto, hemos excluido del corpus composiciones medievales cuyos versos presentan vacilación en la regularidad silábica (poesía popular y el *Cantar de Mio Cid*), y abundantes composiciones del siglo xx.

A pesar de ello, la producción de versos regulares comprendida en el s. xx de nuestro corpus supera notablemente a la de los restantes siglos.

El corpus de 18471 versos regulares comprende composiciones fechadas entre el siglo XIII y el xx, de 240 autores diferentes, entre los que el 10% son americanos²⁴. La cantidad de versos regulares por siglo que hemos analizado queda distribuida de la siguiente manera:

1. Siglo XIII: 280 versos, de los que 212 corresponden a composiciones del mester de clerecía. Representan el 1.51% del total de versos del corpus.
2. Siglo XIV: 655 versos, en su mayoría (384) de autores cultos (Juan Ruiz, Sem Tob de Carrión, Pero López de Ayala, junto con 72 versos del *Poema de Alfonso Onceno*). Los restantes 271 pertenecen a composiciones del romancero viejo. En conjunto, representan el 3.54% de los versos del corpus.
3. Siglo XV: 1176 versos que conforman el 6.36% del corpus.
4. Siglo XVI: 2033 versos. 11% del corpus.
5. Siglo XVII: 2645 versos. 14.31% del corpus.
6. Siglo XVIII: 1307 versos. 7.07% del corpus.
7. Siglo XIX: 2530 versos. 13.69% del corpus.
8. Siglo XX: 7845 versos. 42.47% del corpus.

Dado que la cantidad de versos correspondiente a cada siglo no es equitativa, como podemos comprobar en la lista arriba expuesta, junto con los datos totales del análisis ofrecemos también los datos medios entre siglos, para examinar ambas perspectivas:

²⁴ Un anónimo mexicano (s. XVI); fray Miguel de Guevara, Juan del Valle Caviades y sor Juana Inés de la Cruz (siglo XVII); Esteban Echeverría, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Hernández, José Martí, José Asunción Silva y Amado Nervo (s. XIX); Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Mariano Brull, César Vallejo, Juana de Ibarbourou, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Gabriel Celaya, Octavio Paz, Concha Zardoya y Nicanor Parra (s. XX).

- a. Proporción de la dialefa en su presencia total en el corpus, para observar los datos de manera global.
- b. Proporción de la dialefa en su presencia por siglo, para atender a su evolución temporal.

Ambas perspectivas nos llevarán a considerar diferentes aspectos, tanto de naturaleza preceptiva (caso de la oposición entre un sistema de versificación foráneo y otro autóctono) como fonética (la pérdida de la aspiración procedente de *f*- inicial latina).

5. LA DIALEFA EN EL ANÁLISIS DEL CORPUS

Al comenzar nuestro corpus en el siglo XIII exclusivamente con composiciones del mester de clerecía, se hace necesario atender a una práctica particular de este género en lo referente a fenómenos métricos.

El mester de clerecía sigue de manera preceptiva el empleo de la *dialefa*, o hiato entre palabras, que fuerza a la articulación separada de tales concurrencias de vocales en la escansión de los versos, según comprueban Hanssen²⁵, Navarro Tomás²⁶ o Uría²⁷, entre otros.

Esta práctica, contraria a los hábitos de pronunciación romance, procede de ideas gramaticales regularizadas en la Francia carolingia y propagadas en la Castilla de la temprana Baja Edad Media desde el Estudio General palentino²⁸ por medio del verso alejandrino de la *Cuaderna Vía*, «metro didáctico y narrativo» con el que se aspiraba a difundir la latinidad²⁹, tal como esta se entendía tras las reformas carolingias en Francia.

Así, es posible distinguir dos sistemas de versificación diferentes en la España medieval: el autóctono, en el que predomina la sinalefa, y el foráneo, regido por la dialefa³⁰. Baehr³¹ define el sistema foráneo como «moda ajena y pasajera».

²⁵ F. Hanssen, «Miscelánea de versificación castellana», *Anales de la Universidad de Chile*, 97 (1897), p. 230

²⁶ T. Navarro Tomás, *Métrica española* [...], ob. cit., pp. 104-105.

²⁷ I. Uría Maqua, «Gonzalo de Berceo y el Mester de Clerecía en la nueva perspectiva de la crítica», *Berceo*, 110-111 (1986), p. 11.

²⁸ I. Uría Maqua, «Gonzalo de Berceo y el Mester de Clerecía [...]», art. cit., p. 14.

²⁹ F. Rico, «La clerecía del mester», *Hispanic Review*, 53, 1 (1985), p. 4.

³⁰ J. Cano, «La importancia relativa del acento y de la sílaba en la versificación española», *The Romanic Review*, 22 (1931), pp. 232-233.

³¹ R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1984, p. 59.

La tensión entre ambos sistemas se manifiesta en vacilaciones y presencia de la sinalefa en la lírica culta castellana a pesar de que se aspire al uso único de la dialefa, según comprobaremos a continuación. En opinión de Navarro Tomás³², esta presencia de la sinalefa se debe a «natural influencia de la lengua hablada», a la par que la vacilación y el alejamiento de la pronunciación real mediante la dialefa restaron valor lingüístico a las composiciones de clerecía.

Hanssen³³ señala que se dan casos de sinalefa o elisión (la duda radica en alternancias de grafía, que en unas ocasiones mantiene las dos vocales implicadas y en otras suprime una de ellas), aunque minoritarios frente a la dialefa, en la obra de Berceo, pero que tales casos son más numerosos en el *Libro de Alexandre*, en el que se encuentran al menos (excluyendo los que Hanssen considera «dudosos») 419 casos de sinalefa, de acuerdo con su cómputo; nuestro propio recuento del fragmento incluido en el corpus³⁴, estrofas 2305 a 2320, arroja una proporción de 22 casos de dialefa (62.85% del total de fenómenos métricos en el fragmento) frente a 5 de sinalefa (14.28%); pese a la presencia de sinalefa, la dialefa preceptiva es notablemente superior.

En lo que respecta a Berceo, solo se darían dieciocho casos de dialefa³⁵ en la totalidad de versos de *Milagros de Nuestra Señora*; nuestro propio recuento en los milagros III y XIV, recogidos en nuestro corpus³⁶, da, en cambio, una proporción de 31 casos de dialefa (70.55% de fenómenos métricos) frente a 9 de sinalefa (20.45%). La presencia de sinalefa, en el corpus que estamos manejando, es ligeramente mayor en Berceo que en el *Libro de Alexandre*. De todos modos, Uría³⁷ insiste en que, a pesar de la aparición esporádica de sinalefas, la dialefa se impone como «norma obligada» en las composiciones de clerecía del siglo XIII.

En el siglo XIV, la preceptiva sigue observando el hiato como regla, permitiéndose la sinalefa solo en algunos casos señalados por Pero López de Ayala³⁸.

En cualquier caso, Hanssen³⁹ registra la creciente presencia de sinalefa tanto en los versos del Arcipreste de Hita durante la primera mitad del siglo XIV (41.79%, 28

³² T. Navarro Tomás, *Métrica española* [...], ob. cit., p. 105.

³³ F. Hanssen, «La elisión y la sinalefa en el *Libro de Alejandro*», *Revista de Filología Española*, III, 4 (1916), pp. 345-351.

³⁴ J. F. Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp. 135-137.

³⁵ F. Hanssen, «Miscelánea de versificación castellana», art. cit., p. 232.

³⁶ J. F. Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp.140-144.

³⁷ I. Uría Maqua, «Gonzalo de Berceo y el Mester de Clerecía [...], art. cit., pp. 11-12.

³⁸ D. Clarke, «Fortuna del hiato y la sinalefa en la poesía lírica castellana del siglo XX», *Bulletin Hispanique*, 57, 1-2 (1995), pp. 129-130.

³⁹ F. Hanssen, «Notas a la prosodia castellana», *Anales de la Universidad de Chile*, 107 (1900), pp. 322-324.

casos, de fenómenos son dialefa preceptiva frente a 53.73% de sinalefa, 40 casos, en nuestro recuento de las estrofas 44 a 64 y 1348 a 1354 del *Libro de Buen Amor* tal como aparecen en Ruiz Casanova⁴⁰; Deyermond⁴¹ estudia la decadencia de la cuaderna vía como medio de expresión y observa que el *Libro de Buen Amor*, a pesar de su apariencia formal, ya se resiste a quedar enmarcado en la tradición del mester de clerecía) como en los de López de Ayala (24.56%, 14 casos de dialefa, frente a 61.4%, 35 casos de sinalefa, en los fragmentos del *Rimado de Palacio* que comprenden las estrofas 338 a 346 y 616 a 630 presentes en nuestro corpus⁴²) en el último cuarto, así como entre las composiciones recogidas en el *Cancionero de Baena* (18.18%, 2 casos de dialefa, frente a 81.82%, 9 casos de sinalefa, en la única composición de este siglo, de Álvarez de Villasandino, recogida en nuestro corpus⁴³).

La influencia francesa se mantendría hasta el siglo xv, en el que autores como Diego del Castillo, Lope de Stúñiga (1 caso de dialefa frente a 3 de sinalefa)⁴⁴, Juan de Mena (1 caso de dialefa frente a 21 de sinalefa⁴⁵) y Gómez Manrique (solo 2 encuentros vocálicos susceptibles en un total de 47 versos, ambos resueltos mediante sinalefa⁴⁶) evitan por sistema la concurrencia de vocales entre palabras distintas en interior de verso, limitando con ello las posibilidades en que el precepto obliga a realizar hiato⁴⁷.

Por otro lado, se verifica la libre presencia de la sinalefa en las *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique⁴⁸, en las que solo hallamos 11 casos de dialefa. De estos casos, 9 se deben a aspiración de la *h* intervocálica procedente de *f* latina⁴⁹: *cara hermosa* (copla vii), *la hermosura* (copla ix), *se hicieron* (también tres ocasiones en las coplas xvi y xvii), *que hicieron* (copla xxiii), *quiero hacer* (copla xxv), *que hacía* (copla xxx), *tanta hazaña* (copla xxxiii); el décimo caso, *su honra* (copla xxx), puede explicarse por monosílabo átono frente a vocal inicial tónica⁵⁰; el décimo primero se da en la concurrencia *su halago* (copla xxxiv), explicable tal vez por la consonante fricativa *h* en la raíz árabe de *halago*.

⁴⁰ J. F. Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp. 159-163.

⁴¹ A. Deyermond, *Historia de la Literatura Española: La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1992, pp. 185-190.

⁴² J. F. Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp. 179-182.

⁴³ J. F. Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp. 227-228.

⁴⁴ J. F. Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp. 230-231.

⁴⁵ J. F. Ruiz Casanova., *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp. 193-196.

⁴⁶ J. F. Ruiz Casanova., *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp. 197-198.

⁴⁷ D. Clarke, «Fortuna del hiato y la sinalefa [...]», art. cit., p. 129.

⁴⁸ J. F. Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp. 199-215.

⁴⁹ Véase a este respecto, A. Quilis, *Métrica española*, ob. cit., p. 50.

⁵⁰ E. Benot, *Prosodia castellana y versificación*, Madrid, Casa Editorial Juan Muñoz, 1892, p. 283.

En definitiva, siguiendo el corpus analizado⁵¹, en la lírica medieval castellana encontramos la evolución de la presencia de la dialefa entre los restantes fenómenos métricos según indican los datos mostrados en la siguiente tabla:

	Dialefa	Diéresis	Sinéresis	Sinalefa
Siglo XIII	54.92%	15.49%	2.11%	27.46%
Siglo XIV	25.37%	3.92%	4.22%	66.46%
Siglo XV	9.91%	9.06%	0.56%	80.45%

Tabla I. Proporción de fenómenos métricos en la poesía medieval. Corpus *Antología Cátedra*.

Los siguientes aspectos llaman la atención:

- a. La dialefa preceptiva del mester de clerecía es claramente dominante en el siglo XIII, con una presencia significativa de la sinalefa, minoritaria en comparación, pero superior al 25% del total de fenómenos métricos, y más frecuente que los restantes fenómenos (diéresis y sinéresis).
- b. Entre los siglos XIII y XIV se produce una inversión en el empleo de la dialefa con respecto al de la sinalefa; la presencia de esta última incluso es en el XIV notablemente mayor que la de la dialefa en el XIII.
- c. En el siglo XV, la sinalefa refleja un incremento con respecto al siglo anterior, mientras que la dialefa sigue reduciendo su presencia (de acuerdo con Navarro Tomás⁵², «los poetas de la segunda mitad del siglo completaron esta evolución liberándose del viejo convencionalismo que tanto había venido perturbando la prosodia del verso desde los tiempos de Berceo»).

En todo caso, nuestros datos concuerdan en general con las observaciones de los autores referidos en las páginas precedentes.

A partir del siglo XVI, el antihiatismo característico del habla se impone sobre el precepto de la dialefa, completamente olvidado en la versificación española hasta las investigaciones de Hanssen⁵³.

Devoto⁵⁴ muestra como ejemplo que Hurtado de Mendoza intercala a modo de

⁵¹ J. F. Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp. 135-147, 159-215, 227-240.

⁵² T. Navarro Tomás, *Métrica española* [...], ob. cit., p. 183.

⁵³ I. Uría Maqua, «Gonzalo de Berceo y el Mester de Clerecía [...]», art. cit., p. 12.

⁵⁴ D. Devoto, «Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso», *Cahiers de Linguistique Hispanique Medieval*, 7, 7-1 (1982), pp. 38-39.

cita un verso alejandrino de Berceo entre sus endecasílabos, puesto que la escansión de dicho alejandrino, mediante sinalefa y sinéresis en las concurrencias vocálicas, da un cómputo de once sílabas, frente a las catorce sílabas, con dialefa y cesura tras la séptima, en el alejandrino de Berceo «suyo sea el precio; yo seré su obrero».

En los Siglos de Oro, la dialefa pierde toda representatividad anterior entre los demás fenómenos métricos: nuestro recuento del corpus de esta etapa⁵⁵ da la proporción que se muestra en la siguiente tabla:

	Dialefa	Diéresis	Sinéresis	Sinalefa
Siglo XVI	3.7%	2.62%	2.39%	91.26%
Siglo XVII	0.82%	2.99%	2.48%	93.69%

Tabla II. Proporción de fenómenos métricos en los Siglos de Oro. Corpus *Antología Cátedra*.

Los casos de dialefa se reducen significativamente entre el siglo XVI y el XVII. La aspiración de *h* procedente de *f*- inicial latina, que como ha explicado Quilis⁵⁶ se mantiene durante el siglo XVI, nos obliga a computar hoy como casos de dialefa numerosas combinaciones de vocales que entonces se hallaban separadas por el cierre silábico de la consonante aspirada; en el siglo XVII, la aspiración oscila según autores: Fernández Andrada, Martín de la Plaza y Fco. de Rioja mantienen la aspiración que fuerza a la dialefa en casos como *tu hermosura* o *mi hado*.

En los siglos XVIII y XIX, de acuerdo con los datos del corpus⁵⁷, la dialefa cae hasta una proporción insignificante y la sinalefa se erige como fenómeno métrico dominante. El siglo XX⁵⁸, en cambio, refleja un repunte de la dialefa:

	Dialefa	Diéresis	Sinéresis	Sinalefa
Siglo XVIII	0.48%	1.93%	1.08%	96.49%
Siglo XIX	0.52%	1.28%	1.81%	96.36%
Siglo XX	2.03%	1.24%	2.9%	93.81%

Tabla III. Proporción de fenómenos métricos en los siglos XVIII, XIX y XX. Corpus *Antología Cátedra*.

En concordancia con los datos de los siglos XIX y XX, tratadistas de los últimos

⁵⁵ J. F. Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp. 243-452.

⁵⁶ A. Quilis, *Métrica española*, ob. cit., p. 50. Véase también F. J. Herrero, «La aspiración de la h: hiato y sinalefa en poetas de la Edad de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LXX (1990), pp. 111-113.

⁵⁷ J. F. Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp. 455-622.

⁵⁸ J. F. Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía* [...], ob. cit., pp. 625-1163.

tres siglos concuerdan a rasgos generales en que los procedimientos de unión silábica (sinalefa y sinéresis) son más frecuentes en la métrica española que los de separación (diéresis y dialefa), tal como encontramos, por ejemplo, en Sicilia⁵⁹, Navarro Tomás⁶⁰, Balbín⁶¹, Spang⁶², Quilis⁶³, Domínguez Caparrós⁶⁴ y Torre⁶⁵; hasta el punto de que Spang sugiere que a dialefa y diéresis sí se las considere *licencias*.

6. CONCLUSIÓN

El análisis métrico del corpus estudiado refleja una evolución decreciente de la presencia de la dialefa en la versificación española, desde una posición dominante en el s. XIII hasta una proporción excepcionalmente baja a partir del s. XVII, alcanzando su cota más baja en los ss. XVII, XVIII Y XIX, tras los que se advierte un ligero aumento de su presencia en el s. XX.

Su carácter representativo en el siglo XIII coincide con la práctica versificatoria del mester de clerecía que consistía en escandir forzando la dialefa en los encuentros vocálicos entre palabras; este modo de escansión, importado del extranjero por el Estudio General en Palencia, no arraigó en nuestra métrica al mostrarse contrario a los usos de pronunciación romance, que tienden a la unión silábica entre vocales pertenecientes a palabras distintas mediante la sinalefa, fenómeno métrico contrario a la dialefa. Sin embargo, el valor preceptivo otorgado a la dialefa por el mester de clerecía parece haber restringido el uso de la sinalefa en determinados poetas cultos medievales, que habrían evitado la concurrencia de vocales entre palabras en sus versos para obviar el dilema.

Por otro lado, la aspiración procedente de la *f* inicial latina mantiene numerosos casos de dialefa, considerados desde la articulación de un hispanohablante actual, hasta el s. XVII, en el que este rasgo consonántico desaparece del corpus.

La opinión general entre tratadistas es que el empleo de la dialefa es desaconsejable a menos que se ajuste a propósitos expresivos concretos o a circunstancias prosódicas que favorezcan la articulación de grupos vocálicos en sílabas separadas. Los datos derivados del análisis métrico en este trabajo parecen corroborar este juicio.

⁵⁹ M. J. Sicilia, *Lecciones elementales de ortología y prosodia*, Madrid, Imprenta Real, 1832, pp. 219-220.

⁶⁰ T. Navarro Tomás, *Arte del verso*, ob. cit., pp. 14.

⁶¹ R. Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, ob. cit., p. 84.

⁶² K. Spang, *Ritmo y versificación* [...], ob. cit., p. 37.

⁶³ A. Quilis, *Métrica española*, ob. cit., p. 52.

⁶⁴ J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, ob. cit., pp. 400-401.

⁶⁵ E. Torre, «Zeuxis y azeuxis [...]», art. cit., p. 202.

BIBLIOGRAFÍA

- BAEHR, R., *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1984.
- BALBÍN, R., *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1968.
- BELLO, A., *Principios de ortología y métrica de la lengua castellana*, Santiago de Chile, La Opinión, 1835.
- BENOT, E., *Prosodia castellana y versificación*, Madrid, Casa Editorial Juan Muñoz, 1892.
- CANO, J., «La importancia relativa del acento y de la sílaba en la versificación española», *The Romanic Review*, 22 (1931), pp. 223-233.
- CLARKE, D., «Fortuna del hiato y la sinalefa en la poesía lírica castellana del siglo XX», *Bulletin Hispanique*, 57, 1-2 (1995), pp. 129-132.
- DEYERMOND, A., *Historia de la Literatura Española. La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1992.
- DEVOTO, D., «Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso», *Cahiers de Linguistique Hispanic Medieval*, 7, 7-1 (1982), pp. 5-60.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1975.
- _____, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 2001.
- HANSSEN, F., «Miscelánea de versificación castellana», *Anales de la Universidad de Chile*, 97 (1897), pp. 227-274.
- _____, «Notas a la prosodia castellana», *Anales de la Universidad de Chile*, 107 (1900), pp. 315-335.
- _____, «La elisión y la sinalefa en el Libro de Alejandro», *Revista de Filología Española*, III, 4 (1916), pp. 345-356.
- HERRERO, F. J., «La aspiración de la h: hiato y sinalefa en poetas de la Edad de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LXX (1990), pp. 111-170.
- JAIMES FREYRE, R., *Leyes de la versificación castellana*, La Paz, Imprenta Artística, 1919.
- NAVARRO TOMÁS, T., *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- _____, *Arte del verso*, Madrid, Visor, 2004.
- PARAÍSO, I., *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros, 2000.
- QUILIS, A., *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*, Barcelona, Espasa, 2011.
- RICO, F., «La clerecía del mester», *Hispanic Review*, 53, 1 (1985), pp. 1-23.
- RUIZ CASANOVA, J. F., *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, Madrid, Cátedra, 2012.
- SICILIA, M. J., *Lecciones elementales de ortología y prosodia*, Madrid, Imprenta Real, 1832.
- SPANG, K., *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.

TORRE, E., *El ritmo del verso: estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual a la luz de la métrica comparada, en el verso español moderno*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.

_____, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

_____, «Zeuxis y azeuxis: más sobre vocales en contacto», *Rhythmica*, 11 (2013), pp. 187-205.

URÍA MAQUA, I., «Gonzalo de Berceo y el Mester de Clerecía en la nueva perspectiva de la crítica», *Berceo*, 110-111 (1986), pp. 7-20.

LA DIFUSIÓN DE LOS POSTULADOS HIGIENISTAS EN LA OBRA PERIODÍSTICA DE EMILIA PARDO BAZÁN

«THE DISSEMINATION OF HYGIENIST PROPOSALS IN THE JOURNALISTIC WORK OF EMILIA PARDO BAZÁN»

JAVIER LÓPEZ QUINTÁNS
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

El artículo señala las circunstancias de la difusión de las teorías higienistas en la España de finales del siglo XIX desde un doble enfoque: la higiene física y la higiene moral. A continuación, se explica el interés que la escritora Emilia Pardo Bazán muestra por medidas de intervención muy diversas: desde la higiene en el hogar, hasta la higiene para prevención de enfermedades o el fenómeno del termalismo

PALABRAS CLAVE: higienismo, salubridad, moral, Pardo Bazán

ABSTRACT

The article points out the circumstances of the dissemination of hygienist theories in Spain at the end of the 19th century from a double focus: physical hygiene and moral hygiene. Next, the interest of Emilia Pardo Bazán is explained about very different proposals: hygiene at home, hygiene related to prevention of diseases or the phenomenon of hydrotherapy.

KEY WORDS: Hygiene, health, moral, Pardo Bazán.

En las dos últimas décadas del siglo XIX destacados médicos e intelectuales defensores de las teorías higienistas trataron de influir en las autoridades y los propios negocios y empresas privados para la mejora de las condiciones de vida de los trabajadores y, por extensión, de su salud, en aras de regular la conducta de la población, no solamente en el ámbito laboral, sino también en quehaceres diarios que determinasen sus condiciones físicas¹. De igual forma, se buscaba atajar enfermedades

Recibido: 23-05-2018 / Aceptado: 10-09-2018

¹ A. Quintanas, «Higienismo y medicina social: poderes de normalización y formas de sujeción de las

«de conducta» que atentaban contra los principios considerados como insoslayables y fijados por la moralidad o el orden de comportamiento social de la Restauración. En el caso concreto de las mujeres, por ejemplo:

Los manuales de higiene se hicieron populares a principios de 1830 (...). Pero rápidamente los médicos comprendieron su papel como sacerdotes de la salud de una manera más holística. Los hombres educados (...) arguyeron que la salud de una sociedad era el resultado del «funcionamiento armónico del cuerpo y del espíritu» (Rivière, 1993:21). Era necesario por lo tanto enseñar ambas clases de higiene -la física y la moral- para preparar a las mujeres para su papel «providencial» de madres y educadoras de niños, pero también para cumplir su misión primordial como cuidadoras del cuerpo y bastiones de la moral en una sociedad abocada hacia el cambio y la industrialización².

En las propuestas de intervención se incluía a sectores tan variopintos de la población como las prostitutas o los mendigos, pero también criminales responsables de delitos de sangre o a individuos relacionados con desórdenes que alteraban las dinámicas sociales fijadas por la costumbre social. Era un versátil arco de actuación que acogía desde víctimas del alcoholismo hasta promotores de disturbios o, asimismo, a participantes en manifestaciones o huelgas no autorizadas por cuanto se percibían dichas movilizaciones como germen de disturbios públicos.

Lógicamente, al lado de este tipo de iniciativas higienistas que se proyectaban sobre hábitos de vida rutinarios y que aparecían indisociablemente ligadas en algunos de sus paradigmas con axiomas de neto sesgo moral, se situaban los avances en la investigación de enfermedades, de la mano de la higiene experimental o la bacteriología. La fundación de la «Sociedad española de higiene» en 1882 supondrá la culminación de aspiraciones y proyectos confluyentes en la perspectiva de lo anotado, con el objetivo de fomentar la presencia académica y la sistematización de estudios en torno a la higiene social (recordemos que ese mismo año se celebrará el I Congreso nacional de higiene). En suma, en todo este proceso de institucionalización de los procesos promovidos por el higienismo se atraerá a diversos actores, desde intelectuales próximos a la *Institución Libre de Enseñanza*, incluido el propio Giner de los Ríos, hasta figuras vinculadas con la psicología experimental, como Luis Simarro³. En tal entramado, que iré desglosando en las siguientes páginas, debemos situar la producción periodística y crítica de Emilia Pardo Bazán para entender el contagio de su obra con el pensamiento higienista, especialmente en el arco temporal que abarca de la década de los 90 hasta su muerte, lo que no impide que se perciban las huellas de tales doctrinas desde, por lo menos,

clases populares», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 44 (2012), p. 275.

² L. Charnon-Deutsch, «El discurso de la higiene física y moral en la narrativa femenina», en *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (eds.), Madrid, CSIC, 2008, p. 178.

³ A. Viñao, «Higiene, salud y educación en su perspectiva histórica», *Educar*, 36 (2010), pp. 184-185.

1880, especialmente en su producción literaria (la cual no será el objeto específico de nuestro análisis). Con el presente trabajo, por lo tanto, pretendo dar cuenta de las circunstancias de la difusión de las teorías higienistas como contexto y, por encima de todo, del interés que la autora muestra en sus colaboraciones en prensa sobre medidas de intervención muy diversas, desde los factores de promoción de la salubridad en el ámbito del trabajo o la vivienda hasta la cura de enfermedades.

1. HIGIENE Y MEDIO AMBIENTE: SANEAMIENTO PÚBLICO, VIVIENDA Y ALIMENTACIÓN

El concepto de «enfermedad social» explica el vínculo entre el origen de la enfermedad y la organización social de la que forma parte el individuo, lo que, a juicio de Rodríguez Ocaña⁴, es la conexión primigenia con aquellos procesos de industrialización que generaban profundas desigualdades. Esta afirmación no niega, en todo caso, la existencia de múltiples iniciativas por parte de las autoridades en relación con procesos de higienización en numerosos ámbitos de la sociedad; pero también privadas y particulares, con figuras pioneras como la de Felipe Monlau y Roca (1881–1872), según indican López Piñero *et alii*⁵. El compendio de Monlau entre los años 1700 y 1862 recoge, por ejemplo, la nada desdeñable cifra de 1.944 disposiciones legales⁶. En realidad, el caso español no es ni mucho menos un panorama aislado, por cuanto a nivel mundial, y específicamente europeo⁷ o hispanoamericano⁸, brotaron diversas campañas de medicalización relacionadas con planteamientos higienistas y propuestas de lectura socio-biológica.

El higienismo debe entenderse en tanto que ligado a la propulsión de prácticas catalogadas como propias de la «medicina social», y de manera específica en engarce con el ambiente positivista de finales del siglo XIX y principios del XX. De esta coalición emergerán sucesivas propuestas de intervencionismo social cuyo objetivo básico era favorecer las condiciones de salud física de determinados individuos afectados por los descontrolados procesos de industrialización, o bien en riesgo de exclusión social. En este último grupo se incluía a los considerados «sujetos de atención preferente»,

⁴ E. Rodríguez Ocaña, «El concepto social de enfermedad», en A. Albarracín (coord.), *Historia de la enfermedad*, Madrid, Centro de Estudios Wellcome-España, 1987, pp. 341 y ss.

⁵ J. M. López Piñero, L. García Ballester y P. Faus Sevilla, *Medicina y sociedad en la España del siglo XIX*, Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1964, p. 131.

⁶ R. Alcaide, «Las publicaciones sobre higienismo en España durante el período 1736-1939. Un estudio bibliométrico», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 37 (1999). Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-37.htm>

⁷ E. Rodríguez Ocaña, «La salud pública en España en el contexto europeo, 1890-1925», *Revista de sanidad e higiene pública*, vol. 68, 0 (1994), pp. 14 y ss.

⁸ Véase al respecto lo documentado por Noguera («Los manuales de higiene. Instrucciones para civilizar al pueblo», *Revista Educación y pedagogía*, volumen XIV, 34 [2002], pp. 275-288).

en tanto que individuos que eran percibidos como foco de comportamientos *nocivos* o que pudiesen atentar contra el orden público o las normas de moralidad. De entre ellos tuvieron un protagonismo indiscutible los delincuentes, sobre los que se consideraba necesaria la aplicación de mecanismos de «higiene moral», concepto este que se contaminaba con una peculiar (e interesada) simbiosis de discursos médicos con otros propiamente biosociológicos, entre los que encajarían teorías como las de César Lombroso⁹. Entendamos que:

A través de un complejo entramado de aparatos reguladores y disciplinarios se vigiló la vida diaria, en la que intervinieron educadores, doctores, psiquiatras, oficiales de salud pública y, cómo no, los guardianes de la moral: los sacerdotes y los filósofos morales¹⁰.

El caso de la obra pardobazarianiana, que es el que ahora me atañe, es especialmente esclarecedor, por cuanto representa una notoria resonancia de los postulados higienistas, entre al menos la década de los 90 del siglo XIX hasta la muerte de la autora (1921), según se dijo. Con todo, parece que el momento de mayor madurez en relación con los postulados higienistas propios de la medicina social tiene lugar en los años finales del siglo XIX y los del arranque del siglo XX. En concreto, podemos decir que el inicio del siglo XX supone un punto de inflexión en la asimilación por parte de la escritora del pensamiento higienista, por cuanto eclosionan los pilares de intervención fundamentales que ha ido recibiendo, de forma más o menos dispersa, en las dos décadas previas.

Este momento de inflexión tiene sus raíces, inexcusablemente, con el contexto histórico, y de modo más preciso con una confluencia de acontecimientos asociados a las sucesivas crisis en Cuba y, primordialmente, con la pérdida colonial del año 1898. Tal pérdida origina una expansión de la conciencia de crisis nacional que precipitará sucesivas campañas de denuncia de los males de un país, lo que no era más que el surco de otros males si bien añejos al cabo enfatizados a ojos de la opinión pública a raíz de los conflictos coloniales.

La explosión de un pensamiento ampliamente etiquetado de regeneracionista canalizó el descontento y el empeño de combatir las raíces de tales calamidades. No fue ajena doña Emilia a este pensamiento¹¹; nos interesa ahora recordar, ante todo, que los propósitos regeneracionistas entroncaron con algunas reivindicaciones del higienismo,

⁹ M. Gibson, *Born to crime: Cesare Lombroso and the origins of Biological Criminology*, Westport, Praeger, 2002.

¹⁰ L. Charnon-Deutsch, «El discurso de la higiene física y moral en la narrativa femenina», en *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (eds.), Madrid, CSIC, 2008, p.177.

¹¹ J. M. González Herrán, «Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán», *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX: Idealismo, positivismo, espiritualismo*, en Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (coords.), Toulouse- Le Mirail, Université, Presses Universitaires du Mirail, 1998,

entre otras la necesaria adecuación de los lugares de trabajo, la promulgación de medidas de higiene entre la población (y de forma concreta para su aplicación en el ámbito del hogar o de la instrucción pública), y la exigencia de tomar medidas para la «recuperación» de individuos en situación ostensible de exclusión social (prostitutas, mendigos, delincuentes, enfermos mentales...).

Parto, por tanto, de ese momento de madurez intelectual en torno al asunto planteado, con el objeto de dilucidar el acercamiento que doña Emilia pergeña sobre las teorías y prácticas higienistas, para en un segundo momento ocuparme de documentar otros testimonios que especifiquen cómo se fue tejiendo ese interés en las décadas previas y de qué modo se extiende como preocupación perenne hasta el final de su vida. Situémonos, por tanto, en la década de 1890¹².

La salud pública y la higiene es tema central de un número nada despreciable de colaboraciones en prensa de Emilia Pardo Bazán, en torno a tres bloques de sentido primordiales:

a. Sobre la higiene en el hogar¹³: «El azote», *La Ilustración Artística* (IA, en

pp. 141-148; M. Sotelo Vázquez, «Aproximación al pensamiento político de Emilia Pardo Bazán», en Luis F. Díaz Larios *et alii* (eds.), *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002), Barcelona, Universitat de Barcelona, PPU, 2005, pp. 357-367; C. Pereira-Muro, *Género, nación y literatura. Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2013.

¹² He realizado, en el período que comprende de 1898 a 1904, un vaciado de noticias y artículos de prensa que tienen en común la incidencia de propuestas en la estela de los postulados higienistas; de manera concreta, he trabajado con una muestra de cabeceras en las que se replican mayores manifestaciones: *El Siglo futuro* (fundado en Madrid en 1875), *El Globo* (Madrid, 1875), *El País* (Madrid, 1887) y *El Liberal* (Madrid, 1879), así como algún testimonio de la rotativa en que más activamente colabora doña Emilia, *La Ilustración Artística* de Barcelona (1882). Circulares municipales, iniciativas parlamentarias, campañas de higienización o artículos de opinión a favor de medidas higienizadoras son solamente algunos de los testimonios que conviven en este panorama. No va mi pretensión más allá de realizar una aproximación primera al contexto en el que Pardo Bazán manifiesta su pensamiento más maduro en torno a las iniciativas higienistas, como meridiano espejo de polémicas e iniciativas de más amplio calado.

¹³ A través de la prensa advertimos ciertas piezas constantes de la difusión de medidas higiénicas promovidas en el ámbito de hogares particulares o, incluso, los que proporcionaban habitaciones de alquiler (*El Globo*, 8 de octubre de 1898, n.º 8350, p. 2; *El Globo*, 6 de enero de 1899, n.º 8439, p. 2). Considero de interés reseñar, además, el amplio eco que se le concedió a las noticias relacionadas con las reuniones plenarias e iniciativas de la «Sociedad de higiene» (*El Liberal*, 2 de marzo de 1904, p. 3; *El País*, 2 de marzo de 1904, p. 3; *El Globo*, 16 de febrero de 1898, n.º 8119, p. 2; *El País*, 3 de enero de 1900, p. 3; *El Liberal*, 4 de enero de 1900, p. 3; *El Siglo futuro*, 25 de abril de 1900, n.º 7600, p. 2; *El Globo*, 23 de mayo de 1900, n.º 8936, p. 3; *El Globo*, 2 de diciembre de 1900, n.º 9129, p. 3; *El País*, 28 de enero de 1901, p. 2; *El Liberal*, 12 de marzo de 1902, p. 2; *El País*, 27 de abril de 1902, p. 1; *El Liberal*, 28 de mayo de 1902, p. 2; *El Globo*, 4 de junio de 1902, n.º 9672, p. 2; *El Liberal*, 4 de enero de 1903, p. 3; *El Liberal*, 21 de enero de 1903, p. 3; *El Liberal*, 28 de enero de 1903, p. 3; *El Liberal*, 4 de febrero de 1903, p. 3; *El Liberal*, 18 de febrero de 1903, p. 2; *El Liberal*, 11 de marzo de 1903, p. 2; *El Liberal*, 20 de mayo de 1903, p. 2; etc). Terminemos con unas palabras de la colaboración de Juan de España, como síntesis de la importancia que se le concedió a la difusión de medidas de higiene en la prensa de la época: «Vemos con gusto que en casi todos los periódicos de gran circulación se empieza a tratar, con la extensión y asiduidad que merece, el problema de la salud pública en la capital de España. [...] Hay que higienizar Madrid; hay que trabajar sin tregua ni descanso hasta solucionar el complicado y trascendental problema de las subsistencias, verdadera piedra de toque en todo cuanto se relaciona con la salubridad de la villa y corte» (*La Ilustración Nacional*:

adelante), n.º 925, 18 de septiembre de 1899, p. 602¹⁴; «Dos procesiones», *La Nación*, n.º 694, 20 de octubre de 1918, p. 1¹⁵.

- b. Sobre la importancia de la alimentación, de acuerdo con el higienismo (en la variedad de alimentos que deben ser ingeridos, en los procedimientos para combatir la anemia y en el consumo frugal ajeno a ingestas copiosas)¹⁶,

revista literaria, científica y artística, Año XXII, 12, [8 de mayo de 1901], p. 2). Más allá del ámbito del hogar, el higienismo reivindicó la mejora de las condiciones de habitabilidad y salubridad de locales públicos, o de las instalaciones de instituciones diversas, como inclusas (*El País*, 19 de junio de 1901, p. 3); lugares de trabajo o edificios públicos (*El País*, 3 de agosto de 1901, p. 1), establecimientos de enseñanza, por las medidas dictadas a través de normas de instrucción pública (*El Siglo futuro*, 20 de septiembre de 1902, n.º 8324, p. 3), instalaciones y personal de la armada (*El Globo*, Madrid, 27 de noviembre de 1902, n.º 9846, p. 2); etc. Recordemos, finalmente, que en el contexto acotado nos encontramos en un momento de incipiente conformación de los principios modernos, y a la postre profusamente articulados, de regulación de la salud pública por parte de las autoridades: «Las investigaciones sobre la historia de la salud pública española, concretadas en la historia de la intervención gubernamental sobre la salud de la población, han dividido su desarrollo en cuatro etapas, coincidiendo con determinados sucesos históricos. En primer lugar, el periodo de formación, que abarcó desde 1904 hasta 1925, y que estuvo marcado por los primeros y limitados intentos reformistas. [...] Con respecto al periodo en el que centraremos nuestra atención, los inicios del siglo xx, los dos elementos destacables que lo delimitan fueron la promulgación de la Instrucción General de Sanidad en el año 1904 (en época del gobierno de Marcelo de Azcárraga), que generalizó la figura de los inspectores de Sanidad, por un lado; y el Reglamento de Sanidad provincial del año 1925 (promulgado por el Directorio de Miguel Primo de Rivera), por el que se crearon los Institutos Provinciales de Higiene, por el otro». (A. González García, «El discurso higiénico en la prensa conculense de comienzos del siglo xx», *Estudios humanísticos*, 12, 2013, p. 239).

¹⁴ «Si hay un consejo sanitario que dar, es este: *limpieza, limpieza, limpieza*. No voy a incurrir en la vulgaridad de asegurar que la limpieza es cosa fácil ni barata [...]. ¡El agua escasea en tantos sitios! [...]. Barrer –nos decía el doctor– parece la cosa más tonta, más sencilla; pero tiene su intrínquilis... Y tanto como lo tiene. Uno de los países que producen a la vista mayor impresión de limpieza, son las Provincias Vascongadas. Y es muy cierto que allí se frotan los pisos, que allí se *hace sábado*. [...] En cuanto a las moscas, también se evitarían si se cuidase de lavar los vidrios a menudo, y mezclando sublimado al agua».

¹⁵ «La desinfección y la limpieza van unidas. No se arguya que el aldeano no puede tener su vivienda aseada porque es pobre y vive rodeado de los abonos que prepara y curte. Si así fuese, no se vería limpieza por ninguna parte, y ello es que hay labriegos limpios, cuidadosos, que barren el piso de tierra, que arreglan esmeradamente el estiércol en el corral, la leña en el alpendre. Y el estiércol, recogido y amontonado con regularidad, ni es repugnante, ni envuelve el menor riesgo para la salud. Es residuo de establo, no residuo de vida humana, como en las ciudades las basuras y traperías. Sobre los establos se recomendaba que habitasen los enfermos de consunción, y no repugna el penetrante y tibio vaho del ganado vacuno. Hay, además, en la aldea un elemento compensador de otros elementos de fatalidad fisiológica: y es el aire libre».

¹⁶ Son de interés los trabajos de la prensa de la época que insisten, por ejemplo, en la necesidad de una correcta alimentación de los soldados que participaron en la guerra de Cuba (véanse, como muestra, *El Siglo futuro*, 5 de enero de 1898, n.º 6874, p. 1; *El Globo*, 26 de enero de 1898, n.º 8098, p. 2; *El Liberal*, 1 de febrero de 1898, p. 4; *El Liberal*, 24 de febrero de 1898, p. 2; *El Siglo futuro*, 24 de mayo de 1898, n.º 6996, p. 2; etc). De igual forma que lo hace doña Emilia, es frecuente que se establezca la relación de enfermedades como la tuberculosis o el sarampión con una alimentación deficitaria (*El Globo*, 16 de febrero de 1898, n.º 8119, p. 4; *El País*, 21 de marzo de 1898, p. 3; etc), como también se habla de la necesidad de regulación de los medios de producción para asegurar productos básicos, caso del pan (*El Liberal*, 1 de marzo de 1898, p. 1). Añadamos la importancia que se le concede a una alimentación suficiente y variada, así como se reitera la denuncia de una alimentación deficiente en amplios espectros de la población, y se fija la exigencia de una adecuada higiene en las clases más desfavorecidas por su relación, especialmente, con la mortalidad precoz (una de las principales reivindicaciones de los emergentes movimientos obreros de la época), según vemos por ejemplo en *El País*, 1 de enero de 1900, p. 1; *El Globo*, 4 de julio de 1901, n.º 9341, p. 2; *El País*, 7 de agosto de 1904, p. 3; *El Liberal*, 2 de noviembre de 1904, p. 1; etc. Por otra parte, se promueven medidas de higiene en Madrid que afectan al sacrificio de animales para el consumo humano; y también a la manipulación de pescados, carnes o a su transporte

como vemos en colaboraciones de la serie de «La vida contemporánea»: «Tribulaciones», *IA*, 787, 25 de enero de 1897, p. 66¹⁷; «Cuaresma», *IA*, 797, 5 de abril de 1897, p. 226¹⁸; «De la tierra y del cielo», 962, 4 de junio de 1900, p. 362¹⁹; «La macriobiótica. Dicha y desdicha del hombre», *IA*, n.º 1023, 5 de agosto de 1901, p. 506²⁰; 1368, 16 de marzo de 1908, p. 186²¹; 1400, 26 de octubre de 1908, p. 698²². Con todo, en relación con la alimentación, se confesará la autora «aficionada a la cocina», más que «higienista» al posicionarse ante los defensores de una dieta vegetariana, defendiendo que el ser humano es ante todo «omnívoro» («Subsistencias», *La Nación. Diario de la mañana*, n.º 174, 16 de abril de 1917, p. 2).

- c. Sobre medidas de higiene generales, incluidas las que promueven las autoridades²³: en relación con la importancia que tuvo la microbiología en el contexto europeo (y de forma más precisa Pasteur) para el despegue del higienismo²⁴, es interesante la ilustración que nos ofrece sobre las bacterias

(*El Globo*, 11 de septiembre de 1900, n.º 9047, p. 3; *El Liberal*, 12 de septiembre de 1900, p. 2).

¹⁷ Acerca de la incidencia que la anemia puede tener en las alteraciones nerviosas.

¹⁸ «¿Comemos lo que debemos comer, o se come mucho más de lo necesario? [...] ¿La vida se alarga o se acorta por la copiosa o sustanciosa alimentación?».

¹⁹ «En esferas modestas [...] se come a la antigua (...), y no falta quien achaque la decadencia nacional a la alimentación mala y floja (...)». Con todo, afirma que «hoy el alimento es variado, agradable, presentado con limpieza [...]».

