



LECTURA Y SIGNO



LECTURA Y SIGNO UNIVERSIDAD DE LEÓN
N.º 10 2015



LECTURA Y SIGNO UNIVERSIDAD DE LEÓN

N.º 10 2015

LECTURA Y SIGNO
REVISTA DE LITERATURA

LECTURA Y SIGNO

REVISTA DE LITERATURA

Vol. 10 - 2015

Coordinación y edición de María Luzdivina Cuesta Torre

(con la colaboración de Cristina Trincado Sabín)



universidad
de león

■ Área de Publicaciones

2015

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 (Universidad de León), Armando López Castro (Universidad de León), José Enrique Martínez Fernández (Universidad de León), Juan Matas Caballero (Universidad de León)

CONSEJO CIENTÍFICO Y ASESOR

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

Recepción de trabajos

Lectura y Signo. Departamento de Filología Hispánica y Clásica
Campus de Vegazana, s/n. Universidad de León - 24071 León (España)
e-mail: mlcuet@unileon.es

Página web de la revista y dirección para envíos on-line: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno>

Normas para la presentación de originales: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/about>

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. 24071 León (España)
Telfs. (+34)987291166
<http://www3.unileon.es/recpub>
e-mail: publicaciones@unileon.es

© Universidad de León
Área de Publicaciones

© Los autores

© **Motivo cubierta:**

Autor: **Paco Conti**. Sin Título. Óleo/lino. 150x120. Año 2014.

ISSN: 1885-8597

e-I.S.S.N. 2444-0280

Depósito legal: LE-371-2006

Preparación de la versión de maquetación: María Cristina Trincado Sabín

Maquetación: M^a Luisa Nistal Valbuena

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 DOMENECH (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

Chirinos, Eduardo, *Rosa polipétala. Artefactos modernos en la poesía española de Vanguardia (1918-1936)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27 (Colección Estudios del 27), 2015. ISBN. 978-84-7785-962-8. 334 págs.

Vara Ferrero, Natalia, *Conocimiento y humanismo en las narraciones de Pedro Salinas*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27 (Colección Estudios del 27), 2015. ISBN. 978-84-7785-959-8. 209 págs

EVALUADORES DE ARTÍCULOS DE NÚMEROS ANTERIORES

John G. Ardila	Abraham Madroñal Durán
Álvaro Alonso Miguel	José María Micó Juan
Rafael Bonilla Cerezo	José Montero Reguera
Pablo Carriedo	Gonzalo Navajas
Isabel Colón Calderón	Mariano de Paco de Moya
José Ignacio Díez Fernández	Nilo Palenzuela Borges
Francisco Javier Díez de Revenga	Felipe Pedraza
Francisco Florit Durán	Antonio Pérez Lasheras
Jaime Garau Amengual	Jesús Ponce Cárdenas
Gaspar Garrote Bernal	Mercedes Rodríguez Pequeño
Rafael González Cañal	Luis Miguel Suárez Martínez
Germán Gullón	Germán Vega García-Luengos
Pablo Jauralde Pou	Miguel Zugasti

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

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

Faventia

Universidad Autónoma de Barcelona
Barcelona

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 Italia

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

SOBRE NARRATIVA DE COLEGIOS JESUITAS EN PÉREZ DE AYALA Y MIRÓ

FERMÍN EZPELETA AGUILAR

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

La novela lírica, que caracteriza la producción literaria de Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró, sirve a estos autores como estructura que acoge sus iniciales novelas autobiográficas de colegios jesuitas, particularmente, *A.M.D.G.* y *Amores de Antón Hernando* (posteriormente, *Niño y grande*). Se trata en los dos casos de novelas de aprendizaje, que se acercan a la modalidad «de artista», en las que se impugna, mediante recursos como la parodia y la ironía, la pedagogía jesuita. Importa, más en Pérez de Ayala que en Miró, el hilvanado de cuadros estudiantiles con anécdotas académicas de tipos docentes y discentes, al modo de las novelas de costumbres universitarias del momento. Se evidencia en ambos autores cómo el nuevo modo de novelar sigue aprovechando elementos de la tradición realista y naturalista del siglo XIX. PALABRAS-CLAVE: Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró, colegios jesuitas, novela lírica, novela de formación, novela de artista.

ABSTRACT

The lyrical novel, which characterizes the literary production of Ramón Pérez de Ayala and Gabriel Miró, these authors serves as a structure that welcomes their initial autobiographical novels of Jesuit schools, particularly *A.M.D.G.* and *Amores de Antón Hernando* (later *Niño y grande*). It is in both cases *Bildungsroman* that are close to the mode «artist», which is challenged by resources such as parody and irony Jesuit pedagogy. In these novels is important composition of student academic painting with stories as they appear in the novels of university customs of the moment. It is evident in how both authors romanticize the new mode continues to build elements of the realist tradition and naturalist of the nineteenth century. KEY WORDS: Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Jesuit schools, lyrical novel, *Bildungsroman*, *Künstlerroman*.

1. NOVELA LÍRICA

Tiene razón García de la Concha cuando señala un humus generacional en el que se asienta la narrativa novecentista, y de la que brotan, a través de reflexiones y análisis cercanos a lo ensayístico, los diagnósticos sobre la realidad histórica cultural y educativa. Se trata de una «estructura lírica» que actúa «como sustrato común de la literariedad del 14»¹ y alcanza de pleno a la novelística de Miró y de Pérez de Ayala,

Recibido 28-XI-2014. Aceptado: 24-III-2015

¹ V. García de la Concha, «Pérez de Ayala y el compromiso generacional», *Los Cuadernos del Norte*, I, *LECTURA Y SIGNO*, 10 (2015), pp. 11-32

que de igual modo que la de Azorín o Azaña, se inserta como ejemplo hispánico en el gran tronco común de la novela lírica europea.

La narrativa de Pérez de Ayala testimonia desde la tetralogía de Alberto Díaz de Guzmán (*Tinieblas en las cumbres*, en 1907; *A.M.D.G.*, en 1910; *La pata de la raposa*, en 1911 y *Troteras y danzaderas*, en 1913) la vocación estética de modernidad, avalada por el uso y asimilación de las técnicas narrativas de la nueva novela «modernista», aunque en los primeros momentos la crítica acumule un buen número de etiquetas no del todo esclarecedoras para caracterizar la condición narrativa del autor.² Ricardo Gullón, que capta la esencialidad de la novela lírica de Pérez de Ayala, observa cómo la trayectoria formativa de un personaje en su tránsito de la inocencia al conocimiento es uno de los esquemas más adecuados para presentar la absorción de la experiencia, tal como exige la novela lírica. El crítico lo ejemplifica en la novela *Urbano y Simona* (1923), que tiene por tema la educación sentimental del personaje.³ Pero esta nueva estética se ejemplifica igualmente en la novela *A.M.D.G.* (1910), que forma parte de la tetralogía mencionada, caracterizada por un tratamiento novedoso del tiempo.⁴ Se trata de una novela que supera la estética realista y que incluso intuye genialmente algunos de los recursos básicos de la narración cinematográfica.⁵

Como en Miró, el autor busca estructuras narrativas de *Künstlerroman* para canalizar «el problema del artista en el mundo moderno dentro del solar hispano»,⁶ y para buscar perspectivas privilegiadas que permitan el desarrollo del espíritu de indagación y de toma de conciencia. De hecho *A.M.D.G.* se convierte de algún modo en genial anticipo de una novela de artista ajustada a la estética de la renovación europea