²⁰ «La higiene y la alimentación adecuada en las clases pudientes [...] van (lentamente aún, es cierto) favoreciendo al niño en el claustro moderno, en el cual se adquieren ya distintas presuposiciones, decisivas para toda la vida a veces [...]». Y, a raíz de la lectura de *Filosofía de la longevidad* de Finot reflexiona sobre las claves para prolongar la vida: «El abuso del alimento es más perjudicial que las privaciones. [...]. Es, sin embargo, tan cierto que el abuso de la comida constituye un daño mayor aún que el de la bebida, que entre los centenarios se cuentan alcohólicos, pero no se cuentan glotones. La *gerocomía* (arte de prolongar la vida humana) predica las virtudes de la sobriedad, repite a cada momento el consejo de la sabiduría antigua: moderación, moderación y moderación».

²¹ «Todavía, no obstante, la ciencia protesta de lo recargado de las comidas contemporáneas. De los cinco o seis platos –consumado, entrada, pescado, asado, fiambre, legumbre– la prudencia aconsejaría suprimir la mitad [...] queda recargado el cuerpo con el exceso de alimento, más venenoso que la escasez. “Comemos más de lo necesario” es lo que se oye repetir y se lee en Revistas técnicas y en libros que vulgarizan los principios higiénicos de la alimentación».

²² «A decir verdad, y si atendemos a las enseñanzas de los higienistas, lo de la sencillez conviene en todo tiempo; nuestra mesa, como los otros aspectos de nuestro vivir, se ha complicado por demás, y ya se sabe que el ayuno era sanitario antes aún que religioso; y digo *era*, porque ya contadísimas personas lo practican».

²³ En este sentido, son de gran importancia las iniciativas gubernamentales, regionales o locales para la prevención de enfermedades. A raíz de la epidemia de peste bubónica que se desata en Oporto, por ejemplo, se fijan imposiciones sobre canalización de retretes en Madrid y medidas genéricas de higiene para la prevención de la enfermedad, que, según deja testimonio la prensa, presentaron innegables problemas de coordinación (*El Siglo futuro*, 14 de agosto de 1899, n.º 7390, p. 3; *El Globo*, 15 de agosto de 1899, n.º 8658, p. 1; *El Globo*, 17 de agosto de 1899, n.º 8659, p. 2; *El Siglo futuro*, 17 de agosto de 1899, n.º 7392, p. 2; *El Globo*, 18 de agosto de 1899, n.º 8660, p. 1; *El Siglo futuro*, 18 de agosto de 1899, n.º 7393, p. 3; *El Globo*, 23 de agosto de 1899, n.º 8665, p. 2; *El Siglo futuro*, 25 de agosto de 1899, n.º 7399, p. 2; *El País*, 27 de agosto de 1899, p. 4; *El Globo*, 17 de septiembre de 1899, n.º 8690, p. 2; *El Siglo futuro*, 30 de octubre de 1899, n.º 7454, p. 4; *El País*, 18 de diciembre de 1899, p. 1; etc.).

²⁴ «La publicación de artículos sobre Microbiología es esporádica hasta 1853 debido por una parte a la

en «Los invisibles», *IA*, n.º 1039, 25 de noviembre de 1901, p. 762²⁵). Otros trabajos dignos de mención aparecen en «La vida contemporánea. Divorcios. Crímenes. Los cocheros. La educación nacional», *IA*, n.º 1003, 18 de marzo de 1901, p. 186; «La vida contemporánea», *IA*, n.º 1227, 3 de julio de 1905, p. 426). En palabras de la autora («Higiene», *IA*, n.º 851, 18 de abril, p. 698), «la higiene» es «medicina preventiva», «y la medicina», «higiene represiva²⁶». Especialmente interesante para comprobar la implicación del pensamiento pardobazaniano con las doctrinas higienistas es el artículo que publica en *La Ilustración Artística* en el año 1904 (n.º 1150, 11 de enero, p. 42), en cuanto síntesis de la defensa que durante las décadas anteriores venía haciendo de tales principios. En primer lugar, sobresale la necesidad de un alcantarillado correctamente acondicionado²⁷; en segundo, la importancia del agua y de la luz, elementos todos ellos que serán comentados en las siguientes líneas.

En este último bloque advertimos la influencia de una de las reivindicaciones más importantes del pensamiento higienista, esto es, la necesidad de adecuados medios de saneamiento, sobre todo en un contexto, el finisecular, en el que las infraestructuras españolas observaban serias deficiencias que fueron objeto de denuncia de diversos sectores, imbuidos en ese genérico espíritu *regeneracionista* que citábamos en párrafos

intranquilidad política que reinaba en el país y por otra, a la escasa investigación microbiológica de la época. Los estudios de Balcells sobre el vibrión colérico y la repercusión de los primeros trabajos de Pasteur, van a originar un mayor número de publicaciones, que se mantendrá relativamente estable hasta 1868. La agitación política existente entre la Revolución de dicho año y la Restauración de 1874, hace que el número de publicaciones descienda, para aumentar posteriormente hasta 1894 [...]. El último cuarto de siglo concentra el 70.84% de la producción total del XIX, pues son los años de la confirmación de la teoría pasteuriana o de los gérmenes como origen de enfermedad, de la descripción de los principales microorganismos patógenos, de las primeras terapéuticas antiinfecciosas eficaces y de la epidemia colérica del 85». (M. J. Báguena Cervellera, *La introducción de la microbiología en la medicina española del siglo XIX*, Tesis doctoral dirigida por el profesor Dr. José María López Piñero, 1983, pp.: 62-63).

²⁵ «Cierta circular de la dirección de Sanidad ha caído en medio de la indiferencia con que aquí solemos mirar lo que no se relaciona ni con la chismografía ni con la política personal [...]. Mi parte de escepticismo tengo también [...]. Y no obstante, los hechos demuestran hasta la evidencia que la campaña no es estéril».

²⁶ Como se dijo, los acontecimientos de Cuba fueron un acicate para el pensamiento regeneracionista del que se nutrieron, a su vez, las doctrinas higienistas. En la línea de esa «higiene represiva» a la que alude Pardo Bazán, creemos conveniente recordar las numerosas medidas higiénicas que se aplicaron a los repatriados de la guerra colonial: desinfección, saneamiento de buques y prácticas de cuarentena, medidas en suma para evitar enfermedades de carácter endémico, emitidas por instituciones como el Consejo de Sanidad, y en general disposiciones de distinto rango -circulares, reales órdenes...- (*El Globo*, 12 de agosto de 1898, n.º 8294, p. 1; *El Siglo futuro*, 12 de agosto de 1898, n.º 7076, p. 2; *El Siglo futuro*, 15 de agosto de 1898, n.º 7079, p. 1; *El Globo*, 18 de agosto de 1898, n.º 8299, p. 2; *El Liberal*, 23 de agosto de 1898, p. 1; etc.).

²⁷ Se documenta en la prensa de la época, en el contexto temporal de análisis del pensamiento pardobazaniano, la constante necesidad de ampliación del alcantarillado, así como que se asegure el acceso al agua potable, en tanto que prevención para evitar que se propaguen enfermedades (*El País*, 11 de febrero de 1899, p. 1; *El Liberal*, 20 de julio de 1899, p. 1; *El Liberal* (citando a *La Correspondencia*), 28 de agosto de 1899, p. 2; *El Siglo futuro*, 27 de septiembre de 1899, n.º 7426, p. 2; *El Liberal*, 17 de noviembre de 1899, p. 2; promoviéndose, incluso, consejos que incentiven un adecuado aseo físico, *El Siglo futuro*, 25 de abril de 1900, n.º 7600, p. 2; etc).

precedentes²⁸. Las medidas higienistas, así pues, se ligaron con ese ambiente de descontento y denuncia cuyo canal de evasión fueron las reivindicaciones de inexcusables reformas²⁹.

El esclarecedor ejemplo de la circular de la dirección de sanidad sobre desinfección que de forma genérica referencia doña Emilia es en realidad unas *Instrucciones de la Dirección General de Sanidad* (*La Gaceta de Madrid*, 4 de noviembre de 1901, n.º 308, p. 556), acerca de *prácticas de desinfección para uso de los Ayuntamientos y consejos populares sobre la desinfección de uso para las familias*. El documento incluía recomendaciones y patrones de higienización para ámbitos tan dispares como locales, cuadradas, tranvías, urinarios públicos, y la misma vivienda familiar. Pardo Bazán ejemplificará asimismo con el caso de Marineda y el vertido de detritos en la bahía («La vida contemporánea. Los invisibles», *IA*, 25 de noviembre de 1901, n.º 1039, p. 762), insistiendo en una exigencia común en el panorama español de las ciudades de entresiglos, la necesidad de canalización de residuos y de la planificación del alcantarillado.

Con los dos primeros bloques de colaboraciones mencionados se percibe cómo Pardo Bazán reflexionaba acerca de la influencia del medio y la alimentación en las condiciones de vida del hombre, así como la acción de los agentes patógenos³⁰. Con ello advertimos tres de las consideraciones más relevantes del pensamiento higienista en relación con el medio urbano: la propagación de la enfermedad por el aire, asociado al hacinamiento de individuos; una incorrecta (o inexistente) planificación urbana en un sentido amplio, o una regulación en torno a criterios de habitabilidad de viviendas

²⁸ «Las condiciones de salubridad de nuestras ciudades dejaban mucho que desear. En Madrid, en 1902, se calculaba que, pese a la extensión del alcantarillado acometido desde 1856, existían más de 3.000 pozos negros y se señalaba que en los barrios extremos y en buena parte del casco antiguo, los sumideros carecían de sifones, mientras que más de 4.000 casas carecían de suministro directo de aguas». (E. Rodríguez Ocaña, «La salud pública en España en el contexto europeo, 1890-1925», *Revista de sanidad e higiene pública*, vol. 68, 0, 1994, pp 12).

²⁹ «La teoría higiénica - ante la puesta en práctica de todas las acciones que se podían derivar de ella - entra en conflicto no tan sólo con intereses públicos o privados, ya sean de índole comercial (mataderos, mercados, comercios en general), industrial (manufacturas, pequeños talleres, fábricas), eclesiástica (cementeros), militar (ejército, armada), intelectual (protomedicato, docencia en medicina y farmacia) o civil (propiedad privada y pública), entre muchos otros, sino que además contempla una serie de mejoras de tipo técnico (abastecimiento de aguas, alcantarillado, conformación de nuevo suelo urbano) con una premura que no siempre la Hacienda pública, ni el capital privado son capaces de afrontar». (R. Alcaide, «La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 50, 1999b. En red).

³⁰ La necesidad de combatir determinadas enfermedades se convierte en motor de la promoción de iniciativas higiénicas. Así ocurre en el contexto temporal que nos ocupa con actuaciones para prevenir la tuberculosis (*El País*, 3 de agosto de 1901, p. 1; *El Globo*, 1 de diciembre de 1902, n.º 9850, p. 2 -forma parte de los artículos sobre conferencias, charlas y congresos en relación con la enfermedad) o el tifus (*El Globo*, 28 de marzo de 1904, n.º 10428, p. 2; *El Liberal*, 7 de abril de 1904, p. 3, un interesante documento en cuanto que los estudiantes de la facultad de medicina critican la ineficacia de los poderes públicos para combatir esta dolencia), o, en general, para atajar la alta mortalidad de determinados sectores de la población, particularmente los más desfavorecidos (*El Globo*, 29 de octubre de 1902, n.º 9817, p. 1).

privadas en un sentido más estricto; y las cuestiones que se referían a *higiene moral* y buscaban la rectificación de conductas entendidas como desviadas o contrarias a la convivencia social (prostitución, indigencia...)³¹.

Recuérdese que el higienismo buscaba combatir una evidencia, la del «nacimiento de niños enclenques y raquíuticos, la predisposición a las enfermedades [...]. La descripción de desechos humanos [...] tomó un tono angustioso que redundaba en la idea de una decadencia biológica de la población española³²». No es tampoco ajena doña Emilia, como apuntaba, a la cuestión del medio ambiente como factor determinante de la salud pública³³.

Como se anunció, mi pretensión es la de fijar el momento álgido y de mayor sistematicidad en el pensamiento higienista pardobazaniano, durante el período de transición de los siglos XIX y XX, pero de igual forma pretendo demostrar que es una influencia que se filtra desde momentos más tempranos. Ya en el año 1873, en sus *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, dice, a propósito de un mercado parisino en

³¹ Véase, para lo dicho, E. Rodríguez Ocaña y F. Martínez Navarro, *Salud pública en España. De la Edad Media al siglo XXI*, Granada, Escuela andaluza de salud pública-Consejería de salud, 2008, p. 33.

³² R. Campos Marín, R. Huertas García-Alejo y J. Martínez Pérez, *Los ilegales de la naturaleza: medicina y degeneracionismo en la España de la restauración (1876-1923)*, Madrid, CSIC, 2001, p. 161.

³³ No es objetivo de este trabajo ocuparse de la obra de ficción pardobazaniana como fuente «histórico-médica», asunto este, por otra parte, que ya ha tratado la crítica, como es el caso de Doménech Montagut, de la que tomo el sintagma anterior. De especial interés es el análisis que propone la mencionada autora de la figura del médico, aludiendo a dos sistemas: «la medicina científica académica, por una parte, y la folkmedicina, con prácticas empíricas asociadas a creencias de carácter mágico y religioso, por otra» (A. Doménech Montagut, *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Centro Francisco Tomás y Valiente-UNED, Alzira-Valencia, 2000, p. 20); en el primero de los casos, se perfila una «divisoria entre los médicos que siguen las nuevas corrientes de orientación positivista, descritos generalmente con rasgos favorables y en algunos casos sin disimular la admiración, aunque se discrepe de sus ideas “materialistas”, y aquellos facultativos más adocenados, sin inquietud por las novedades, que se conforman con prácticas rutinarias basadas en los principios de una medicina tradicional, de raíces galénicas, superficialmente modernizada» (*ibidem.*, pp. 28-29). El higienismo positivista tiene su huella en el período de recepción de los principios naturalista por parte de la autora entre 1879 y 1889, y se percibirá su reflejo a través de la profesión médica en *Pascual López* (1879), *Un viaje de novios* (1881, en la que destaca especialmente la figura del doctor Duhamel, profesional que trabaja en el balneario de Vichy), las puntuales menciones en *La Tribuna* (1882, a través de las atenciones que recibe el hermano raquíutico de Amparo) o *El cisne de Vilamorta* (1885, por medio de la figura anquilosada en la tradición de don Fermín), a lo que seguirán otros ejemplos significativos hasta la novela *Morriña* (1889), como ha comentado Doménech (*idem.*, 31-52). A lo dicho cabría añadir otras cuestiones que afectan a la recepción del higienismo positivista y su probable reflejo en la obra ficticia pardobazaniana. Por ejemplo, como muestra del trabajo que queda por hacer en este campo, y que de momento desborda las intenciones del presente artículo, quiero añadir la importancia que la autora otorga a una alimentación sana, equilibrada y frugal. Pensemos, como ilustración, en el caso de Dolores: «historia vulgar y tremenda. La enfermedad trajo de la mano la miseria; el fruto de las entrañas de Dolores, mal nutrido por una leche escasa y pobre, languideció y sucumbió pronto, dejando contagiada a la niña de cuatro años, a Concha, con la horrible tos ferina [...]» («La dama joven»; *Obras completas (Tomo VII). La dama joven. Cuentos escogidos. Cuentos de Marineda*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2003, p. 15). O el de Notario, del que sabemos que «En su sangre pobre, de chico escrofuloso y enteco por desnutrición, corría quizá una vena azul cobalto, algo que infunde al espíritu el temple de la altivez y no permite exponerse jamás a ser afrentado merecidamente...» («Un duro falso»; *Obras completas (Tomo X). El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2005, p. 172).

Semana Santa:

Y no se crea que solo se venden allí jamones: allí se vende de todo: el sucio limo de París hace allí remanso y deposita sus más fangosos residuos: hay una mezcla singularísima de lujo y miseria, de antigüedad y novedad; hay camisas sucias guarnecidas de ricos encajes; una escultura de la Edad Media se tropieza con unos zapatos modernos que valen tres francos (p. 57).

La denuncia de la existencia de barrios insalubres, lugares que no poseían las condiciones mínimas de habitabilidad, reaparece en los textos pardobazanianos, proyectándose incluso en su obra de ficción desde una doble vertiente: en tanto que actitud estética, bajo el afán documental del realismo y un mitigado naturalismo; y, como consecuencia de lo anterior, la impronta de la repercusión social del pensamiento higienista³⁴.

No se puede disociar el progresivo interés de Pardo Bazán por los problemas relacionados con la salud de la población del desarrollo de topografías médicas en la segunda mitad del XIX³⁵. En realidad, vienen a ser el efecto de una suma de factores

³⁴ Merecería un análisis detallado la construcción de los personajes y su relación con los espacios en los textos de ficción, en cuanto a su vínculo con la recepción de las teorías higienistas y la modulación de las *lexías* de sentido naturalistas en la narrativa pardobazanianiana. Por ejemplo, en 1883 decía a propósito de Amparo en *La Tribuna* (1883; Benito Varela Jácome (ed.), Madrid, Cátedra, 1999, p. 198): «tal era la lozanía y vigor de su organismo, cuya robustez, vencedora en la lucha con el medio ambiente, había crecido en razón directa de los mismos peligros y combates. Si la labor sedentaria, la viciada atmósfera, el alimento frío, pobre y escaso, eran parte a que en la Fábrica hiciesen estragos la anemia y la clorosis, el individuo que lograba triunfar de estas malas condiciones ostentaba doble fuerza y salud.» En la prosa pardobazanianiana nos encontramos con algunos de «los barrios más destartados y miserables de este Madrid donde se cobija tanta miseria» («Sobremesa»; *Obras completas (Tomo VIII). Cuentos nuevos. Arco iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2004, p. 94). Con viviendas carentes de los medios necesarios para una digna subsistencia: «Tres cuartos de hora después, Juliana, sola, inquieta, muy recelosa de que al volver a casa le riñesen por la tardanza, pasó a recoger el niño en la casucha del tejero, mísera vivienda desmantelada, donde el frío y la lluvia penetraban sin estorbo por la techumbre a tejavana, y por las grietas y agujeros de las paredes. No necesitó entrar: a la puerta, que obstruían montones de estiércol y broza, sobre los cuales escarbaban dos flacas gallinas, la esperaba ya el tejero con la criatura en brazos, arrullándola para que no lloriquease [...] («El trueque»; *Obras completas (Tomo IX). Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2005, p. 82). Siendo la pobreza la causa primera de estos males: «Sospeché que aquella mujer del mantón ceniza, pobre de solemnidad sin duda alguna, padecía amarguras más crueles aún que la miseria. La miseria a secas la acepta con feliz resignación el pueblo español, siempre ajeno a reivindicaciones socialistas. Pobreza es el sino del pobre, y a nada conduce protestar. Lo que vi escrito sobre aquella faz, más que pálida, lívida; en aquella boca sumida por los cantos, donde la risa parecía no haber jugado nunca; en aquellos ojos de párpados encarnizados y sanguinolentos, abrasados ya y sin llanto refrigerante, era cosa más terrible, más excepcional que la miseria: era la desesperación.» («En tranvía»; *Obras completas (Tomo IX). Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2005, p. 177).

³⁵ Como ya sabemos, es especialmente sensible doña Emilia a la cuestión de la higiene en el ámbito del hogar. Volvamos a los años 80 (época que, recordemos, parece ser la del inicio de un decidido interés de la autora por cuestiones de higiene social filtrado en su praxis literaria) y a la novela *La Tribuna*. Leamos: «De estos instintos nómadas tendría bastante culpa la vida que forzosamente hizo la chiquilla mientras su madre asistió a la fábrica [...]. La cocina, oscura y angosta, parecía una espelunca, y encima del fogón relucían siniestramente las últimas brasas de la moribunda hoguera. En el patín, si es verdad que se veía claro, no consolaba mucho a los ojos el aspecto de un montón de cal y residuos de albañilería,

en los últimos veinte años del siglo XIX que, si atendemos a lo que afirma Alcaide³⁶, podríamos sintetizar en los siguientes:

- a. La escalonada solidificación de las conquistas sociales reivindicadas a lo largo del siglo, íntimamente ligadas a los procesos de industrialización y a las depauperadas condiciones de trabajo en el mundo de la fábrica que propiciaron la forja de la conciencia de los derechos del trabajador.
- b. Los avances científicos y los logros en áreas del saber como la medicina o la biología.
- c. Un panorama político más estable desde la Restauración de 1874: «A partir de esta fecha, [...] las publicaciones comienzan a adquirir porcentajes verdaderamente importantes [...]. Puede significarse de estos datos, que el máximo período de difusión de los temas de higiene se alcanza durante los veinticinco años comprendidos entre 1880 y 1904» (*ibidem*).

Según lo hasta aquí enunciado, son tres los fundamentales núcleos de interés (sobre limpieza en el hogar, alimentación e influjo del medio) del pensamiento pardobazaniano acerca de las políticas de higienización. Pero la importancia que concede la autora a dichas medidas higienizadoras y su aplicación en el ámbito no meramente español sino, incluso, europeo se plasma en otros textos. Son testimonios que se asocian con momentos destacados de la biografía de la creadora y que condicionan inexorablemente su reflexión crítica. Podríamos decir, hilando con lo

mezclados con cascos de loza, tarteras rotas, un molinillo inservible, dos o tres guñapos viejos y un innoble zapato que se reía a carcajadas. Casi más lastimoso era el espectáculo de la alcoba matrimonial: la cama en desorden, porque la salida precipitada a la Fábrica no permitía hacerla; los cobertores color hospital, que no bastaban a encubrir una colcha rabicorta; la vela de sebo, goteando tristemente a lo largo de la palmatoria de latón veteada de cardenillo; la palangana puesta en una silla y henchida de agua jabonosa y grasienta; en resumen: la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos; historia que la chiquilla comprendía intuitivamente; pues hay quien, sin haber nacido entre sábanas y holandas, presume y adivina las comodidades y deleites que jamás gozó» (*La Tribuna*, 1883; Benito Varela Jácome (ed.), Madrid, Cátedra, 1999, p. 69). Propongo unas últimas ilustraciones, como manifestación de una denuncia constante de las condiciones miserables e insalubres de vida de las clases menos favorecidas: «Mejor dicho (conviene ser exactos), aquel menaje de obreros, habituado a la vida sórdida y angustiada, en que si no falta el pan del todo, no lo hay nunca de sobra; reñido con el jabón y el aseo, en la promiscuidad y estrechez del domicilio, creía firmemente que eso de rapar a los chicos es una manía de burgueses metidos a filántropos, que distraen el aburrimiento inventando molestias a cambio de problemáticos beneficios» («Los rizos», *Obras completas (Tomo X). El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2005, pp. 356-357). «En los vidrios sucios está el germen de mil enfermedades», proclama Goros en «El vidrio roto» (*ibidem.*, p. 701), empeñado en el cambio de esos vidrios quebrados que le recuerdan la miseria pasada. Acabo con una imagen, la de las dos hermanas de «La dama joven» trabajando con la luz del «quinqué de petróleo, pero ¡con qué tufo tan appestoso y negro!» (*Obras completas (Tomo VII). La dama joven. Cuentos escogidos. Cuentos de Marineda*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2003, p. 13).

³⁶ R. Alcaide, «Las publicaciones sobre higienismo en España durante el período 1736-1939. Un estudio bibliométrico», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 37, 1999, en red.

aseverado, que determinados hitos históricos condicionan la visión de doña Emilia acerca de los postulados higienistas. Conviene ahora enunciar uno de ellos, nuclear. En el año 1898 se celebraba en Madrid el IX Congreso Internacional de Higiene y Demografía³⁷. A través de sus *Actas* (1900) comprobamos que se trataron los temas fundamentales que el pensamiento higienista venía promoviendo en las dos décadas finales del siglo XIX, a saber: cuestiones de microbiología; profilaxis de las enfermedades contagiosas; cuestiones de climatología y topografía médicas; higiene urbana y de la alimentación; o higiene del ejercicio y del trabajo, entre otros.

Precisamente en fechas próximas encontramos algunos de los trabajos de la autora más interesantes alrededor del higienismo: frente a la mera predicación teórica, reclama medios para las clases más pobres, ante las dificultades de acceso al agua o la incapacidad de compra de productos tan básicos como el jabón («La vida contemporánea. El azote», *IA*, 18 de septiembre de 1899, n.º 925, p. 602). Parece en ello más próxima a la conceptualización de una «medicina social», según planteamientos como los de, entre otros, Hauser en su manual *Madrid bajo el punto de vista médico-social*³⁸. Esta idea persiste para denunciar las deficiencias del sistema de salud español. La comparación con el francés es inclemente:

¡Y qué servicios de ambulancias; y qué procedimientos de vacunación! No ha mucho, los periódicos españoles nos informaron de que en Madrid arreciaba la viruela y faltaba vacuna [...]. No hablemos de las enfermedades de los Hospicios: caquexia, escrófulas, oftalmías. ¡Qué desvelo aquí para evitar esos males! No diré que se haya llegado a la perfección; pero se adelanta, se mejora sin cesar³⁹.

El segundo hito biográfico de requerida mención es su visita a la Exposición Universal de París de 1900, tal y como deja testimonio en las crónicas recogidas en *Cuarenta días en la Exposición*, fruto de su actividad como corresponsal para *El Imparcial*. Una de las de más sugestiva lectura es la que dedica a la Muestra sobre higiene

³⁷ El I Congreso Internacional de higiene se celebra en Bruselas en 1876; al que siguen el de París (1878), Turín (1880), Ginebra (1882), La Haya (1884), Viena (1887), Londres (1891), Budapest (1894), Madrid (1898), París (1900), Bruselas (1903), Berlín (1907), etc. Barona y Bernabeu-Mestre (*La salud y el estado: el movimiento sanitario internacional y la administración española (1851-1945)*, Valencia, Universitat de Valencia, Servicio de publicaciones, 2008, p. 66) documentan la participación española en todos ellos y cómo de las memorias de las que se tiene testimonio se extraen algunas constantes, díganse las relacionadas con las medidas de salubridad en entornos urbanos. Sobre la amplia repercusión que tuvo el madrileño en la prensa véanse, como muestra: *El Siglo futuro*, 13 de abril de 1898, n.º 6956, p. 3; *El Liberal*, 14 de abril de 1898, p. 2; *El Globo*, 12 de abril de 1898, n.º 8174, p. 2; *El Globo*, 1 de enero de 1898, n.º 8073, p. 3; *El Globo*, 11 de enero de 1898, n.º 8083, p. 3; *El Liberal*, 15 de enero de 1898, p. 3; *El Globo*, 16 de enero de 1898, n.º 8088, p. 1; *El Siglo futuro*, 5 de febrero de 1898, n.º 6899, p. 2; *El País*, 11 de marzo de 1898, p. 3; *El Globo*, 22 de marzo de 1898, n.º 8153, p. 2; *El Siglo futuro*, 22 de marzo de 1898, n.º 6937, p. 3; *El Liberal*, 9 de diciembre de 1900, p. 4; etc.

³⁸ A. Quintanas, «Higienismo y medicina social: poderes de normalización y formas de sujeción de las clases populares», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 44 (2012), pp. 277.

³⁹ E. Pardo Bazán, *Cuarenta días en la exposición*, Madrid, V. Prieto y compañía, 1901, p. 160.

(*Cuarenta días en la Exposición*, 1901: 256 y ss.)⁴⁰. Es un documento de notable interés para comprobar la incidencia de los hallazgos de la microbiología en el ámbito europeo, y sobre todo del magisterio de los descubrimientos de Pasteur: no solo dotaron de solidez científica a las propuestas higienistas, sino que motivaron el consecuente efecto de arraigo en la conciencia social y en la aceptación de sus postulados. Además de la firme alabanza a los avances científicos de Pasteur, realiza doña Emilia un recorrido por aquellos instrumentos a favor de la higiene que, dice, «admira», a saber: artilugios para el aseo (duchas, lavabos, calderas...), o mecanismos de control de la temperatura (ventiladores, filtros...); por otra parte, comprobamos su interés por los avances en preparados para la desinfección. Es en este punto cuando debemos recordar que en tal estancia en París asiste la autora a un congreso feminista, en el que da fe de la discusión de motivos que se inscriben en el espíritu del higienismo moral proliferando en la época, esto es, la modificación de la vestimenta de las mujeres adaptándola a las necesidades laborales, las condiciones especiales para mujeres embarazadas y parturientas, o la enseñanza de la higiene y la erradicación de la prostitución⁴¹. No se puede deslindar de una tendencia mayor en la que la «retórica de la enfermedad y el contagio conecta así el cuerpo privado, el cuerpo social y el cuerpo político»⁴² en relación con los manuales de higiene pensados para mujeres.

Se puede decir que la higiene como manifestación de la salud pública constituye un elemento clave, una cuestión «nacional» para las sociedades burguesas de las décadas últimas del XIX. La preocupación, por ejemplo, por la canalización de las aguas que doña Emilia refleja no es sino eco de un reto constante de los gobiernos europeos a raíz de los efectos de la progresiva industrialización⁴³. Como recoge Alcaide⁴⁴, en la divulgación de los postulados higienistas a partir de la década de los 80 tiene mucho que ver el núcleo barcelonés, en el que nace la Academia de Higiene de Cataluña en 1887,

⁴⁰ E. Pardo Bazán, *Cuarenta días en la exposición*, Madrid, V. Prieto y compañía, 1901, p. 256 y ss.

⁴¹ *Ibidem.*, pp. 154-155; Pura Fernández (*Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Ámsterdam, Rodopi, 1995, p. 164), para el caso español, comenta que «los primeros reglamentos modernos reguladores de la prostitución (...) se redactan a mediados del siglo XIX, con el objeto de organizar en los municipios el sistema de las “casas toleradas”, los burdeles supervisados oficialmente por los servicios de control de higiene y policía de los ayuntamientos. El origen de este modelo arranca, en términos generales, de las propuestas ilustradas -como la de F. Cabarrús- y, más en concreto, de la fórmula impuesta en Francia bajo el reinado de Luis Felipe por el conocido médico A. Parent-Duchâtelet. La implantación de normas reguladoras se justifica de acuerdo con objetivos sanitarios y de control social (...). Es en Madrid donde se instaura el primer reglamento contemporáneo español el 30 de abril de 1859, paradigma del resto de las ciudades».

⁴² L. Charnon-Deutsch, «El discurso de la higiene física y moral en la narrativa femenina», en *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (eds.), Madrid, CSIC, 2008, p. 180.

⁴³ J. P. Martínez, «Higiene y hegemonía en el siglo XIX. Ideas sobre alimentación en Europa, México y Guadalajara», *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, VIII, 23 (2002), pp. 163 y ss.

⁴⁴ R. Alcaide, «Las publicaciones sobre higienismo en España durante el período 1736-1939. Un estudio bibliométrico», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 37 (1999). Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-37.htm>.

o el Instituto de Higiene Urbana; también debemos añadir la difusión el pensamiento de Juan Ginés Partagás o Rafael Rodríguez Méndez.

Volvamos al punto de inflexión que supone el año 1900. A propósito de París, dice en una de sus crónicas de *Cuarenta días en la exposición*⁴⁵:

la capitalísima cuestión del agua potable merecerá su solicitud, porque realmente los madrileños son demasiado resignados en esta materia, y pasan sed o beben barro y cuecen la comida y se lavan o bañan en barro la mitad del año sin sublevarse.

Y añade:

La exposición de los laboratorios municipales le advertirá—aunque es muy ilustrado el Duque—de los peligros que a la salud pública origina el agua con inmundicia. Admirará los sistemas de limpieza y despejo de las cloacas, y los servicios ya establecidos aprovechando el París subterráneo; como que por las cloacas van los tubos neumáticos y los cables telefónicos, que ahí estropean los tejados. Conductos de agua y alcantarillas: los dos polos de la salubridad en la corte (...). De lo pestífero vienen las pestes. Relea el Alcalde de Madrid los estudios interesantísimos de Serrano Fatigati sobre las causas de la excesiva mortalidad en la capital de España, llamada allí *capital de la muerte*⁴⁶.

En este sentido, se hace eco de las recomendaciones de los baños de mar, de los baños termales a diferentes temperaturas y su capacidad sanadora, si bien se debe anotar que oscila entre la actitud favorable de algunos comentarios y el escepticismo de otros. Valgan estas últimas palabras para introducir el siguiente apartado de nuestro trabajo, en relación con la importancia del agua y de la luz en el pensamiento higienista y su repercusión en la obra pardobazaniana.

2. AGUA Y LUZ EN EL HIGIENISMO

Si una Exposición Universal, la de 1900, nos valía para ejemplificar el momento de inflexión del pensamiento de Pardo Bazán en relación con el higienismo, otra, anterior, la de 1889, es la causante de un viaje por Europa que reafirmará su pensamiento sobre las virtudes de los tratamientos de hidroterapia. Comencemos con unas líneas de *Por Francia y Alemania*⁴⁷ para ilustrarlo:

¿Será que las curaciones termales dependen solo del régimen y del aire que se respira? ¿Calificaremos de pura broma las prescripciones terapéuticas modernas [...]? Una revolución total se ha verificado en el acaque de hidroterapia. El baño largo y caliente apenas se usa, no siendo en los casos de litiasis o mal de piedra, y siempre con mucho tino para evitar las congestiones y vértigos. Empléase el tibio y

⁴⁵ E. Pardo Bazán, *Cuarenta días en la exposición*, Madrid, V. Prieto y compañía, 1901, p. 158.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 159

⁴⁷ E. Pardo Bazán, *Por Francia y por Alemania (Crónicas de la Exposición)*, Madrid, La España editorial, 1890, pp. 151-152.

moderado, que estimula la función de la piel y coopera al efecto de las aguas. Estas son la base del tratamiento. Cada agüista bebe del manantial que mejor le cuadra, o que el médico le ha señalado.

Emilia Pardo Bazán se hace partícipe de las doctrinas que sobre hidroterapia venía proponiendo el higienismo, siempre en una postura ambigua desde los reparos mencionados hacia propuestas que considera pertinentes y útiles, como la necesidad de la existencia de «casas de aseo» al servicio de la población, tal y como comenta en *El Imparcial*, o en *La Ilustración Artística* («La vida contemporánea», 11 de julio de 1904, n.º 1176, p. 458).

Siendo el agua desde tiempo inmemorial contemplada como medio para tratamientos de salud, el análisis científico de sus beneficios conoce un singular impulso y sistematización en los siglos XVIII y XIX, «con bases fisiológicas modernas y un sólido cuerpo de conocimientos», y el estudio de los efectos que podía provocar, como «el tónico-sedativo, el revulsivo, el antiflogístico, el antitérmico, el sudorífico, el antiespasmódico y el excito-reflejo, que dependían principalmente del tipo y de la forma en la que se aplicara agua sobre el cuerpo»⁴⁸. También son dignas de mención algunas de las patologías que eran tratadas mediante procesos con agua sometida a diferentes temperaturas, por cuanto advertimos su presencia en la obra pardobazániana; así, Ramos de Viesca⁴⁹ cita la hipocondría y el mal humor («considerada como una neurosis cerebral o vesania»), la histeria, la manía, la melancolía, la epilepsia, la clorosis, la endeblez o la parálisis, entre otras. Es frecuente, además, según apunta Pozo García, la figura del corresponsal de balneario a partir de la década de los 80⁵⁰. Desde mediados de siglo proliferan, como ha documentado Pozo García⁵¹, las publicaciones que subrayan las bondades de la hidroterapia, entre las que la mencionada autora destaca *Aguas minerales: tratado de hidrología médica, con la guía del bañista y el mapa balneario de España* (1869), del doctor Anastasio García.

En el caso concreto de doña Emilia es fundamental la mención de un balneario por encima de los demás: Mondariz, que recibe la Declaración de Utilidad Pública en

⁴⁸ M. B. Ramos de Viesca, «La hidroterapia como tratamiento de las enfermedades mentales en México en el siglo XIX», *Salud Mental* V, 23, 5 (2002), pp. 42.

⁴⁹ *Ibidem.*, pp. 43 y ss.

⁵⁰ «Aunque en principio los balnearios se presentan sujetos a una medicalización, como sanatorios modernos basados en la hidroterapia, estos reportajes en prensa, a menudo en forma de crónica social (Alonso, Vilar y Lindoso, 2012, p. 162), muestran que estamos ante otro tipo de fenómeno, en el que entran en juego factores publicitarios relacionados con el consumo y la instauración del turismo moderno» (A. Pozo García, *Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX*, tesis doctoral dirigida por las doctoras Isabel Clúa Ginés y Meri Torras Francés, Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, 2013, pp. 246-247).

⁵¹ *Ibidem.*, p. 247.

1873⁵². Las aguas del balneario aliviaban la diabetes que padecía, y de acuerdo con Pérez⁵³, «según refleja el “Álbum de Honor” del balneario de Mondariz, libro que recoge las firmas de sus clientes más selectos, la escritora acude por primera vez a tomar sus aguas en septiembre de 1887».

Carballal Miñán (2006) recoge los trabajos pardobazanianos relacionados con Mondariz, en un amplio cotejo de colaboraciones en *El Imparcial*, *La Época*, *La Iberia*, *La Ilustración Artística*, *La Nación*, *El Heraldo de Madrid*, *Las Provincias*, o el *Diario de la Marina*. Testimonios que dan cuenta del esplendor del recinto termal y elogian la labor de sus impulsores, los hermanos Peinador. Recordaré aquí brevemente algunos de los elementos que justifican para la autora la importancia de dicho balneario. Doña Emilia pondera su misma ubicación en tierras gallegas y su innegable prestigio en la península («La vida contemporánea», *IA*, n.º 1605, 30 de septiembre de 1912, p. 638; «Crónicas de España. La enfermedad de moda y el balneario de Mondariz», *La Nación*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1912, p. 8). Otra cuestión que destaca es la afluencia masiva a sus instalaciones («La vida contemporánea. Mondariz» [sic.], *IA*, n.º 869, 22 de agosto de 1898, p. 538; «La vida contemporánea. Hidroterapia», *IA*, n.º 921, 21 de agosto de 1899, p. 538). Del éxito social del balneario de Mondariz ha dado detallada cuenta Pérez⁵⁴. Recordemos que

El hecho de que Mondariz sea uno de los destinos elegidos por las guías de viajes y las principales publicaciones gallegas y nacionales, consolida su imagen y el éxito de la empresa. Las publicaciones generadas por el propio balneario generan expectativas y futuros visitantes, presentando una determinada imagen de lo que allí acontece a través de las ilustraciones y de los textos⁵⁵.

También ponderará las cuidadas instalaciones («La vida contemporánea. Mondariz», *IA*, n.º 869, 22 de agosto de 1898, p. 538). La construcción del Gran Hotel de Mondariz, proyectado por el arquitecto Genaro de la Fuente, en los años finales del siglo es uno de sus puntales. La importancia de Galicia como ubicación idónea para el termalismo se puede rastrear en numerosos trabajos, de forma más o menos explícita: son los casos de «Galicia y sus capitales. (Fisonomías cívicas). I. La Coruña» (en *El Heraldo Gallego*, n.º 292, 5 de diciembre de 1878, pp. 425-227; n.º 297, 31 de diciembre de 1878, pp. 457-459; n.º 300, 10 de enero de 1879, pp. 19-22), «Bocetos del paisaje gallego» (en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, n.º 11, 18 de abril de 1880, p. 134) o «De mi tierra

⁵² M. J. Castillo Campos, *Historia del balneario de Mondariz hasta 1936*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002; Pérez Sánchez, «La escritora en el balneario. Emilia Pardo Bazán y Mondariz», *La Tribuna. Cuadernos de estudios da casa museo Emilia Pardo Bazán*, 4 (2006), pp. 271-290.

⁵³ Y. Pérez Sánchez, «La escritora en el balneario. Emilia Pardo Bazán y Mondariz», *La Tribuna. Cuadernos de estudios da casa museo Emilia Pardo Bazán*, 4 (2006), pp. 271.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 278 y ss.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 280

[Ribadavia, Melón, Junquera, Allariz, Mezquita]» (en *El Imparcial*, 13, 27 de noviembre, 11 de diciembre de 1893).

Uno de los factores más evidentes que explica la proliferación de balnearios fue, específicamente, la diversidad de tratamientos que se ofrecían, a partir de propuestas como las de Vinzenz Priessnitz:

[...] que elaboró un sencillo pero efectivo sistema terapéutico [...]. Los procedimientos que más utilizaba eran las aplicaciones externas de agua de diferentes formas: baños totales, parciales, de asiento, de pies, duchas, toallas mojadas y compresas de agua fría, todo ello combinado con ejercicio físico, la ingestión de agua fría y la realización de una dieta sencilla pobre en carne (Pérez Fernández y Novoa Castro, 2002, p. 13)⁵⁶.

En relación con lo dicho conviene aludir al recinto termal de La Toja y la aplicación de los baños con fango («La vida contemporánea. Salud en el fango. La Toja», *IA*, n.º 923, 4 de septiembre de 1899, p. 139; «La vida contemporánea», *IA*, n.º 1439, 26 de julio de 1909, p. 490; «Crónicas de España. La Toja», *La Nación*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1912, p. 6).

Es este último caso un ejemplo singular del conocimiento que tenía la autora sobre la aplicación del agua para el tratamiento de diversas enfermedades, que deja igualmente su huella en la producción de ficción de la autora⁵⁷. Una de las más comunes en el pensamiento científico fue la tuberculosis, según las teorías de Sebastián Kneipp⁵⁸. Lo reseñable es que doña Emilia asume los beneficios que los tratamientos de hidroterapia ejercen sobre algunas dolencias, y ratifica la afluencia de diferentes clases sociales en tanto que prueba de su popularización (*Por la España pintoresca*, 1895, p. 11 y ss.; «La vida contemporánea», *IA*, n.º 1755, 23 de agosto de 1915, p. 558⁵⁹).

⁵⁶ M. R. Pérez Fernández y B. Novoa Castro, «Historia del agua como agente terapéutico», *Fisioterapia*, 24 (2002), p. 13.

⁵⁷ A. Doménech Montagut, *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Centro Francisco Tomás y Valiente-UNED, Alzira-Valencia, 2000, pp. 38 y ss.

⁵⁸ M. R. Pérez Fernández y B. Novoa Castro, «Historia del agua como agente terapéutico», *Fisioterapia*, 24 (2002), p. 13; «Dentro del conjunto de narrativas que despliega el discurso médico en el XIX, la tuberculosis ocupa un lugar destacado que desborda el ámbito de la propia medicina. Hay que mencionar la consabida relación con el romanticismo, tanto a nivel literario como por la multiplicación de personajes históricos constituidos en físicos ilustres. La preeminencia de la tuberculosis en un imaginario que abarca más de cien años me obliga a detenerme en sus múltiples motivos y formas de circulación, que se organizan en «une doublé chaîne de représentations» (Grellet y Kruse, 1983: 18) basada en la clase social: por un lado, el obrero enfermo apunta a la expansión epidémica de la tuberculosis en el siglo XIX los retos del higienismo y la constitución de una serie de cuerpos amenazantes y contagiosos. Por otro, al referirse a la aristocracia y la burguesía se aproxima en cambio a la sensibilidad, la distinción estética, la pureza e incluso el genio». (A. Pozo García, *Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX*, tesis doctoral dirigida por las doctoras Isabel Clúa Ginés y Meri Torras Francés, Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, 2013, p. 234).

⁵⁹ «Aristócratas, plutócratas, intelectuales, políticos, religiosos, clérigos, militares, médicos, industriales, gente llana y del pueblo, mendigos, labriegos, mujeres hermosas y elegantes, ancianas consumidas por los años, enfermos que no lo parecen, sanos que se creen enfermos, niños encantadores, gentes de librea,

Se podrá advertir que buena parte de los trabajos periodísticos de doña Emilia relacionados con la hidroterapia se corresponden con el panorama finisecular y el comienzo del siglo xx; por ello, quizás convenga precisar que el momento de mayor eclosión de las teorías y el prestigio de los tratamientos hidroterápicos asociados al desarrollo de las teorías higienistas tiene lugar en ese mismo margen temporal. Dicho apogeo se debe especialmente al notable desarrollo y a la cooperación entre ciencias tales como la medicina, la biología o la química, y un despegue específico del termalismo hasta la Segunda Guerra Mundial, período a partir del que experimentará una nueva fase de decadencia⁶⁰. Esos mismos síntomas de agotamiento son ya percibidos por doña Emilia en el año 1909 («La vida contemporánea», *IA*, n.º 1439, 26 de julio de 1909, p. 490).

Comenzaba con la referencia al balneario de Mondariz por la importancia que le concede la autora, pero Pardo Bazán da testimonio del peso de otros muchos recintos termales. Uno de los primeros que recibirá sus comentarios fue el de Ontaneda, en tierras cántabras; buena prueba del valor que le concede se halla en *Por la España pintoresca* (1895). Igualmente, encontramos abundantes referencias a recintos termales del extranjero, y a los beneficios de los tratamientos que ofrecen («Unas aguas elegantes», en *Por Francia y por Alemania*, 1895; «La Nación. Crónica de Europa», *La Nación*, Buenos Aires, 1 de diciembre de 1911, p. 6). El balneario de Vichy está ligado a la estancia de doña Emilia a causa de una dolencia hepática en el año 1880⁶¹. Sus dependencias termales gozaban de fama, especialmente, como afirma Pilar Faus⁶², desde las frecuentes visitas del emperador Napoleón III y su esposa, Eugenia de Montijo. *La Revista de Galicia* (que la autora editó entre el 4 de marzo y el 25 de octubre de 1880⁶³) da cuenta en el n.º 19 del viaje, aludiendo a que la «dirección interina» de la publicación quedaba a cargo del conde de Pardo Bazán. Así da testimonio de su estancia la autora:

En septiembre del pasado año 1880 me ordenó la ciencia médica beber las aguas de Vichy en sus mismos manantiales, y habiendo de atravesar, para tal objetivo, toda España y toda Francia, pensé escribir en un cuaderno los sucesos de mi viaje, con ánimo de publicarlo después.⁶⁴

obreros, aquí no falta de ninguna casta de pájaros».

⁶⁰ M. R. Pérez Fernández y B. Novoa Castro, «Historia del agua como agente terapéutico», *Fisioterapia*, 24 (2002), pp. 14-15.

⁶¹ R. E. Osborne, *Emilia Pardo Bazán: su vida y sus obras*, México, Ediciones de Andrea, 1964, p. 16; C. Bravo Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio español, 1973, p. 30; etc.

⁶² P. Faus, *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, tomo I, 2003, p. 189.

⁶³ Véase A. M^a. Freire (ed.), *La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán (1880)*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 195.

Los días en el balneario dejarán su impronta en su novela *Un viaje de novios* (1881). Pero si el agua ocupaba un papel principal en las teorías higienistas, también se puede traslucir la función benefactora que se otorgaba a la luz a través de los principios, sobre todo, de la helioterapia. Los *baños de sol* fueron recomendados para el tratamiento de diversas enfermedades como, por ejemplo, la ya mencionada tuberculosis. Era, en realidad, un régimen sugerido frecuentemente en combinación con otros, como la comentada hidroterapia⁶⁵, pero en general asimismo con medidas de lo que se tildó como climaterapia o específicamente talasoterapia (esto es, tratamientos relacionados con los baños con agua de mar). Tengamos en cuenta, por lo dicho, que:

la helioterapia [...] o fototerapia, practicada desde la antigüedad por los romanos, tomó auge a principios del siglo xx, con el médico suizo Auguste Rollier quien trataba a sus pacientes con luz solar; baños de sol y exposición a rayos ultravioleta, y con el danés Niels Finsen que obtuvo el Nobel en 1903 por sus resultados terapéuticos de *lupus vulgaris* [...]⁶⁶.

Las propuestas en torno a los beneficios que la luz del sol proporciona se convierten en una constante en el siglo xix, como apunta Biedma⁶⁷. Son responsables en alta medida diversos hitos, desde los efectos beneficiosos que resalta Hufeland en la obra *Macrobiótica. El arte de alargar la vida*; las propuestas de Cauvin, de Tusk (que se ocupa de «baños de aire, de luz y de sol»⁶⁸), de Schreber y sus medidas de intervención en torno a la salud infantil; o Rilki, germen de lo que se conoce como *método Rilki*, esto es, la concepción de la luz solar como base para una salud robusta. Pero subrayemos que la escuela que proyecta unas ideas más sistematizadas en relación con la helioterapia y se halla más próxima en el tiempo a doña Emilia es la Escuela de Ollier y Poncet en Lyon. Esta escuela fue la responsable, como indica Biedma (*ibidem*), de forjar el carácter científico de los métodos y técnicas helioterápicas. En el marco cronológico de las dos últimas décadas del siglo xix y principios del xx, contexto en el que, al igual que lo referido a los efectos tónicos del agua, se publican la mayor parte de artículos

⁶⁵ Comenta Pozo García (*Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo xix-xx*, tesis doctoral dirigida por las doctoras Isabel Clúa Ginés y Meri Torras Francés, Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, 2013, p. 250), «[...] tanto los balnearios como el turismo marítimo se encuadran en la práctica de tomar las aguas, que engloba diversas actividades y tecnologías médicas desde la inmersión, la bebida, las duchas o las inhalaciones. A lo largo del siglo, la cura de “tomar las aguas” deviene un tratamiento para casi cualquier dolencia. En el caso de los balnearios, el éxito de esta disciplina se origina en la voluntad empresarial de obtener rentabilidad económica: a lo largo de varios decretos legales durante el siglo xix, se establece que cualquier particular, empresa o sociedad puede pedir la concesión de utilidad pública, que obliga al propietario —particular o municipal— a realizar las mejoras correspondientes del lugar bajo riesgo de expropiación (Alonso, Vilar y Lindoso, 2012). Así, diversas sociedades inversoras iniciarían una auténtica campaña publicitaria por toda Europa a fin de obtener beneficios de estas instalaciones, en lo que constituirá el origen de la publicidad turística moderna».

⁶⁶ C. Volcy, *Lo malo y lo feo de los microbios*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004, pp. 245-246.

⁶⁷ E. Biedma López, «Aproximación al estudio de la Helioterapia. Revisión histórica», *Medicina naturista*, vol. 1, 2 (2007), pp. 87.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 88.

pardobazanianos centrados en los beneficios del sol o el turismo heliotrópico, se produce la difusión de numerosos trabajos en torno al tema, de la mano de Sneguireff, Duclaux, Arloing, Roux, Hammer o Mehl, entre otros (*ibidem*).

Los beneficios que destaca doña Emilia acerca del turismo heliotrópico están en parte condicionados por las circunstancias que las terapias con el sol como centro generan en la medicina. Así, la autora documenta algunos de los destinos más populosos, como San Sebastián («La vida contemporánea. San Sebastián», *IA*, n.º 718, 30 de septiembre de 1895; «La vida contemporánea. Marinas», *IA*, n.º 764, 17 de agosto de 1896; «La Nación. Crónica de España. Un mitin contra la guerra. El veraneo», *La Nación*, Buenos Aires, 9 de septiembre de 1911). A ello suma el interés por playas extranjeras, caso de Biarritz («La vida contemporánea. Biarritz», *IA*, n.º 720, 14 de octubre de 1895), Etretat, Trouville, Espinho, Figueira, etc. (*IA*, n.º 764, 17 de agosto de 1896; «La Nación. Cartas de España. Lo de Portugal», *La Nación*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1910, p. 7). Como ya ha sido comentado en otros trabajos⁶⁹, se debe entender la afluencia a las playas como resultado también de los efectos beneficiosos que se adjudicaba a los baños de mar, en consonancia con lo que predicaban las teorías higienistas («La vida contemporánea. Marinas», *IA*, n.º 764, 17 de agosto de 1896, p. 562).

En definitiva, resulta sugestivo comprobar, a partir de la importancia que otorga al agua, y de forma secundaria a la luz, cómo podría haber sido perfectamente receptora de la repercusión pública que numerosas monografías médicas relacionadas tanto con el higienismo físico como con el moral imprimieron en el contexto finisecular.

3. HIGIENISMO MORAL

No menos próxima que al higienismo físico se halla doña Emilia a los postulados del higienismo moral, cuyo objetivo básico era erradicar las causas que generaban la situación de marginalidad de grupos sociales contrarios a las convenciones sociales imperantes, desde mendigos y prostitutas hasta alcohólicos o, genéricamente, criminales. Es interesante comprobar la ligazón que realiza con un problema, entiende, «de raza», inmanente a la propia esencia de lo español. Piénsese, por ilustrativas, en las siguientes palabras incluidas en «La muerte de una leyenda» (1899):

Y aquí del problema: ¿qué va a ser de una España tan diversa de la que fantaseábamos; una España de empobrecida sangre, de agotados nervios de mal cultivada inteligencia? ¿A qué nos asiremos para salvarnos, nosotros que sólo vivíamos por nuestros heroicos muertos, ahora que por fuerza hemos de enterrarlos

⁶⁹ J. López Quintáns, «Días de asueto: esparcimiento, descansos regeneradores y viajes de placer en la obra de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6 (2008), pp. 325-358.

y buscarnos a nosotros mismos⁷⁰?

En lo que toca a la influencia del higienismo moral, doña Emilia deambula entre dos vértices, el de la denuncia de las precarias condiciones de vida de sectores marginales, y el de la reivindicación de medidas para solucionarlo⁷¹. Las colaboraciones periodísticas pardobazanianas presentan, de nuevo, un punto de inflexión en el tránsito del siglo XIX al XX. Es en este momento en el que el pensamiento higienista, según precisa Requena⁷², consolida la transición desde medidas de intervención de carácter progresista a otras de hálito claramente conservador, por cuanto se postulan actuaciones de mejora entre los grupos más desfavorecidos cuarteadas por una «fuerte

⁷⁰ E. Pardo Bazán, *Obra crítica (1888-1908)*, Íñigo Sánchez Llama (ed.), Madrid, Cátedra, 2010, p. 294.

⁷¹ Es interesante recordar algunos de los tipos marginales de la obra de ficción de la escritora coruñesa, como mero botón de muestra e impresionista antesala de la documentación del pensamiento pardobazariano a la luz de su obra periodística. En este sentido su producción literaria identifica por un lado una lacra (la existencia de un amplio sector de la población en vértices de marginalidad alarmante) y por otro una necesidad (la de la intervención de los poderes fácticos para paliar la depauperada situación de los referenciados grupos). La situación de extrema precariedad de algunos actantes pardobazarianos se transmite por medio de instantáneas como la que sigue: «[...] los ojos fieros de la madre y de la abandonada celosa se clavaron en los pies insolentes, encarnados, pequeños, semejantes a dos capullos de amapola sobre el verdor húmedo de la senda campesina. Ellas, Casildona y María Silveria, estaban descalzas, y sus pies, deformados, atezados, recios, se confundían con el terruño parduzco de la corraliza, en cuyo ángulo, al calor del sol, hedía el estercolero. La misma sorpresa las dejaba inmóviles. La pareja avanzaba, charlando confidencialmente» («La hoz», *Obras completas (Tomo X). El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2005, p. 710). Siendo una de las más esclarecedoras la que nos ofrece *Finafrol*: «Eran sus cataduras, ya cómicas, ya de un horror pintoresco. Uno cojeaba, arrastrando una pierna, retorcida por cura inhábil de saludador o medicastro; otro, llamado Mediocorpo, reptaba con las manos, privado hasta de muslos y pareciendo arrastrar el vientre. Marica de las Uñas había sacado de la alforja un refajo colorado nuevo, su gala y su orgullo, y se lo vestía delante de todos.» (*Obras completas (VI). Novelas cortas. Novelas ejemplares*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2002, p. 393). Sobre la cuestión de la mendicidad podemos mencionar diversos relatos pardobazarianos que denuncian la situación de grupos de población muy heterogéneos en cuanto a edad o sexo, pero que comparten la misma situación de desprotección: «Me interesan, me atraen los mendigos de profesión. Son un resto del pasado; son tan arcaicos y tan auténticos como un mueble o un esmalte. Van a desaparecer; se cuentan en el número de lo que la evolución inevitable se prepara a borrar con el dedo. A la vuelta de una centuria no quedará en la redondez de la tierra hombre dispuesto a tender la mano a otro. La limosna está desacreditada; el que puede darla desconfía, ve doquiera lisiados fingidos que esconden millones en los andrajos; el que puede pedirla va creyendo que tiene derecho a más, a cosa diferente, que se rebaja, que se deshona. El altruismo científico desdeña la caridad» («Siglo XIII»; *Obras completas (Tomo X). El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2005, p. 66). Tampoco tiene reparo en denunciar los vicios que muestran algunos mendigos: «Si conmovidos por sus quejas famélicas, en vez de soltar dinero, los lleváis a una tienda y les compráis la libreta, diciéndoles majestuosamente: «Anda, hijo, come», es como si les dejaseis caer una teja de punta sobre la pelona. Lo que quieren es guita. Ya sabrán gastársela. Tanto para el guisote, tanto para el peñascaró, tanto para coser los zapatos, tanto para la partida de tute... El tabaco no entra en cuenta. Ahí están las colillas.» («Restorán»; *ibidem.*, p. 86). Frente a la actitud de otros personajes, como el de la Corpana: «Y, sin embargo, en medio de su evidente miseria, no pedía limosna la Corpana... Aquella mano negruzca no se tendía para implorar.» («La Corpana»; ed. De Villanueva y González Herrán, *ibidem.*, p. 547).

⁷² J. Requena Hidalgo, *Policía y desarrollo urbano en la ciudad contemporánea*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Horacio Capel Sáez, Universitat de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Geografía humana, 2013, p. 65.

carga moral», entendiéndose que la mejora en las condiciones físicas de los sectores marginales debía ir ligadas con actuaciones de tipo moral. Esto es, la preocupación de estas teorías no se centraba en exclusiva en la higiene física, sino igualmente en la higiene moral y, por extensión, en la importancia del factor educativo en la sociedad. No en vano, el discurso regeneracionista «relaciona los altos índices de mortalidad infantil existentes en la España de finales del siglo XIX y principios del XX con la falta de cultura»⁷³.

En el mentado contexto, sobresalen dos vías de actuación: la que se canaliza por los medios coercitivos de la ley; y la que contempla la mencionada educación como vía regeneradora⁷⁴. Sobre el papel que debe jugar la norma pública y la legislación, y el necesario respeto a la autoridad, versan trabajos como el de «Crónica de España. A propósito de un robo» (*La Nación*, Buenos Aires, domingo 27 de agosto de 1916, pp. 6-7). Todo ello además debe aquilatarse en relación con los profundos cambios que las ciudades españolas estaban experimentando en las décadas finales del siglo XIX a causa de los procesos de industrialización. Podríamos, en relación con lo expuesto, diferenciar en los trabajos pardobazanianos entre los que se ocupan de los agentes que deben intervenir para propiciar el cambio, y aquellos que se centran en los grupos sociales sobre los que dicha intervención sería requerida.

De lo primero, llama la atención la necesidad de mejora en la selección y formación de las fuerzas del orden («La vida contemporánea», *IA*, 17 de julio de 1905, n.º 1229, p. 458; 18 de junio de 1906, n.º 1277, p. 394; «Crónicas de la condesa», *Diario de la Marina*, 22 de diciembre de 1912), necesidad esta que viene a ser uno de los condicionantes que impulsan los principios del higienismo moral, que reiteradamente denuncia la inseguridad ciudadana (*IA*, 21 de enero de 1901, n.º 995, p. 58; 28 de julio de 1902, n.º 1074, p. 490; 24 de junio de 1901, n.º 1017, p. 410; 22 de julio de 1901, n.º 1021, p. 474; 2 de mayo de 1904, n.º 1166, p. 298; «La vida contemporánea», *IA*, 13 de abril de 1908, n.º 1372, p. 250; «Crónica de España», en *La Nación* de Buenos Aires, 16 de octubre de 1910, p. 8; *IA*, 11 de marzo de 1907, n.º 1315, p. 170; etc.).

En cuanto a los grupos sociales en los que se hace necesaria la intervención,

⁷³ J. Ruiz Berrio, *La educación en España a examen, 1898-1998*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 1999, p. 103.

⁷⁴ Dice en el año 1893 doña Emilia: «Háblase mucho estos días del contagio criminal y de los crímenes por imitación; y los que siempre tienen en los labios la condena de la edad presente y el encomio de un soñado tiempo viejo, en que gentes eran ángeles, hablan del desquiciamiento de la sociedad, y echan la culpa de todo a la civilización, cuando debieran echársela a la barbarie y a la ignorancia, tan potente en los criminales de la calle del Marqués de Urquijo y de la de San José» («El microbio del crimen», *Las provincias*, 3 de febrero de 1893; en R. Axeitos Valiño y P. Carballal Miñán, «“Instantáneas” de Emilia Pardo Bazán en *Las provincias* de Valencia», *La Tribuna: cadernos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 2 (2004), p. 405).

ocupan una posición privilegiada los mendigos. El problema de la mendicidad y su erradicación, uno de los puntos clave que afronta el higienismo, es también una de las preocupaciones angulares de doña Emilia en virtud de algunos ejes, a saber:

- a. La relación de la mendicidad con el desarrollo económico, social e intelectual de una nación: *IA*, n.º 754, 8 de junio de 1896, p. 402; *IA*, n.º 1520, 13 de febrero de 1911, p. 110; *IA*, n.º 1779, 31 de enero de 1916, p. 74.
- b. Los vínculos de la mendicidad con el engaño sistematizado y generalizado y de evidentes fines lucrativos: *IA*, n.º 891, 23 de enero de 1899, p. 58; *IA*, n.º 282, 29 de abril de 1901, p. 282; *IA*, n.º 1049, 3 de febrero de 1902, p. 90; *IA*, n.º 1520, 13 de febrero de 1911, p. 110; *IA*, n.º 1154, 8 de febrero de 1904, p. 106; *IA*, n.º 1779, 31 de enero de 1916, p. 74.
- c. La necesidad de iniciativas, públicas o privadas, para enmendar tal situación: *IA*, n.º 1162, 4 de abril de 1904, p. 234; *IA*, n.º 1343, 23 de septiembre de 1907, p. 618; *IA*, n.º 1516, 16 de enero de 1911, p. 46; *IA*, n.º 1779, 31 de enero de 1916, p. 74. Destaquemos que la autora considera que se carece de mecanismos adecuados de socorro e inserción laboral (*IA*, 6 de febrero de 1899, n.º 893, p. 90; *IA*, 7 de mayo de 1906, n.º 1271, p. 298; «Crónica de España», en *La Nación* de Buenos Aires, 6 de marzo de 1911, pp. 5-6), o de asociaciones debidamente organizadas o, cuanto menos, libres de una gestión abusiva o corrupta («Crónicas de Madrid», *La Nación*, Buenos Aires, 3 de junio de 1915, p. 5).

En el contexto del higienismo moral, aborda también, aunque de forma tangencial, los problemas que el alcoholismo ocasiona, como vemos por los números 1041 (9 de diciembre de 1901, p. 794) o 1241 (9 de octubre de 1905, p. 650) de *La Ilustración Artística*. Un grupo nada desdeñable de trabajos se centra, finalmente, en los delincuentes, entre los que tienen cabida algunos de los más tristemente célebres personajes de la crónica negra de la época⁷⁵. Se ha tratado de ello en otra ocasión⁷⁶, con lo que en estas páginas me limitaré a un breve recordatorio, siempre en los márgenes

⁷⁵ Como muestra, véanse los siguientes trabajos: «La vida contemporánea», *IA*, 23 de enero de 1899, n.º 891, p. 58; «La vida contemporánea», *IA*, 9 de junio de 1913, n.º 1641, p. 378; «Crónica de España», en *La Nación* de Buenos Aires, 8 de julio de y 13 de diciembre de 1913; «La vida contemporánea», *IA*, 14 de julio de 1902, n.º 1072, p. 458; «La vida contemporánea», *IA*, 23 de febrero de 1903, n.º 1104, p. 138; «La vida contemporánea», *IA*, 21 de mayo de 1906, p. 330, n.º 1273; «Crónica de España», en *La Nación* de Buenos Aires, 16 de octubre de 1910, p. 8; «La vida contemporánea», *IA*, 18 de septiembre de 1916, n.º 1812, p. 602; «Crónicas de Madrid», en *La Nación* de Buenos Aires, 25 de diciembre de 1917, p. 4; «Crónicas de España», en *La Nación* de Buenos Aires, 18 de septiembre de 1918, p. 5.

⁷⁶ J. López Quintáns, «Justicia y orden social en las colaboraciones en prensa de Emilia Pardo Bazán». Ponencia presentada en el *Congreso-Homenaje a José Manuel González Herrán*, Santander, 26-28 de octubre de 2016.

temporales que he anunciado, el inicio del siglo xx:

- a. La necesidad de reforma del sistema judicial, incluido el proceso de selección del jurado («Crónica europea», en *La Nación* de Buenos Aires, 2 de diciembre de 1909, p. 7; *IA*, 22 de noviembre de 1909, n.º 1456, p. 762; «Crónica hispano-europea», en *La Nación* de Buenos Aires, 6 de diciembre de 1909, pp. 5-6; «Crónica de España», en *La Nación* de Buenos Aires, 25 de septiembre de 1910, p. 10).
- b. La modificación del sistema penitenciario (*IA*, 25 de mayo de 1903, n.º 1117, p. 346; 28 de septiembre de 1903, n.º 1135, p. 634; *IA*, 25 de mayo de 1903, n.º 1117, p. 346).

En definitiva, se puede decir, a la luz de los datos recabados en el presente trabajo, que el higienismo es a la vez la combinación de un síntoma con una respuesta a una realidad acuciante. Síntoma por cuanto venía a ser reflejo de las profundas contradicciones de una sociedad, la que cimentaba los cimientos de la plena industrialización, y que había generado profundas desigualdades sociales empujando a un amplio espectro de la población a condiciones de vida infrahumanas, insalubres e insuficientes para un desarrollo vital básico; por otra parte, una respuesta, impulsada especialmente desde los ámbitos médicos, siendo como eran testigos privilegiados de las trágicas situaciones reseñadas, a un problema que adquiría dimensiones mayores, dado que determinaba que ciertos grupos sociales cayesen en la mendicidad o el alcoholismo.

Doña Emilia, que no fue indiferente a las circunstancias que le tocó vivir, acaba empapándose de las iniciativas de dichos movimientos, siendo sus reflexiones al respecto tanto más habituales y sólidas cuanto que maduraba el propio pensamiento higienista en las dos últimas décadas del siglo xix, hasta conferir el margen temporal de entresiglos la delimitación conceptual pardobazanianiana más organizada y clara. No menos interesante es comprobar que ella misma reflexiona en eco con algunas de las teorías higienistas en boga, desde la higiene en lugares públicos y el propio hogar, hasta las cuestiones relacionadas con los beneficios de una alimentación equilibrada y sana. Por otra parte, tiene conocimiento, a veces testimoniado de forma explícita (como sucede con la resonancia que tienen en ella algunos congresos de higiene) y de otras por medios menos declarados, de las posibilidades médicas de propuestas higienistas como las entrelazadas especialmente con la hidroterapia. El final del siglo xix impone una visión conservadora de las teorías higienistas, más proclives en el ámbito español a la combinación de la higiene física con la moral. Doña Emilia, quizás en un paso más avanzado, aprieta los goznes de una idea de reforma que atienda, por ejemplo, al delincuente desde la reinserción, y no tanto a las iniciativas coercitivas

de penalización. Sea como fuere, es evidente que era concedora del pensamiento higienista y que aplicó sus principios en sus reflexiones (también en su obra de ficción) como fórmula de compromiso con la sociedad de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Actas y memorias del IX Congreso internacional de higiene y demografía celebrado en Madrid en los días 10 al 17 de abril de 1898*, Madrid, Imprenta de R. Rojas, 1900.
- ALCAIDE, R., «Las publicaciones sobre higienismo en España durante el período 1736-1939. Un estudio bibliométrico», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 37 (1999). Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-37.htm> (Consultado 05-01-2018).
- _____, «La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 50 (1999b). Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-50.htm> (Consultado 05-01-2018).
- AXEITOS VALIÑO, R., y CARBALLAL MIÑÁN, P., «“Instantáneas” de Emilia Pardo Bazán en Las provincias de Valencia», *La Tribuna: cadernos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 2 (2004), pp. 367-415.
- BÁGUENA CERVELLERA, M. J., *La introducción de la microbiología en la medicina española del siglo XIX*, Tesis doctoral dirigida por el profesor Dr. José María López Piñero, 1983. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/71030053.pdf> (Consultado 07-01-2018).
- BARONA, J. L. y BERNABEU-MESTRE, J., *La salud y el estado: el movimiento sanitario internacional y la administración española (1851-1945)*, Valencia, Universitat de Valencia, Servicio de publicaciones, 2008.
- BIEDMA LÓPEZ, E., «Aproximación al estudio de la Helioterapia. Revisión histórica», *Medicina naturista*, vol. 1, 2 (2007), pp. 86-100.
- BRAVO VILLASANTE, C., *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio español, 1973.
- CAMPOS MARÍN, R., HUERTAS GARCÍA-ALEJO, R. y J. MARTÍNEZ PÉREZ, *Los ilegales de la naturaleza: medicina y degeneracionismo en la España de la restauración (1876-1923)*, Madrid, CSIC, 2001.
- CARBALLAL MIÑÁN, P., *Mondariz en los textos de Emilia Pardo Bazán. Antología (1887-1919)*, Mondariz balneario, Fundación Mondariz Balneario, 2009.
- CASTILLO CAMPOS, M. J., *Historia del balneario de Mondariz hasta 1936*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

- CHARNON-DEUTSCH, L., «El discurso de la higiene física y moral en la narrativa femenina», en *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (eds.), Madrid, CSIC, 2008.
- DOMÉNECH MONTAGUT, A., *Medicina y enfermedad en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Centro Francisco Tomás y Valiente-UNED, Alzira-Valencia, 2000.
- FAUS, P., *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, tomo I, 2003.
- FERNÁNDEZ, P., *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Ámsterdam, Rodopi, 1995.
- FREIRE, A. M^a. (ed.), *La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán (1880)*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.
- GALERA, A., «La antropología criminal española de fin de siglo», *Investigaciones Psicológicas*, 4 (1987), pp. 155-161.
- GIBSON, M., *Born to crime: Cesare Lombroso and the origins of Biological Criminology*, Westport, Praeger, 2002.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A., «El discurso higiénico en la prensa conquense de comienzos del siglo XX», *Estudios humanísticos*, 12 (2013), pp. 237-258.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M., «Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán», *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX: Idealismo, positivismo, espiritualismo*, en Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (coords.), Toulouse- Le Mirail, Université, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 141-148.
- LÓPEZ MELERO, M., «Evolución de los sistemas penitenciarios y de la ejecución penal», *Anuario de la Facultad de Derecho*, V (2012), pp. 401-448.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M., GARCÍA BALLESTER, L. y FAUS SEVILLA, P., *Medicina y sociedad en la España del siglo XIX*, Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1964.
- LÓPEZ QUINTÁNS, J., «Días de asueto: esparcimiento, descansos regeneradores y viajes de placer en la obra de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6 (2008), pp. 325-358.
- _____, «Justicia y orden social en las colaboraciones en prensa de Emilia Pardo Bazán». Ponencia presentada en el *Congreso-Homenaje a José Manuel González Herrán*, Santander, 26-28 de octubre de 2016.
- MARTÍNEZ, J. P., «Higiene y hegemonía en el siglo XIX. Ideas sobre alimentación en Europa, México y Guadalajara», *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, VIII, 23 (2002), pp. 157-177.
- NOGUERA, C. E., «Los manuales de higiene. Instrucciones para civilizar al pueblo», *Revista Educación y pedagogía*, vol. XIV, 34 (2002), pp. 275-288.

- OSBORNE, R. E., *Emilia Pardo Bazán: su vida y sus obras*, México, Ediciones de Andrea, 1964.
- PARDO BAZÁN, E., *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, José Manuel González Herrán (ed.), Santiago de Compostela, RAG-USC, 1873 [edición de 2014].
- _____, *Por Francia y por Alemania (Crónicas de la Exposición)*, Madrid, La España editorial, 1890.
- _____, *Por la España pintoresca*, Barcelona, López Editor, 1895.
- _____, *Cuarenta días en la Exposición*, Madrid, V. Prieto y compañía, 1901.
- _____, *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, J. Sinovas Maté (ed.), A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999.
- _____, *La Tribuna*, Benito Varela Jácome (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.
- _____, *Obras completas (I)*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 1999.
- _____, *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina. La Habana (1909-1915)*, C. Heydl Cortínez (ed.), Madrid, Editorial Pliegos, 2002.
- _____, *Obras completas (VI). Novelas cortas. Novelas ejemplares*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2002.
- _____, *Obras completas (Tomo VII). La dama joven. Cuentos escogidos. Cuentos de Marineda*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2003.
- _____, *Obras completas (Tomo VIII). Cuentos nuevos. Arco iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2004.
- _____, *Obras completas (Tomo IX). Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2005.
- _____, *Obras completas (Tomo X). El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra*, Darío Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 2005.
- _____, *La vida contemporánea*, C. Dorado (ed. facsimilar), Madrid, Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonio de prensa, n.º 5, 2005.
- _____, *Obra crítica (1888-1908)*, Íñigo Sánchez Llama (ed.), Madrid, Cátedra, 2010.
- PEREIRA-MURO, C., *Género, nación y literatura. Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2013.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, M. R. y NOVOA CASTRO B., «Historia del agua como agente terapéutico», *Fisioterapia*, 24 (2002), 3-13, pp. 9-19.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Y., «La escritora en el balneario. Emilia Pardo Bazán y Mondariz», *La Tribuna. Cadernos de estudos da casa museo Emilia Pardo Bazán*, 4 (2006), pp. 271-290.
- POZO GARCÍA, A., *Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX*, tesis doctoral dirigida por las doctoras Isabel Clúa Ginés y Meri Torras Francés, Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, 2013.
- QUINTANAS, A., «Higienismo y medicina social: poderes de normalización y formas de sujeción de las clases populares», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 44 (2012), pp. 273-284.
- RAMOS DE VIESCA, M. B., «La hidroterapia como tratamiento de las enfermedades mentales en México en el siglo XIX», *Salud Mental* V, 23, 5 (2002), pp. 41-46.
- REQUENA HIDALGO, J., *Policía y desarrollo urbano en la ciudad contemporánea*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Horacio Capel Sáez, Universitat de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Geografía humana, 2013.
- RODRÍGUEZ OCAÑA, E., «El concepto social de enfermedad», en A. Albarracín (coord.), *Historia de la enfermedad*, Madrid, Centro de Estudios Wellcome-España, 1987, pp. 340-349.
- _____, «La salud pública en España en el contexto europeo, 1890-1925», *Revista de sanidad e higiene pública*, vol. 68, 0 (1994), pp. 11-27.
- _____, y MENÉNDEZ NAVARRO, A., «Salud, trabajo y medicina en la España del siglo XIX. La higiene industrial en el contexto antiintervencionista», *Archivos de Prevención de Riesgos Laborales*, 8, 2 (2005), pp. 58-63.
- _____, y MARTÍNEZ NAVARRO, F., *Salud pública en España. De la Edad Media al siglo XXI*, Granada, Escuela andaluza de salud pública-Consejería de salud, 2008.
- RUIZ BERRIO, J., *La educación en España a examen, 1898-1998*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 1999.
- SÁENZ BECERRO, M^a del C., «Apuntes sobre la institución del jurado en España», *Redur*, 4 (2006), pp. 31-50.
- SOTELO VÁZQUEZ, M., «Aproximación al pensamiento político de Emilia Pardo Bazán», en Luis F. Díaz Larios *et alii* (eds.), *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002), Barcelona, Universitat de Barcelona, PPU, 2005, pp. 357-367
- URTEAGA, L., «Higienismo y ambientalismo en la medicina decimonónica», *Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, 5-6 (1985-1986), pp. 417-425.
- VERGARA QUINTERO, M^a del C., «Tres concepciones históricas del proceso salud-enfermedad», *Hacia la Promoción de la Salud*, 12 (2007), pp. 41-50.

VIÑAO, A., «Higiene, salud y educación en su perspectiva histórica», *Educar*, 36 (2010), pp. 181-213.

VOLCY, C., *Lo malo y lo feo de los microbios*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

USOS DE LA MITOLOGÍA EN EL *PANEGÍRICO A FELIPE V*, DE ENRÍQUEZ DE NAVARRA¹

USES OF MYTHOLOGY IN THE *PANEGÍRICO A FELIPE V*, BY ENRÍQUEZ DE NAVARRA

ANTONIO PORTELA LOPA
Universidad de Burgos

Resumen

El presente trabajo estudia algunos aspectos del uso de la mitología en el *Panegírico a Felipe V* de Enríquez de Navarra. La figura del soberano y la de su consorte se perfilan elogiosamente a través de elementos positivos, entre los que ocupan un lugar principal los dioses y los héroes antiguos (Marte, Júpiter, Belona, Venus, Flora, Hércules).

PALABRAS CLAVE: género del discurso, panegírico, mitología

Abstract

This paper studies some aspects of the use of mythology in the *Panegyric to Philip V*, written by Enríquez de Navarra. The figure of the sovereign is outlined through positive elements, among which the ancient gods occupy a principal place (Mars, Jupiter, Belona, Venus, Hercules).

KEY WORDS; discursive genre, panegyric, mythology

Recibido: 04-07-2018 / Aceptado: 05-09-2018

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Las Artes del Elogio: Poesía, Retórica e Historia en los Panegíricos hispanos» (ARELPH), Proyecto FFI2015-63554-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, en el apartado del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. También se inscribe en el marco del contrato «Investigación en lengua, literatura, cine y cultura contemporáneos y su relación con la tradición», firmado con la Fundación Iberoamericana de las Industrias Culturales y Creativas y la Oficina de Transferencia de Resultados de Investigación de la Universidad de Burgos (2017-2020, contrato tipo Art. 83).

INTRODUCCIÓN

En 1708 veía la luz en las prensas madrileñas de Francisco Laso uno de los panegíricos más extensos publicados en lengua española: el *Laurel histórico y Panegírico real de las gloriosas empresas del rey nuestro señor Philipo Quinto el Animoso, desde su feliz exaltación al trono, con los empleos de su edad florida antes de ocupar el solio; sucesos de Europa en el tiempo de su reinado hasta el mes de Noviembre de 1707*. La considerable longitud del título prefiguraba de alguna manera la imponente extensión del volumen (el poema se dilata a lo largo de 829 octavas reales), al tiempo que proporcionaba a los lectores más atentos algunas claves en torno a las características de este encendido elogio del nuevo soberano de la Casa de Borbón. El elaborado epígrafe manifestaba sin ambages la doble voluntad de un autor que deseaba atenerse a los hechos históricos relatando las victorias militares del monarca legítimo (*Laurel histórico*) al tiempo que trataba de consolidar la imagen del joven rey de origen francés mediante un ejercicio poético-retórico (*Panegírico real [...] de Philipo Quinto el Animoso*).

En la portada de la obra figura como autor Luis Enríquez de Navarra y Marín (1648-1722), un interesante ingenio tardo-barroco, caído hoy en el olvido. Algunas noticias secundarias exhumadas recientemente arrojarían alguna sombra sobre la autoría definitiva del poema, ya que también podría atribuirse su escritura al hijo de este aristocrático personaje, el docto jesuita Diego Enríquez de Navarra y Haro (1675-1710)².

Tal como se ha evidenciado, el *Panegírico a Felipe V* se mueve entre varios ámbitos: la crónica militar y política, el discurso laudatorio de legitimación y el poema de resonancias épicas. De tal modo, resultaría lícito afirmar que tan compleja composición se halla a medio camino entre la Historia, la Retórica y la Poesía. Según se ha subrayado:

Si recurrimos a los patrones mitológicos, podría decirse que el desarrollo del entero poema se sitúa voluntariamente bajo la doble advocación de Clío, musa de la Historia, y de Calíope, musa de la epopeya, con los inevitables contrastes y desajustes que ello implica, ya que la obligación del encomiasta le fuerza no solo a «referir los sucesos» sino también a «meterse en las acciones», elogiando al rey legítimo y vituperando al pretendido usurpador. La encrucijada entre Historia, Poesía y Oratoria que plantean las solemnes octavas encomiásticas se evidencia ya desde la misma elección del título doble: *Laurel histórico / Panegírico real de las empresas de Felipe V*³.

² J. Ponce Cárdenas, «Entre la Historia y la epopeya: el Panegírico a Felipe V de Enríquez de Navarra», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 4 (2016), pp. 427-430.

³ J. Ponce Cárdenas, «Entre la Historia y la epopeya: el Panegírico a Felipe V de Enríquez de Navarra», ob. cit., p. 436.

Pese al indudable interés que presenta un texto de tales características, el *Panegírico a Felipe V* no ha gozado aún de la debida atención. Tratando de cubrir en parte tan llamativa laguna, las presentes páginas nacen con la intención de abordar un aspecto concreto de la composición, centrándose en un elemento que atañe tanto al campo de la *intento* como al de la *elocutio*: el papel que juega la mitología en un relato pretendidamente verista. Si bien la narración de los hechos aparece presidida por un fuerte carácter historiográfico y reivindica para sí la veracidad propia de una narración que respete fielmente la concatenación de los sucesos históricos, los antiguos mitos grecolatinos ocupan un lugar nada desdeñable en las octavas de Enríquez de Navarra⁴. La intervención de algunas deidades clásicas en el relato y la configuración de un estilo sublime que recurre a elementos mitológicos en el plano del ornato configuran dos terrenos de análisis afines que seguidamente trataremos de iluminar.

Como es bien sabido, la presencia de los mitos greco-latinos en la literatura áureo-secular ha generado un amplio campo de reflexión. Antes de acometer el análisis del poema de Enríquez de Navarra resultaría necesario recordar, al menos, dos aportaciones críticas de calado. En primer lugar, Rosa Romojaro estableció cinco ejes principales a la hora de analizar las funciones que pueden asumir los mitos grecolatinos en la obra poética, aplicando su reflexión a la obra de autores tan señeros como Garcilaso, Lope, Góngora y Quevedo⁵. En una aportación posterior, el especialista en Tradición Clásica Vicente Cristóbal se basó en la fenomenología de la antigua literatura bucólica para establecer la casuística funcional referida a los textos áureos⁶.

⁴ El cotejo con otras posibles modalidades de panegírico puede iluminarse con los cuantiosos estudios sobre este género laudatorio recogidos en J. Ponce Cárdenas (ed.), *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.

⁵ R. Romojaro, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Barcelona, Anthropos, 1998a, pp. 12-13. La estudiosa malagueña recuperaba tales reflexiones en R. Romojaro, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998b, pp. 26-28. 1. Función tópico-erudita (- Nominación mitológica sustitutiva - Perífrasis - Locución sinonímica explicativa - Alusión - Apelación - Mitologización (de la abstracción a la concreción mítica) - Actualización (de la concreción mítica a la ruptura contextual) - Hipóstasis simbólica 2. Función comparativa (- Símil - Metáfora - Alegoría) 3. Función ejemplificativa (- Estructuras alusivas (el mito como aviso) - Estructuras emblemáticas (el mito como apoyo doctrinal) 4. Función recreativa o meta-mítica (-Recreación estética -Innovación mítico-literaria) 5. Función burlesca (- El mito al servicio de la ironía, el humor, la parodia, la sátira).

⁶ 1. Alternancia: el mito —tradicional y conocido por las fuentes literarias— se injerta y subordina a la ficción, en forma de excursos (relatos, canciones o écfrasis) en una juntura o mezcla heterogénea donde lo mítico y lo ficticio como ingredientes, aunque en desigual proporción, son discernibles e identificables, remitiéndose el mito siempre a una anterioridad con respecto a la ficción. 2. Proyección: la ficción brota con el ocasional ejemplo —pero implícito— de los relatos mitológicos o, dicho de otro modo, lo inventado surge como proyección o mímesis de lo tradicional y en tal proceso el mito se disuelve, pierde sus señas materiales de identidad, sus nombres y circunstancias particulares, aunque queda perceptible, por lo demás, su esquema general y su forma, esquema y forma que sirven de cauce a unas concreciones temáticas nuevas, inventadas, ficticias, individuales y no tradicionales. 3. Ampliación: se utiliza a los personajes de la mitología para inventar con ellos episodios o actuaciones nuevas —no tradicionales, no atestiguadas en las fuentes— que se integran en el argumento novelesco.

La propuesta de los dos críticos, organizada en torno a dos péntadas funcionales, ofrece varias coincidencias significativas, como la identificación que cabe establecer entre la función ejemplificativa (Romero) y la ejemplificación (Cristóbal); o la equivalencia entre la función recreativa o meta-mítica (Romero) y la proyección (V. Cristóbal). A lo largo de nuestra reflexión trataremos de evitar el propósito clasificatorio, rehuendo esas tipologías funcionales, puesto que nuestro propósito resulta mucho más concreto y modesto: la reflexión sobre la operatividad de algunos elementos míticos y el enlace genérico (epopeya / exilio) al que apuntan⁷.

1. BAJO EL SIGNO DE MARTE Y BELONA: LA IMAGEN DE UN REY GUERRERO

Si hay algo que caracteriza desde el punto de vista épico el entramado del panegírico es la descripción de los atributos bélicos que ornán al monarca «animoso» y a su entero ejército. La excelencia marcial de las huestes de Felipe v irá acompañada de dos figuras tutelares a lo largo del entero encomio: Marte y Belona.

Como primer ejemplo significativo, recordaremos aquí la conjunción de ambas divinidades latinas en la octava 52. El cierre bimembre de la misma subraya el arrojo del soberano y su destreza en las artes de la guerra. En este caso concreto, no carece de interés precisar cómo en torno al perfil del joven rey concurren otras cualidades, que atemperan armoniosamente su prosopografía. Entre los rasgos que definen al joven caudillo militar se destaca la hermosura, si bien se trata de una belleza no afectada. La virilidad del monarca se une, por lo demás, a otras virtudes como la elegancia. Podría

4. Ejemplificación: explícita confrontación de personajes, actitudes o sucesos ficticios con otros de la mitología. 5. Denominación: por un proceso metonímico o metafórico los nombres míticos sirven para designar realidades en la ficción". V. Cristóbal López, «Mitología clásica y novela pastoril», en Isabel Colón y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 109-110.

⁷ Apuntaba Dámaso Alonso, en una bella reflexión en torno al estilo gongorino, cómo «la concepción grecolatina del mundo había reducido todas las formas y actividades vitales a una serie de arquetipos. La religión pasó de una adoración de la vida en todas sus manifestaciones elementales a la concreción de esas energías en otras tantas fórmulas, mitos o fábulas, a cada una de las cuales acompaña un símbolo fitomórfico, zoomórfico o antropomórfico. La mitología, en el sentido más amplio —primario— de la palabra es una reducción de la cambiante y siempre renovada actividad biológica a fórmulas inmutables, un paso de lo abstracto a símbolos concretos. El amor se reduce a un niño, Cupido; la guerra, a Marte; la música y sus propiedades a Orfeo o a Anfión; la velocidad a Atalanta; la avaricia a Midas; la belleza masculina a Adonis o a Ganimedes; la fidelidad erótica a Eco o a Clice y el heliotropo; la esquividad al laurel; el amor fraternal al álamo; los celos al jabalí; la delación al búho; la inmortalidad y la renovación eterna al Fénix. Queda así el mundo desdoblado en dos zonas: abajo, la tornadiza variedad vital; encima, su representación mítica en fórmulas ya fraguadas de una vez para siempre, estilizadas, inmutables [...]. El Renacimiento vuelve a dar valor a todas esas representaciones [...]. Góngora entra aquí, como siempre, de lleno en la tradición grecolatina. Su cerebro está cargado del lastre representativo de las antiguas fábulas. En este mundo es donde se refugia. Automáticamente, tiende a arraigar cualquiera de las formas de la vida en el cielo fijo de la representación mitológica». D. Alonso, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1985, Vol. I, pp. 143-144.

así establecerse un ligero distanciamiento de la imagen tradicional de Marte⁸:

Liberal te dotó Naturaleza
no afeminado el talle en que asegura
sin desdoro hermanarse la grandeza
sirviéndose de adorno la hermosura;
el aliento, el valor, la gentileza,
en tu cuerpo se ve, con tal medida,
que te aclama lo Real de tu Persona,
hijo de Marte y alumno de Belona.

El mismo binomio se localiza nuevamente en la octava 183. En ese caso, reforzará la hipérbole mediante la cual el autor pretende colocar al soberano en una posición superior a su simbólica y corajuda progenie. El motivo, en este caso, reside en la humillación del enemigo que se retira dando la espalda al victorioso instaurador en España de la dinastía borbónica:

Tu enemigo en su cólera obstinado
por algún tiempo resistir intenta,
mas al choque primero fue forzado
a volver las espaldas con afrenta;
de la vida, y del puesto despojado
el funesto destrozo así lamenta
que su llanto a tu ejército pregona
pasma de Marte, asombro de Belona.

La figura del rey como caudillo militar se ensalza así mediante el doble paradigma mítico de las dos deidades afines, articuladas formalmente mediante una bimembración de signo culto, con leves resonancias gongorinas.

El tópico de la belleza asociada a las excelencias bélicas vuelve a darse en la octava 166, donde se fragua un idealizado retrato en miniatura que persigue equilibrar ambas cualidades, añadiendo otras como la afabilidad y la bonhomía («riguroso / temió encontrarte, quien te halló piadoso», dice en la 685). Se dan cita en esta estrofa tres menciones mitológicas, ofreciendo una interesante saturación simbólica sobre la figura del monarca delimitada territorialmente. Por un lado, la belleza, representada por Adonis, queda confinada al territorio patrio. El entorno de una España pacificada se localiza lejos del sangriento escenario bélico, que se desarrolla más allá de las fronteras peninsulares. Allí acampa el nuevo Marte de la Casa de Borbón, cuya destreza bélica

⁸ La tradición lexicológica lo ha asociado fundamentalmente con la rudeza en C. Falcón, E. Fernández-Galiano y R. López, *Diccionario de mitología clásica*, Madrid, Alianza Editorial, 1980; C. García Gual, *Diccionario de mitos*, Barcelona, Siglo XXI, 2004, p. 66, y, en este sentido con una virilidad no refinada. La teoría semántica que la emparenta con la evolución etimológica de *mas*, «macho» contrasta algo con la gentil apostura con que se describe a Felipe V. Sobre la tónica de la *descriptio pueri* en el terreno de la épica y su proyección en el epilio gongorino, véase J. Ponce Cárdenas, *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 121-146.

se manifiesta en los campos de batalla europeos:

Huracán sosegado, si navegas
de Neptuno inconstante campo undoso,
y al final de tu vista no le niegas
apacible semblante cariñoso:
determinas partirte apenas llegas,
porque quiere tu espíritu animoso
que si *Adonis te admiran* en España,
te veneren por Marte en la campaña.

Por espigar un solo caso afín, tal ambivalencia podría disponerse en paralelo con referentes gongorinos tan conocidos como el del esposo pergeñado tras la batalla amorosa en la canción gongorina de 1600: «No sé si en brazos diga / de un *fiero Marte* o de un *Adonis bello*»⁹.

La destreza con las armas es otro de los motivos más repetidos en el poema. Su línea léxica remite a Marte. En el caso de la octava 185, se le atribuyen símbolos no asociados anteriormente con él, como el rayo, en lugar de la lanza con la que tradicionalmente se le representa. Tal atribución iconológica se funda en la comparación rayo-espada, que referida a Júpiter —como se verá más adelante— se da en varias ocasiones a lo largo del poema. Bajo la forma de un símil, se pondera la prudencia y cálculo del monarca, capaz de adelantarse a las estratagemas del enemigo y neutralizar los riesgos:

Cuidadoso del campo en cada parte
preveniste los riesgos diligente
empuñando el acero con tal arte
que temió su amenaza el más valiente:
alado rayo pareció de Marte,
siendo corona de su augusta frente
las tropas que a tus pies difuntas miras
solo con el aliento que respiras.

Que no se trata de una atribución errónea el rayo a Marte, sino de un recurso metafórico más, queda demostrado en los casos en que se presenta junto a Jove. Es el caso de la octava 369, donde ambos dioses se unen en la batalla. Esa doble invocación discursiva dota del impulso definitivo para ganar la batalla a los alemanes en el Danubio. Desde un punto de vista retórico, la argucia mitológica de unirlos se encamina a engrandecer hiperbólicamente la bravura marcial del ejército de Felipe V, y por tanto también suya:

Cuando rayos vibrar a Jove mira,
o el acero luciente empuña Marte,

⁹ L. de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, José María Micó (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1990, p.89.

mal seguro podrá del golpe de su ira
el castigo recela cada parte;
de la misma manera se retira
tu enemigo, Señor, por no enojarte,
pues sacudiendo su desidia extraña
despierta, no dormida, encuentra a España¹⁰.

La prudencia y la medida, pero también la inquebrantable voluntad de ajustarse a su deber, forman parte del retrato de buen gobernante que quiere hacer el autor. Se añade la sumisión a unas leyes superiores, dictadas por el dios de la guerra. Es el caso de la octava real 402, que contiene otra mención a Marte para reforzar la idea de templanza del monarca. La actividad a la que consagra el monarca sus ratos de ocio no es otra que la caza, ya que desde antiguo se identifica la montería con la *imago belli*: «Remedo solo de sangrienta guerra / la atención por los ojos te llevaba, / sin por eso olvidar aun lo que encierra / cautelosa de Marte noble aljaba». El retrato, durante todo el poema, adecua los principios de cordura, serenidad y arrojo a la acción que exige el momento. La estrofa 657 es un buen resumen de ellas:

Ingenio, y valentía concurren
en una, y otra parte, si destreza
en Landau, sus ardidés descubrieron,
en Piamonte excedía la presteza:
dos escuelas de Marte propusieron
donde pueda aprender sin extrañeza,
si a defender a la valentía,
a conquistar aquí la bizarría.

En relación con el ingenio mencionado en la anterior octava, es inevitable que Palas se sume para completar el retrato:

¡Tu cordura modesta, que prudente
practicar ha sabido cortés arte,
que no supo enseñarte diestramente,
ni Palas docta, ni esforzado Marte!
Al laurel, que ciñó tu Augusta frente,
tu valor, y tu aliento tienen parte,
otro no, pues borraron tus acciones
de Sesostris soberbias inscripciones.

Recorre aquí Enríquez de Navarra a la estrategia retórica del sobrepujamiento, ponderando cómo el alumno ha llegado a superar al maestro, puesto que su talento excede a las enseñanzas de la mismísima Minerva y a las lecciones del belicoso numen.

La nobleza de espíritu no desdeña la acción. Cuando así lo exigen las

¹⁰ Como pequeño apunte formal, hemos de señalar en el pasaje que el verso «mal seguro podrá del golpe de su ira» es hipermétrico. No se trata de un endecasílabo —como sería esperable— sino de un alejandrino.

circunstancias, Enríquez de Navarra deja claro que no tiembla la expeditiva mano del Rey para tomar parte en la batalla. Se muestra en esas ocasiones el léxico de la sangre en toda su crudeza, como en la octava 464. En este caso el fluido vital se asocia a Marte directamente, una unión que sí suele darse en la tradición mitológica:

Tu cordura modesta, que prudente
practicar ha sabido cortés arte,
que no supo enseñarte diestramente,
ni Palas docta, ni esforzado Marte!
Al laurel, que ciñó tu Augusta frente,
tu valor, y tu aliento tienen parte,
otro no, pues borraron tus acciones
de Sesostris soberbias inscripciones.

Un pasaje interesante desde el punto de vista retórico se halla en la octava 542. El primero de sus versos contiene una aliteración cargada de connotaciones entre «Monarca» y «Marte». La unión de los sonidos estrecha los vínculos entre el rey y el dios:

Un Monarca de Marte afrenta justa
en ciencia militar cual nadie sabio;
Monarca que enojado, al mundo asusta,
sin que pase su enojo hacer agravio;
Monarca cuyas sienas Rama Augusta
de Laurel coronó; mas calle el labio,
diciendo que tal es por sus trofeos,
cual pudieron soñar vuestros deseos.

2. MAJESTAD Y ESPLENDOR: ENTRE EL RAYO DE JÚPITER Y LA ESPADA REGIA

Siguiendo los cauces propios de la epopeya, las dos nociones principales que se configuran simbólicamente en torno a la persona del joven rey son el genio militar y la autoridad propia de un monarca cuya legitimidad no debería discutirse. Por ese motivo, en el plano de las acciones humanas Felipe V reviste de alguna manera los atributos de Marte y de Júpiter. Por tal motivo no puede causar extrañeza que en el plano de la *elocutio*, a zaga del belicoso dios, el Tonante sea el segundo numen más citado. A continuación, trataremos de valorar algunas de las referencias jupiterinas más destacadas en el *Laurel histórico*.

La primera de las menciones se halla en la octava 167 y va referida al paso de las tropas españolas por Milán:

No vio Jove empuñar acero
ardiente de Perseo animosa noble mano
más bizarra, Señor, y más valiente
que la tuya con susto del tirano;

y ¿qué mucho, si fue su ardor luciente
de bronce envidia, asombro de Vulcano;
a prestársela? [...]. Mejor pudiera
de Medusa abrazar vista Sevilla¹¹.

Encontramos nuevamente en el pasaje la técnica oratoria del sobrepujamiento, donde la estampa real y presente del monarca que guía a su ejército hacia los campos de batalla italianos supera con creces a los héroes de la Antigüedad, como el semidiós Perseo, hijo de Júpiter y Dánae.

En otras ocasiones, la mezcla entre la vocación historiográfica y el encomio con carácter épico se hace más evidente. Una de ellas tiene a Jove como figura intercalada entre personajes históricos. Se trata de la octava 245, que rememora la rivalidad de Quinto Fabio Máximo con Aníbal, y el heterogéneo mosaico de referencias compone un pintoresco cuadro:

Rompió Aníbal airado, como trueno
y la nube de su cólera arrogante,
y ocupando sus gentes el terreno
pareció amenazar al Dios Tonante:
juzgaba presumido de él ajeno
victorioso Laurel verse triunfante,
más, prudente, a su arrojó supo Fabio,
quitarle la victoria como sabio.

Ocultando el dios detrás del epíteto con que era venerado en el Capitolio, Enríquez de Navarra evidencia que poder y divinidad se citan forzosamente. Queda patente de manera más palmaria en la octava 254, donde se borra directamente a Júpiter, mientras el monarca queda caracterizado con los atributos divinos. El paralelismo no deja lugar a dudas, a pesar de lo expuesto anteriormente para Marte. Se encuentra de fondo la idea patriarcal que vincula al rey con la de un protector justo, pero no exento de grave juicio:

No me causa extrañeza que su espada
cual rayo decidiese desde luego
la nube que en su enojo conjurada
el Hereje oponía, loco, y ciego:
antes bien novedad inusitada
sería de poner lo activo el fuego;
y más si del valor en el ensayo

¹¹ En este caso, el ladillo remite, en primer lugar, a la *Eneida* como fuente principal (I, 8). Sin embargo, no parece claro que provenga de esa obra. Más clara está la referencia a la espada de Perseo que se halla en la otra fuente citada, las *Metamorfosis* de Ovidio (4, 784-785 corta). Allí se narra cómo corta la cabeza de la Medusa: «Que él, aun así, de la horrenda Medusa la figura había contemplado / en el bronce repercutido del escudo que su izquierda llevaba, / y mientras un grave sueño a sus culebras y a ella misma ocupaba / le arrancó la cabeza de su cuello, y que, por sus plumas fugaz, / Pégaso, y su hermano, de la sangre de su madre nacidos fueron».

la Espada de un Borbón no fuera Rayo.

La asociación del rayo y la espada – a la que ya aludíamos en el apartado anterior – quedará refrendada en las octavas 290 y 291. En el caso de la primera, la hipérbole se acompaña esta vez de un juego de metáforas cruzadas que tienen origen en el brillo que despide el arma:

Veloz huye el rigor, volante selva
que tus años fulmina represada
recelando en cenizas no la envuelva
la centella más tibia de tu Espada;
a la fuga no extraño se resuelva
del temor, y del susto arrebatada
que de Jove los rayos irritados
aún de lejos espantan empuñados.

Continúa en la siguiente estancia para sellar definitivamente la alianza simbólica:

Espera fugitiva chusma aleve
de Philipo la vista, a quien triunfante
la fortuna más glorias hoy le debe
que a la diestra de Júpiter Tonante;
temeroso su rayo no se atreve
a medir con su acero penetrante
y hace bien, pues pensarlo sólo fuera
querer, que de juzgarlo se corriera.

Esta asociación se repetirá en la 468: «Bien pudiera acordarse que tu Espada / rayo ha sido de Jove soberano».

No solo gozan Felipe v y sus acólitos de la protección de Marte, también Júpiter se pone de parte de España y de la causa del rey legítimo. Es el caso de la batalla contra Holanda, donde para luchar contra el Archiduque Carlos tendrá que hacer frente a Neptuno, que parece no querer acompañar a la flota española en su batalla. Sin embargo, la aparición de Jove apacigua las aguas, lo que permite ver una intervención divina en la batalla. Jove tutela sin lugar a dudas al rey:

Cristalinos escollos sosegados
de ese imperio inconstante felizmente
surcar pueden bajeles confiados
en que Philipo empuña su Tridente:
seguros caminad, encomendados
al olvido temores, que valiente,
y piadoso, por ti, Jove su celo
al Mar enfrena, y les enoja al cielo. (462)

Para cerrar las alusiones a Júpiter, retorna el campo léxico del buen gobernante que se ha esbozado con Marte. Ahora también las encontramos ligadas al dios Júpiter

en la octava 495. Obsérvese la introducción del motivo de la luz, que rememora su advocación *Lucetius*:

No acreditan el Trono los desvíos,
ni por corto el obsequio altar profana,
que atender del amor afectos píos
lo supremo de Júpiter, se humana:
penetrando la luz bosques sombríos
cultos admite de la espuma cana,
si afectara retiros siempre el Cielo
mal pudiera ofrecer votos el suelo.

3. CIFRA DE HERMOSURA: LA REAL PAREJA BAJO EL DOBLE SIGNO DE VENUS Y FLORA

La configuración del soberano perfecto en el marco de un poema panegírico debe recalcar, ante todo, la excelencia en las virtudes propias de todo buen gobernante (justicia, fortaleza, sabiduría, templanza) y las gestas cumplidas en la paz y en la guerra¹². Por tal razón los paradigmas míticos que más abundan en el poema son los del doblete que conforman Júpiter y Marte. Ahora bien, el propio marco laudatorio atenderá asimismo a los bienes de naturaleza, entre los cuales brilla la hermosura física, siguiendo de alguna manera aquel antiguo ideal griego del *kalos kai agathós*. Ello explica que a la hora de ponderar los atractivos del joven rey (y de su esposa) el panegirista recurra a la diosa del amor. Entre las octavas iniciales se localiza ya la presencia de *Venus Verticordia*, a quien se atribuye que haya modelado las exquisitas facciones del monarca:

Unida a la belleza en tu semblante
a lo augusto y sereno de la frente
encontró su firmeza tan constante
que alterarla no pudo el accidente;
el lucimiento pródigo abundante
humano parecer tanto desmiente
que para rendir Venus corazones
se puso a dibujar sus perfecciones. (Octava 56)

Bajo la advocación de Citerea, en un punto más avanzado del relato hará nuevamente acto de presencia la diosa de la belleza. Desde el plano estilístico, la presencia del modelo de Góngora resulta notable, sobre todo en el nivel sintáctico:

No de Jasón el leño peregrino
camino más seguro cuando errante
por incógnitos climas el camino

¹² M. Blanco, «El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico», en AA. VV., *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, C.E.E.H., 2011, pp. 11-56; J. Ponce Cárdenas, «Taceat superata Vetustas: poesía y oratoria clásicas en el Panegírico al duque de Lerma», en AA. VV., *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, C.E.E.H., 2011, pp. 57-103.

descubrió a su osadía pecho amante:
moradores del mundo cristalino
por verla dejan gruta vacilante;
escamada hermosura la rodea
comitiva galán de Cytherea. (Octava 124)

A la manera de un antiguo *thiasos* marino, la reina María Luisa Gabriela de Saboya se embarca rumbo a España para contraer matrimonio y toda una comitiva de deidades oceánicas la acompañan, como si de una nueva Venus se tratara¹³. Dentro de las posibilidades laudatorias del panegírico, la preceptiva clásica en torno al *basilikòs lógos* apuntaba ya la oportunidad de exaltar a la consorte del soberano. Menandro el Rétor se expresa sobre ese punto en los siguientes términos: «si la emperatriz gozara de la mayor dignidad y estima, dirás algo a propósito también en ese punto, [como] “a esa mujer, a la que quiso con veneración, la ha hecho compañera de su imperio y del resto del género femenino ni siquiera sabe si lo hay”»¹⁴.

En el entorno venusino de la belleza y el amor, la diosa que preside la germinación de flores y plantas durante la primavera es otro de los númenes que hace acto de presencia. En el amplio encomio, la figura divina de Flora sirve, por ejemplo, para exaltar la rubia hermosura del soberano, bajo cuya luz germina la vida y las deidades se ornan. Así lo refiere la octava 116:

Al punto que tu luz despidió airosa
para bien de Castilla, rayos bellos,
fatigada Deidad más que oficiosa
lo dorado usurpó de tus cabellos:
al mirar tus colores, envidiosa
echar mano procura Flora de ellos;
solo le diste los que te han sobrado,
y en verdad que no vio tan rico al Prado.

De manera similar, en la octava 409 el encomiasta vuelve a recurrir al tópico discursivo:

Risueño aplauso de luciente Aurora
te saluda, y recibe, porque en tanto
que a la vista que tiene se mejora
la luz que disminuye tierno llanto
ya descansa en los brazos, de quien Flora

¹³ Si el doble parangón mítico del rey asocia su figura a las de Marte y Jove, el perfil de la regia consorte también tendrá dos correlatos. El principal no es otro que Venus, como diosa de la belleza y del amor, ahora bien por su capacidad como regente y la iniciativa de apadrinar un regimiento militar, ocasionalmente también habrá de revestir algunos atributos de Belona: «De tus pasos siguiendo noble huella / hoy tu Esposa, su fama la pregona / si en bizarro donaire, Venus bella, / por su valor afrenta de Belona; / un Regimiento con su Nombre sella, / o por mejor decirlo, lo corona, / siendo de España, en corazones fieles, / honroso lustre de las Isabeles» (octava 374).

¹⁴ Menandro, *Dos tratados de retórica epidíctica*, Madrid, Gredos, 1996, p. 160.

coloridos envidia, que entre tanto
se lastima Brisac, y pestaña
envuelta en sus cenizas Aquilea

La misma divinidad hace acto de presencia en un contexto algo más llamativo. Entre los endecasílabos de la estancia 581, el narrador consigue uno de los momentos de mayor plasticidad de todo el poema, mediante un uso particular del contraste cromático. Inserto en un singular marco bélico, el continuo renacimiento de la naturaleza que simboliza Flora, a través del insistente verde que cada año se regenera en los campos, se ve teñido de rojo por la sangre derramada en la batalla:

Verde campo, de Flora hermoso esmero
de Pomona desvelo el más florido,
a los rayos dejaste de tu acero
con la sangre enemiga enrojecido:
impaciente cariño va ligero
a esperarte, que amor nunca ha habido
dilatarse esperanza generosa
en pecho fino como el de tu esposa.

Al igual que el rojo y el verde se enfrentan en la rueda de colores complementarios, en el marco de la estancia contrastan el espectáculo cruel de los cadáveres que ensangrientan los prados y la premura del joven rey enamorado, que desea poner fin a la batalla para volver a los brazos de su bella esposa.

Dentro de la esfera de divinidades benéficas como Venus o Flora puede integrarse otro numen secundario, el dios que preside las nupcias y responde a la doble advocación de Himeneo (en la tradición helena) y Talasio (en la tradición latina). Para sancionar con su benéfico influjo la concordia de la real pareja, el narrador refiere cómo la unión matrimonial de Felipe de Anjou con María Luisa Gabriela de Saboya fue concertada por la intervención directa de esta deidad (octava 111):

Envidioso de tanto regocijo
donde apenas llegar pudo el deseo,
por gozarle camina casto hijo
del tálamo nupcial, sacro Himeneo;
en su dicha Talasio norte fijo
solicita encontrar y heroico empleo.
En oriente encendió la luz febea
que abrasada dejó sagrada tea.

Tal como puede percibirse, a lo largo de la entera estancia resuenan claramente los ecos del modélico epitalamio gongorino de la *Soledad primera* (vv. 705-71): «Recordó al Sol, no, de su espuma cana, / la dulce de las aves armonía, / sino los dos topacios que batía, / orientales aldabas, Himeneo. / Del carro pues febeo / el luminoso tiro

[...]»¹⁵.

4. HÉRCULES ENTRE LISES

Desde el marco estilizado de un panegírico tan extenso que llega a alcanzar las dimensiones de una pequeña epopeya, no podían faltar las referencias a Hércules entre las cuantiosas exaltaciones de signo mitológico. Como es connatural al hijo de Júpiter y Alcmena, tales alusiones en su mayoría se aplican al valor y el arrojo, en tanto característica principal de la personalidad de Felipe el Animoso. En clave de legitimación dinástica, se puede recordar cómo el héroe tirintio se había erigido desde el reinado de la Casa de Habsburgo en uno de los principales iconos de la monarquía española¹⁶.

La primera parte del poema, que se centra en el nacimiento del soberano, establece un paralelismo con la vida de Hércules:

Agradable decoro la alegría
brotaba por tus ojos, con tal gusto,
que mostraban cuán bien se componía
en ellos lo risueño con lo Augusto;
el enojo y la saña reprimía
tu misma Majestad, porque era justo
que si en la cuna airado te mirara
temiera el Mundo, Alcides se asustara. (Octava 13)

De forma algo sesgada se rememora aquí el episodio en que, estando en la cuna, Hera intentó acabar con la vida del héroe introduciendo dos serpientes. Nos hallamos nuevamente ante otra muestra significativa de sobrepujamiento: el niño Hércules — que se atrevió a matar ambas sierpes con sus propias manos — se amilana ahora ante la superior potencia del pequeño duque de Anjou, a quien le basta solamente el poder de su mirada para sojuzgarlo todo. En estilo sentencioso, la octava 32 nuevamente apunta hacia la misma anécdota de la infancia del héroe tirintio: «Coronar pobre cuna de serpientes / destrozadas descubre un ardimiento». Como ha mostrado un reciente estudio, Enríquez de Navarra podía estar relaborando aquí un pasaje de la *empresa* I de Saavedra Fajardo (*Desde la cuna da señas de sí el valor*): «En la cuna se ejercita un espíritu grande. La suya coronó Hércules con la victoria de las culebras despedazadas. Desde allí le reconoció la Invidia y obedeció a su virtud la Fortuna. Un corazón generoso en las primeras acciones de la naturaleza y del caso descubre su bizarría»¹⁷.

¹⁵ L. de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 339.

¹⁶ D. Angulo Iñíguez, *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*, Madrid, R.A.H.-S.E.C.C., 2010, pp. 84-133.

¹⁷ J. Ponce Cárdenas, «Entre la Historia y la epopeya: el Panegírico a Felipe V de Enríquez de Navarra»,

El parangón mítico, que sirve para ensalzar al joven Felipe V mediante el paralelo con las gestas del Anfitriónida, puede identificarse asimismo en la construcción hiperbólica de la octava 71, referida a la toma de posesión del trono: «ambos Orbes se miran sustentados / de tu esfuerzo, valor, y gallardía, / y aún apenas dos bastan, si los mides, / cuando solo uno sobra para Alcides». Si Hércules fue capaz de sustentar sobre sus hombros el peso de la entera bóveda celeste, el primer monarca Borbón excede con mucho sus fuerzas, ya que carga con el peso de dos mundos: los territorios europeos y los dominios americanos y asiáticos de la Corona. Enríquez de Navarra otorga así nuevo vigor a un tipo de configuración mítica referida a la transmisión del poder, identificable ya entre los panegíricos tardo-latinos de Claudiano y en el influyente modelo gongorino del *Panegírico al duque de Lerma*¹⁸.

Entre las doce hazañas del hijo de Júpiter se evocan en el *Laurel histórico* dos de las más célebres: el león de Nemea y la hidra de Lerna. A zaga de un conocido pasaje virgiliano, la octava 327 exalta la potencia bélica del soberano mediante ambas gestas:

Opuesto el de Borgoña a las ideas
que en el Rin tu enemigo fabricaba,
como Alcides, vistió pieles Nemeas
en biformes orgullos que humillaba;
Hércules en rendir hidras Lerneas,
aun el mismo valor lo confesaba,
pues de un golpe su espada a orgullo ciego
la cabeza cortó y aplicó el fuego.

La fuente latina —que no se corresponde exactamente con la información recogida en el ladillo, sino con un pasaje del libro sexto de la *Eneida*— dice así, en la traducción de Aurelio Espinosa: «Tantas tierras no anduvo el mismo Alcides / ni tras la cierva de los pies de bronce / ni al sosegar la selva de Erimanto, / ni cuando su arco hizo temblar al Lerna».

5. CONSIDERACIONES FINALES

La doctrina del *basilikòs lógos*, tal como la transmitiera Menandro en sus dos concisos *Tratados de retórica epidíctica*, estipulaba la necesidad de recurrir a una serie de arquetipos míticos que servían para dotar de un aura casi divina la imagen del gobernante, ya en distintas etapas de su vida, ya durante el desarrollo de acciones

Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas, 4 (2016), p. 476.

¹⁸ J. Ponce Cárdenas, «*Taceat superata Vetustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*», en AA. VV., *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, C.E.E.H., 2011, pp. 80-81.

concretas¹⁹. Según aquella preceptiva menandrea, la etapa formativa del rey se podía paragonar con la educación de Aquiles bajo el cuidado de Quirón; al hablar del origen del soberano podía asociarse a Hércules, hijo de Júpiter; los prodigios en torno al nacimiento se podían disponer junto a los de Rómulo; por la audacia que muestra en el campo de batalla cabía asociarlo a Héctor, Áyax o el propio Aquiles... En esa misma línea oratoria cabe interpretar la abundante presencia de las deidades clásicas en las octavas del *Laurel histórico y Panegírico real de Felipe V*, donde Enríquez de Navarra relabora los antiguos usos epidícticos y los dispone junto a las prácticas del ornato sublime propias de la epopeya. Esta pequeña cala en el ambicioso poema laudatorio permitiría apreciar cómo la figura del monarca participa de la autoridad divina de los antiguos númenes (Júpiter, Marte) y héroes (Hércules), al lado de otras divinidades que vierten pródigas sus dones sobre la persona del rey (Venus, Flora, Himeneo) y su consorte. Conforme a los parámetros del estilo culto, de clara raigambre gongorina, en el singular poema tardo-barroco la teórica exclusión entre mito e historia queda suspendida gracias a la vocación panegírica y a la sofisticada elaboración del ornato. Las referencias a las divinidades de la mitología grecolatina configuran así una de las piezas principales en el campo léxico propio del elogio.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, D., *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1985, III vols.
- ANGULO IÑIGUEZ, D., *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*, Madrid, R.A.H.-S.E.C.C., 2010.
- BLANCO, M., «El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico», en AA. VV., *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, C.E.E.H., 2011, pp. 11-56.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., «Mitología clásica y novela pastoril», en Isabel Colón y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 109-122.
- ENRÍQUEZ DE NAVARRA, L., *Laurel histórico, y panegyrico real, de las gloriosas empresas del rey nuestro señor Philipo Quinto, el Animoso: desde su feliz exaltación al trono... sucessos de Europa en el tiempo de su Reynado, hasta el mes de Noviembre de 1707: y una breve descripción geographica de los Reynos, Provincias, y Ciudades, que han sido, y son el Theatro de las guerras presentes*, Madrid, Francisco Laso, 1708.
- ESPINOSA PÓLIT, A., *Virgilio en verso castellano*, México, Jus, 1961.
- FALCÓN, C., et. alii., *Diccionario de mitología clásica*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- GARCÍA GUAL, C., *Diccionario de mitos*, Barcelona, Siglo XXI, 2004.

¹⁹ Menandro, *Dos tratados de retórica epidíctica*, Madrid, Gredos, 1996.

- GÓNGORA, L. de, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José María Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- _____, *Soledades*, ed. Robert Jammes (ed.), Madrid, Castalia, 1994.
- MENANDRO, *Dos tratados de retórica epidíctica*, Madrid, Gredos, 1996.
- OVIDIO NASÓN, P., *Metamorfosis*, A. Pérez Vega (trad.). Sevilla, Orbis Dictus, 2002.
- PONCE CÁRDENAS, J., *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.
- _____, «Taceat superata Vetustas: poesía y oratoria clásicas en el Panegírico al duque de Lerma», en AA. VV., *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, C.E.E.H., 2011, pp. 57-103.
- _____, «Entre la Historia y la epopeya: el Panegírico a Felipe V de Enríquez de Navarra», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 4, 2016, pp. 420-478.
- _____, (ed.), *Las Artes del Elogio. Estudios sobre el Panegírico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.
- ROMOJARO, R., *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Barcelona, Anthropos, 1998a.
- _____, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998b.

UN EXPERIMENTO CON EL *PEREGRINO SON ERRANTE*: LA *BOSCARECHA* DE PEDRO ESPINOSA

AN EXPERIMENT WITH EL *PEREGRINO SON ERRANTE*: *BOSCARECHA* BY PEDRO ESPINOSA

GASPAR GARROTE BERNAL
Universidad de Málaga

Resumen

Estudio del poema con que Pedro Espinosa, antes de 1603, se convirtió en motor de la innovación métrica que supuso la silva. El artículo analiza la *boscarecha* desde la doble perspectiva sincrónica (como construcción artificiosa dotada de especiales mecanismos rítmicos) y diacrónica, en la evolución del petrarquismo español y contando con la presión a que somete al sistema literario la aparición de una vanguardia.

PALABRAS CLAVE: Pedro Espinosa, *boscarecha*, silva métrica, Poesía española del Siglo de Oro

Abstract

Study of the poem that turned Pedro Espinosa, before 1603, into the driving force that innovated meter with the silva. This article analyses the *boscarecha* from the double synchronic and diachronic perspective: as an artful construction featuring special rhythmic mechanisms, and inside the evolution of Spanish Petrarchism and the pressure it implies for a literary system the emergence of a vanguard.

KEYWORDS: Pedro Espinosa, *boscarecha*, silva meter, Spanish Golden Age poetry

1. ENTRE LA HISTORIA Y LA PRECEPTIVA: ETIQUETAS PARA UN POEMA

En las *Flores de poetas ilustres* presentó Pedro Espinosa un poema suyo, «Selvas, donde en tapetes de esmeralda...», CLXIV de la colectánea y cabeza de serie de una innovación métrica. Con esa precedencia cronológica como mínimo común

denominador de su caracterización crítica ha pasado a la historiografía: una de las primeras *silvas* españolas (Molho), la primera *boscarcha* fechable en España (Asensio), una *proto-silva* (Alatorre) o la primera *silva métrica* (Egido). Así que su «novedad» sobre «la experiencia petrarquista» destaca por el «diseño métrico» de Espinosa, «extremadamente singular como avanzada ideación de la silva»¹. Debería quizá añadirse que con tal primogenitura disentería un amigo de Espinosa en Valladolid, Quevedo –«Deste género es la que yo usé primero, con nombre que yo la puse, de Silva, en España»²–, que tan *protosilva* es que no tiene título, y que, siendo la primera dada a la imprenta, quizá fuera la inicialmente más difundida: un modelo para el futuro inmediato.

Compuesta «con bastante anterioridad» a 1605, al menos antes del 20 de septiembre de 1603, la fecha más temprana que figura en los preliminares de las *Flores*³, aparece en «imitación [...] flagrante» de «las rimas [...] escasas» de *Aminta. Favola boschereccia*, de Torquato Tasso, subtítulo que tradujo Jáuregui por *fábula pastoril* y al que apunta Espinosa con el sintagma *pastoriles boscarchas* (v. 116), que remite a «un poema rústico» en «que el *bosque* aporta el tema, es decir: una *silva*», escenificada en un «lugar desierto en el que libremente crece un follaje espeso entre rocas y arroyos», y que forja la «relación de orden formal», común a finales del XVI, entre el «paisaje [...] de la selva» «y la representación poética del universo silvestre» de «los personajes de la *Aminta* y de las silvas que se inspiraron en ella»⁴. Medio siglo antes y partiendo de Estacio, Ronsard rotuló *Bocage* (1554) «una colección poética que es una mezcla de formas y géneros variados como los árboles de un bosque»: tanto *bocage* como *boscarcha* «son transformaciones del término *silva*», por lo que Espinosa mantendrá esta denominación «equivalente a *silva* en su “Boscarcha en honor del duque de Medina Sidonia”», de 1625, y eso que para entonces «“silva” está ya ampliamente aceptado»⁵. El mencionado sintagma –casi redundante por lo que vemos– *pastoriles boscarchas*, metadefine al poema CLXVI de las *Flores* como «heredero auténtico» del «idilio italiano»: la *boscarcha* de Espinosa, conllevando la marca de «versificación irregular»⁶, se inscribe en la fase

¹ P. Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, B. Molina Huete (ed.), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, pp. 382-387 (texto que sigo en mi exposición; la cita, en p. 382, n.). B. Molina Huete sintetiza el estado de la cuestión sobre este poema en *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres»*, Barcelona, Fundación José Manuel Lara, 2003, p. 146, n. 85.

² Cito por L. López Grigera, «Quevedo comentador de Aristóteles: un manuscrito inesperado», *Revista de Occidente*, 185 (1996), p. 127.

³ A. Egido, «La silva en la poesía andaluza del Barroco» [1986-1989], *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990, pp. 34-35.

⁴ M. Molho, «“Soledades”» [1960], *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 43 [n. 7] y pp. 47-48.

⁵ J. F. Alcina, «Notas sobre la silva neolatina», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, p. 146.

⁶ E. L. Rivers, «La problemática silva española», *Nueva Revista de Filología Española*, 36 (1988), p. 256.

previa a la eclosión de la silva métrica que alumbró el XVII como «mezcla de endecasílabos y heptasílabos con bastantes finales esdrújulos y muy escasas rimas, conforme a los usos italianos», en que, «en el desde Virgilio usual escenario de bosque», se «lamenta» un «infortunio amoroso y la mudanza de Crisalda»⁷. Esta «composición divagante» de Espinosa, «artificialmente desordenada, no sujeta a ninguna ley vigente de estrofa y rima», y que «seguramente no por casualidad» empieza por la palabra *selvas*, mereció la catalogación de *proto-silva* («silva en los inicios de su evolución española») del «gran innovador» Espinosa, cuyo «“designio particular”» era el «de la *selva* o *silva*»⁸. De hecho, también fue autor de salmos en silvas⁹.

Postulado el origen de la silva a partir del alargamiento del madrigal y de la progresiva tendencia aestrófica de la lira, la nueva forma pudo vincularse con el concepto de *silva* en la Antigüedad: «más que algo métricamente informado, algo informe, un anotar apresurado del tema en bruto: una improvisación»¹⁰. En esa línea, cabe distinguir la *silva estaciana*, «poema de ocasión dictado por el calor de la producción y realizado con espontaneidad improvisada», de la *silva métrica*, «género prosódico nuevo» con «libertad de movimientos», que «aparece y triunfa» en España entre 1604 y 1614¹¹. Una distinción puesta en duda por quien, aunque vio otras *protosilvas* y se «pondría a escribir una métrica histórica española, porque creo que hace falta», estimaba que tal diferenciación «acaba por ser incómoda», dado que —coda harto peregrina desde una ladera lógica que pretenda integrar particularidades— Quevedo compone la mayoría de sus imitaciones de Estacio en silvas métricas¹². Ningún problema quede sin solución: en esa hipotética *métrica histórica*, Quevedo funcionaría como eslabón de trayectorias. Más tímidamente se ha vuelto a cuestionar esta distinción silva estaciana / silva métrica¹³, que me parece necesaria donde tiene que serlo: en el juego de reconfiguraciones de modelos operadas en cada uno de los puntos que une con sus trazos, geometra del tiempo, el historiador. Porque, antes de canonizarse, toda forma literaria es un haz de tanteos, entre los cuales alguno puede acabar imponiéndose, bien por el aplauso de los lectores, de los epígonos (imitaciones), de los coleccionistas de versos y (o) de los impresores, bien por la sanción —a su vez cambiante— de la

⁷ E. Asensio, «Un Quevedo incógnito. Las “silvas”», *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 30-31.

⁸ A. Alatorre, «Quevedo: de la *silva* al *ovillejo*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 20-21.

⁹ E. Asensio, art. cit., p. 33, n. 41; Egido, art. cit., p. 76; Alcina, art. cit., pp. 143-144.

¹⁰ K. Vossler, *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, 1946, p. 99.

¹¹ E. Asensio, art. cit., pp. 16-17 y 25.

¹² A. Alatorre, art. cit., pp. 20, 23 y 25, n. 16.

¹³ J. Montero Delgado y P. Ruiz Pérez, «La silva entre el metro y el género», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, p. 51, n. 13 (para Espinosa, pp. 30-31).

institución literaria (reglas de la preceptiva)¹⁴. O por todo a una vez siempre evolutiva. Para nuestro asunto, anteriores a «las silvas canónicas», lente que por ejemplo impidió a Sedano ver el poema de Espinosa como silva¹⁵, las *protosilvas estacianas*, tan dadas a contener prácticamente cualquier tema, son todas las plurales experimentaciones (con el madrigal, la canción petrarquista, la lira o la octava) que terminaron convergiendo en la *silva métrica canonizada*, descrita como

serie poética ilimitada en la que se combinan a voluntad del poeta versos de siete y once sílabas, con rima total o consonante, aunque muchas veces se introducen también versos sueltos. A pesar de que la silva es un poema no estrófico [...], los poetas suelen dividirlo en formas paraestróficas, desiguales, que recuerdan las estancias de la canción.¹⁶

Dados sus boscosos y músicos antecedentes, no parecerá tan paradójico que la silva resultara bastante poco canónica; ideal pues, pongo por caso, para que los modernistas jugaran con ella¹⁷ durante la *protovanguardia* del xx. El poema *Flores* CLXIV, con todo, no se aleja mucho de la recién citada definición.

2. ARMAS PETRARQUISTAS CONTRA EL PETRARQUISMO

Comencemos, es lo natural, a leerlo:

Selvas, donde en tapetes de esmeralda
duerme el verano alegre;
plantas, cuyas cortezas
ilustré con el nombre de Crisalda;
calvos peñascos, voladoras aves, 5
templadores arroyos,
en cuyas verdes márgenes
os convidé a mis glorias:
agora os llamo a que miréis mis lágrimas,
vueltas en cautiverio mis vitorias 10
y en fuego mi esperanza.
¿Cuándo oísteis decir de tal mudanza?
Pájaros, fuentes, peñas, plantas, selvas,
pues ayer, escuchándome,
vosotras, selvas, me ofrecistes auras; 15
vosotros, verdes árboles, silencio;
y por oírme os acercastes, peñas;
vosotras, claras fuentes, os parastes,

¹⁴ Cfr. J. M. Rico García y A. Gómez Camacho, «La silva en las preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 87-111.

¹⁵ A. Alatorre, art. cit., p. 21.

¹⁶ A. Quilis, *Métrica española* [1968], Barcelona, Ariel, 1984, p. 161.

¹⁷ Cfr., por ejemplo, para la *silva arromanzada*, S. Riva, «El asedio a la tradición en Antonio Machado: la poesía de las *Soledades*», *Tropelías*, 18 (2012), pp. 299-307.

y las plumas al viento le negastes
vosotros, dulces pájaros:
muévaos mi daño a lástima.

20

La estrofa I del poema va dirigida a cinco interlocutores de los que se enuncia el nombre respectivo (esto es, distintivo), así como alguna característica también diferenciadora: a los cinco interlocutores corresponden sintácticamente otros tantos vocativos, función que genera en el receptor del poema la expectativa de una pregunta que se hará esperar hasta el último verso: «¿Cuándo oíste decir de tal mudanza?». Es una secuencia, la inicial (vv. 1-8), en virtud de la cual la estancia progresa adecuadamente, al tiempo que se demora en intensificaciones. A *lo damasiano* se ha reconstruido ya ese «complejo cuadro de correspondencias sobre las palabras claves de la poesía pastoril»¹⁸. Evidente me parece que su curso rítmico (semántico y estructural) queda encauzado desde el margen izquierdo —el opuesto al de la rima—, en que se ensayan —manda la *variatio*— tres de las combinaciones posibles para la amalgama de sustantivo en función vocativa (S_v) + aditamento oracional (A_o) o aditamento sintagmático (A_s):

- I) $S_v + A_o$: 1-2 y 3-4. Selvas^A, donde duerme el verano — plantas^B, cuyas cortezas ilustré
- II) $A_s + S_v$: 5. calvos peñascos^C, voladoras aves^D
- III) $A_s + S_v + A_o$: 6-8. templadores arroyos^E, en cuyas verdes márgenes os convidé

Estamos ante el artificio, propio del *petrarquismo geometrizado*, de la correlación¹⁹. Artificio que remite al género métrico de la canción petrarquista, cauce inicial en que se instala Espinosa, y cuya estructura de base musical contribuirá a marginar inevitablemente —es decir, históricamente— a la rima como artificio redundante y de derroche: secundario artificio, pues. Porque Espinosa sigue estructurando su poema sobre la correlación de cinco elementos (A, B, C, D, E): a la vista del inicio de la estancia II, que formula la recolección del difícil pentamembre «Pájaros^D, fuentes^E, peñas^C, plantas^B, selvas^A» (v. 13), la correlación de la estrofa I queda convertida en una diseminación. Tal correlación diseminativo-recolectiva liga estrechamente las estrofas I y II, al partir de aquella y penetrar en esta: si su endecasílabo inicial es recolectivo desde la perspectiva de los vv. 1-8, genera asimismo una segunda diseminación en los vv. 15-20, donde de nuevo, y aún más claramente por medio de la anáfora (An) de *vosotras-vosotros*, la recurrencia rítmica se establece desde el margen izquierdo de la estrofa y va alcanzando el derecho a fuerza de reiterar dos funciones sintácticas: el

¹⁸ P. Espinosa, *Poesías completas*, F. López Estrada (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 9.

¹⁹ Según la teoría diseminada por D. Alonso en «Versos plurimembres y poemas correlativos», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 13 (1944), pp. 89-191; *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960; «Manierismos por reiteración, en Francisco de la Torre», *Strenae*, Salamanca, Universidad, 1962, pp. 31-36; «La correlazione dal Petrarca ai petrarchisti», *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica Editrice, 1971, pp. 144-179; *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1980, 2 vols.; *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981; y con C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 9-107 y 335-440.

epíteto (Ep) y el verbo (Vb). Los seis versos mencionados emplean en *variatio*, como antes, cinco de las combinaciones posibles entre esos tres elementos (An, Ep, Vb) y los sustantivos en función vocativa (S_v) que nuclean esta segunda diseminación:

- I) An + S_v + Vb: 15. *vosotras, selvas^A, me ofrecistes auras*
- II) An + Ep + S_v: 16. *vosotros, verdes árboles^B, silencio*
- III) Vb + S_v: 17. *y por oírme os acercastes, peñas^C*
- IV) An + Ep + S_v + Vb: 18. *vosotras, claras fuentes^D, os parastes*
- V) Vb + An + Ep + S_v: 19-20. *y las plumas al viento le negastes / vosotros, dulces pájaros^E*

La estructura descrita hasta aquí, rítmicamente muy marcada desde el punto de vista morfosintáctico, abarca los versos 1-21: es decir, rompe la frontera –solo, pues, tipográfica– entre las estrofas I y II, frontera asimismo diluida por la ausencia de un esquema métrico regular. Por eso hablaba Quilis de *formas paraestróficas*. Este quebrantamiento de los límites hubo de ser un paso necesario para conducir desde la canción hasta la silva. De hecho, las irregulares divisiones estróficas hechas a voluntad y la disposición de las rimas sin un patrón fijo, hicieron que la silva fuera a veces llamada *canción libre*²⁰, y quizá por esto se ha sugerido para el poema *Flores* CCXXXVI la denominación de *canción asilvada*, procedente del esquema de la canción petrarquista²¹. Si se considera esta evolución métrica como indicio de una más general, aparece como exacta la conclusión de que la silva se presenta, «en su aspecto dialéctico», como «una alternativa, u oposición, al petrarquismo, a sus estrofas cinceladas que aprisionan con su geometría y su retórica»²².

Subrayadas han quedado «las enormes posibilidades que ofrece el esquema estrófico de la canción», como evidencian los 29 paradigmas métricos del *Arte poética española* (1592) de Díaz de Rengifo²³. Es el caso que, frente a «la rigidez en las estancias» de la canción, los escasos preceptistas que en el XVII trataron sobre la silva la vieron «no sujeta a las leyes de la estrofa» (Caramuel, 1668), y algunos autores agruparon sus silvas en «pseudestrofas irregulares que se ajustan a los cambios de sentido», y que, «arbitrarias desde el punto de vista métrico, guardan cierta coherencia respecto al curso del pensamiento expresado»²⁴. Ocurre en el poema de Espinosa: la ruptura de fronteras interestróficas queda compensada por la cohesión semántica que amalgama las estrofas I y II en torno al eje *ayer* positivo (v. 14) / *ahora* negativo (vv. 9 y 26; también v. 70). Este agrupamiento *paraestrófico*, debido a razones conceptuales y favorecido por

²⁰ D. C. C[larke], «Silva», en *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* [1965], A. Preminger et al. (eds.), Princeton, University, 1974, p. 767a.

²¹ A. Alatorre, art. cit., p. 22, n. 6.

²² E. Asensio, art. cit., p. 29.

²³ F. Rico García y A. Gómez Camacho, art. cit., p. 92.

²⁴ A. Egido, art. cit., pp. 11 (n. 2) y 12-14 (n. 5).

la correlación diseminativo-recolectiva, pudiera sustentarse también en la musicalidad, causa quizá difusa, pero que tiene aquí la ventaja de conectar la *protosilva* de Espinosa con el madrigal.

Ya desde sus inicios italianos por el siglo XIV, la «variedad morfológica» del madrigal, al que se atribuyó un «pretendido origen rústico o pastoril», «parece depender estrechamente del factor melódico», lo que determina «su total libertad métrica» en el XVI: entonces, la combinación de heptasílabos y endecasílabos «reglamentada» por Bembo, frente al dominio endecasilábico en los madrigales de Petrarca, prolongará en España «la práctica innovadora de esta forma métrica», con «Cetina y especialmente Barahona»; este, dispuesto a «ampliar los cauces» «del rígido canon petrarquista que iba agotándose», nuclea, en línea con Cetina, cuatro de sus cinco madrigales en «los ojos de la amada»²⁵. A pesar de la claridad de la división trimembre que fijó Caramuel (regularidad estrófica = canción; irregularidad estrófica de menos de 20 vv. = madrigal; irregularidad estrófica de más de 20 vv. = silva)²⁶, ni siquiera la matemática métrica es capaz de producir resultados unívocos en los comentaristas²⁷. En todo caso, partiendo de tal división, el madrigal se sitúa como precedente de la silva²⁸, que métricamente sería un «madrigal alargado»²⁹. Así que en los núcleos andaluces que cultivaban el madrigal —el sevillano (Cetina) y el antequerano (Barahona, Martín de la Plaza)— habría nacido la silva métrica ensayada por Espinosa, Arguijo, Calatayud y Rioja³⁰. *Pasos de un peregrino son errante* que irán, claro, a dar en Góngora.

El eje cohesionador del que iba tratando implica —en cuanto eje— giro o *mudanza* (v. 12): conocidísimo en la poesía amorosa petrarquista, aunque procede del tópico dantesco *Nessum magior dolore*³¹, vertebrada, por ejemplo, la canción I, II de *Algunas obras de Fernando de Herrera (Algún tiempo / Aora)*, que comparte el mismo espacio («Cuando en l'asperidad d'el bosque espesso / m'enselvo más») con «Selvas, donde

²⁵ M. López Suárez, «Los madrigales de Barahona de Soto», en *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, J. Lara Garrido (ed.), Málaga, Universidad, 2002, pp. 121-122, 124-126 y 132-133.

²⁶ E. Asensio, art. cit., p. 29.

²⁷ A. Egido, art. cit., p. 29, propone como contraejemplo de la doctrina de Caramuel el madrigal «Ay, qué contraste fiero...», de 31 vv. (G. de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, B. López Bueno (ed.), Madrid, Cátedra, 1981, pp. 249-250), que Alatorre considera de 13 vv. con coda de 18 (art. cit., p. 31, n. 33).

²⁸ A. Egido, art. cit., pp. 28-29, 31-32 y 46.

²⁹ A. Alatorre, art. cit., pp. 24-26 (la definición, en p. 25).

³⁰ A. Egido, art. cit., pp. 30-31 y 40-44. Y cfr. Molho, art. cit., p. 46. P. Jauralde Pou trata la relación entre Arguijo, Espinosa y Quevedo como autores de silvas («Las silvas de Quevedo», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 162-163). Cfr. los tres madrigales de Espinosa, también publicados en *Flores*, en *Poesías completas*, ed. cit., pp. 7-8; y los cinco de L. Martín de la Plaza, algunos titulados «Canción», en sus *Poesías completas*, J. Morata Pérez (ed.), Málaga, Diputación Provincial, 1995, pp. 191-194 y 199.

³¹ A. G. de Amezúa y Mayo, *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, I, pp. 97-98.

en tapetes de esmeralda...»³². También la «Epístola al licenciado Antonio Moreno recordando los tiempos felices de sus amores», otra *boscarecha* de Espinosa muy vinculada con «Selvas...», sostiene esta tensión temporal: «bebía sus palabras», «un tiempo *vide*», «un tiempo [...] *granjeó*», «de tu aliento *gocé*», «te adoré» (vv. 17, 31, 34-35 y 78) / «te *mudaste*» (v. 89) / «juramentos que *quebranta*», «huyendo *va* de mí» (vv. 21 y 28). El v. 79, «¡Yo, aquel que *te adoré*; yo, el que *te adoro*», sintetiza dicha tensión³³. El espacio central de tal eje que traza la polarización ayer feliz / hoy desdichado, es esa mezcla de presente y pasado que llamamos *memoria*. A lo dantesco-petrarquista, una memoria torturadora que opone, frente al desdichado *ahora* de la escritura, el pretérito disfrute del amor: «*ilustré* con el nombre de Crisalda», «os *convidé* a mis glorias» (vv. 4 y 8). Aquel gozo del ayer y este hoy desasosegado están enlazados no solo por el recordar, sino también por el paisaje y el ambiente, cuyos elementos nucleares se han transformado en interlocutores del yo lírico que construye Espinosa: las *selvas*, las *plantas* y los *árboles*, los *peñascos* y las *peñas*, las *aves* y los *pájaros*, los *arroyos* y las *fuentes*.

Esta ambientación selvática se halla en *I sospiri d'Ergasto*, de Marino, «che non sono né egloga né idillio», sino una composición en octavas o, como rezaba el subtítulo, «stanze selvage, ove un pastore innamorato sfoga la sua passione amorosa in affettuosi lamenti», de modo que *stanze selvagge* eran «ottave d'argomento pastorale»³⁴. Lo selvático, por salvaje o rústico, connotaba por tanto el mundo pastoril. Pero remitía a un arquetipo muy anterior. Porque esta canción triste de Espinosa, o *blues* del yo poético, es simultáneamente entonada en dos espacios: el psíquico que intermedia entre el ayer perfecto y el hoy desdichado, y el físico de una naturaleza a cuyos elementos se tiene por interlocutores. Es la situación pragmática que presenta la escena prototípica del «modelo órfico»³⁵. Que precisa de la Eurídice de turno desaparecida. Pongamos que una que ofrezca la ventaja de que su nombre rime con *esmeralda*, vocablo favorito de Espinosa: sí, *Crisalda*: «así se vea quien inventó los consonantes», protestará muy pronto (en 1608) Quevedo al satirizar a los poetas, tan «cargados de pradicos de esmeraldas», y explique lo inexplicable si no es a cuenta del arrastre de lo musical:

Dije que una señora era absoluta,
y siendo más honesta que Lucrecia,

³² F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, C. Cuevas (ed), Madrid, Cátedra, 1985, pp. 550-552. Relacionó ambos poemas, aunque solo por el paisaje selvático, Molho, art. cit., pp. 49-50.

³³ Espinosa, *Poesías completas*, pp. 13-18 (las cursivas son mías). Molho atiende a esta *boscarecha*, que mantiene el mismo paisaje (art. cit., pp. 47-49) y que comparte con la de Flores CLXIV una serie de versos (Molina Huete, *La trama del ramillete*, pp. 144-146; Flores, ed. cit., p. 386, n. 73).

³⁴ E. Taddeo, *Studi sul Marino*, Firenze, Remo Sandron, 1971, pp. 9 y 44.

³⁵ Empleo la expresión incluida en el completo análisis del poema debido a P. Ruiz Pérez, «La *boscarecha* de Espinosa: del canto del pastor a la escritura del poeta», en *A zaga de tu huella. Homenaje al Prof. Cristóbal Cuevas*, S. Montesa (ed.), Málaga, Universidad-Ayuntamiento-Diputación, 2005, I, p. 253.

por dar fin al cuarteto la hice puta.³⁶

Tal arrastre en escritura en que domina, por sobre el contenido, la forma musical, es lo comprobable. También, el hecho de que la denominación *Crisalda* cumple con la función que Alfonso de Baena había prescrito casi dos siglos antes; a saber, que «todo home que sea de muy altas e sotiles invenciones [...] siempre se precie e se finja de ser enamorado»³⁷, directriz que adaptaba, coincidiendo con el momento cumbre de Espinosa (o sea, en 1605), don Quijote (I, 25):

no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros [...] están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos.³⁸

Como tal sistema (el que desde Baena condujo a Quevedo) fue de intelección imposible para el decimonónico positivismo, Rodríguez Marín consideró *Crisalda* como «acrónimo imperfecto» de Cristobalina Fernández de Alarcón, nombre de una poeta antequerana antologada en *Flores*³⁹; y la tal *Crisalda* — u otra — como trasunto de una mujer real ha podido operar como hipótesis de lectura que concluye con preguntas tipo, como «¿habría [...] que suponer que la Crisalda a quien escribe el Mariscal de Alcalá en *Flores* CCXII, 6 es la misma poetisa?», una vez que se han unido esos dos puntos con un tercero, el Colodrero Villalobos que en 1639 empleará en un romance «el nombre de Crisalda», dirigiéndolo a ella⁴⁰. Hipótesis así, no contrastadas con los más próximos a los hechos textuales, testigos de época como Baena, don Quijote o Quevedo, en nada debieran afectar al poema de Espinosa. La pervivencia textual —ayer llamada *inmortalidad*— en un más acá que la biográfica, tiene estas cosas. En concreto, que al yo orfista solo le queda aspirar eternamente a una recuperación de su Eurídice-Crisalda, en un *largo lamento* que escuchan —forzados por el imperativo poder mágico de lo órfico («os llamo a que miréis», «muévaos mi daño a lástima» [vv. 9 y 21]; y luego: «Llorad en tanto juntos» [v. 35])— los que nunca cambian, y por tanto mantendrán vivo el recuerdo en el constante ciclo de la vida: las aguas, las aves, los árboles, las altas montañas. Una *selva de amor*⁴¹ más allá de la muerte —real, metafórica

³⁶ F. de Quevedo, «Infierno», *Sueños y discursos*, J. O. Crosby (ed.), Madrid, Castalia, 1993, pp. 244 y 245 (para la fecha de presentación del texto en sociedad, mayo de 1608, p. 191).

³⁷ *Poesía de Cancionero*, Á. Alonso (ed.), Madrid, Cátedra, 1986, p. 74.

³⁸ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, L. A. Murillo (ed.), Madrid, Castalia, 1982, I, pp. 313-314; cfr. también II, 73 (ed. cit. II, p. 584).

³⁹ Cfr. B. Molina Huete, *La trama del ramillete*, ob. cit., pp. 213-225.

⁴⁰ *Flores*, ed. cit., p. 382, n. 4.

⁴¹ Aludo al título *Selve d'amore*, de Lorenzo de Medicis, que «trasladó al Parnaso italiano el nombre, la tendencia descriptiva y la retórica de las silvas de Estacio y [de su maestro] Poliziano», y «donde no

y metafísica — a la que todavía apuntará, como eco lejano de los primeros versos, el 36: «Selvas^A, plantas^B, peñascos^C, fuentes^D, pájaros^E». Sí: la *selva* órfica está a punto de designar a un género métrico que hará posible renovar una poesía ya desgastada.

Es que tanto se había reiterado esa escena de *dolenti parole* y *rimembra* ovidiano-petrarquista, ante por ejemplo las *Chiare, fresche et dolci acque*, el *gentil ramo*, la *herba et fior*, el *aere sacro* a los que se solicita *udienza* (*Canzoniere* CXXVI)⁴², que el enésimo lector-contemplador del arquetipo podía sentirse un si es no es apático o harto: como la práctica petrarquista «repite incansablemente las experiencias del modelo», «la única renovación u originalidad residía en la *elocutio*»; por lo demás, la *silva*

ocupa un vasto espacio temático vacío, que las formas y fórmulas petrarquistas eran incapaces de llenar. Al soneto petrarquista que, enredado en una red de simetrías, correlaciones y anáforas, avanza penosamente, opone la *silva* un esquema versificatorio abierto.⁴³

Si bien el soneto hacía tiempo que se empleaba en los cauces de ese mismo *vasto espacio temático*, que por tanto ya no estaba *vacío*, la responsabilidad del poeta, a estas alturas españolas del siglo petrarquesco, consistía en quebrar la expectativa del receptor, buscando sorprenderle. En juego andaba la operatividad social de la poesía, que solicita renovar la palabra colectiva contra el aburrimiento de lo cotidiano. El antólogo de las *Flores de poetas ilustres*, empeñado en construir un nuevo canon de *poetae novi* o vanguardistas, era consciente de tal responsabilidad. Y puso manos a la obra. Espinosa marca su *boscarecha* con señales intertextuales inequívocas de su dependencia respecto de la recién mentada canción CXXVI de Petrarca. Y lo hace en los lugares más estratégicos: el inicio⁴⁴ y el cierre, cuyos sintagmas «pastoriles boscarechas» y «ornato de mis versos» remiten y remontan a los *boscho* y *ornamenti* de su envío (vv. 66-68)⁴⁵. Este encuadre petrarquesco da pie a Espinosa para emprender su reforma del petrarquismo desde la derecha musical: si el canto había de ser órfico, vuélvase a los remotos orígenes y por tanto redúzcase la rima — ese invento vulgar o romance — lo más posible y échese mano cuanto se pueda del esdrújulo. Rige un movimiento de reforma así la actitud grecorromana (o cultista), que tornó en asunto de involución la deconstrucción de la canción petrarquista. No de otra manera creo que quepa caracterizar la revolucionaria empresa de Espinosa en su *boscarecha*; en el fondo, es como actúa toda vanguardia: contra el padre (Petrarca), por el abuelo (Estacio). En este

falta el pastor amante y no correspondido en el escenario de la selva» (E. Asensio, art. cit., pp. 21 y 23; cfr. también Molho, art. cit., p. 44).

⁴² F. Petrarca, *Canzoniere*, G. Contini (ed.), D. Ponchioli (not.), Torino, Einaudi, 1964, pp. 167-169.

⁴³ E. Asensio, art. cit., p. 30.

⁴⁴ López Estrada vinculó la canción CXXVI con «el comienzo» de «Selvas...» (Espinosa, *Poesías completas*, ed. cit., p. 9).

⁴⁵ P. Ruiz Pérez, art. cit., p. 255.

caso, además, con ayuda de los primos hermanos (Poliziano y los experimentadores italianos del XVI): «Antes de ser española la *silva* fue latina e italiana»⁴⁶.

3. LA VANGUARDIA CULTISTA O INVOLUTIVA

Las *Silvae* de Estacio fueron, a finales del XV, una *reinvención* italiana. Impresas en la Venecia de 1472, en latín las comentó, defendió e imitó Poliziano desde 1480, y a partir de entonces «cautivaron la imaginación de los profesores de latinidad»: en 1554, el Brocense editó las *Silvas* de Poliziano con un comentario, reimpresso en 1596, que corrió como texto universitario por Salamanca⁴⁷. Y más al sur, en la Antequera de la Cátedra de Gramática, resultó esencial «la continuidad programática entre la enseñanza de la latinidad y la escritura en romance»⁴⁸. Una continuidad que se aprecia en Tejada Páez. Como participante de la *Poética silva* (h. 1602), compuso la *silva estaciana* «Al elemento del Aire», que se abre con el caos del génesis, al que geometriza un ritmo sintáctico que en el oído (o, como dirían Herrera y Jáuregui, en *las orejas*) diluye la rima de la octava:

Antes de haber tierra, aire, mar y fuego,
era el fuego la tierra, mar el aire;
rendía el aire al mar, la tierra al fuego,
sin forma el fuego, tierra, el mar y el aire [...].⁴⁹

En plan cronista de los *Discursos históricos*, Tejada citó en cuatro ocasiones al Estacio de la *Tebaida*⁵⁰. Tanto había diferenciado las dos obras de Estacio la *Silva de varia lección* de Mexía — «Estacio y Papinio (que por su *Tebaida* y *Silva*, tan grande fama alcanzaron ambos) fueron hijos de padres libertinos» (II, 36) —, que Tejada, siguiéndola, lo desdobló: «Papinio y Estacio fueron hijos de libertinos»⁵¹.

⁴⁶ M. Molho, art. cit., p. 43.

⁴⁷ E. Asensio, art. cit., pp. 21-22.

⁴⁸ Según explaya la excelente revisión histórico-literaria de J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana del Siglo de Oro», en VV. AA., *La Real Colegiata de Antequera. Cinco Siglos de Arte e Historia (1503-2003)*, Málaga, Ayuntamiento de Antequera, 2004, p. 227.

⁴⁹ A. de Tejada, «Silva al elemento del Aire», en *Poética silva*, I. Osuna (ed.), Córdoba, Universidades de Córdoba y Sevilla, 2000, I, pp. 70-82. Sobre las ocho *silvas estacianas* de la *Poética silva*, E. Asensio, art. cit., p. 25.

⁵⁰ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, A. Rallo Gruss (ed.), Málaga, Diputación Provincial, 2005, I, p. 150 y II, pp. 29 (a propósito de Orfeo y la música), 128 y 257. Sobre la erudición de Tejada, cfr. el «Estudio preliminar» de Rallo Gruss, I, pp. 17-18.

⁵¹ Tejada, *Discursos*, ob. cit., vol. II, p. 233. Rallo Gruss advierte la fuente de Tejada (II, p. 234, n.): P. Mexía, *Silva de varia lección*, A. Castro (ed.), Madrid, Cátedra, 1989-1990, I, p. 779. El libro de Mexía evidencia, por otra parte, que *silva* fue voz que cohesionó títulos de obras, como la *Silva de poesía* de Salazar, cuyo «texto detalladamente preparado para la edición» muestra la voluntad de Salazar de ponerla en oportuno reenvío «con el cuidado editor de Petrarca y el desorden que ofrecen ediciones como las de Garcilaso o Hernando de Acuña» (A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984-1987, II, p. 655 y I, pp. 89, 91-92 y 220).

Pero el *abuelo* de la vanguardista silva métrica española no solo había sido alumbrado —es decir, recuperado—, sino también acompañado, por el *primo hermano* italiano. El *Caos del Triperuno in selve tripartito* (1527), de Teófilo Folengo, presentaba «una especie de caos métrico (y lingüístico)», hecho «di prose, versi senza rima o con rime, latini, macconeschi», un caos que es «reflejo del caos universal que la obra pretende describir» y que «asestó —demasiado pronto sin duda— un duro golpe al rígido edificio de la métrica»⁵². Luego, Luigi Alamanni dispuso, en sus *Opere toscane* (1532), «tres libros de *selve*» «metrificados en verso suelto», según la tendencia «que aspiraba a imitar en lo posible la versificación clásica»⁵³. Y las *Rime* (1560) de Bernardo Tasso coleccionaron una «Selva nella morte di Luigi Gonzaga», «serie de más de 200 endecasílabos, con rimas irregulares y poco frecuentes» que, separadas «todo lo posible», pretendían recuperar «la poesia degli antichi» y el «verso puro esametro»⁵⁴. Torquato Tasso mantuvo semejante intención en *Aminta. Favola boschereccia* (1580), que Jáuregui tradujo empleando sobre todo endecasílabos y heptasílabos sueltos⁵⁵. Por fin, en 1594 comenzó Marino sus *Egloghe boscherecce*, de asunto mitológico-pastoril y publicadas en 1627, que culminaban métricamente la tradición de una égloga italiana que, durante el siglo XVI, había experimentado con el verso esdrújulo (Sannazaro, Alamanni, Muzio, Varchi), la rima difusa (B. Tasso) y la polimetría, el metro madrigalesco libre y el cada vez más empleado endecasílabo suelto (Baldi)⁵⁶. Por lo demás, para su «giuoco delle ripetizioni, variate in mille modi», que hace avanzar el discurso «per aggiunte di elementi equivalenti, o comunque non necessari ma ornamentali», Marino halló «un uso frequentissimo dell'anafora, numerose ripetizioni intenzionali e qualche simmetria da verso a verso» en las *Metamorfosis* y, en la *Aminta* de Tasso, el «modulo di stile» «della favola pastorale», que se basaba en tales repeticiones⁵⁷.

Por este *salto atrás* ítalo-clásico, «Selvas, donde en tapetes de esmeralda...» tuvo que resultar, para los oídos españoles del cruce entre los siglos XVI y XVII, un poema raro, sorprendente, vanguardista. Sus 118 endecasílabos y heptasílabos — libre combinación de regusto latinizante⁵⁸ — se distribuyeron en ocho estrofas de una extensión irregular,

⁵² M. Molho, art. cit., pp. 44-45.

⁵³ E. Asensio, art. cit., pp. 23-24.

⁵⁴ E. L. Rivers, art. cit., p. 251.

⁵⁵ Para las dos ediciones de la traducción de J. de Jáuregui (1607 y 1618), cfr. sus *Obras*, I. Ferrer de Alba (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1973, II, pp. xxxvi-xxxviii y 69-181.

⁵⁶ E. Taddeo, ob. cit., pp. 6-8 y 39-40.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 25-29.

⁵⁸ Egido relaciona esta combinación, elogiada por el Brocense, con las traducciones latinas de Mal Lara y fray Luis, así como con la evolución experimentada por la canción alirada, derivada de la lira garcilasista (art. cit., pp. 26 y 28, n. 21), otro vehículo para las versiones del latín. Jauralde menciona también las traducciones contenidas en las *Anotaciones* de F. de Herrera (art. cit., p. 169). En la silva «A un amigo docto y malcontento de su obra», Jáuregui emplea un 75,86% de endecasílabos y un 24,14% de heptasílabos, según G. Chiappini, que relaciona las ideas de Jáuregui sobre este asunto con la doctrina

que oscila entre 5 y 30 versos. (El espacio de separación entre la tercera y la cuarta estancias, iniciada en el v. 73, no figura en la *princeps* de las Flores, aunque López Estrada y Molina Huete optan por fijarlo; sigo en mi análisis tal demarcación.) La rima, también asonante (*selvas-peñas* [vv. 13 y 17]; *aliento-premio* [vv. 44 y 47]), tiende a agrupar solo dos versos (en una ocasión, tres: *ausencia-presencia-reverencia* [vv. 75, 76 y 79]), algo más de la mitad de las veces en pareado (vv. 11-12, 18-19, 27-28, 31-32, 34-35, 39-40, 48-49, 51-52, 53-54, 89-90, 101-102, 106-107 y 108-109). Como hay 23 rimas en el poema (cfr. la Tabla 1), los pareados en el poema de Espinosa representan el 56,52% de estas, un índice que contrasta con el 34% de pareados que ofrecen las *protosilvas* de las Flores de poetas (1611) de Calderón, y con el 43% de las allí antologadas de Quevedo, pero que se acerca al 61% del promedio de todas las silvas métricas quevedianas⁵⁹. Entiendo que lo relevante es que la rima resulta en la *boscarecha* de Espinosa excepcional, de modo que esta difuminación de la redundancia por la derecha debe compensarse desde la izquierda del verso: «en la silva, la rima ya no es un elemento estructural sino pura eufonía como puede ser cualquier otro elemento interno del verso con un uso similar al de las rimas internas de Ovidio por ejemplo»⁶⁰.

Creo que el demorado análisis al que Molho sometió a *Soledades*, I, 1-4⁶¹, no tiene en cuenta lo más evidente: que, a partir de la movilidad morfosintáctica de *peregrino* (sustantivo y adjetivo) y *son* (verbo y sustantivo), el extraordinario verso móvil o ambivalente de Góngora, «Pasos de un peregrino son errante», contiene dos ordenaciones posibles de lectura: *Pasos de un peregrino son errante* (definición metapoética) y *Pasos son de un peregrino errante* (resumen argumental). En la primera, si se entienden *un peregrino son* como sintagma nominal y *pasos* con el sentido de ‘tiempos de los pies métricos’, figura la síntesis más lograda de una nueva forma de poetizar con «versos desiguales y consonancias erráticas», según formula la «Carta de un amigo de don Luis de Góngora que le escribió acerca de sus *Soledades*»⁶². Tras un siglo de petrarquismo, «estas nuevas formas y fórmulas métricas, defendidas por la doctrina jocoseria de Jáuregui («algunos se agradarán poco de los versos libres y desiguales, que tanto usan los italianos; y sé que hay orejas que si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden la paciencia [...], como si en aquello consistiese toda la sustancia de la poesía»⁶³), eran fruto de haber superado la inicial contradicción, generada a oídos castellanos cien años

del *decorum* («El fantasma de la perfecta forma en las silvas de Jáuregui», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 189-190).

⁵⁹ Según los cálculos de A. Alatorre, art. cit., pp. 23 y 27.

⁶⁰ J. F. Alcina, art. cit., p. 147.

⁶¹ M. Molho, art. cit., pp. 52-60.

⁶² L. de Góngora, *Soledades*, J. Beverley (ed.), Madrid, Cátedra, 1979, p. 168.

⁶³ J. de Jáuregui, *Obras*, ed. cit., II, p. 73. Aunque llama *libres* a los versos sueltos, no veo, frente a A. Egido (art. cit., p. 36), que la «atípica “canción boscarecha”» de Espinosa haya ofrecido a Jáuregui «el término

antes, entre lo poético del octosílabo y lo prosaico del endecasílabo: «unos se quexavan que en las trobas» italianizantes —había dicho Boscán— «los consonantes no andavan tan descubiertos ni sonavan tanto como en las castellanas. Otros dezían que este verso no sabían si era verso o si era prosa»⁶⁴. Asimilada con el correr de cinco décadas la música de la vanguardia italianizante, el nuevo *peregrino son* ítalo-greorromano había provocado, en 1580, las prevenciones de Herrera contra los versos que «se llaman sueltos en el vulgar italiano», y que «si no tienen ornamento que supla el defeto de la consonancia, no tienen con qué agradar i satisfazer», por lo que «están necessitados de cuidadosa i diligente animadversión para deleitar i aplazer a las orejas»⁶⁵; sin embargo, pocos años después, la primera traducción española en verso del *Ars* horaciano, la de Espinel (1591), se sumó a la moda ítalo-neoclasicista de los endecasílabos sueltos⁶⁶. Una moda contra la que reaccionó, muy a toro pasado, o sea, desfasadamente, Faria y Sousa (1644), que optó por componer «Silvas distribuidas en modo que parecen Poemas compuestos de Madrigales»⁶⁷.

El de Espinosa, que acaba reclamando el *ornato* —u *ornamento* compensador de la rima— que hemos visto defender a Herrera, se construye sobre una *errática* base de versos sueltos más ancha (60,17%: cfr. la Tabla 1) que la ofrecida por las *protosilvas* de las *Flores* de 1611: 43% en la *boscarcha* religiosa de Calderón (nº 198), 42% en su *silva* amorosa (nº 56), 37%, 20%, 17% y 10% en los *salmos* de, respectivamente, Martín de la Plaza, Calderón (nºs 203 y 196) y el propio Espinosa (nºs 166 y 183) y 7% en la *silva* de Calatayud (nº 137); por el contrario, las *protosilvas* de Quevedo allí coleccionadas emplean una baja proporción de versos sueltos⁶⁸.

La propuesta de que «en la concepción de Espinosa o de Luis Martín (o de Quevedo), los versos sin rima tienen una clara función estructural y artística: corresponden al bello desorden de un bosque»⁶⁹, oculta su carácter especulativo de un modo tan alegre como típico en crítica literaria, según el cual no solo no se formula como hipótesis, sino que se hace pasar —con el disfraz de la *clara función*— por constatación empírica. A la vista de sus precedentes italianos, lo que cabe pensar es que la *boscarcha*

del verso libre»: ni hay tal denominación en el poema de Espinosa, ni el *verso* de este es *libre*.

⁶⁴ J. Boscán, «A la duquesa de Soma», *Las obras de Juan Boscán*, C. Clavería (ed.), Barcelona, PPU, 1991, p. 229.

⁶⁵ F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, I. Pepe y J. M. Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001, p. 668. *Animadversión*, «voz puramente latina», es «consideración, reflexión, observación» (*Diccionario de autoridades*).

⁶⁶ V. Espinel, *Diversas rimas*, G. Garrote Bernal (ed.), Málaga, Diputación Provincial, 2001, pp. 278-281 y 681-721.

⁶⁷ Cito por E. Asensio, art. cit., p. 28.

⁶⁸ Según las cuentas de A. Alatorre, art. cit., pp. 22-23.

⁶⁹ A. Alatorre, art. cit., p. 23, n. 10.

de Espinosa sonaría métricamente, en los oídos de sus contemporáneos, a música grecolatinizante: la de cualquier vanguardia romance.

Tabla 1. Tipología de versos y rimas de “Selvas, donde en tapetes de esmeralda...”

Estrofa	Nº de vv.	Versos		Rimas		Versos sueltos
		Endecasílabos	Heptasílabos	Consonantes	Asonantes	
I	12	6 (50%)	6 (50%)	3	0	6 (50%)
II	30	15 (50%)	15 (50%)	7	1	14 (46,66%)
III	30	22 (73,34%)	8 (26,66%)	5	1	18 (60%)
IV	10	5 (50%)	5 (50%)	1	0	7 (70%)
V	13	8 (61,54%)	5 (38,46%)	1	0	11 (84,61%)
VI	7	6 (85,72%)	1 (14,28%)	1	0	5 (71,42%)
VII	11	7 (63,64%)	4 (36,36%)	3	0	5 (45,45%)
VIII	5	5 (100%)	0 (0%)	0	0	5 (100%)
TOTAL	118	74 (62,71%)	44 (37,29%)	21	2	71 (60,17%)

La Tabla 1 formula para este poema una suerte de *ley de dos tercios*, que define un intento de innovación que se queda algo más que a medias. La combinación preparada por Espinosa de endecasílabos (casi 2/3) y heptasílabos, remite a la canción petrarquista de tendencia grave, en tanto los «versos cortos, que los italianos apellidan *rotos*, que son los de siete sílabas [...], aunque no tienen alteza de estilo, tienen más dulçura i sonido más suave»⁷⁰. Este modelo métrico de partida, el de la canción petrarquista, se quiebra por los otros dos tercios del poema: la extensión irregular de las estrofas y la presencia del verso suelto. Una presencia que es dominante, pues abarca casi 2/3 de los endecasílabos y heptasílabos, y reduce la rima a 47 versos (39,83%). Alcina entiende que «la ausencia de rima recurrente» en la silva «permite trasladar la poeticidad a toda una serie de elementos internos con la consiguiente revolución en lo que es poesía y en la forma de percibirla»: como «solución completamente nueva» frente a «la simplicidad y la geometría del terceto o la oda renacentista», la silva conquista «la libertad de juegos internos», pues

la libertad de rima permite multitud de paralelismos de contenido, artificiosa disposición de las palabras, eufonías etc. que también se pueden encontrar en la canción, pero la flexibilidad de la silva los multiplica. En cierta manera son procedimientos de la poesía clásica que también asume la poesía italianizante pero de una forma más rígida.⁷¹

Sin embargo, creo que el campo de experimentación para concentrar en esta

⁷⁰ F. Herrera, *Anotaciones*, ob. cit., p. 494.

⁷¹ J. F. Alcina, art. cit., pp. 148-149, que recuerda cómo «en poesía neolatina [...] la silva es uno de los marcos preferidos para la variación y experimentación métrica» (p. 146).

boscarecha o *protosilva* de Espinosa los rasgos de repetición más a la izquierda que a la derecha del verso, es el resultado de aplicar con todas sus consecuencias esa *forma más rígida* del analizado geometrismo correlativo-diseminativo procedente de la canción petrarquista. La tendencia a difuminar la rima es el resultado, pues, más que la causa de una multiplicación de elementos de redundancia interna ya ampliamente ensayados por el petrarquismo. En este sentido funcionan las x-membraciones versales, como «Pájaros, fuentes, peñas, plantas, selvas» y «selvas, plantas, peñascos, fuentes, pájaros» (vv. 13 y 36), y estas otras: «calvos peñascos, voladoras aves» (v. 5), «bálsamo de Judea, encienso arábigo» (v. 80), «que des a mi mal gloria, al cielo envidia» (v. 95), «al alma será gloria, al cuerpo epítima» (v. 113). También las especularidades: «Mas ¿puede haber crueldad en rostro angélico? / En pecho de ángel ¿puede haber mudanza?» (vv. 61-62). Esta redundancia intraversal prima artificios como el paralelismo o repetición de microestructuras morfosintácticas: «¿Por qué si vide», «como quien vido» (vv. 40 y 42); «Ya un tiempo vide», «Ya un tiempo mi» (vv. 73 y 76). Y sobre todo la aliteración o reiteración de microformas fónicas: «calvos peñascos, voladoras aves» (v. 5); «voladoras aves, / templadores arroyos» (vv. 5-6); «os llamo a que miréis mis lágrimas» (v. 9); «vueltas en cautiverio mis vitorias» (v. 10); «Encanto destes montes» (v. 37); «vide tus divinos ojos» (v. 40); «orlados de oro», «ornarán» (vv. 55 y 57); «tú imitarás a las demás mujeres» (v. 59); «henchí los aires anchos» (v. 65); «desde donde despacho» (v. 71); «Ya un tiempo vide yo» (v. 73). No tengo claro que la multiplicada aliteración cumpla una función semántica, como hizo quizá en otros poemas de otros poetas⁷², pero desde luego construye a lo largo del texto de Espinosa una melodía musical que acentúa la percepción de artificio. Porque también es posible mezclar aquí paralelismo y aliteración: «en santa y religiosa reverencia, / que tanta es de los versos la excelencia. / Y en tanto a mis querellas» (vv. 101-103). Tal cúmulo de ecos va sustituyendo a la rima, progresivamente difuminada. Ecos que pueden llegar a ser exclusivamente conceptuales o de campo semántico: «pues no hay dios [...]», «[...] encienden en sus aras», «[...] con los dioses [...]», «[...] ofrezca en tus altares» (vv. 105, 108, 109 y 111), donde dios-dioses y aras-altares funcionan como rimas semánticas, interna la primera, final la segunda. Incluso, en la consecución del eco total, pueden fusionarse paralelismo, aliteración y rima: «que no se ablande a los humildes ruegos / o no agraden los humos de los fuegos» (vv. 106-107).

Siendo la baja frecuencia de la rima rasgo cultista, este es solo uno de los que constituyen la tendencia musical grecorromana del poema de Espinosa. A otro aludí antes, cuando resalté el carácter de *endecasílabo métrico* del v. 36: la redundancia del esdrújulo (cfr. la Tabla 2). Barahona de Soto, uno de los principales modelos y maestros

⁷² Cfr. D. Cotta Lobato, «La *qualitas sonorum* como recurso expresivo en la poesía de Agustín de Tejada», *Canente*, 1 (2001), pp. 183-231; y G. Chiappini, art. cit., pp. 193-195.

propuestos por las *Flores de poetas ilustres*⁷³, abría su «Canción a Dórida» (*Flores*, 1611, n.º 28) con 60 versos que serían «una “silva de esdrújulos” de no ser por la regularidad con que alternan endecasílabos y heptasílabos»⁷⁴. Y Espinosa emplea aquí 20 esdrújulos que «constituyen una auténtica especie de rima»:

la pareja *angélica* / *Hércules* hiere al oído igual, si no más, que la pareja *consumo* / *humo* (cf., en otros pasajes del poema, parejas como *oro* / *Toro* y *márgenes* / *lágrimas*). Espinosa está experimentando: alterna las rimas normales con las «rimas» de esdrújulos [...]. Su *boscarecha* o *silva* es más bosque, más selva, que las silvas que se compondrán en los años subsiguientes.⁷⁵

Como los esdrújulos en la *boscarecha* de Espinosa son 10 endecasílabos métricos (vv. 9, 36, 56, 61, 70, 73, 80, 96, 110 y 113) y 10 heptasílabos métricos (vv. 7, 14, 20, 21, 26, 27, 30, 33, 74 y 86), la adición de Alatorre, «incluyendo, por supuesto, los proparoxítonos latinizantes *frígias*, *prémio*, *Cípria*, *tesália*, etc.», no puede ir hasta ese «etc.», si se trata de sumar los 23 que él cuenta (y que además ya serían al menos 24). Y no es necesario suponer esdrújulos a esos cuatro para que funcionen métricamente: «y en la dureza a las columnas frías» (v. 60); «de cualquiera trabajo dulce premio» (v. 47); «y en los templos de Cipria» (v. 78); «las yerbas de Tesalia» (v. 84). La misma forma en que Alatorre transcribe sus supuestos esdrújulos lo evidencia: *frígias*, *prémio*, *Cípria* y *tesália*, así transliteradas, siguen siendo palabras graves.

Por lo que respecta a los cuatro esdrújulos de *auténtica especie de rima* (o rima no supuesta), *débiles-flébiles* (vv. 30 y 33) y *vítima-epítima* (vv. 110 y 113), habían sido empleados por Arguijo en su experimental «Epístola a un religioso de Granada» (h. 1598-1601), extenso catálogo de esdrújulos que, «por su carácter erudito», a su vez son marca herreriana⁷⁶. En el poema de Arguijo figuran 12 de las 17 voces esdrújulas finales —todas menos *cárceles*, *nácares*, *arábigo*, *Cáucaso* y *escuchándome* (en Arguijo consta un *prometiéndome* [v. 30])— que emplea Espinosa, quien repitió *pájaros*, *lágrimas* y *angélico(a): flébiles* (v. 9), *débiles* (v. 29), *lágrimas* (v. 62), *lástima* (v. 94), *angélica* (v. 101), *epítima* (v. 104), *Híades* (v. 143), *márgenes* (v. 145), *Hércules* (v. 147), *mármoles* (v. 180), *pájaros* (v. 200) y *vítima* (v. 209)⁷⁷.

⁷³ G. Garrote Bernal, «Barahona de Soto en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa», en *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, J. Lara Garrido (ed.), Málaga, Universidad, 2002, pp. 47-68.

⁷⁴ A. Alatorre, art. cit., p. 22, n. 7, que hace notar que, de los compositores de *protosilvas* en las *Flores* de 1611, Calderón, Martín de la Plaza, Espinosa, Calatayud y Quevedo, solo los dos últimos no emplean esdrújulos (pp. 22-23).

⁷⁵ A. Alatorre, art. cit., p. 21, para quien los esdrújulos «son 23».

⁷⁶ «Es considerable el número de esdrújulas existentes en las *Anotaciones* por su carácter erudito» (O. Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, p. 450; y cfr. la lista de pp. 391-403). Para la moda esdrújulista española de finales del XVI cfr. J. M. Micó, *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990, pp. 18-25.

⁷⁷ J. de Arguijo, *Poesía*, G. Garrote Bernal y V. Cristóbal (eds.), Madrid, Fundación José Manuel Lara,

Tabla 2. El esdrújulismo de “Selvas, donde en tapetes de esmeralda [...]”

Estrofa	Esdrújulos (A)		Esdrújulos (B)		Total de esdrújulos	% de esdrújulos
	Sueltos	En rima	Endecasílabos	Heptasílabos		
I	2	0	1	1	2	1,66
II	6	2	1	7	8	26,66
III	3	0	3	0	3	10
IV	3	0	2	1	3	30
V	1	0	0	1	1	7,69
VI	1	0	1	0	1	14,28
VII	0	2	2	0	2	18,18
VIII	0	0	0	0	0	0
TOTALES	16	4	10	10	20	16,95

El cultismo de la *boscarecha* de Espinosa sigue evidenciándose en los niveles léxico y conceptual. El primero despliega un vocabulario cultista, como *auras* (v. 15), ‘aire leve, suave, lo más blando y sutil del viento, que sin ímpetu se deja sentir. Es voz usada en la poesía, y puramente latina, *aura, ae’* (*Aut.*). Pero donde más se aprecia este cultismo léxico es en los esdrújulos, que apoyan con su música y significados el sabor grecolatinizante del poema: *flébiles*, ‘lamentables’, de donde *exequias flébiles*, ‘honras fúnebres dignas de ser lloradas’⁷⁸, «cultismos» «que no emplea Góngora»⁷⁹, pero acabamos de ver que sí Arguijo, como *vítima* (también «usado por Quevedo»⁸⁰); *Híades*, que denota la sacralización del amante «por un innovador catasterismo que lo asocia al llanto»⁸¹, y *epítima*, ‘las cosas líquidas que se aplican para confortar y mitigar el dolor’⁸². Como buen postherreriano, Espinosa recurre a un saber clásico que es ocultado, por ejemplo mediante perífrasis, ante quienes no sepan de mitología, de historia antigua o de astrología; por tanto, selecciona a su receptor, que ha de ser tan leído como el poeta, en cuya compañía compartirá las resonancias de una serie muy transitada de núcleos formalizados e instrumentos poéticos, como la frecuente perífrasis, construida tantas veces con valor de enigma⁸³. Como poema postherreriano, este de Espinosa es también

2004, pp. 126-141.

⁷⁸ B. Molina Huete (ed.), *Flores*, ob. cit., p. 383, n. 33.

⁷⁹ F. López Estrada (ed.), *Poesías completas*, ob. cit., p. 10, n. 33.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 13, n. 110.

⁸¹ B. Molina Huete (ed.), *Flores*, ob. cit., p. 384, n. 56, que remite a *Flores* XLIII, 32.

⁸² F. López Estrada, ed. cit., p. 13, n. 113.

⁸³ Cfr., para el caso de Arguijo, la sección «Poética para un poeta» de la «Introducción» de Garrote Bernal y Cristóbal a Arguijo, *Poesía*, ed. cit., pp. lxxv-cv; y para la perífrasis gongorina, R. Jammes, «Función de la retórica en las *Soledades*», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 218-223.

una antología de motivos: un poema de lector *camarada* del autor. Ya he mencionado el ovidiano (*Metamorfosis*, x, 1-739 y xi, 1-66) y virgiliano (*Geórgicas*, iv, 453-527) del canto de Orfeo (vv. 1-21), que lleva aparejada la relevancia del sentido del oído («os llamo», «oístes», «escuchándome», «oírme» [vv. 9, 12, 14, 17]), así como el mágico poder de controlar a la naturaleza: «os acercastes, peñas; / vosotras, claras fuentes, os parastes» (vv. 17-18). Otro motivo antologado por Espinosa es el virgiliano de grabar versos en la corteza de los árboles (*Bucólicas*, V, 13-15): «plantas, cuyas cortezas / ilustré con el nombre de Crisalda» (vv. 3-4). Espinosa había frecuentado el tópico al hacer que la amada escribiera los nombres de los dos: «¿qué, no escribiste en las cortezas rústicas / con tu nombre mi nombre?» («Al licenciado Antonio Moreno», 71-72).

El resto de la estrofa II acrecienta este repertorio:

Pues aquel basilisco con entrañas de hierro derramó por mi seno su ponzoña, en apariencia angélica,	25
y agora, como Hércules, muero con la camisa del Centauro, y no de verde lauro coronado veréis mi monumento, mas de cenizas débiles,	30
que en fuego me consumo. Iré con mi esperanza envuelta en humo, sin las exequias flébiles que la piedad ofrece a los difuntos. Llorad en tanto juntos,	35
selvas, plantas, peñascos, fuentes, pájaros. Encanto destes montes, ¿qué te movió a matarme y a colgar en tu carro mis despojos? ¿Por qué si vide tus divinos ojos	40
no merecí librarme como quien vido al rey yendo al cuchillo?	

Se acumulan aquí otros cuatro motivos:

A) El *basilisco* (vv. 22-25): «Especie de serpiente, que según Plinio y otros autores se cría en los desiertos de África [...]. Es fama vulgar que con la vista y resuello mata, por ser eficacísimo su veneno» (*Aut.*). Presentado por los bestiarios latinos y medievales como «animal de apariencia mansa, pero capaz de matar a quien lo mire a los ojos», los poetas provenzales, sicilianos y petrarquistas — en España, raramente durante el xvi, y más en el xvii — aplicaron su imagen «casi siempre [...] a la dama», que «mata con su presencia, con su belleza, al enamorado»⁸⁴. En «No siempre es poderosa...», fray

⁸⁴ M. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 294-296.

Luis de León, que emplea el motivo como imagen moral —«No pudo ser vencida, / ni lo será jamás, ni la llaneza, [...] / por más que la fiereza / del tigre ciña un lado, / y el otro el basilisco empozoñado»⁸⁵, recurrió a esta serpiente que mataba con veneno o, como escribe también Espinosa, con «ponzoña» (v. 24), cuando se la miraba a los «ojos» (v. 40), de modo que el resultado era fatal: «¿qué te movió a matarme [...]» (v. 38). El motivo está sugerido en un madrigal de Cetina: «No miréis más, señora, / con tan grande atención esa figura, / no os mate vuestra propia hermosura», y en la elegía I, i, 16-18, de Herrera: «Cuido qu'el frío Ponto no engendrara / veneno más terrible que su vista, / ni que más algún rayo penetrara»⁸⁶. En el poema de Espinosa, la isotopía del veneno llegará a los vv. 83-85: «Los venenos de Colcos, / las yerbas de Tesalia, / ¿por ventura hurtaron tu memoria?».

B) De la *muerte de Hércules* (vv. 26-34) en una pira («en fuego me consumo»), todo buen lector sabía culpable a la esposa del héroe⁸⁷, una información que, ocultada por Espinosa, se relaciona con el contexto y con una múltiple intertextualidad que lleva a Martín de la Plaza, uno de los poetas más antologados en *Flores de poetas ilustres*: «y enséñate a sufrir con firme frente / las llamas que te aguardan en Oeta»; a Lupercio Leonardo de Argensola, cuyo soneto sobre Hércules («y llamas lo apuraron en Oeta [...] / Así yo espero un tiempo [...]») antologó Espinosa; o a quien abrió las *Flores* como modelo el primero para todos los nuevos poetas, Juan de Arguijo: «Mas, ¿por qué ufano más vitorias cuento, / cativo en tu prisión? ¡Cuánto más puedes / si me rendiste, oh bella Deyanira!»⁸⁸.

C) De lo mitológico, Espinosa pasa al *motivo histórico* (vv. 38-39): «colgar en tu carro mis despojos» fue costumbre antigua de la que, como imagen para su poesía amorosa, se había hecho eco Garcilaso en la canción V, 16-20 («ni aquellos capitanes / en las sublimes ruedas colocados, / por quien los alemanes, / el fiero cuello atados, / y los franceses van domesticados») y en el soneto xxx, 12-14: «Las armas pongo ya, que concedida / no es tan larga defensa al miserable: / colgad en vuestro carro mis

⁸⁵ *Poesías completas*, C. Cuevas (ed.), Madrid, Castalia, 2000, p. 147.

⁸⁶ G. de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ob. cit., p. 119; F. de Herrera, *Poesía castellana [...]*, ob. cit., p. 506.

⁸⁷ Hércules «pereció por los efectos de un veneno que su mujer Deianira puso en su túnica, creyendo, engañada por el centauro Nessos, que era un filtro de amor» (F. López Estrada (ed.), *Poesías completas*, ob. cit., p. 10, n. 26-27). A punto de morir, Hércules manda que lo quemen en el «monte Eta» sobre una «enorme pira», cuyo «fuego devora» su «parte mortal», mientras que «su parte inmortal», «trasladada al cielo», es «divinizada» (A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Gredos, Madrid, 2000, p. 255). Para «muero con la camisa del Centauro» (v. 27), B. Molina Huete, ed. cit., p. 383, n. 27, remite a *Flores* XCIV, 97-108.

⁸⁸ L. Martín de la Plaza, «A Hércules cuando en la cuna ahogó dos serpientes», *Poesías completas*, ob. cit., p. 136; L. L. de Argersola, «A un gran señor a quien resultaron disgustos de haber su padre contraído segundo matrimonio», *Rimas*, J. M. Bleuca (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 172; Arguijo, soneto LII, *Poesía*, ob. cit., p. 90. Cfr. G. Garrote Bernal, «Mito y memoria, muerte y moral: careo de tres sonetistas de la Contrarreforma (Arguijo, Martín de la Plata y Tejada)», *Lectura y Signo*, 6 (2011), pp. 65-68.

despojos»⁸⁹. El uso venía de lejos: «En las guerras de la época homérica, fué costumbre [...] atar á los carros á los vencidos para arrastrarlos. La *Iliada* describe el hecho de arrastrar Aquiles, atado á su carro, el cadáver ensangrentado de Hector, alrededor de los muros de Troya»⁹⁰.

D) El cuarto motivo (vv. 40-42) deriva la anterior secuencia: la escena histórica aludida (s. VI a. C.) es la de *Mucio Escévola*, que se introdujo en el campamento de los etruscos que asediaban Roma, para matar con su espada al rey enemigo, Porsena: «quien vido al rey yendo al cuchillo» es anfibológico, pues *yendo* se predica tanto de Escévola como de Porsena; este, tras hacerlo prisionero, perdonó al romano («merecí librarme») para celebrar su valor, y luego levantó el asedio. Entre quienes habían recuperado la escena figuran el Arguijo del soneto xxvi («libre de tan cierto daño / más a tu yerro que a sus fuerzas debe») y, en sus pasos, Jáuregui: «Librar del fuego [...] / [...] y el acero agudo»⁹¹.

Así pues, en la serie final de la estrofa II (vv. 22-42) concurren, a lo cultista, cuatro secuencias, cuyos motivos nucleares van siendo engarzados por asociación de ideas, mecanismo que enseguida triunfará bajo el nombre de *concepto*: la amada mata con la vista (como el *basilisco*) y el yo-amante parece quemado (como *Hércules*), mientras que sus restos son atados por la mujer fatal a su *carro* triunfante (como en la Antigüedad), sin que el amante pueda librarse (frente a lo que le pasó a Escévola), al mirar los *divinos ojos* de ella, lo que cierra el círculo abierto por el motivo inicial. Las tres últimas asociaciones expanden, pues, el campo petrarquista de la amada-basilisco hacia la mitología y la historia grecorromanas; de modo que sin lectura previa de ambos saberes no hay proyección posible sobre este fragmento, que muere de inanición interpretativa. Sin saber no hay poema: es la poética de la dificultad andaluza, que proclamó Herrera en 1580 y a la que daría carta de naturaleza Carrillo y Sotomayor en 1611.

En la estrofa III, Espinosa recurre al lenguaje preciosista para describir a la dama mediante metáforas que serían otra seña de identidad de los antequeranos: no el contacto físico del beso («grana de tus labios», «azahar de tu oloroso aliento», «púrpura y jazmines» de «tus mejillas»), sino, platónicamente, el «resplandor de aquestas luces» que son los ojos, es lo que solicita el yo lírico:

⁸⁹ G. de la Vega, *Poesías castellanas completas*, E. L. Rivers (ed.), Madrid, Castalia, 1972, pp. 94 y 66. Herrera comenta escuetamente el *aquellos* de la canc. v, 16: «Dízelo por los antiguos romanos» (*Anotaciones*, p. 535).

⁹⁰ *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes*, IV, Barcelona, Montaner y Simón, 1888, p. 810a, s. v. *carro*.

⁹¹ J. de Arguijo, *Poesía*, ob. cit., p. 45; J. de Jáuregui, «A Mucio Cévola», *Obras I*, ob. cit., p. 26. Cfr. también el comentario del Marqués de Santillana, *Poesías completas*, M. Durán (ed.), Madrid, Castalia, 1980, II, pp. 54-55 y n. 446, y V. Espinel, *Diversas rimas*, ob. cit., p. 488, n. 184.

¿Pídote yo la grana de tus labios
ni el azahar de tu oloroso aliento?
¿De tus mejillas, púrpura y jazmines? 45
No, sino el resplandor de aquestas luces,
de cualquiera trabajo dulce premio.

Todo esto es lo consabido: tal lenguaje preciosista figuraba ya, como tarjeta de visita, en los «tapetes de esmeralda» (v. 1) que metaforizaban la hierba de las selvas, por cuanto el nexo de la relación es, claro, el color («Verde que te quiero verde...»), al ser *esmeralda* «piedra preciosa de color verde, que pulida y labrada tiene un resplandor muy agradable y apacible a la vista» (*Aut.*). Más relevante es que Espinosa vuelva a romper la frontera interestrófica al mantener en la estancia III, como rasgo de cohesión, la referencia a los ojos de la amada («aquestas luces») y el eco del mito de Hércules convocados en la II: «de cualquiera trabajo dulce premio». Otra vez salta por los aires el cerrado estrofismo de la canción petrarquista, en busca de una nueva forma que terminará siendo la silva. Para la silva.

4. DE LAS CORTEZAS A LOS MÁRMORES: LA ISOTOPÍA COHESIONADORA

Pero incluso en la selva rigen reyes y reglas. A menor rigidez métrica y estrófica, mayor necesidad de coherencia semántica: la ley de la silva. En todo caso, creo que el completo poema de Espinosa está cohesionado por una amplia isotopía metapoética, de la que el inicio de la estrofa III es solo una recurrencia. Revisémoslas todas:

A) Estancia I, vv. 3-4. El yo poético escribió el nombre de su amada en los árboles: «plantas, cuyas cortezas / ilustré con el nombre de Crisalda». Es el primer paso, acorde con el paisaje selvático, de una escritura que, todavía tosca, pretende inmortalizar a la dama.

B) Estancia II, vv. 28-29. Ese yo anuncia que ni siquiera sus dotes poéticas sobrevivirán a su muerte de amor: «y no de verde lauro / coronado veréis mi monumento».

C) Estancia III, vv. 48-51. En su desesperación de abandonado, el yo renuncia a la selvática escritura anterior y a la inmortalización de la ingrata dama: «Yo haré mis gemidos / por bárbaras naciones conocidos, / mas callaré tu nombre, / que no has de ganar fama con mis males»⁹².

D) Estancia VI, vv. 96-102. En el típico vaivén propiciado por la desolación petrarquista, el yo manifiesta su voluntad de escritura inmortalizadora, pero ahora en

⁹² B. Molina Huete, ed. cit., p. 384, n. 50-51, advierte «la semejanza en pensamiento» entre los vv. 50-51 y *Flores*, CLII, 9-11.

verso esculpido sobre materiales nobles y en solemnes edificios, frente a las anteriores duras cortezas de los árboles:

Yo grabaré tu nombre en cedro y mármores,
y levantaré templos
donde a tu bella imagen
tendrán, desde los blancos alemanes
hasta los turquesados agatirsos, 100
en santa y religiosa reverencia,
que tanta es de los versos la excelencia.

El tan frecuente tópico de la *globalización* (*desde* + [topónimo o antropónimo del extremo α]... hasta + [topónimo o antropónimo del extremo ω]...) lo había empleado, por ejemplo, Arguijo: «desde do vive el scita frígido / hasta do quema el sol a los etíopes» («Epístola a un religioso de Granada», 49-50).

E) Estancia VIII completa (vv. 114-118):

Si es indicio de penas mal sentidas
saber decir un hombre lo que siente, 115
y si en las pastoriles boscarechas
cabén también pasiones ciudadanas,
no te admire el ornato de mis versos.

No me parece que esta «terminación» sea «un tanto contradictoria»⁹³, aunque veo que su intelección pudiera relacionarse con el final de un soneto burlesco del propio Espinosa, también antologado en *Flores*: «Tú, mirón, que esto miras, no te espantes / si no lo entiendes; que, aunque yo lo hice, / así me ayude Dios que no lo entiendo»⁹⁴. Más bien, este cierre de la *boscarecha* funciona como síntesis de toda la isotopía: la comunicación de ese amor ha pasado por la escritura en las *cortezas* (recurrencia A) y la oralidad de los *gemidos* (recurrencia C) que se lleva el viento, dos modos que conciertan con el sintagma *pastoriles boscarechas* y que reivindican (*es indicio*) la fusión de sinceridad (*lo que siente*) y dominio verbal (*saber decir*) que encierra el mensaje completo del poema (isotopía ABCDE). También en el *envío* de «Al licenciado Antonio Moreno» sostenía Espinosa esta protesta de sinceridad: «Ves aquí, Antonio amigo, mis enojos, / tan mal pintados cuanto bien sentidos» (vv. 108-109). Pero no nos engañemos: incluso ponderar la inspiración era por entonces un tópico, en este caso procedente del Estacio que presentaba sus *Silvas* como *hos libellos qui mihi subito calore et quadam festinandi voluptate fluxerunt* («libros menudos que en el ardor de la inspiración con una velocidad que me daba placer se me escaparon de las manos»⁹⁵). Tópico al que

⁹³ P. Espinosa, *Poesías completas*, ob. cit., p. 13, n. 118.

⁹⁴ P. Espinosa, *Poesías completas*, ob. cit., p. 31.

⁹⁵ Cita y traducción de E. Asensio, art. cit., p. 22 (en sus pasos, y relacionando el tópico con fray Luis, Egido, art. cit., pp. 15-22).

recurren Espinosa y otro de los poetas más antologados de las *Flores*, Quevedo, que en carta de 1624 dirá que en sus *Silvas* «el sentimiento y el estudio hacen algún esfuerzo por mí»⁹⁶. El par *sentimiento y estudio* es variante de la pareja *pastoriles boscarechas / pasiones ciudadanas* de Espinosa, y de otra más genérica, *natura / ars*, que la silva — como poética de la dialéctica entre naturaleza y arte⁹⁷ — sintetizará para los lectores del xvii. El Brocense había distinguido entre *silva*, ‘bosque’, donde «hay árboles, derribados o no»; *saltus*, ‘región forestal’, que «se halla donde los bosques, y tiene pastos», y *nemus*, ‘soto’, que «tiene pastos [...], pero es más bien un lugar dispuesto para el deleite y que está constituido de arte y naturaleza». Es de notar que ya en este apunte del Brocense se encuentra la relación entre el contenido del texto y el momento de su escritura:

Volviendo a las silvas, de ellas se dice por translación que son reunidas y dispuestas para componer un libro o un discurso [...]. Ha de creerse que, por lo que respecta a este título, las agradables *Silvas* de Poliziano se llevan la palma, dado que las compuso en silvas y en un apartado soto.⁹⁸

Poliziano escribiendo silvas sobre el bosque y en este. Espinosa («si en las pastoriles boscarechas / caben también pasiones ciudadanas, / no te admire el ornato de mis versos») querrá dar otro paso — o salto —, infiltrando en la silva del bosque, para pulirla, un ornato civil para el que es ya el soto, más que vivencia, recuerdo poético. La exhibición de tal ornato es, por tanto, indicio de autoconciencia estética. Y esta, llamando desde las *Flores* de 1605 (y desde sus modelos: Arguijo y Barahona a las puertas tímidamente entreabiertas de la modernidad literaria, acabará convirtiéndose en un asunto más, que competirá junto con los viejos del amor, de la fortuna, de la divinidad y de la muerte. Ese mismo año de 1605, Cervantes acabará de abrir tales portones de la modernidad, o época de la autoconciencia literaria; ocho después, Góngora impedirá que pudieran — al menos durante los tres siguientes siglos — cerrarse. En tan relevante operación del contrarreformismo literario español, la *boscarcha* de Espinosa se dibuja como parte mínima, pero parte al fin, de las nuevas claves, o llaves de la modernidad poética.

El mensaje que es el poema de Espinosa, ha pasado también por el dominio de la materia rítmico-verbal de un auténtico artífice que aspira al *verde lauro* y a la inmortalidad de la escritura grabada en *cedro*, en *mármoles*, en *templos*, de manera que el ámbito cuasi ágrafo del sentimiento y de las *selvas* se tornará en el artificioso de las *pasiones ciudadanas*: este viene controlado por el estudio o un *ornato* que, desde

⁹⁶ Cito por E. Asensio, art. cit., p. 16. Comentan la frase J. O. Crosby y L. Schwartz Lerner, «La silva ‘El sueño’ de Quevedo: génesis y revisiones», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63 (1986), p. 121: en todo caso, el *sentimiento* pudo menos que el *estudio* en «El sueño», reescritura de su fuente (Estacio) en dos alejadas etapas de redacción y corrección.

⁹⁷ A. Egido, art. cit., p. 50.

⁹⁸ E. L. Rivers, art. cit., pp. 254-255, cita el texto latino del Brocense; ambas traducciones son mías.

la geometrización petrarquista, alcanza el puerto métrico, léxico y semántico de la poetización cultista o grecorromanizante. Tránsito que, viniendo de la canción, culmina, con la naturalidad (*no te admire*) de una previa experimentación en la poesía hispano-italiana del XVI, en la *boscarecha*. Y, enseguida, en la silva métrica canónica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, A., «Quevedo: de la *silva* al *ovillejo*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 19-31.
- ALCINA, J. F., «Notas sobre la silva neolatina», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 129-155.
- ALONSO, Á (ed.), *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1986.
- ALONSO, D., «Versos plurimembres y poemas correlativos», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 13 (1944), pp. 89-191.
- _____, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960.
- _____, «Manierismos por reiteración, en Francisco de la Torre», *Strenae*, Salamanca, Universidad, 1962, pp. 31-36.
- _____, «La correlazione dal Petrarca ai petrarchisti», *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica Editrice, 1971, pp. 144-179.
- _____, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1980, 2 vols.
- _____, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981.
- _____, y Bousoño, C., *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 9-107 y 335-440.
- AMEZÚA Y MAYO, A. G. de, *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951.
- ARGERSOLA, L. L. de, *Rimas*, J. M. Blecua (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- ARGUIJO, J. de, *Poesía*, G. Garrote Bernal y V. Cristóbal (eds.), Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- ASENSIO, E., «Un Quevedo incógnito. Las “silvas”», *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 13-48.
- BOSCÁN, J., *Las obras de Juan Boscán*, C. Clavería (ed.), Barcelona, PPU, 1991.
- CERVANTES, M. de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, L. A. Murillo (ed.), Madrid, Castalia, 1982, vol. I.
- CETINA, G. de, *Sonetos y madrigales completos*, B. López Bueno (ed.), Madrid, Cátedra, 1981, pp. 249-250.
- CHIAPPINI, G., «El fantasma de la perfecta forma en las silvas de Jáuregui», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 181-211.
- C[LARKE], D. C., «Silva», en *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, A. Preminger et al. (eds.), Princeton, University, 1974.

- COTTA LOBATO, D., «La *qualitas sonorum* como recurso expresivo en la poesía de Agustín de Tejada», *Canente*, 1 (2001), pp. 183-231.
- CROSBY, J. O., y SCHWARTZ LERNER, L., «La silva 'El sueño' de Quevedo: génesis y revisiones», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63 (1986), pp. 111-126.
- EGIDO, A., «La silva en la poesía andaluza del Barroco» [1986-1989], en *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990, pp. 7-85.
- ESPINEL, V., *Diversas rimas*, G. Garrote Bernal (ed.), Málaga, Diputación Provincial, 2001.
- ESPINOSA, P., *Poesías completas*, F. López Estrada (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- _____, *Flores de poetas ilustres*, B. Molina Huete (ed.), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, pp. 382-387.
- GARROTE BERNAL, G., «Barahona de Soto en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa», en *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, J. Lara Garrido (ed.), Málaga, Universidad, 2002, pp. 47-68.
- _____, «Mito y memoria, muerte y moral: careo de tres sonetistas de la Contrarreforma (Arguijo, Martín de la Plata y Tejada)», *Lectura y Signo*, 6 (2011), pp. 63-99.
- GÓNGORA, L. de, *Soledades*, J. Beverley (ed.), Madrid, Cátedra, 1979.
- HERRERA, F. de, *Poesía castellana original completa*, C. Cuevas (ed.), Madrid, Cátedra, 1985.
- _____, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, I. Pepe y J. M. Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001.
- JAMMES, R., «Función de la retórica en las *Soledades*», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 213-233.
- JAURALDE POU, P., «Las silvas de Quevedo», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 157-180.
- LARA GARRIDO, J., «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana del Siglo de Oro», en VV. AA., *La Real Colegiata de Antequera. Cinco Siglos de Arte e Historia (1503-2003)*, Málaga, Ayuntamiento de Antequera, 2004, pp. 221-257.
- LEÓN, fray L. de, *Poesías completas*, C. Cuevas (ed.), Madrid, Castalia, 2000.
- LÓPEZ GRIGERA, L., «Quevedo comentador de Aristóteles: un manuscrito inesperado», *Revista de Occidente*, 185 (1996), pp. 119-132.
- LÓPEZ SUÁREZ, M., «Los madrigales de Barahona de Soto», en *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, J. Lara Garrido (ed.), Málaga, Universidad, 2002, pp. 119-133.
- MACRÍ, O., *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972.
- MANERO SOROLLA, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MARTÍN de la PLAZA, L., *Poesías completas*, J. Morata Pérez (ed.), Málaga, Diputación Provincial, 1995.
- MEXÍA, P., *Silva de varia lección*, A. Castro (ed.), Madrid, Cátedra, 1989-1990, 2 vol.

- MICÓ, J. M., *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990.
- MOLHO, M., «“Soledades”», *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 39-81.
- MOLINA HUETE, B., *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres»*, Barcelona, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- MONTERO DELGADO, J., y RUIZ PÉREZ, P., «La silva entre el metro y el género», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 19-56.
- PETRARCA, F. de, *Canzoniere*, G. Contini (ed.), D. Ponchiroli (not.), Torino, Einaudi, 1964.
- PRIETO, A., *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984-1987, 2 vol.
- QUEVEDO, F. de, *Sueños y discursos*, J. O. Crosby (ed.), Madrid, Castalia, 1993.
- QUILIS, A., *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984.
- RICO GARCÍA, J. M., y GÓMEZ CAMACHO, A., «La silva en las preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 87-111.
- RIVA, S., «El asedio a la tradición en Antonio Machado: la poesía de las *Soledades*», *Tropelías*, 18 (2012), pp. 299-307.
- RIVERS, E. L., «La problemática silva española», *Nueva Revista de Filología Española*, 36 (1988), pp. 249-260.
- RUIZ de ELVIRA, A., *Mitología clásica*, Gredos, Madrid, 2000.
- RUIZ PÉREZ, P., «La *boscarecha* de Espinosa: del canto del pastor a la escritura del poeta», en *A zaga de tu huella. Homenaje al Prof. Cristóbal Cuevas*, S. Montesa (ed.), Málaga, Universidad-Ayuntamiento-Diputación, 2005, I, pp. 231-262.
- SANTILLANA, marqués de, *Poesías completas*, M. Durán (ed.), Madrid, Castalia, 1980
- TADDEO, E., *Studi sul Marino*, Firenze, Remo Sandron, 1971.
- TASSO, T., *Obras*, I. Ferrer de Alba (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- TEJADA, A. de, «Silva al elemento del Aire», en *Poética silva*, I. Osuna (ed.), Córdoba, Universidades de Córdoba y Sevilla, 2000, vol. I, pp. 70-82.
- _____, *Discursos históricos de Antequera*, A. Rallo Gruss (ed.), Málaga, Diputación Provincial, 2005.
- VEGA, G. de la, *Poesías castellanas completas*, E. L. Rivers (ed.), Madrid, Castalia, 1972.
- VELASCO SÁNCHEZ, J. T., *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes*, IV, Barcelona, Montaner y Simón, 1888.
- VOSSLER, K., *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, 1946.

RESEÑAS

JUAN CARLOS ELIJAS, *BALADA DE BERLÍN*, PREFACIO DE EDUARD WALD, ZARAGOZA, *LOS LIBROS DEL GATO NEGRO*, 2017, 88 pp.; Y *LA SUSTANCIA ÚLTIMA DEL MUNDO*, PRÓLOGO DE EDWAR WOODS FLORES, TERUEL, AYUNTAMIENTO, 2017, 60 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

El poeta tarraconense Juan Carlos Elijas daba a conocer, en 2017, varias entregas de poesía, de dos de las cuales nos hacemos eco en esta reseña. El comentario conjunto de ambas nos va a permitir contrastarlas, señalando en especial algunas de sus diferencias, así como ciertas similitudes. Una es la de tratarse de obras compuestas a vueltas de sendas ciudades, Berlín y Nueva York, lo que ha sido causa primordial para justificar que las hayamos reunido para ocuparnos de ellas al unísono.

De este par de títulos, el primero en ser impreso fue *Balada de Berlín*. Y justamente el autor, a continuación de la fecha en que acabó de imprimirse esta obra, quiso poner una nota del tipo de las que suelen denominarse «colofón», en la que se dice: «Hoy aprendemos que buscar palabras que definan una ciudad

es buscar palabras para definir la vida.» Entiendo que interesa estar advertidos, por tanto, de que, según el poeta y en tanto que poeta, la especulación acerca de en qué consista la vida ha de basarse en búsquedas verbales para perfilar una ciudad. Y he evitado la reproducción del verbo que se usa en la cita, el de definir, porque debe haberse utilizado en sentido metafórico, pues difícilmente es accesible una definición precisa de tales o cuales ciudades, y de la vida uno diría que resulta indefinible por definición.

Abundando en este asunto un poco más, diríamos que el poeta Juan Carlos Elijas ha realizado en estos libros una representación imaginaria muy personal de universos colectivos, bien complejos, en los que habitan personas con otras tantas representaciones imaginarias del medio en el que viven. En cualquier

supuesto, quede constancia de que el autor es poeta ya consumado en el acercamiento lírico urbanita, que es como decir del acercamiento a las muchas vidas urbanas de las que ha sido testigo, y, por extensión, a la vida. De esas tentativas de aproximación han sido ejemplo, amén de otros textos que pudieran ser aducidos, obras como la de 2001 *Lisboa blues*, así como *Delfos, me has vencido*, y *Cuaderno de Pompeya*, las dos editadas el mismo año, en 2009.

Los prólogos que van al frente de estos dos libros son bien útiles, porque aportan informaciones relativas a determinadas circunstancias genéticas de los mismos. Eduard Wald recuerda en su prefacio las repetidas visitas del poeta a Berlín, y subraya su decisiva estancia de 2014, en la que se gestó el libro inspirado en esa ciudad. Asimismo, da testimonio de la factible lectura de varios de los poemas de la obra. Gracias a sus notas, hemos de compartir su entendimiento de «El cuaderno de Eva Schenk» como un homenaje al grupo de amigos con los que solía pasar sus horas berlinesas Juan Carlos Elijas. Y también sabemos que la composición que da título al libro, es decir «Balada de Berlín», nació de una suerte de ejercicio semilúdico de escritura poemática a partir de media docena de palabras relativas a esa ciudad germana.

A su vez, Edwar Wood Flores rememora sus encuentros neoyorkinos con Juan Carlos Elijas, y aporta datos valiosos que tienen que ver con diferenciados aspectos de *La sustancia última del mundo*.

Esta estadía no fue muy distante de la alemana a la que nos hemos referido, pues se nos informa de que acaeció «hace como tres años...»; y a continuación se nos dice dónde, y luego aun se añade el lugar en el que se verían por segunda vez. Tales circunstancias son útiles para percatarnos de algunos intereses literarios significativos del poeta. La primera vez que se vieron fue en una sesión de slam poetry. La segunda en otra actividad similar, realizada por la marca *poetas por kilómetro cuadrado*. En esos eventos, pese a su denominación de aire alternativo, no se propone ningún tipo de poesía en concreto, sino que se muestran opciones abiertas a plurales modos de poetizar. Destaco asimismo informaciones de Woods Flores que sirven para entender mejor la estructura y la línea argumental del libro: Elijas hubo de interrumpir su estancia en la urbe norteamericana, a raíz del fallecimiento en España de una persona muy entrañable para él. Otra pista de valía es informarnos de que los poemas los tituló de ese modo, y todos en lengua inglesa, a vueltas de «las canciones con las que ambientaba su habitación, y que a veces servían para hablar de rock...».

No se pasa por alto en ambos preliminares la praxis literaria manifiesta en esas obras. Al respecto, el prologuista de *Balada de Berlín* llama la atención sobre todo acerca de la singularidad de cuatro poemas, los citados «Balada de Berlín» y «El cuaderno de Eva Schenk», y, además, la «Oda sinfónica para una víscera» y «La noche del cazador.» En el primero anota

que fue el texto originario del libro, y cuyo momento inicial sería «una perfecta sextina.» En el segundo se fija en su desarrollo en siete fragmentos plasmados en alejandrinos, estructura pareja a la del tercero, difiriendo el tipo de versos, e ironiza sobre la posibilidad de que pueda caerse en el señuelo de descubrir ahí simbolismos esotéricos. Esa ironía no le impide apuntar a la dimensión oscura implementada en el poema recién citado. En la introducción a *La sustancia última del mundo* se enfatiza sobre todo el ritmo «embaucador» que engarza ese conjunto, basado en distintas realizaciones métricas de ostensible extensión que se acompañan con otras menos dilatadas, y, en un supuesto, añadido por mi parte en referencia a «Steamy Windows», conviven con un texto excepcional de ritmos cortos encauzados en agrupaciones cortas también.

Anticipé que me referiría a algunos de los contrapuntos que presentan ambas obras. Uno de los más ostensibles se relaciona con su respectiva estructuración, porque, más allá de que el telón de fondo fundamental de una y otra sea una ciudad, no se nos ofrece un hilo anecdótico diáfano e inequívoco en *Balada de Berlín*, a diferencia de *La sustancia última del mundo*, donde sí lo percibimos con nitidez. Wood Flores nos puso sobre aviso acerca de aquel abrupto corte biográfico durante la estancia neoyorkina, y ese corte se refleja en la estructura del conjunto contextualizado en Nueva York, y secundariamente en tierra española. Esta

no puede ser sino la tarraconense, y desde el poema «Free falling», que encabeza la sección a la que se puso el título de «Calle 14», y que en no pocos pasajes reviste carácter elegíaco. Y aquí he de anotar que el desenvolvimiento final de *Balada de Berlín* reviste asimismo componentes de elegía, y no falta tampoco el retorno a una Tarragona que, como las ciudades averiguadas por Elijas, siempre encierra sorpresas, y nunca puede darse por leída y mucho menos por entendida.

Desde una consideración rítmica, llama la atención que en *Balada de Berlín* se plasmen algunas composiciones ajustadas a pautas que proceden de la preceptiva, como las sextinas, hacia las que Juan Carlos Elijas, bajo un tratamiento sui generis, se ha mostrado proclive. Sería un tributo métrico a la herencia clásica, como lo es el tan sostenido del soneto en *Sonetos a Simeonova* (2014), aunque siempre ha de alertarse acerca de la perspectiva irónica desde la que esas formas se plasman. Remarco igualmente que esa presencia de rango clasicista es solo testimonial en el libro, caracterizado por configuraciones que se logran sin estándares preestablecidos, como sucede en *La sustancia última del mundo*. No obstante, el poeta suele valerse a menudo, como contrapeso, de procedimientos de estructuración tales como las anáforas y las reiteraciones léxicas puestas al comienzo de distintas agrupaciones versales. Estas técnicas, por cierto, se aprecian por lo común en poetas de aliento creacional desbordante.

Entre otros parecidos que el lector puede encontrar si contrasta los dos libros, uno sería la praxis de crear buen número de poemas plasmándolos en distintos fragmentos, de modo que se convierten casi en excepcionales aquellos textos que se hurtan a esa estrategia literaria. Una semejanza más: las exploraciones rítmicas diferenciadas que pudieran estar acordes con la visión semántica personal del autor respecto a ambas ciudades.

Obviamente emparenta a ese par de libros el tan peculiar y original ángulo de enfoque de la realidad que caracteriza a Juan Carlos Elijas, ahora sin ladearse por veredas bufonescas, como en otras ocasiones ha sucedido en su práctica literaria. Bien insólita es, por ejemplo, la autorreferencialidad del sujeto en

La sustancia última del mundo como un peliculero conquistador del Oeste que pretende situarse en escenas vividas por un antepasado, y que se pone también en la piel de personajes autóctonos. Y no menos original es el ángulo de visión en el que hay que situarse para poder escribir una «Oda sinfónica a una víscera», un título en extremo paródico para un objeto de atención corporal atípico en la historia de la poesía española, incluso en la más reivindicativa de partes del cuerpo ninguneadas por toda clase de poetas. Diré, por último, que el ludismo de la intertextualidad apenas aparece en *Balada de Berlín*, pero sí abunda, en cambio, en *La sustancia última del mundo*, involucrándose a veces en ella la ironía de desmitificarla cuando se la intersecta en realidades cotidianas nada mitificables.

RAFAEL CAÑADILLAS (ALIAS DEMARÓ), *LAS CAMPANAS DE MATEO*, SANTA CRUZ DE TENERIFE, EDITORIAL ESCRITURA ENTRE LAS NUBES, 2018, 54 pp.

JUAN CARLOS ABRIL
Universidad de Granada

Un poeta debe poseer una cualidad ante todo, el don del ritmo, la música interna que lo lleva y lo trae, que lo acuna, para extraer de la poesía el poema. Me refiero a ese «himno gigante y extraño» que nos vuelve absortos con nuestro mundo. Además, todo poeta debe poseer un niño dentro, esa mirada de niño, sincrética y capaz de congeniar los territorios más dispares, que nos renueve desde el asombro y la identificación, desde la ingenuidad. Estas dos cualidades imprescindibles para un poeta, junto a la hiperestesia, crearon «esa adicción a la poesía, a la belleza de la conjugación, al silencio de la creación, y a la autodefinition de la vida». *Las campanas de Mateo*, escrito por Rafael Cañadillas (Córdoba, 1967), alias Demaró, tiene todas las virtudes que se le puedan pedir a un primer libro, el equilibrio arquitectónico de su estructura, junto a los pruritos barrocos de sus volutas lúdicas, sus juegos de palabras y deseos de superación. Una «combinación de moderación y cierto desenfreno» para alguien que siempre fue de centro, a pesar de sus excentricidades. Con lo que se enmarca el centro en sus márgenes, ya que sin el centro es imposible cartografiar los márgenes, y viceversa. La conciencia de una otredad, en el fondo, nos dibuja. El propio autor define de la siguiente manera su libro: «Desde el origen y de principio a fin solo muestra sentimientos, tal vez naifs y sencillos, que representan la figura autobiográfica de una vida. [...] La lágrima a punto de salir, la ira hacia un impulso injustificado, la pasión del amor o el sentirme perplejo cuando encuentro personas, paisajes o muestras culturales de toda índole. [...] Escribir poesía es mucho más que desnudarse, que una confesión, es la transmisión de la verdad en su esencia [...]». Como observamos, en esta suerte

de autocrítica el poeta reflexiona sobre el hecho de escribir y sobre la labor que le ha llevado a publicar su primer poemario. Es interacción con el otro, como estímulo, y de la naturaleza, sus principales referentes, y no aspira a nombrar nada que no se pueda nombrar, siguiendo el planteamiento del pensamiento wittgensteiniano, sino acercándose al «Todo ángel es terrible» rilkiano, al temor y al temblor de la poesía. El poeta aspira a tocar la realidad fenomenológica a través de las palabras, sabedor de que la palabra crea la realidad, la funda, y es su señal o signo fónico, o gráfico. El poeta, capaz de representar esa realidad con sus palabras, debe desentrañar la selva de una realidad inescrutable. La poesía está en cualquier lugar, podríamos resumir; el poeta debe dedicarse a extraerla. Y el poeta, que sabe que la poesía no sirve para nada, sin embargo sí sabe que puede servir, por ejemplo, para ligar con una chica, aparte de extraer del interior del uno mismo esas emociones que solo con poesía se pueden expresar. No en vano los «Poemas de amor» ocupan el primero, y el más importante y extenso, de los tres bloques, junto a los «Poemas de tierra» y «Poemas de libertad». Diez composiciones, frente a cinco y cinco de las otras dos. La poesía es un lugar del que partir, nunca de llegada, y así comienza el autor, que no evade una perspectiva lúdica en el «Poema I. ¿Cómo se escribe un poema?», y que se construye como una poética o catálogo de intenciones, que igual podríamos leer en vertical u horizontal, dotando al conjunto de mayor dinamismo.

Los poemas de amor de este bloque vienen, como diría Fernando Ortiz, de la estirpe becqueriana, y tienen el impulso de perdurar a pesar de las contingencias del presente, pasado o futuro: «Solamente quisiera / tenerte en mis brazos siempre». La poesía y el amor deben perdurar, como en el «Poema X. Más allá de la muerte», que nos recuerda al «Amor más poderoso que la muerte»: «Más allá de la muerte, / antes de la eternidad, / y en el rincón del olvido, / allí estaré, esperando, soñando contigo». El poeta planea sobre la muerte, y es la poesía el vehículo que le ayuda a volar: «Volaré solo cuando llegues y te entregaré / los tiempos presentes y eternos [...] Y volaré y volaremos. / Todo será etéreo, todo inmenso, todo amor.» El poeta sabe que el amor, como la poesía, que van de la mano, son misterio, y se pregunta por lo que lo constituye como tal, respondiéndose que «Será la química la única responsable, / será la soledad o será el saber que sabes lo que me sabe, / será la luz o, simplemente, no será nada.» Para acabar con la esperanza: «No lo sé, pero será; espero que sea.»

No voy a dejar de señalar algunos aciertos en las imágenes, como «Llevas, ausente, un cascabel en tu boca», en el lúdico «Poema IX. Ella, la del chat», que viene más que a representar una situación ampliamente común, el hecho de chatear y ligar virtualmente con alguien, sino a dejar constancia del juego que es la vida. Un poco antes, en el «Poema VIII. En el acto», se realiza un brindis, junto a los mejores deseos, y en general un canto

donde se afirma que «El amor es el mejor y más bello sentido» («Poema VII. El amor»), siendo consciente de que, como cualquier cosa, es inestable, no hay nada eterno, y se mantiene «En la cuerda floja» (Poema VI): «Ahogado por la esperanza / de que su amor / me ayude a volar / o por su amor pierda las alas.». El poeta, como Ícaro, pretende volar hacia el sol, y no tiene miedo de que sus alas, que son de cera, se fundan en su intento. Lo importante es la intención, se suele decir. De hecho, el amor es una paradoja, un limbo en el que vagar, y se desvela en varias composiciones, como en el «Poema V. Scheherazade»: «Un purgatorio se cierne en mí / en cada objeto, cada palabra, / y cada recuerdo / que trae su presencia.»

Los «Poemas de tierra» conectan con lugares concretos, también lugares amados, como son Málaga, Córdoba (de donde es el autor, ciudad con la que mantiene una relación amor/odio: «presumo de ti, con nombre y apellidos / y de ti huyo / para no hundirme en tu triste pesar»), Bandiagara (en Mali), Jerusalén, o Las Riquelas, un paraje de Tenerife. Se va completando así el mapa del poeta, porque la poesía se escribe sin mapa pero con brújula, destino a la última sección, «Poemas de libertad», que se concibe como lugar de encuentro, de suturas y de duelo, libertad bajo palabra, que diría Octavio Paz, y que define ese territorio que venimos delimitando, y

que no por casualidad es, en el caso de la libertad, el hábitat natural de los poetas y en general del sujeto contemporáneo. De los tres paradigmas de la Revolución Francesa, la fraternidad fue la última en unirse al lema, y la primera en caer. La igualdad fue la siguiente, dada la fractura social existente tras la Comuna, una vez fracasada. Nos queda la libertad, por la que se ha luchado durante todo el siglo xx, junto a la razón, quizá como entelequias. Aquí se dan cita homenajes in memoriam, como el «Poema XVIII», donde quizá podamos leer los versos más duros: «La predestinación del ser humano nos acongoja y nos reduce a lo más insignificante, pero a la vez, nos mete prisa para lograr aquello que consideramos importante, / nos catapulta hacia el esfuerzo y la nada, y también nos hace ser conscientes de la gran solemnidad que tiene el amor, en el hoy, en el siempre.». Y el homenaje final a Miguel Hernández, en el que el poeta pide perdón por ser como es, por ser testarudo, y por no cejar en su empeño. No voy a desvelar más cosas del poemario, e invito desde ya a leerlo, pero quiero agradecer a Rafael Cañadillas, alias Demaró, su libro, porque sabe que la poesía no sirve para nada, como quería José Agustín Goytisolo, pero sirve para todo. O como Miguel Hernández. Gracias, Rafa, amigo poeta, por este libro excelente, por tus versos entrañables, y por no dejar de ser testarudo, como tantos poetas que admiras y admiramos.

JULIETA VALERO, *QUE CONCIERNE*, EPÍLOGO DE MARÍA SALGADO, MADRID, VASO ROTO, 2015, 104 pp.

JUAN CARLOS ABRIL
Universidad de Granada

Tras la lectura de *Que concierne*, de Julieta Valero (Madrid, 1971), acabamos comprendiendo el espesor de las cosas, las situaciones de la vida, y extraer poesía de todo ese cúmulo de circunstancias no se presenta como tarea fácil: «Como casi todo, tenía miga porque honda es la condición de la materia» (de «Y entró en vigor la ley», p. 81). Su escritura compacta, su pensamiento trabado y su solidez formal configuran un libro que no dejará indiferente a nadie. Estas características se desarrollan en torno a una prosa poética que se articula en la mayor parte del poemario en bloques desde una filosofía reivindicativa, crítica y con un trasfondo ideológico de alta tensión social, poniendo en juego un «nosotros» frente a los agónicos abismos del yo trascendental: «Pero si hablar de mí ya no procede.../ ¿Dónde veré reflejado el modo en que no existo? / Qué será

de la Navidad si prohíben las luces? / Y cómo darías conmigo tú, entrenada para rastrear en los bajos de nuestros antepasados» (de «Ficción con el dedo corazón. Alta velocidad», p. 12), o «Donde la abstracción pierde pie, pisa marcial la estulticia. Camisetas jubiladas rezan: “Respirar también es testimonial”», (de «Compromiso», p. 19).

A partir de esa visión crítica del mundo, nada conformista, se despliega un lenguaje rompedor y una «avantgarde intrepidísima» (p. 13) que posee dos frentes al menos, dos caras de la misma moneda morfosintáctica, esto es una sintaxis distorsionada, brechtianamente extrañada, tan común en sus constantes idas y venidas, juegos y recursos, superposiciones de planos, acumulaciones semánticas, flash-backs, elipsis, paréntesis, etc.: «Las ciudades, las personas con río, no es fácil orientarse, siempre interior,

siempre orillando. / Otra cosa es el sentido, ahí la retina mesetaria concede: aguas ganan, aguas deben ganar.» (de «Boda en Toulouse», p. 35), por poner un ejemplo de los muchos posibles; y el de la creación morfológica: «vialácticamente» (p. 39), «sopraneábamos» (p. 45), «fondoazul» (p. 48), entre otras que podríamos citar. En su «Epílogo», María Salgado apunta la pertenencia de Julieta Valero a la línea ashberyana: «Siempre me ha encantado cuando el sonido Valero entra en la isoglosa de John Ashbery, es decir, cuando aparecen estas frases de sintaxis intachable pero oblicuidad semántica pronunciada y se van acumulando por yuxtaposición» (p. 93).

Este punto de partida o concepción originaria que sirve para espolear los temas y los ejes matriciales que van desplegándose y entroncándose, conectándose con las diferentes partes y poemas, se complementa con una conciencia autorreferencial y metaliteraria de la tradición y el propio lenguaje poético, en una parodia a veces, o identificación que dialoga con el canon del centro y de los márgenes, a modo de glosa, con afluencia de elementos heteróclitos que convergen en el texto: «Chapoteando de expectativa en la clandestinidad, la célula poética trabaja en su lanzamiento al mundo: “ahora -piensan- todos esos críos expertos en virtualidad no serán capaces de ignorarnos”» (de «Definición de tradición, Metralla orgánica», p. 28). Y que también alude a una fusión de los géneros, mestizaje lingüístico que

podría definir también la poética de *Que concierne*, con sus respectivas dosis de ironía: «el talento como metralla orgánica que se incrusta, definitiva reinención de los géneros, a velocidad y temperatura imposibles de asimilar.» (ibíd.).

Esta alta tensión, por tanto, del poemario, plantea una mirada revolucionaria y performativa que desde la primera composición se adscribe a la llamada #spanishevolution (de «Previo al Sol», p. 9), salpicando de nociones que se van expandiendo. Así podría resumirse el concepto social básico que nos impele, desde el yo al nosotros, porque «una multitud tiene su centro en cada una de sus partes» (ibíd.). Se apela a una «Nueva minería» (p. 11) expresada, puede ser, por el movimiento 15-M y todas esas mareas ciudadanas y reivindicativas que han zarandeado la sociedad española en los últimos diez años, desde el comienzo de la crisis y la ola neoliberal que ha dado un golpe de gracia a los derechos conquistados: «El cobre permanece ahí, dormido, pero la mina sigue siendo el hombre y ayer golpearán a cuantos se atrevan a rodear el Congreso» (ibíd.). Ese «Sol» con mayúscula que aparece en algunas ocasiones, se refiere sin duda a la Plaza del Sol madrileña, epicentro de esas protestas del movimiento de los indignados, que desde 2011 a 2015 fue un modelo cívico y pacífico frente a la opresión del sistema.

Estas referencias no se encuentran sino filtradas a través de esa solidez formal y estructural aludida, que sabe

que «Rosa Luxemburgo vuela desde el puente» (de «Berlinal», pp. 14-15) vigilando «el extintor de la demagogia» (p. 14) y la banalización y superficialidad de una sociedad de revistas de moda (de «In Vogue», pp. 17-18). «Algunos piensan aún en un canto, un largo canto colectivo» (de «Sampler», pp. 20-21), porque el «nosotros» es todavía posible. De ahí que aparezca ese «nos» en repetidas ocasiones, en «transexual periferia del lenguaje» (p. 21), abarcándolo todo. La poesía, es decir el logos elevado a la enésima potencia, nos salvará, o al menos lo intentará, con sus posibilidades expresivas. El lenguaje como explicación última del mundo, materia que nos forma y nos configura, con sus fallas y problemas, pero al fin y al cabo certeza comunicativa, realidad asertiva y sensible: «Ahora que los días se van sucediendo con la frialdad de los días que se van sucediendo puedo decir, sin rencores de ninguna especie, que eres cuanto la vida me quiso trasladar. // Y entonces se levanta, para la gramola, se mete con discreción en su nota al pie» (de «A partir de una isla», p. 26). El recurso textual es el refugio, el código es la poesía y, su residencia, la escritura.

«¿Poesía como músculo de la conciencia?» (de «Esa roca», p. 30), se pregunta la voz verbal, que se autoconcibe en «este orillarnos, ustedes frente a mi liquidez, mis palabras insustituibles por un azar histórico» (de «S. E. P. [Síndrome de Estrés Postraumático]», p. 44) en la modernidad líquida, en las identidades cambiantes, y en un cuestionamiento

del *statu quo* del sujeto neokantiano, que sin embargo debe sobrevivir con la imaginación como salida, no con la conciencia sino con la imaginación: «Nos asista la imaginación» (p. 30), o «Esta violencia interior, chancla de mi magnificencia, caballo sobre sus patas traseras, mi imaginación» (de «La versión oficiosa. Mi imaginación», p. 72). Lejos de cualquier ingenuidad, Julieta Valero sabe que «la marca de género ahorra adjetivos» (ibíd.), y la dialéctica individual/colectivo («riqueza privada, miseria pública», p. 31) debe solventarse con una reformulación de los postulados clásicos o tradicionales desde un punto de vista dialógico, que incluya a la mujer, y la presencia de lo femenino es muy importante — decisiva, primordial, debería decirse— en todo el poemario, una propuesta inclusiva y rupturista que plantee una nueva moral —entiéndase «otra»— distinta a la Norma, como en «La familia no es lo que era» (pp. 67-68) en la que no faltan dosis de humor, de nuevo, o distancia irónica, que trata de plantar cara al futuro que contiene todos los pasados, y la acumulación de los errores precedentes: «Este es el olor de los que insisten. En su caja / abdominal el silencio tras todas las bombas de todas / las guerras. Me sonrío ambulatoria. // La flor del siglo XX, el loto de sus pies.» (de «Viejina», p. 33). Una individualidad en continuo conflicto con su pertenencia a lo colectivo, con los vínculos de ese nosotros que es a su vez miserable, ya que entre otras razones se ha deconstruido su esencialidad, y se ha comprendido también que está vacío, desarraigado

igual que el yo: «cada mañana me arranco del lugar al que pertenezco; mientras chilla la raicilla de mandrágora dispongo de unas horas para hallar al donante universal: palabras» (p. 82). Pero no hay alternativa... excepto la de que el ser humano debe reinventarse.

De ahí ese «Que concierne» del poema que da título al libro, es decir una nueva —entiéndase «otra»— asunción de las responsabilidades colectivas y una actualización de la individualidad, que deberecomponerse y encontrarsuspropias definiciones y espacios en el mundo de hoy, para «contra todo pronóstico pactar con el futuro» (p. 43), y de ahí ese bebé o recién nacido, *in vitro*, que responde a una nueva realidad y una nueva propuesta de

vida, un nuevo individuo en el mundo que, sin ingenuidades, sabe que «Los niños vienen de aquí; no de la ilusión del crecimiento infinito; nunca del desprecio por el público sector» (ibíd.).

Muchas más cosas y vetas se podrían entresacar de este denso *Que concierne*, y muchas derivaciones nos llevarían muy lejos, pero el lector debe descubrir por sí mismo la complejidad y la intensidad de este poemario, un volumen que no defraudará a los amantes de poesía de alto voltaje, en este caso de una autora imprescindible en el panorama actual español que a buen seguro nos seguirá regalando muestras imperecederas, como esta.

MIRIAM REYES, *HAZ LO QUE TE DIGO*, MADRID, BARTLEBY, 2015, 74 pp.

JUAN CARLOS ABRIL
Universidad de Granada

Afirmaba Jacques Lacan en *El Seminario 8* acerca de *La transferencia* en su disparidad subjetiva, su pretendida situación, y sus excursiones técnicas, que «Al principio era el amor», y que estamos abocados a esperar a que el otro diga lo que queremos escuchar, porque nunca podremos hacer que lo diga o que lo haga, y que por tanto se presenta como una quimera. Este tal vez sería un buen resumen de este magnífico libro de poemas de Miriam Reyes (Orense, 1974), bajo el imperativo *Haz lo que te digo*. Incluso podría afirmarse que por mucho que nos quieran complacer y se aproximen a decir lo que queremos escuchar, nunca lo lograrán: «Por más que lo intentas / no haces lo que te digo. // Parece que juguemos a juegos distintos: // yo digo tu voz / y tú respondes mi voz solo busca tus oídos» (p. 40). Habría que recordar también a Georges Bataille en *Las lágrimas de Eros*, a propósito de la disolución del uno en el otro que implica el amor, cuando se da pleno. Quizá con estas bases teóricas, a modo de guía, podríamos interpretar este volumen de amplio espectro, en el que ya desde el título se nos impele a leer con la motivación de quien, más que por propio gusto, es empujado a algo. Además, el amor como destrucción no solo de la pareja, sino de cada una de las partes, es decir como autodestrucción, sería otro de los peligros a los que estamos abocados. Desde los primeros versos advierte: «No es aconsejable depositar toda esperanza en otro cuerpo / pero sucede y para entenderlo / habría que empezar por aislar / el proceso de la circunstancia / y observar con atención / las pequeñas transformaciones / en el significado de la palabra amor.» (p. 15). De ahí estas preguntas del deseo, cuyas respuestas nadie sabe: «¿Te como o me comes? / ¿Se trata de aparentar que tienes lo que no tienes? / ¿Seremos rivales adversarios

compañeros?» (p. 33).

A su vez, el poema que comienza diciendo «Estamos programados para ver causa / donde solo hay azar» (p. 44), indica el empeño lógico del ser humano para ordenar todo lo que hay a su alrededor, ya se llame mundo, naturaleza, u otredad en general, incluidos los humanos. Buscamos lógica en el otro, en nuestras reacciones y relaciones, pero no la poseemos ni siquiera para nosotros mismos. Nos encontramos en el abismo del yo, su inefabilidad y su fractura romántica, la cual, eso sí, escarba en las teorías contemporáneas de la física para aferrarse a algo, despojándose de idealismo, especulaciones y metafísicas. La reducción de los cuerpos a su extensión –su espacio– material destaca en el poemario, que no se conforma con fantasmagorías o engañifas de tres al cuarto. Desde su asertividad, *Haz lo que te digo* interactúa con el lector para reflexionar sobre el uso y la dirección que le damos a nuestra vida, sin contemplar otras soluciones que no sean las del aquí y el ahora, las del tocar y comprobar empíricamente, «porque no hay explicación posible, pero sucede / todo el universo extendido y flotando / entre mi cuerpo y tus manos» (p. 17). Eso no quiere decir que la autora caiga en esencialismos básicos e ingenuos, sino que opta por una lectura apegada a la realidad, sin trascendencia. Cuando el uno se aferra a su identidad y autonomía, el otro se acopla: «Entonces me plantaste arbolitos alrededor / plagados de nidos en sus copas / y estas enredaderas que me suben

por las paredes» (p. 18).

La corporeidad de *Haz lo que te digo*, se aprecia cuando, más que un «yo soy», lo que se antepone –como lema– es el «yo hago». Por eso se interpela al otro para hacer, independientemente de que se consiga lo que se pretende, que como veremos casi nunca es así. Pero la exhortación a hacer se plantea como fundamental, ya que nos mueve a vivir. El resto, o sea las hipótesis sobre lo que no se ha hecho, lo que se podría haber hecho, o lo que gustaría hacer, no cuenta, o podría decirse que cuenta *ex negativo*: «Lo que no nos hacemos sedimenta / en la carne / endureciéndola.» (p. 21). Se exponen diferentes teorías de las distancias, ya sea para evitar, ya sea para atraer al otro: «cuanto más lejos estás / más rápidamente te alejas» (p. 22), que en cualquier caso tiende a convertirse en sólidos argumentos, como «columnas maestras» (p. 23) en la casa del amor compartido. La poeta insiste: «Lo que no nos hacemos se apila / en los rincones como una montaña / de cajas que guardan lo que se tuvo / y ahora ya solo se puede precintar» (p. 25).

La simbología de la roca o paralización de los cuerpos que no se comunican, petrificados, nos recuerda a aquella piedra dura que ya no siente. La autora se plantea comprender lo que sucede, intentando que la relación se dé como quiere, o dejar que las cosas se queden como están, y que la deriva haga lo demás: «Puedo levantarme y cerrar esa puerta / o quedarme donde estoy y pedirte que la cierres» (p. 34). En realidad,

y a partir de este momento, se agudizan estas problemáticas, esgrimidas en forma de conflicto, todas esas causas ajenas a la semántica, y emparentadas con la pragmática: «El significado que le demos a esto / dependerá siempre de algo distinto / como el significado de una palabra» (p. 35). Nos enfrentamos al alrededor de las palabras, lo que quieren decir y lo que dicen, a su imposibilidad por definición, o insatisfacción final. «Detesto las imprecisiones» (p. 38), asegurará un poco después, a sabiendas de que «Cuando dices que piensas en mí no piensas en mí / piensas acerca de mí pero desde lejos» (p. 41). Volvemos al abismo del yo, a su soledad más absoluta, y los poemas nos dejarán frente a un nosotros sin vínculos, un «nosotros a la intemperie» (p. 39) de la comunicación efectiva, que no obstante no le importa demasiado, tanto si se produce como si no, a la voz verbal: «Como si de repetir las palabras su significado se aclarase o llegase a pertenecerme» (p. 43). El yo poemático se muestra consciente en todo momento de que «La aridez se extiende y esconde lo que hay debajo: / este lugar y yo este momento y yo / somos una misma superficie. // Sigo diciendo yo pero sé que ahora significa arena» (p. 64). El contorno es indescifrable, pero más inteligible que el interior: «En todo el universo / no hay un solo cuerpo que no tire de otro / con toda su oscuridad que no puede verse» (p. 52). La atracción, que no solo es sexual, sino emocional, holística o «gravitatoria» (p. 53), va del centro —

digamos, esencial— hacia los márgenes para agarrarse a algo. Por eso en la última parte de *Haz lo que te digo* los márgenes y el paisaje cobran particular importancia (pp. 55, 56 y ss.). Una mirada libre —lo más libre posible— hacia el exterior quizá no nos salve de nosotros mismos, de nuestros problemas de comunicación con el otro, pero al menos ayudará a desatascarnos de las aporías del sujeto trascendental y el ombligismo, para centrarnos en «las palabras abiertas» (p. 60) y en una descripción posible de lo que nos circunda, en un mundo practicable y, en definitiva, una poesía en presente. El contorno como conocimiento del medio, que acaba repercutiendo en el conocimiento de uno mismo: «He aprendido a interesarme / por algunos procesos geológicos: / en mi carne cristalizada hay signos / que de saber interpretarse / explicarían cómo se han formado / algunas cadenas montañosas» (p. 64), para concluir que «Estudiarse es más útil de lo que algunos consideran» (ibíd.).

Miriam Reyes ha escrito un poemario atrevido en su propuesta —dejamos otros temas, de los muchos que nos quedan, para que el lector se adentre por sí mismo— y profundo en sus implicaciones, con un lenguaje que continúa en la línea ya descrita de sus anteriores entregas, pero ahora maduro y en su mejor expresión. *Haz lo que te digo* es un libro importante de una autora importante, y desde aquí quisiéramos saludarlo, dándole la enhorabuena.

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO, *MAX AUB: EPISTOLARIO ESPAÑOL*, PRÓLOGO DE JOSÉ CARLOS MAINER, KASSEL EDITION REICHENBERGER, 2016, 237 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

Profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca, Javier Sánchez Zapatero añade con este libro, *Max Aub: Epistolario español*, una nueva aportación, y muy notable, a la bibliografía aubiana, a la que con anterioridad había contribuido con relevantes trabajos, siendo el más señalado de ellos la obra titulada *Max Aub y la escritura de la memoria*, aparecida en 2014. Este tema de investigación se inscribe en el marco de su muy probado interés por la literatura española del exilio, del que fue muestra bien original el haber abierto caminos metodológicos con su monografía de 2010: *Escribir el horror: Literatura y campos de concentración*. Todavía en relación con el exilio anotaré también el haber realizado la coedición de un elenco de *Relatos del exilio republicano español*, el cual vio la luz en 2016. Sus tareas como estudioso las ha extendido

y extiende igualmente por otras líneas de trabajo, de las que son ejemplo constante sus escritos e iniciativas en torno al binomio novela y cine negro.

Preceden a la monografía que reseñamos, unas páginas preliminares de presentación debidas a José Carlos Mainer. En ellas se recuerda que el trabajo de referencia pudo realizarse merced a la beca que le concedió al autor, en 2010, la Fundación Max Aub, establecida en la localidad castellanense de Segorbe en 1997. Siendo así, uno añadiría que pocas veces una ayuda de investigación tan puntual y concreta ha sido tan productiva, porque la ha rentabilizado Javier Sánchez Zapatero de un modo excepcional y de muy difícil parangón. En el prólogo se indica asimismo que este libro no solo conecta con Max Aub y la escritura de la memoria, sino que es una consecuencia suya, porque ahí se anticiparon a veces

cuestiones que se han desarrollado en esta segunda cala aubiana, ahora centrada en la correspondencia del escritor con españoles. Uno de los valores más interesantes de tales cartas lo pondera el prologuista subrayando que «alcanzan momentos de tensión estética tan relevante como la que tienen sus obras de creación [...]» (p. X).

Sánchez Zapatero estructuró el libro en cuatro partes, una introductoria y breve, acerca de las características del epistolario aubiano y las de su estudio. El núcleo de la monografía lo integran tres capítulos, ocupándose el primero de ellos de los contactos de Max Aub con destinatarios que vivían en España, sin excluir en ocasiones envíos a simpatizantes o, incluso, franquistas declarados. La segunda gira en torno a los vínculos que mantuvo con la esfera editorial, mientras el tercero se detiene en los habidos con el mundo académico. Una muestra de diez cartas, una de carácter manuscrito, se reproducen después de la bibliografía. No se dispusieron por orden cronológico, y, a mi entender, hubiese sido mejor haberlas ordenado de manera temporal sucesiva. A continuación, procederemos a comentar el contenido de las cuatro secciones de que consta *Max Aub: Epistolario español*.

La introducción, puesta por Javier Sánchez Zapatero al comienzo de su monografía, no es extensa, pero sí de gran interés. Da cuenta en ella de las ubicaciones donde se conserva el epistolario, destacando la principal, la antecitada Fundación de Segorbe,

y también hace constar la bibliografía existente que recoge misivas aubianas. De la importancia que dio Aub a su epistolario da fe el hecho de que procurase quedarse con copia de las cartas que enviaba, lo que es inusual en el gremio literario. A tal fin eran mecanografiadas en papel de calco. Enviar esas misivas fue una forma de reivindicarse que complementaba a la que supuso su escritura literaria.

Observa Javier Sánchez Zapatero que la consideración de esos carteos viene a «derribar el mito» de que los escritores exiliados y los que no lo fueron no se comunicaban entre sí. Puede ser atinada la palabra «derribar» referida a tal creencia, porque, a estas alturas, dicho mito prácticamente solo cabría atribuirlo a gente desinformada hasta tal punto que su opinión es irrelevante por completo, dado que tal mitología hace muchas décadas que empezó a demolerse, y varios lustros que está arrumbada. No quiero resistirme a apostillar otra afirmación del profesor salmantino, la de que «el triunfo más verdadero del franquismo fue “permitirse” controlar los mecanismos de configuración de la memoria colectiva para imponer así una visión de la historia maniquea y deformada en la que a los exiliados» (p. 8), no solo se les negaba la presencia, sino que se les borraba del todo. Nada más cierto, y por eso mismo habría que estar bien alerta actualmente sobre quienes, so capa de poner las cosas en su sitio en materia de memoria histórica, lo que resulta plausible y hasta de justicia, pretenden cambiar unos falseamientos

innegables por otros distintos y no menos falsos.

Cada uno de los tres capítulos que vertebran la monografía de Sánchez Zapatero está integrado por numerosas noticias de enorme valor para completar perfiles de conocidos escritores, proyectos y realidades culturales españolas de los años de la correspondencia, y, por supuesto, para conocer detalles relativos a distintas obras aubianas. Tal es el cúmulo de datos valiosos que habremos de limitarnos a sacar a relucir tan solo algunas de esas informaciones de origen epistolar, y meramente a título de muestra, aunque muy insuficiente. Por lo que hace al primero de esos capítulos, resalto las cartas que Max Aub cruzó con escritores de la nómina a la que él mismo pertenecía, el 27. Con quienes mantuvo más correspondencia fue con Dámaso Alonso y con Vicente Aleixandre.

Del epistolario con el sevillano se conserva la respetable cifra de 64 documentos, precisa Sánchez Zapatero. Vamos a circunscribirnos a dar algunos datos sobre esa relación, aunque señalamos que se carteo también con Gerardo Diego y José Bergamín. El intercambio de cartas con el poeta de *La destrucción o el amor* contiene noticias sobre circunstancias concernientes a las muertes en España de Manuel Altolaguirre y de su pareja de entonces, a causa de un accidente de tráfico en las cercanías de Burgos, en el verano de 1959. Era un dato sabido. No tanto que, aparte de algunos familiares, al entierro solo acudió un escritor, Dámaso Alonso.

También se aportan datos impensados acerca del fallecimiento de Emilio Prados, el único amigo de Aleixandre de su niñez en un colegio malagueño. Le sobrevino el 24 de abril de 1962, día en el que, al parecer, había dicho, según Aub, que «se encontraba mejor que nunca, que iba a salir. Y se fue», (pp. 19-20) porque en efecto salió, pero de este mundo.

De más enjundia resulta lo sucedido cuando Aub pidió a Aleixandre noticias acerca de lo que pudo hacer Miguel Hernández, a fines de marzo de 1939, tras el golpe de Casado. Se los recababa para documentarse de cara a su novela *Campo de los almendros*, en la que uno de los personajes novelizados es el oriolano. Recibió esas informaciones, documento que se halla en la Fundación aubiana de Segorbe, pero le rogaba, al dárselas, que no dijese quién se las había proporcionado. Aub se entristeció con esa actitud, y no era para menos, porque no esperaba que, a la altura de 1965, su informante se mostrase con tamañas precauciones con respecto a quien fue tan amigo suyo. Añadiré finalmente, tocante a las relaciones de Aub con Aleixandre, que este participó en el proyecto aubiano de crear la revista *Los sesenta*, que en esa década sacó cinco entregas. A su vez, Aub no puso objeción alguna en trabajar junto a Dámaso Alonso, y a petición de este, a partir de 1966, para la candidatura de Aleixandre al Nobel.

Algunos de los pareceres de Aub sobre varios poetas del 27 llaman poderosamente la atención. Se recogen

en la monografía, y no se limitan al epistolario. Los refiero por su interés. En una carta a Carlos Barral, mencionó a Luis Cernuda diciendo que era «tan buen poeta como inaguantable persona» (p. 33), lo que no implica malevolencia, dado que no fue el único en expresarse así. Más sorpresa puede producir que sobre Dámaso Alonso dijese en una entrevista que «jamás quiso ser filólogo, lo es por cobardía» (p. 29). En *La gallina ciega* se sinceraba sobre Aleixandre diciendo con rotundidad que era «el único ser con el que jamás se [le] ocurriría hablar de política» (p. 43). Y en una de las entradas de un diario suyo, se refería a Jorge Guillén como un equidistante que ejemplificaba muy bien al conjunto de su generación: por «no querer comprometerse. A la defensiva. Sí y no. Olfato crítico finísimo. Parte un pelo en el aire» (p. 29).

Suculentas son las páginas de la monografía en las que se pone en relación a Max Aub con el arte escénico, no sin acaso el escritor quiso ser ante todo dramaturgo. Se lo participaba en una esclarecedora carta de 1963 a José Ramón Marra-López a la que pertenecen estas líneas: «Fui novelista de ocasión. Mi pasión primera fue el teatro y lo sigue siendo. El no poder estrenar, en España, me dejó totalmente desamparado. La novela -no el relato- fue una salida de emergencia que me llevó a un círculo infernal, a un “Laberinto mágico” del que no he podido salir» (p. 74).

Antonio Bueno Vallejo y Aub no se conocieron personalmente hasta 1969,

al igual que sucedió con Aleixandre. Fue con motivo del viaje a España que tanto decepcionó al escritor exiliado por lo sólido que estaba el franquismo. Ambos dejaron escritas, en el epistolario intercambiado, opiniones dignas de ser resaltadas. En una carta, Buero le dice, sobre Gabriel Celaya, como se lo pudiera haber dicho de tantos y tantos poetas, que «escribe para miles de espectadores, desde unas cómodas ediciones poéticas de 500 ejemplares» (p. 64). En la última de sus misivas, y con ocasión de su discurso de ingreso en la Real Academia Española, le manifiesta que le habría gustado «que estuviese en mi recepción Miguel Hernández, que, además, debería estar sentado en un sillón» (p. 69).

De mucha envidia fue el debate mantenido por carta con Dionisio Ridruejo. A buen seguro no le faltaba razón a Aub al decirle al exfalangista que «La República llevaba en sus entrañas más empuje, mejores deseos -buenas intenciones- que los vuestros» (p. 79). Pero también parecen acertadas las reflexiones del soriano: «Solo a un espíritu maniqueo —creo no haberlo sido jamás— se le ocurrirá pensar que todos los de un bando fueron buenos y todos los del otro, malos: que solo los unos amaban la libertad y la justicia y los otros la detestaban» (p. 81). Y excusado es apostillar que lo de maniqueo no sería una indirecta referida a Aub. No era el caso, pues fue ejemplo de escritor que, sin hacer renuncia a sus ideales, se abrió a las razones y conductas ajenas con una actitud admirable, y ayudó siempre

que estuvo en su mano a varios autores que residían en España. Una muestra entre muchas: Victoriano Crémer obtuvo en México un galardón por su novela *Libro de Caín* por las oportunas gestiones aubianas.

A Crémer le hace leonés Sánchez Zapatero, cuando nació en Burgos, si bien se afincó en León muchos años. Sería, en todo caso, un leonés «de adopción». Gazapo de calibre es el de asegurar, como si fuese una aclaración al lector, y a vueltas de un intercambio de cartas entre Antonio Aparicio y Aub a mediados de los sesenta, que el poeta sevillano había vuelto a su país para «quedarse definitivamente» (p. 107), cuando lo cierto es que fallecería en Caracas, a donde regresó tras un tiempo en España, en el 2000. A favor del talante abierto y del fino criterio literario del abogado Cesáreo Rodríguez Aguilera, que llegaría a ser magistrado del Tribunal Supremo, dice mucho el hecho que sigue: Aub se había puesto en contacto con él a causa de habersele negado en 1964 la entrada en España. La principal causa esgrimida fue haber escrito *La verdadera historia de la muerte de Franco*, libro del que, pese a su título, su autor le decía al destinatario que era «tal vez, mi único libro en que no me meto para nada con el actual régimen.» Cesáreo Rodríguez Aguilera le comentaría, a propósito de esa obra, que era «una pura delicia de ironía y de buen humor [que] sólo estando inmersos en un estado de cretinismo se puede tomar como motivo de acusación» (p. 105).

En el más reducido de los capítulos centrales de la monografía, Sánchez Zapatero aborda las relaciones que tuvo Max Aub con el sector de la edición, concepto en el que se hacen caber también las revistas, y las gestiones editoriales. Pasan de doscientos los documentos relativos a la conocida gestora de derechos de autor Carmen Balcells. En algunos de ellos queda de manifiesto que entre ambos se produjeron ciertos desencuentros, mayormente a causa de presiones del escritor a su agente. En una ocasión, y ante sus apremios, ella se vio obligada a conminarle: «no vuelvas a refirme porque no lo aguanto más» (p. 123).

Con el poeta y editor Carlos Barral tuvo Aub relaciones editoriales diversas, y asimismo con Jaime Salinas. La polémica cruzada con el gestor de los sellos Delos-Aymá y Andorra no ha de pasarse por alto. El editor le hacía saber, en el verano de 1970, que al amparo de tales editoras «llevo publicados tres libros suyos, y en ninguno de ellos llegué a cubrir costes.» La réplica aubiana fue contundente: «los libros publicados por usted eran inencontrables en Valencia y en Madrid, únicos sitios donde entré en unas librerías...Me alegra el que me anuncie que hará lo posible por reintroducirme en el mercado español. Supongo que la campaña que están preparando consistirá en algo más que en anunciar los libros en *Ínsula*, excelente revista que no se vende en España» (p. 141).

Aub puso en el sitio debido la capacidad de las revistas *Ínsula* y *Papeles*

de Son Armadans para influir en la lectura de obras literarias. En ambas colaboró, a sabiendas de que su influjo se centraba en los círculos académicos. Bien es cierto también, podríamos añadir, que a través de ellos pueden tener alguna repercusión en estudiantes de filología y en escritores y en algún que otro asistente a veladas literarias. En cualquier caso, su desmitificación de la incidencia cultural de ambas publicaciones ahí queda. En *La Gallina ciega* decía de la primera que era una «revista para norteamericanos en mal de la literatura española». De la segunda llegó a afirmar que se trataba de una revista «confidencial para suscriptores».

En el capítulo final se hace referencia a la relación que tuvo Max Aub con el ámbito académico. En esta parcela, la correspondencia más nutrida y fecunda la mantendría con Ignacio Soldevila Durante. Referirnos a las distintas cartas a filólogos que son destacadas en la monografía exigiría bastantes páginas. Limitándome a señalar muestras de este tipo de correspondencia, señalaré la crispación más que justificada que le hizo sentir la haraganería como estudioso de Eugenio de Nora y la, a su entender,

escasa fiabilidad filológica de Juan Luis Alborg. Entre esas misivas destaca una dirigida a Prats Rivelles que aporta datos de primera mano sobre circunstancias personales inestimables para su biografía.

Estuvo Aub al tanto de posibles estudios sobre su obra. Al respecto, se aduce la carta enviada a Francisco A. Longoria. No se cita otra a Díaz-Plaja, estando este filólogo como profesor visitante en la Universidad de Buffalo, en la que se interesa por el canadiense, entonces estudiante, Paul Kholer, que defendería en 1972, en la Universidad de Toronto, la tesis *The literary image of the Spanish Civil War of 1936-1939 in Max Aub's 'El laberinto mágico'*. Entiendo que esta carta se desconoce, pues se incluye en el libro, no citado, que la Universitat de Barcelona publicó en 2009 con el título *Querido amigo, estimado maestro: cartas a Guillermo Díaz-Plaja*. Resulta imposible que en una monografía en la que se manejan tantos datos no se puedan encontrar lagunas, como esta, o inadvertencias del tipo de las anteriormente señaladas. Se trata, sin embargo, de pequeñeces que escasean en este gran libro, imprescindible y de referencia.

GERARDO PIÑA ROSALES, CARLOS E. PALDAO Y GRACIELA S. TOMASSINI
(EDS.), *RUBÉN DARÍO Y LOS ESTADOS UNIDOS*, NUEVA YORK, ACADEMIA NORTEAMERICANA DE LA
LENGUA ESPAÑOLA, 2017, 279 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

Con ocasión del primer centenario del fallecimiento del escritor nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), se han realizado en el mundo hispánico congresos conmemorativos, se han editado monográficos de revistas, y han visto la luz libros y artículos diversos auspiciados por la efeméride. En este contexto, la Academia Norteamericana de la Lengua Española tomó la iniciativa de dedicar al autor de *Cantos de vida y esperanza* un libro que agrupase contribuciones varias en torno a su vida y a su obra, volumen que apareció en 2017.

Lo editó la propia institución, incluyéndolo en su colección «Pulso herido», en la que, entre otros géneros, cabe el de los estudios filológicos que también son de carácter creativo. Con esta obra la ANLE suma un título más a la serie de libros en los que se estudian las

relaciones biográficas y literarias que haya podido haber entre un escritor hispano y el universo estadounidense, en la línea de un título anterior como el de 2011, Gabriela Mistral y Estados Unidos. La portada de la obra que reseñamos, titulada *Rubén Darío y los Estados Unidos*, corrió a cargo, así como las fotografías que en ella se insertan, del director de la ANLE, Gerardo Piña Rosales, consumado experto en fotografía y en la ilustración de libros valiéndose de ella. Y él mismo, junto a Carlos E. Paldao y Graciela S. Tomassini, han llevado a cabo las tareas propias de la edición de los distintos trabajos que se incluyen dentro de este interesante aporte bibliográfico de temática rubendariana.

A la oportunidad de conmemorar la efeméride de la muerte del escritor sudamericano, los tiempos que corren en los Estados Unidos han añadido otra

motivación de muy distinto carácter a este libro: la de aprovechar la circunstancia para la reivindicación del español en ese país norteamericano. Así se desprende de la dedicatoria que figura encabezando el volumen, y en la que se dice: «A todas las comunidades hispanounidenses que se aferran a su lengua y a sus culturas frente a la rampante hispanofobia actual.» Nada más coherente con esta dedicatoria que esta obra centrada en la relación con los Estados Unidos de una figura literaria de tantísimo relieve como Rubén Darío, cuyos recelos respecto a la negativa ejecutoria estadounidense con el mundo hispano estuvieron bien fundados y acordes con los acontecimientos históricos del 98, y resultan premonitorios de una realidad presente. Hay evidencias que hoy día apuntan a que se intentan poner palos a la rueda del auge de lo hispánico en suelo USA, obstáculos efímeros que no parece vayan a frenar a medio y a largo plazo a un incremento del español en ese país, llamado a convertirse en 2060, si no antes, en la nación con más hispanohablantes del planeta. Acaso éstos hagan las veces en los Estados Unidos de aquellos cachorros sueltos del león español que anunciaba Darío.

Los distintos aportes que comprende el libro se han insertado en secciones a las que se pusieron sendos títulos de marchamo clasicista que probablemente hubiesen complacido a Rubén Darío, que tanto bebió en la fuente del universo grecolatino. Los rótulos responden a la comparación de esta obra

con un templo clásico, de ahí que, tras la presentación preceptiva, el cuerpo central se reparta entre las secciones denominadas significativamente Pórtico, Naos, y Podium. Suceden después un par de «Miradas en el tiempo», y un «Talón de fondo» que reproduce una carta de Pedro Enríquez Ureña que versa sobre Rubén Darío, y que el estudioso dominicano dirigió a Alfonso Reyes. Un «Homenaje fotográfico» consistente en ir ilustrando pasajes diferentes de la «Oda a Roosevelt» y una valiosa «Iconografía» con ilustraciones variadas completan el volumen. Acto seguido, pasaremos revista a las distintas contribuciones de esta obra, comenzando por las páginas de presentación de la misma.

En el antecitado liminar, suscrito por los tres editores, se remarca que la de Rubén Darío fue la primera poética de carácter moderno surgida en el orbe hispánico. También se afirma, siguiendo a Ángel Rama, que el nicaragüense invirtió el signo «colonial» que hasta entonces había regido en la poesía de Hispanoamérica. De dos aportaciones consta el «Pórtico», las respectivas de Alberto Julián Pérez y Carlos Tünnermann Bernheim. En la primera, titulada «Darío: su lírica de la vida y la esperanza», es lamentable el mayúsculo error de decir que, en su visita a España, en 1892, Darío conoció a diversos escritores, entre ellos a José de Espronceda, cuando lo cierto es que había muerto nada menos que cincuenta años antes, en 1842. Esta equivocación, sin embargo, no resta en modo alguno

interés a este trabajo, en el que destacan los comentarios a valores inherentes a *Cantos de vida y esperanza*, entre ellos el de tratarse de un conjunto lírico en el que su autor expresa que siente, sufre, se duele y se sincera. Dos de los textos más representativos del dolor dariano son «Melancolía» y «Lo fatal». En uno se subraya la confianza de que la poesía había supuesto el objetivo prioritario de su vida, y le estaba llegando la realidad de tener que enfrentarse al hecho de la muerte, que se llevó a sus dos hijos, el segundo en junio de 1905, el año en el que iba a aparecer el referido libro. Sobre el tan emblemático poema «Lo fatal», que puso fin a *Cantos de vida y esperanza*, se entiende que constituía una síntesis del estado anímico del poeta ante la existencia en aquella encrucijada. Utilísima, así pues, la tarea de contextualización biográfica de estos poemas, lo que no siempre se hace, con lo que su significación más profunda suele quedar mermada.

En el trabajo de Tünnermann, titulado «El pensamiento cívico y social de Rubén Darío», se expone el amplio muestrario que la noción de patria tenía para el poeta, cuyo patriotismo fue plural. Sintetizando ese artículo, anoto que, respecto a la tierra americana, Nicaragua era su patria de nacimiento, pero a Centroamérica también la llamaba su patria, su patria grande. Consideró patria suya asimismo a toda Hispanoamérica, y en ella sobre todo a Chile y a Argentina. En Europa reconocería dos patrias, España, la patria madre, y Francia, la patria universal.

Y aun otro concepto debe añadirse a los citados, porque Pedro Salinas entendió que para Darío a toda la latinidad habría que tenerla igualmente por patria. Tünnermann recuerda que no militó en partido político alguno, pero participaba del ideario político liberal, el más progresista en su tiempo. En este ideario figuró el unionismo centroamericano. Rubén fue muy consciente de que le había correspondido la misión de ser un poeta continental. Se le debe el reconocimiento que hizo del aporte indígena a la cultura hispánica, a la que contribuyó a conferir originalidad. Finalmente, y siguiendo a Pablo Antonio Cuadra, Tünnermann remarca que el nicaragüense proclamó el orgullo de ser mestizo, de formar parte del mestizaje.

La sección «Naos», la más extensa del volumen, la abre el artículo de Jorge Eduardo Arellano, «Rubén Darío ante los Estados Unidos», y en él hay que hacer notar como positivas las apreciaciones de primera mano, porque la bibliografía utilizada atestigua que su trabajo fue resultado de una lectura directa de los textos darianos. Arellano saca a relucir un escrito de Darío de 1892 en el que exponía, en aquel final del XIX en el que Estados Unidos mostraba su empeño hegemónico y su expansionismo, que el dicho «“América para los americanos” no reza con nosotros», añadiendo también que para ellos no cuentan para nada los latinos. Seis años más tarde, en su escrito «El triunfo de Calibán», aparecido en la publicación bonaerense *El Tiempo* el 28 de

mayo de 1898, decía de la gente de ese país que lo imitan todo, tanto en el arte como en la ciencia. Reconocía, sin embargo, la extraordinaria importancia de dos de sus poetas, aludiendo a los «versículos a hacha» del «profeta demócrata» Walt Whitman, mientras al bostoniano Poe lo retrataba como un «pobre cisne borracho de pena y de alcohol» (p. 60) que jamás iba a ser reconocido en su propio país.

El segundo de los trabajos de este grupo lo firma Alberto Ambroggio, habiéndole puesto el título de «Rubén Darío y Walt Whitman». En estas páginas, que inciden en un asunto comparativo ya abordado por Will Derusha, en 1997, y por Horacio Peña, en 2009, se alude a las coincidencias y a las disparidades entre ambos autores americanos, y se repasan sobre todo textos poéticos darianos en los que se menciona expresamente al estadounidense. En la «Oda a Roosevelt» se llama la atención sobre que sus versos reflejan «claramente elementos de la poética whitmaniana.» (p. 75) Ambroggio trae a colación después un texto de Rubén que resulta sumamente explícito sobre la admiración que sintió hacia Whitman. Se publicó en Santiago de Chile, en *La Época*, el 16 de noviembre de 1888, cuando el autor de *Leaves of Grass* vivía aun. De él decía que era «sacerdotalmente profética» su figura, valorándolo al máximo al asegurar que «es él hoy el primer poeta del mundo.» Esa opinión pudo constituir todo un espaldarazo, añadimos nosotros, para los poetas hispánicos de entonces y de las promociones subsiguientes.

«Rubén Darío y los Estados Unidos: entre tradición y modernidad» fue el título elegido por María Claudia André para su colaboración. En él nos reencontramos de nuevo con el artículo dariano «El triunfo de Calibán», contextualizándolo en el año de la intervención armada de Estados Unidos contra España. A propósito de este escrito, se cita el pasaje en el que Rubén denominaba bárbaros a los estadounidenses después de afearles ser «aborrecedores de la raza latina.» Y se cita asimismo que tal opinión no le impidió reconocer, muy pocos años después, que «Los hispanoamericanos todavía no podemos enseñar al mundo en nuestro cielo mental constelaciones en que brillan los Poe, Whitman y Emerson». Todavía no podían, bien cierto, pero estaban a punto de ir contrapesando esa creencia. Y es que Rubén, como recuerda oportunamente la autora del trabajo, en 1905, y en el sur de España, estuvo ultimando *Cantos de vida y esperanza* cuando se encontraba en tierra española como corresponsal de *La Nación de Buenos Aires*. En ese libro, en el que se recogen poemas excelentes, la «Oda a Roosevelt» iba a convertirse en «una de las obras más memorables y de mayor reproducción del gran poeta.» (p. 89)

El texto firmado por Daniel R. Fernández nos ofrece una singularidad que lo convierte en muy distinto de los restantes que integran el libro. Muy acorde con su título, «Rubén Darío y los Estados Unidos: tres fábulas profanas», su autor ha realizado un escrito muy creativo, incluso por momentos de índole

poética, repartiéndolo en los tres epígrafes siguientes: «El Poeta y el Cazador», «Fábula de Polifemo y Rubén», y «Rubén in the Park». En este último evoca las patéticas y delirantes vivencias del poeta en el famoso parque central neoyorquino durante una congeladora noche de 1915 enterrado en la nieve, lo que le ocasionó una pulmonía, la atención hospitalaria, y el regreso a Nicaragua para fallecer el año siguiente.

Se debe a Mariela A. Gutiérrez la contribución que lleva por título «Rubén Darío: poemas de inquietud, denuncia y resistencia frente al coloso del Norte.» En estas páginas sobresalen los comentarios acerca de la «Oda a Roosevelt», poniendo el acento en la alerta dariana ante la probabilidad entonces tan próxima de que los valores latinoamericanos fuesen absorbidos por el materialismo anglosajón. El aporte siguiente, realizado por Pol Pepovic Karic, se titula «Dos perfiles estadounidenses en la prosa de Rubén Darío». Cumple anotar sobre todo en este trabajo el subrayado de la apreciación rubendariana de que la imaginación de Poe haya podido desarrollarse precisamente en un país dominado por el cálculo.

La contribución al volumen por parte de María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela lleva el título de «Entre invasiones, anglicismos y mestizajes: función de Estados Unidos en la obra de Rubén Darío.» Comienza la autora indicando que los polos contrapuestos de la negación y de la aceptación de los Estados Unidos en

la obra dariana los representan la «Oda a Roosevelt», de *Cantos de vida y esperanza*, y «Salutación al águila», de *El canto errante*. Estudio muy consistente, lo más llamativo del mismo es haber visto a Darío como «estudioso de las estructuras retóricas de otras lenguas, lo que amerita otorgarle el título de gramático.» (p. 151) Víctor Fuentes cierra la sección «Naos» con su escrito «Canto a la cosmópolis, grito por la paz e infortunio de Rubén Darío en Nueva York (1914-1915)». En su trabajo se detiene este prestigioso hispanista en los poemas «La Gran Cosmópolis» y «¡Pax!», siendo de gran valía analítica el haber reconocido en el primero de esos poemas «versos-semillas», que después van a desarrollarse en «poemas enteros» en el libro de Federico García Lorca *Poeta en Nueva York*.

El apartado «Podium» consta de un texto, el de Roberto Carlos Pérez «Rubén Darío no debe ni puede morir». Siempre será de agradecer el abordar una vez más la relación entre Darío y Unamuno, y el autor la aborda, a vueltas de las problemáticas quijotescas. Curioso me parece que en la bibliografía de este trabajo, en la que no se cita ninguna referencia online, se haga constar siempre que los libros referenciados son impresos. Podía haberse obviado esta información que hay que dar por presupuesta, y que conlleva, además, inoportunas y machaconas redundancias.

Dos son los trabajos que se juntaron en la sección «Miradas en el tiempo», los de Eliot G. Fay y María Clotilde Rezzano

de Martini. Consigno sus respectivos títulos: «Rubén Darío en Nueva York» y «Los raros y los escritores ingleses y norteamericanos.» Se hace memoria y se repasan en el de Fay las circunstancias de las tres visitas efectuadas por el nicaragüense a la ciudad de los rascacielos, las de 1893, 1907 y 1914. En el de Rezzano se consideran las preferencias darianas en poesía en lengua inglesa, basándose en su libro *Los raros*. Nada dijo Rubén acerca de Emily Dickinson, acaso porque pudo no saber siquiera de su existencia. Respecto a Poe y a Whitman, valoraba mejor al primero, sobre el que escribió un artículo en exclusiva, lo que no obsta para que elogiase mucho al segundo.

Bajo el marbete de «Telón de fondo» se reproduce una carta de Pedro Enríquez Ureña dirigida a Alfonso Reyes y fechada en Nueva York el 9 de mayo de 1916. Esta misiva supone un testimonio excepcional. En sus renglones le hace la confidencia de que, durante la última estancia de Rubén en Nueva York, no quiso conocerlo. También le confía que ha de rebajarse la importancia de la recepción que se prestó a Darío en la ciudad, y aduce un par de muestras: la medalla de honor de la Sociedad Hispánica le fue concedida también a otros, y el

público asistente a su conferencia en la Universidad de Columbia, si bien era numeroso, no tenía nada de selecto. Por lo que hace a la incidencia de la literatura hispanoamericana en los Estados Unidos, le participa que «En las Universidades la están leyendo, en castellano; existen ya muchas cátedras de literatura hispanoamericana (...) Pero fuera de las Universidades el público no sabe sino que HAY literatura en América del Sur». (pp. 235-236)

El homenaje fotográfico de Gerardo Piña Rosales, consistente en ilustrar la «Oda a Roosevelt», lo integran diez fotografías, varias relativas a edificaciones neoyorkinas. En una aparece captada la Estatua de la Libertad, mencionada en el poema. En la que inicia la serie se capta una estatua de Walt Whitman, acompañando el comienzo de la oda, en la que al principio se invoca al poeta. Comprende variadas ilustraciones el apartado iconográfico del libro. En la mayoría aparece Rubén, dos veces acompañado. Otras tienen que ver con Nicaragua: casa natal, sepulcro catedralicio, monumento en Managua, y la foto de cómo era el Hotel Astor de Times Square donde se hospedaba el poeta. También se reproducen dos poemas manuscritos.

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, *EL ÚNICO SILENCIO (POESÍA REUNIDA, 1998-2017)*,
PRÓLOGO DE CATERINA RUTA, MADRID, SIAL, 2017, 626 PP.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

El poeta y filólogo ibicenco José Manuel Lucía Megías ha compilado casi toda su obra literaria en un grueso tomo que supera las seiscientas páginas. La causa de que en este libro no se reproduzca su entera obra lírico-dramática y, con todo, se alcance tal grosor, se debe a que, pese a no haberse incorporado al volumen su conjunto de 2015, *Los últimos días de Trostki*, en cambio sí se incluyeron en él las clases de materiales siguientes: la traducción al italiano, juntada al texto en español, del conjunto *Trento (o el triunfo de la espera)*; la escenificación textual, realizada por el poeta y por Carlos Jiménez, de los versos de *Y se llamaban Mahmud y Ayaz*; poemas inéditos y, en perspicaz denominación, «revisitados», que se fueron creando durante casi cuatro lustros, desde 1998 hasta 2017; y las anotaciones propias y ajenas sobre sus diferentes libros de poesía, «a modo de recordatorio genético», que se

añaden al final del tomo, al que precede un estudio preliminar de la hispanista italiana Caterina Ruta.

Considerando esos aportes críticos, entre los cuales resultan de máxima utilidad aquellas anotaciones del propio autor que ayudan a contextualizar sus libros, cabría decir que sobre la poesía de José Manuel Lucía Megías mucho se ha dicho ya. Lo que ocurre es que da la sensación de que es más aún lo que ha quedado por decir. Apostillaré también que resulta muy comprensible que este volumen se acoja al catálogo de la madrileña editora Sial, que ya había editado otras obras del poeta. Y añadido, asimismo, que éste quiso hacer constar que este tomo se acabó de imprimir en un día bien especial: el del fallecimiento de uno de sus poetas de referencia, Luis Cernuda, acaecida en Ciudad de México el 5 de diciembre de 1963.

No pocas veces uno constata que en el primer libro de un poeta se pueden encontrar rasgos temáticos y de estilo que proseguirán a lo largo de su trayectoria, convirtiéndose en claves de la misma. La lectura del conjunto inicial de José Manuel Lucía Megías ejemplifica esta constatación de una manera muy evidente. En *Libro de horas*, aparecido en el año 2000, ya destaca la inspiración erótica, dominante en su lírica, orientándose hacia un eros obsesivo y por tanto indeclinable que vive el dicente potenciándolo por vía imaginativa. Lo suscita quien le provoca ese subido erotismo que afecta a todo lo que ve, siente, elucubra y hace en la cotidianidad diaria, y que va ligado al vector de la ausencia, vista desde numerosos ángulos y vivida en una soledad por momentos amarga.

Como en aquel bolero que niega que la distancia sea el olvido, la distancia fomenta el recuerdo, por no decir el sueño de amar a quien está lejos. El hablante se diría que padece «hambre de amor», y, por ende, no extraña la peculiar metáfora gastronómica que se engasta en *Libro de horas*. Añadiré también que, junto a ensueños eróticos, asoman en este libro sesgos de preocupaciones sociales, de una ética solidaria, así como el malestar invencible frente a las injusticias, sin el cual no se explican determinadas temáticas que han interesado al poeta de manera muy particular.

Resaltemos también en el libro, en contrapunto con la clase de alejamiento dominante en el mismo, la ausencia física

definitiva e irrecuperable de la figura paterna, evocación a la que se volverá en versos de *Cuadernos de Bitácora*. No olvidemos tampoco el guiño medieval que se hace patente en el título de la obra, y mucho menos aún el protagonismo de la cotidianidad urbana, en concreto la madrileña, en *Libro de horas*.

A cualquiera que lea la poesía de José Manuel Lucía Megías habrá de llamarle sin duda la atención su forma más constante de poetizar, bien perceptible ya en su entrega literaria más temprana, que por información del autor sabemos que no fue, sin embargo, la primera realmente concluida. No se trata de que tan solo se advierta su gran sentido del ritmo y el recurso a múltiples anáforas, enumeraciones constantes y heterogéneas, yuxtaposiciones y reiterados paralelismos. Se trata de entender que esos procedimientos, prodigados de modo impresionante y de difícil homologación en la poesía española, y que tanto recuerdan a Walt Whitman, nombre que no aparece para nada en ningún momento del tomo, son muy apropiados y aún diríamos imprescindibles. Y entiendo que lo son con vistas a ir desarrollando imaginativamente, valiéndose de una praxis de predominio neosurrealista, el tropel de sentimientos y de reflexiones que brotan a vueltas de un amor real, cuando no inventado, que se recuerda o se finge evocar. La intertextualidad también abunda en ese libro fundacional en su lírica, anunciando un procedimiento al que posteriormente se va a recurrir a

menudo.

En *Prometeo condenado*, obra de 2004, pero escrita y acabada con anterioridad a Libro de horas, se manifiesta otra faceta poética de José Manuel Lucía Megías, la más dramática. Texto escénico de principio a fin y repartido en diez cantos, tiene en cuenta textos literarios inspirados en esa figura de raigambre helénica, y aporta una visión muy personal de ese mito antiguo que había asimilado el poeta en la tragedia de Esquilo, *Prometeo encadenado*. La escritura de este libro ofrece una característica textualidad tupida y densa.

Acróstico se editó en 2005. Reaparece en este conjunto la obsesión erótica consustancial en la poética del autor y, con ella, la tropología gastronómica, en algún poema con atisbos imaginarios antropófagos. Entre las variaciones sobre la temática de la ausencia que se poetizan, anoto el sentimiento de que no se la sacia con la presencia, porque al amor lo dotaría de más sentido lo ausente que lo que tiene al alcance de la mano. De ahí a que el sujeto amado lo sea en y por la escritura hay un paso, y no mucho más que otro paso falta para que también esa visión amorosa se sitúe a veces en predios paramísticos. Algunas resonancias del 27, que suelen comparacer en las obras del poeta, y en especial de Vicente Aleixandre, se dejan sentir en *Acróstico*, libro que contiene varios sonetos blancos y en el que las dotes retóricas del autor se hacen bien ostensibles.

Las variaciones sobre el deseo

erótico y la ausencia las reencontramos en el libro de 2006, *Canciones y otros vasos de whisky*. Conforme a su título, agrupa una nutrida porción de canciones en las que el más común concepto mismo de canción resulta anticonvencional para acercarse a ellas. Y es que no se atienen a lo que textualmente se suele esperar bajo ese nombre, sino que los poemas responden a una textura amplia y atípica. Poeta muy diferente a tantos, también sus canciones habían de serlo. Uno de los subtemas remarcables en la poesía del autor ibicenco se hace presente en ese libro, el de la amistad, el de los amigos y amigas, involucrados en evocaciones que, de nuevo, implican nostalgias y ausencias que resultan tan estimulantes para su creación lírica. Y anoto igualmente que uno de los puntos de atención más reiterados en los recuerdos de las personas que se invocan y que se evocan es el de la sonrisa.

De cuatro secciones consta el libro de 2007, *Cuaderno de bitácora*, la primera y la última relativas a dos ciudades, Roma y la argentina Azul, muy significativas para el poeta por distintas causas y circunstancias. Las secciones intermedias llevan los títulos respectivos de «Otras geografías» y «Diario de un viaje a la tierra del dragón», sección ésta que en 2004 se había editado como libro escrito en prosa y acompañado de fotografías. Una amplia gama de ausencias y distancias se vierten poéticamente en esta obra, en cuya parte primera el hablante se hace él mismo ciudad pasada y presente. En la parte segunda, sin embargo, el motivo

erótico disminuye y de su mano decrece también el del amor ausente. Un poema de esta gavilla, «Viveros de Coyoacán...») se intersecta con la temática china de la agrupación poética que va a continuación, derivada de un viaje a China. La técnica de estructuración horaria utilizada en el primer conjunto editado de Lucía Megías se reparte aquí en diferentes días y lugares visitados en el país asiático, a la par que se recupera en algunas situaciones un fino erotismo evocativo. La parte final consta de un único poema. Fue compuesto en elogio de una de las ciudades más entrañables para el autor, la argentina Azul, vista como urbe cervantina.

La denominación de *Tríptico*, puesta por Lucía Megías a este libro publicado en 2009, obedecería al trío de poemas escénicos que lo encabezan y que no figuran, por cierto, en el índice del volumen. A estos textos suceden tres monólogos. El factor ternario se reproduce igualmente al final de la obra, merced a «1 epílogo a 3 voces. Letanías a dos voces y un eco». Obra ésta, así pues, en la que el poeta se adentra por esa vertiente de su creación literaria que brota del mismo hontanar que su lírica, en la que late el potencial dramático, toda vez que la temática fan sostenida de la ausencia amorosa se plasma dialécticamente, casi siempre desde discursos monológicos. Poema a mi entender destacable en este libro es el inspirado en Frida Kalho, pues resulta muy lograda la capacidad impostativa de subsumirse el hablante en la personalidad de la extraordinaria

artista mexicana.

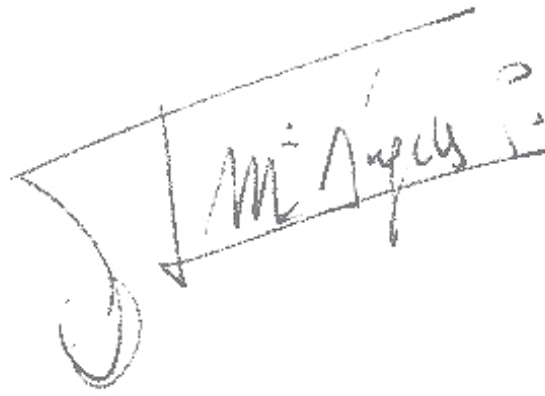
El de la ciudad es frecuente pretexto poético para Lucía Megías. Al margen del Madrid de *Libro de horas*, y que es el telón de fondo de tantos poemas suyos, la concentración lírica en una sola urbe vuelve a darse en la obra, aparecida en 2009, *Trento (o el triunfo de la espera)*, la cual se recoge en *El único silencio* en edición bilingüe, debiéndose la versión italiana a Claudia Demattè. La descripción entre paréntesis que figura en el título del conjunto se ajusta bien a su contenido, que se desgrana a manera de diario. En estos versos la habitual y abrumadora ausencia amorosa es vista desde la espera anhelante del encuentro. Esa espera se remarca al cabo de todos y cada uno de los poemas del libro, finalizados precisamente con la palabra espera. Desde el punto de vista del habla literaria, la andadura verbal abundosa iniciada en *Libro de horas*, y proseguida en distintas entregas posteriores, se ha atemperado y contenido.

Y se llamaban Mahmud y Ayaz es un conjunto lírico aparecido en 2012 que no tardó en editarse dos veces más. Pero no ha sido esta obra la que se ha incorporado al volumen, sino su escenificación en 2016, llevada a cabo por el poeta y por Carlos Jiménez. De ahí el paréntesis «(seis voces en el silencio)» añadido al título. El suceso que suscitaría el conjunto originario, y su teatralización posterior, fue el ahorcamiento, colgándoles de una grúa, de una pareja de amantes homosexuales en la ciudad iraní de Mashad, el 19 de julio

de 2005. Haber abordado este asunto, y con el apasionamiento cálido y profundo de la denuncia de tal iniquidad con que se aborda, corroboraba el emocionado compromiso personal y literario contra toda injusticia del escritor ibicenco, materializándolo en una cuestión bien lacerante que en sí misma es un crimen de lesa humanidad.

La sección de textos inéditos «y revisitados» con la que finaliza *El único silencio* acredita la extraordinaria vena creativa del autor, así como la versatilidad que puede imprimir a sus prácticas poéticas, en las que tantas veces sobresalen tanto el brillo del ingenio como el de las técnicas y estrategias literarias

ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL

A handwritten signature in black ink, enclosed within a hand-drawn rectangular border. The signature is written in a cursive style and appears to read "José María Angulo".

Lectura y Signo, 13 (2018)

LA POESÍA DE MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ: UNA ESCRITURA DE LAS COSAS Y LOS CUERPOS

Nacida en Valladolid en 1967, la trayectoria poética de María Ángeles Pérez López puede considerarse bibliográficamente comenzada al estamparse en 1997 su *Tratado sobre la geografía del desastre*, obra a la que sucedió en 1998 *La sola materia*. En el cruce finisecular daría a conocer *Carnalidad del frío*, libro aparecido en el año 2000. A partir de entonces, sus conjuntos de poesía van a irse publicando con más separación cronológica. *La ausente* se editó en 2004, *Atavío y puñal* lo haría ocho años después, en 2012, y asimismo de la segunda década del nuevo siglo, en concreto de 2016, data *Fiebre y compasión de los metales*.

En la poesía española de los noventa del pasado siglo, así como en los lustros de comienzo del presente, empezaron a surgir muchas poetas, y se prodigaron, en su virtud, las propuestas estéticas diferenciadas, algunas bien originales. En ese mapa tan abundante como diversificado, resultaba muy complejo ir apuntando determinados rasgos que se fuesen distinguiendo como voz progresivamente propia y distinta merced a los asuntos preferentes, a las perspectivas elegidas, y a la palabra rítmica y poética plasmada.

Pérez López encontró desde muy temprano los principales pretextos, cauces y estrategias literarias en las que se inscriben las claves más sustanciosas de su lírica. Según mi apreciación, los asuntos que más la caracterizan serían el de las cosas cotidianas vistas a un trasluz inesperado, y asimismo los emergentes relativos a las que pudiéramos tener por más hodiernas inquietudes humanas, especialmente en la mujer, y en las sociedades occidentales.

Ha podido afirmarse, a mi ver convincentemente, que en la escritura poética española femenina ha prevalecido el factor de la cotidianidad. En esta línea la poesía de María Ángeles Pérez López no ha supuesto una excepción, pero sí ha sido singular que su poética de las cosas, de las más cotidianas, sencillas y domésticas, así la cuchara, el hilo, el vestido, el armario, y aun aquellas de carácter tecnológico, las lavadoras,

por ejemplo, las tamice un prisma en el que se proyecta, como se aprecia sobre todo leyendo *La sola materia*, su vertiente misteriosa.

También su inocencia es suscitada, incluso cuando sirvieron las cosas como instrumentos dañinos a personas y otros animales, así las que son filosas, cortantes, ganchudas, en los versos de *Fiebre y compasión de los metales*. Como síntesis de tales aseveraciones, pudiera decirse que uno de los vectores de la escritura de Pérez López cabe entenderlo como una poética de la mujer en medio de las cosas y sumergiéndose en el interior de ellas.

Entre los distintos asuntos abordados por la poeta vallisoletana y que más condicen con inquietudes muy propias de la cultura de nuestro tiempo, subrayaría como uno de los más sostenidos, y por ende representativos, el de la escritura del cuerpo, del cuerpo de la mujer, como si esa escritura brotase a veces de ese mismo cuerpo. Merced a esa vertiente lo corpóreo se siente vibrar, se atestiguan su pálpito y su piel, se sufre, es violentado, se criminaliza, se goza eróticamente, se ensalza, se ritualiza, se reivindica y, a través de la palabra poética, el cuerpo se dice como vida y se dice en el verso. Incluso llega por momentos a plantearse una ontología corporal y un saber atesorado por el cuerpo de la mujer a lo largo de la historia. Este saber de algún modo perviviría latente, acaso de una manera intra-histórica en cada una y en su contexto, al margen del grado de conciencia de ese legado genérico interno que pueda percibirse y manifestarse en personas determinadas.

Es este un asunto que aflora en *Tratado de la geografía del desastre*, no sin asociarse en ocasiones a simbolismos, así primordialmente el de la piedra. Se recupera en versos de *Carnalidad del frío* a través de opciones variadas e incluso contrapuestas: desde un sometido padecer que puede llegar a las agresiones físicas violentas hasta un erotismo decididamente lúcido orientado al disfrute placentero, el cual se sugiere en algún momento de manera bien subida, y en algún poema por vía metafórica.

El cuerpo sigue potenciándose en *La ausente*, ahora abriéndose al prisma de la pertenencia humana a la naturaleza animal. Este ángulo de enfoque, que responde a un principio ético de igualdad entre seres sintientes, empareja en este conjunto inusitadas plasmaciones poéticas de índole vegana y poscárnica que son contrarias a planteamientos especistas de explotación de los animales no humanos como recursos al servicio del hombre.

En el conjunto *Atavío y puñal* se ahonda en la compenetración de la mujer con las cosas entre las que alienta, condoliéndose de ellas por antonomasia de manera intensa en cualesquiera tiempos y lugares. Se alcanza en este punto la máxima universalidad posible, superadora de etnicismos, en las calas líricas de la poeta vallisoletana en las

que concibe a la mujer como cartografía humana en torno a la cual pivota la cálida temperatura interna del mundo, así en el poema que comienza «La mujer es un pájaro [...]» donde se asienta que «la mujer mueve el mundo y lo transtorna, / lo arrasa y conmociona contra sí [...]».

La prevalencia de la corporeidad de género en la poesía de Pérez López se hace explícita en virtud del extraordinario protagonismo que los sujetos femeninos van adquiriendo a lo largo de sus libros, en especial a medida que progresa su trayectoria literaria desde *La sola materia*. En el recién referido libro *Atavío y puñal*, y a través de perfiles diferenciados de mujeres, se indaga poéticamente en la condición de la mujer en contextos societarios y temporales distintos, atisbándose una posible condición humana de espectro muy generalizable y vislumbrada desde microcosmos individuales y anecdóticos de arraigo y pertenencia.

Tocante a su palabra lírica, la ha decantado hacia una limpidez verbal y constructiva muy seductora capaz de subyugar a lectores de poesía exigentes en los vuelos de su dicción. La desenvuelve en el seno de configuraciones poemáticas que fluyen sin pautas prefijadas, y la encauza en una rítmica varia en la que el verso corto se emplea con trazo fino y preciso, y en la que los endecasílabos, ritmo clave y sostenido en su lírica, se plasman con una admirable solvencia de pátina clásica que se sitúa al margen de estrategias deconstructivas rupturistas.

José María Balcells Doménech

MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ
ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL

Conozco mi culpa (*Tratado sobre la geografía del desastre*, 1997)

Aprendizaje lento e insobornable.
No hay quien dé más por menos,
ni manera
de asumir esta flor que hiere el agua.

Soy una niña y pinto de colores (*Carnalidad del frío*, 2000)

Soy una niña y pinto de colores
el tronco sepulcral de los dibujos,
un árbol como un diente contra el cielo,
la forma imaginada del ahorcado.
Quiero ser una niña y volver hasta el vientre
del agua y su silencio del inicio,
el flujo de la sangre que me lleva
y hace infancia este tiempo insoportable,
pero estoy viendo el mar como la suma
de capas de aluminio y de desecho,
el peso en la cabeza de metal,
la entraña solitaria e inquisitiva
atenta a ese rumor que no se siente.
Vigilo la semántica del agua,
el modo en que la arena se hace verbo
y nombra nuestras huellas en la espuma,
no acaricia palabras para el aire
pero sí los tobillos y zapatos.
La voz que anda escondida en su guarida,
su cajita de miedo musical,
aguarda que restalle el alarido
de estar viviendo el pánico de ser
si el miedo es una forma de la boca,
una expresión del cáliz de amargura.
Las olas entre tanto se divierten,
su canto es insonoro y necesario
para aguardar el tiempo del exceso.

Por las mañanas marchó a cazar el bisonte (*Carnalidad del frío*, 2000)

Por las mañanas marchó a cazar el bisonte,
me cubro con la piel primera de mi mundo,
las flechas son del hombre que acompaña
su sueño y lo acompaña con el mío,
él marcha por su lado y su vereda
para escribir su parte de la historia.
En la mía estoy sola como siempre,
oliendo el miedo atroz y ese reguero
de huellas que conducen al combate.
Esas otras mujeres no cazaban
-las que miran desde antes y sonrían-,
alentaban el fuego y su videncia
ocultas en la sombra de su vientre,
maternas y cubiertas de maíz.
Pero ahora los tiempos son distintos,
la tribu no conoce la memoria,
he aprendido las marcas del venablo
y entonces hago mío el sufrimiento
de atrapar, de arrojar al animal
hasta su muerte escrita desde siempre
y llevarlo arrastrando, desollada,
también yo desteñida de su sangre.
Cuando vuelvo a la tarde me siento a llorar
porque advertí que el miedo es infinito,
y traigo roturadas sobre el rostro
las mías, las heridas de la lucha.
Soy responsable entonces de un pedazo
inmenso del dolor de la contienda,
de que cumplan su plazo algunas leyes
como la universal ferocidad,
de un trozo de la carne y de la lágrima
con que el bisonte sirve mi sustento.

El pájaro que viaja bajo el cielo (*La ausente*, 2004)

El pájaro que viaja bajo el cielo
y viene a golpearse contra el coche
como quien cae rendido y se levanta,
arrastra sus cartílagos, su sombra,
su corazón caliente y separado
en cuatro habitaciones para el aire.
En ellas se resguardan los alisios
y el frío desconsuelo del invierno
cuando la sangre mueve lentamente
su río enrojecido, su caudal,
su modo de morir y levantarse
para picotear migas de sol.
El pájaro que viene contra el coche
es uno e indiviso, inconfundible,
y si distingue el eco de la especie
y atina a acompasar su corazón,
en el golpe está solo y yo con él,
seguidos por los dogos de la sombra.
Por eso, y aunque apura con violencia
la gota venenosa de la prisa,
su cuerpo diminuto y trashumante
no puede separarse de su sombra,
esa zona de umbría y de frontera
con que el sol nos recuerda el parentesco
insoportable, estrecho de la muerte.
La sombra lo acompaña, me acompaña,
le otorga la tiniebla, desazón
con que encender el día y sus volutas,
la masa medular y oscurecida
en que el tiempo nos brinda sus oficios
y escribe la desdicha a contraluz.

El mamut que conoce su extinción (*La ausente*, 2004)

El mamut que conoce su extinción
se rasca y se despeina sin cuidado,
se lame los rasguños y sonrío
por si el día está lleno de alboroto,
e igual sale a buscar cada mañana
el musgo, el junco tierno y sensitivo
con que vencer al hambre o al glaciár.
Después duerme despacio sobre el suelo
y sueña con los hombres que dibujan
su lomo atravesado en una cueva.
Entonces siente miedo, se cobija
en un pliegue dorado por la tarde
y olvida cualquier sombra de dolor
al llegar la mañana, el apetito.
A ratos, omitido de la especie,
como uno más de entre los animales,
aguarda y se trastorna, se incomoda,
sonríe con cariño, tiene crías
y canta contra el miedo en las tormentas.
También yo me levanto, me persigno
y me abrocho la luz contra la boca
para salir al mundo y entenderlo
si mueren las violetas por el frío
y alguien queda tendido en la memoria
del llanto, su columna vertebral.
También yo me acomodo bajo el sol
y sueño con los hombres que dibujan
las lanzas para el lomo del mamut,
la herida de su sangre transparente
manchando las paredes de la cueva
como si yo sangrase junto a él
y al hombre muerto en la comisaría
sobre una piedra roja y encerada.
Pero después el día trae el deseo
y vienen la alegría y el antojo,
las hojas diminutas de coraje
y su apetencia herbívora y feliz
para rumiar el tiempo y digerirlo.

El vértigo, la elipsis del poema (*La ausente*, 2004)

El vértigo, la elipsis del poema,
su modo de caer desde el oído
al territorio oscuro de los nombres
es una ausencia roja y calcinada,
la falta en la que el cuerpo se desquicia
y siente la espontánea desazón
del quiste atravesado como un palo,
ganglioma en el que cede la salud
y trae su perturbada partitura
de antílopes y peces diminutos.
También de las noticias cotidianas:
una mujer que corre en los pasillos
y deja su alarido y su centeno
pegado a diez centímetros de corte
(el hacha siempre guarda su inocencia
primera y reluciente en su furor),
las dos niñas siamesas con un solo
inmenso corazón por compartir
que niegan el principio solitario
de que hay un corazón en cada cuerpo
y sin embargo así no sobreviven,
estampas convencidas de los dioses
y una alegría seca y esquinada
porque hoy también el sol prendió su antorcha.
El vértigo, la elipsis del poema
arranca una luz rota de sí mismo
y comparece absurdo, imprescindible
cuando el beso se vuelve insuficiente
y viene el corazón con su tormenta
a traer las animalias de la noche
que arrancan y devoran los olivos,
la grana en que reside nuestro fuego,
aquella como torre de timón.

La mujer pinta sus pies de verde y se sube a ellos (*Atavío y puñal*, 2012)

La mujer pinta sus pies de verde y se sube a ellos.

De los talones nace el odio del asfalto,

su ennegrecida capa de petróleo

embetunando pájaros y niños,

forma de aminoácido esencial

que desgasta las alas, la llovizna,

las caracolas blancas peleando

contra el rencor viscoso de la brea.

Con una brocha grande, la mujer

pinta el verdor oscuro de las aguas

en las que se deslizan los arenques

y sus anillos de aire livianísimo,

también los hipocampos, las ballenas,

los moluscos marinos que retozan

en praderas de posidonias vivas

y se aparean en nombre del amor.

Igualmente la hierba de los prados,

el musgo cariñoso y los helechos

comienzan en los dedos desiguales

de los pies y remontan las rodillas

como salmones tibios desovando

a la altura feliz de las caderas.

Para el negro sudario del benceno

que atrapa las gaviotas y las lanza

contra la arena triste, enrarecida

del tiempo y el esfuerzo alquitranados,

la mujer se encarama en sus dos pies

y suelta el corazón como una tórtola.

La mujer espera la llegada de los ciervos (*Atavío y puñal*, 2012)

La mujer espera la llegada de los ciervos.
Se sienta en la cuneta y se descalza.
Con la uña más pequeña de su pie
rasca la tierra blanda y enmohecida
hasta arrancar un árbol de raíz.
Con un dedo invisible en su estatura,
remoto soberano primordial
empuja los nogales, los gomereros,
las hayas y los robles, los manzanos.
Después, bajo la lluvia, se arrepiente
mientras le late el pánico en la ropa.
El dedo mutilado es como el odio
del árbol mutilado, en la mujer
que se pinta en los labios treinta y dos
piezas dentales blancas, esmaltadas
con las que no morderse los pezones
ni llorar por los árboles caídos
y que suben despacio, en sus alveolos,
como subió cada árbol a su copa.
Del tronco descuajado, vuelto torre
gemela de otras torres neoyorquinas
caen los pájaros muertos, las personas
como estorninos muertos, el ramaje
como chicharra muerta, los tablones
como féretros muertos para Irak.
La mujer entretanto se avergüenza,
guarda el dedo y su uña, sus dolores,
el esponjoso hueco de la encía
en que ató cada diente su raíz
y levantó una torre mineral.
A su lado, los árboles reposan
su tiempo de madera, griterío
de perros y de niños clausurados,
los brazos y las piernas como ramas
taladas con dolor contra la tierra.
Los animales huyen espantados.
Los ciervos se disculpan y no vienen.

Como los elefantes, la mujer (*Atavío y puñal*, 2012)

Como los elefantes, la mujer
se inquieta ante los huesos de su especie,
mueve nerviosamente la cabeza,
se extravía y tropieza en su dolor.
Los esqueletos largos, mascarones
que arrojaron el mar y el pleistoceno
para dormir, lavados por el agua
hasta volverse láminas de luz,
son una herida abierta y silenciosa
que los grandes mamíferos levantan
con tal delicadeza, con colmillos
en su arabesco y su melancolía.
Porque los elefantes, la mujer,
elevan la osamenta de los suyos
y los acunan con sus grandes dientes,
los mecen con pasión y con trastorno.
Como los elefantes, la mujer
cubre su piel de arena y de termitas,
arroja a sus costillas, su espaldar
la tierra de sus muertos, se recubre
de su aspereza seca, ventolera
o ráfaga de tiempo calcinado
y canta lentamente una canción
que en su baja frecuencia, solo escuchan
congéneres lejanos, primordiales.
Cuando pinta sus dientes de marfil,
dentina opaca y blanca, romboidal
que prestigia su boca y su alegría,
la mujer talla en ellos la aflicción
preciosa, endurecida como laja
que atraviesa la luz y la somete.

A Esteban Peicovich, por "El otro amor"

La mujer es un bello, implacable animal (*Atavío y puñal*, 2012)

La mujer es un bello, implacable animal
que se pinta con nieve el corazón.
Una osezna que hiberna largamente
pero pare a sus crías en el frío,
un animal feroz, sobrepasado
por su propia pasión, temperatura
que derrite la escarcha y los desaires.
Mientras el oso duerme, merodea,
mastica con desgana los recuerdos
y rebaja su tasa metabólica,
ella desgasta el tiempo del glaciar
como hielo que vive su tormenta,
su estallido feliz, cristalográfico
que le devuelve el modo más flexible
y líquido, también nombrado amor
o arroyo que le corre por las patas
y hace bajar al hijo, a los oseznos
hasta el suelo en que habrán de levantarse.
Entonces toma nieve y se calienta
el corazón blanquísimo y ardiendo
en su aterida cueva silenciosa.
A nada temerá, con sus dos manos
arranca sus criaturas, sus pesares,
baja vida caliente de sus ingles,
de sus huesos inmensos y esponjosos
que se abren con dolor mientras hiberna.
Las lágrimas de esfuerzo y de alegría
pintan de sal su pelo entumecido
y al caer sobre el hielo lo disuelven.
Con el perfecto blanco sobre blanco,
la floración arisca del invierno
reverdece al igual que la mujer.

La mujer es un pájaro que arrasa (*Atavío y puñal*, 2012)

La mujer es un pájaro que arrasa
las tardes encendidas por el sol
mientras pinta en su cuerpo la memoria
como una flor de piedra para el aire.
En cada poro exacto, imperceptible
quedan fijados libros y retratos,
el altísimo arco de su entrada
sostiene contra el tiempo y su malogro
las piernas de la atlante que sujeta
las horas y los días, los trabajos
como almirez que canta su trajín.
No hay mayor fijación, mayor anclaje
en la lenta caída hacia la muerte
de los muros, los auges, los vencejos
y a la vez, con su piercing en la lengua,
con su lengua dorada de metal,
la mujer mueve el mundo y lo trastorna,
lo arrastra y conmociona contra sí,
arrasa como un pájaro las tardes
e inventa superficies cariñosas
con plumas y atavíos muy diversos,
con brújula y castigo del lugar
en que duermen los hombres y las diosas
cuya falda es de jade y de distancia.

El bisturí inocula su dolor (*Fiebre y compasión de los metales*, 2016)

El bisturí inocula su dolor
En el corte limpiísimo florece
el polen que envenenan las avispas,
su aguijón turbulento y ofensivo.
La mesa del quirófano está lejos
de la luz y la tierra del jardín,
su amor desesperado por la vida
y el material mohoso del origen,
lejos de la pasión de los hierbajos
y la piedra porosa en la que sangra
la desgastada edad de las vocales
que escribieron verdad y compañía.

En la asepsia que exige el hospital,
el bisturí recorta el corazón
de la página blanca del poema,
la sábana que tapa el cuerpo enfermo.
No queda ni memoria ni alarido,
tan solo un hueco rojo en el lenguaje.
En la mano que empuña la salud
hay sin embargo un corte diminuto,
una línea de sangre y su alfabeto.

*con Álvaro Mutis
también con Gambarotta*

Contra el caliente hocico de los perros (*Fiebre y compasión de los metales,*
2016)

Contra el caliente hocico de los perros
se alían los rastrojos y los cables
de la grúa que sueña con ser pájaro
y reclamó la altura y el color.

En el suburbio enferma la estrechez,
ladrido que se lanza tras el viento
y el nerviosismo de las lagartijas.
Escapan las manadas de gacelas
en la imaginación del abandono
y las radiales rompen las baldosas
como si fueran cuerdas de violín,
venas uncidas hasta el corazón
o el tallo de las flores que se imponen
con su fuerza minúscula y tenaz
al áspero enlosado de cemento.

En el paisaje gris del desamparo
los niños y cacharros de los parques,
piedritas y columpios de metal
exigen, con su amor, no ser heridos.

Amanecen el día y los zapatos (*Fiebre y compasión de los metales*, 2016)

Amanecen el día y los zapatos
El sol es una herida transparente,
incisión que suturan las abejas
con su amor al hexágono y al polen.

En las perchas sin cuerpo, entre las mondas
de la noche olvidadas en la calle
liba la luz su resplandor más alto,
la claridad que baja, compasiva,
a borrar los ladridos, las lesiones,
el miedo que amorata el despertar.

Belleza intransitiva y luminosa
frente al negro motor con que la noche
combustiona el anhídrido carbónico.
Respiración y néctar en la llaga,
el tajo, el enfisema que es vivir
y que aguarda, violento, en su dulzura.

con Claudio Rodríguez

con Nuno Júdice

permanentemente

**El desierto es un cuerpo, el agua un cuerpo (*Fiebre y compasión de los metales,*
2016)**

El desierto es un cuerpo, el agua un
que recuerda su condición anfibia,
el cielo un ancho cuerpo que zozobra
cuando arden los abetos y los robles
y doblan, derrotada, su cerviz
en el castigo airado del rebenque
-culebra y cicatriz de los relámpagos-.

El agua envenenada de mercurio
baja también como si fuera un cuerpo,
una arteria agostada en su toxina
que sueña desnudarse en los oasis
pero al llegar al mar mancha las percas,
el ancla y maderamen de los barcos,
los dientes afilados de las redes.
Como un latido enfermo y pegajoso
contamina la arena, el tiempo, el aire,
las dunas que espejean al moverse
y tiemblan en la fiebre de la sed.

Pero igual que los ciervos cada año
mudan su cornamenta y la amplifican,
así también todos los cuerpos piden
el brío que se impone en el vivir,
estallido de amor, testosterona.
En cada nuevo anillo, el roble escribe
la altísima palabra del deseo
que asciende para dar al vuelo alcance.

con Agustín Fernández Mallo

Lanzar contra la luz todos los peces (*Fiebre y compasión de los metales*, 2016)

Lanzar contra la luz todos los peces
y evitar que las redes los atrapen,
que los muerda el anzuelo con su boca
curvada en la violencia de morir.
Desanudar la asfixia, trabazón,
bocanada de anhídrido y espinas
en que se hunden la angustia y los tacones
cuando el jueves se cierra, abochornado,
sobre su propia lista de imposibles.

Lanzarlos como quien avienta lana,
como quien suelta el trigo tras la trilla
o la harina blanquísima en el pan,
para que permanezcan en su vuelo
igual que permanece en la memoria
del agua cada fibra de la luz.
Para que se detenga su caída
contra el asfalto sucio, contra el miedo
metálico que exudan los arpones.
Para que permanezca en cada letra
el copo diminuto de almidón
como quietud de aquello que se mueve,
pez que se escurre raudo entre las manos
y nada en la canción de las agallas.

con Eugenio Montejo

El martillo acaricia la pared (*Fiebre y compasión de los metales*, 2016)

El martillo acaricia la pared
y abre un hueco valiente contra el muro
del que surge, en silencio, una ventana.

En la furia del golpe se arraciman
el amor a la luz y los estambres,
la redonda canción de los balones
y ese clamor rojizo en las cerezas
que piden ser llevadas a la boca.

En la furia del golpe está también
la unidad devastada en los escombros
como lienzo y tabique que el punzón
rasgó para escribir el viento norte.

Donde hubo un descampado, una farola
casi ciega en la noche más humilde,
donde ladraron perros presurosos
y hay sangre seca en el muñón de un hueso,
se abren paso la luz y los caballos.
Para que se acompase su galope
la claridad camina a su estallido,
la herida en ese muro, la ventana.

con Roberto Bolaño

Correas que sujetan las palabras (*Fiebre y compasión de los metales*, 2016)

Correas que sujetan las palabras
a la rueda inflexible de la boca,
grilletes de decir y no decir.

El óxido violenta las encías,
las bóvedas oscuras de la sed.
En el temor se enferman las vocales.
Hay luz muy sucia en el mandil del tiempo,
moscas sobre los zocos de la ira,
grumos de desamparo en cada litro
de leche almacenada en los arcones
con que asciende el umbral de la pobreza.

Formas de expiación, desgarraduras,
ganchos de carnicero que desangran
pulmones sonrosados de animal
-uno es Oriente, el otro es Occidente-.
Cada animal conoce su dolor,
es inocente siempre en su dolor.
Y con su gota espesa y pegajosa
la tierra fertiliza los manzanos,
la fruta que también es inocente.

Sin embargo, al morder y al escribir
letras de aire en su cuerpo malherido,
la boca deja un rastro de semillas.
Omnívora y febril, también elige
pedirle compasión a los metales,
pedir a los grilletes que liberen
su presa con un tajo del puñal
que brilla como un sol inesperado.
Que las correas suelten las palabras.
Que sean compasivos los metales.

En la imaginación del cereal (*Fiebre y compasión de los metales*, 2016)

En la imaginación del cereal
la hoz no se reduce a una herramienta.

Media luna que canta en el centeno
su amor diseminado en cada corte,
la violencia más dulce del verano.

Metal de la alianza, la apetencia
en que la espiga entrega su esplendor,
circulación y flujo de lo vivo
que se resiste a ser identidad
y busca diluirse entre la harina.

Melaza en que se aprietan hierro y cobre,
aleación y prodigio de no ser
lo que se era al principio. Convinciente
cesión hacia lo dúctil que transforma
el rígido enunciado del objeto
en savia derramada como aire,
como metal en punto de fusión
que corre enrojeciendo las dos manos.

En la ardiente planicie de la siega
se estrechan la cuchilla y las gramíneas
mientras los cuerpos buscan a los cuerpos
y las letras se funden lentamente
con la vocal redonda de la hoz.
Disolución de lo que fue en el todo
que es morir y nacer para la boca.

con Claudio Rodríguez

Descascarilla el día su ronquera (*Fiebre y compasión de los metales*, 2016)

Descascarilla el día su ronquera.
Quien masticara estopa desgarrada,
papel de estraza en que se envuelve el día
como se envuelve en lana el animal,
conoce las palabras en penumbra,
los huesos desgajados del sonido.

Linimento y residuo, triza, esparto
que atrapa y espolea cada cuerpo
para que diga en alto su canción,
su vocal vulnerable y encharcada
en el amor violento de la boca.

No hay alfabeto que no tiemble si:
se mitigan los pájaros, los árboles,
los hombres que atraviesa el despertar
-ese tajo en la vida hacia la vida-,
pero después se alzan prodigiosos
y elevan el bullicio de la luz.
En ella se cimbreo y nada el sol
como amuleto rojo en la garganta.

con Tomás Sánchez Santiago

Índice

CRÉDITOS	2
AGRADECIMIENTOS	3
REVISTAS DE INTERCAMBIO	4
ARTÍCULOS	5
FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ GARCÍA, «Las aves y animales de la oscura y encantada selva do habitamos»: tipología y función de los animales en la novela pastoril española.	7
LAURA ARROYO MARTÍNEZ, «Los domingos, Bacanal», de Fernando Fernán-Gómez: una aproximación desde la recepción.	19
INMACULADA RODRÍGUEZ MORANTA, <i>Duermen bajo las aguas</i> (1955), de Carmen Kurtz: entre la autocensura y el asomo de una voz crítica en la posguerra española.	5
MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ MOSQUERA, Ana de San Bartolomé: tras la estela teresiana.	57
JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ, Los estribillos en los <i>Romances de juventud</i> de Lope de Vega.	69
MARÍA CECILIA FERREIRA PRADO, La casa y su dimensión fantástica en <i>El cuarto de vidrio</i> , de Norah Lange.	101
JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO, Asedios a la poesía surrealista de José María de la Rosa. El caso de <i>Vértice de sombra</i> .	121
ANTONIO ALCOHOLADO FELSTROM, Reflejo en un estudio de corpus de la evolución y frecuencia de la dialefa en la versificación española.	139
JAVIER LÓPEZ QUINTÁNS, La difusión de los postulados higienistas en la obra periodística de Emilia Pardo Bazán.	153
ANTONIO PORTELA LOPA, Usos de la mitología en el <i>Panegírico a Felipe V</i> , de Enríquez de Navarra.	183
GASPAR GARROTE BERNAL, Un experimento con el <i>Peregrino son errante: la Boscarcha</i> de Pedro Espinosa.	201
RESEÑAS	229
JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, Juan Carlos Elijas, <i>Balada de Berlín</i> , Prefacio de Eduard Wald, Zaragoza, Los libros del gato negro, 2017, 88 pp; y <i>La sustancia última del mundo</i> , Prólogo de Edwar Woods Flores, Teruel, Ayuntamiento, 2017, 60 pp.	231
LECTURA Y SIGNO, 13 (2018)	405

JUAN CARLOS ABRIL, Rafael Cañadillas (alias Demaró), <i>Las campanas de Mateo</i> , Santa Cruz de Tenerife, Editorial Escritura entre las nubes, 2018, 54 pp.	235
JUAN CARLOS ABRIL, Julieta Valero, <i>Que concierne</i> , Epílogo de María Salgado, Madrid, Vaso Roto, 2015, 104 pp.	239
JUAN CARLOS ABRIL, Miriam Reyes, <i>Haz lo que te digo</i> , Madrid, Bartleby, 2015, 74 pp.	243
JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, Javier Sánchez Zapatero, <i>Max Aub: Epistolario español</i> , prólogo de José Carlos Mainer, Kassel, Edition Reichenberger, 2016, 237 pp.	247
JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, Gerardo Piña Rosales, Carlos E. Paldao y Graciela S. Tomassini (eds.), <i>Rubén Darío y los Estados Unidos</i> , Nueva York, Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2017, 279 pp.	253
JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, José Manuel Lucía Megías, <i>El único silencio</i> (Poesía reunida, 1998-2017), Prólogo de Caterina Ruta, Madrid, Sial, 2017, 626 pp.	259
ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL	265
JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, <i>La poesía de María Ángeles Pérez López: una escritura de las cosas y los cuerpos</i>	III
MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ, <i>Antología poética personal</i>	VII



LECTURA Y SIGNO



universidad
de león

■ Área de Publicaciones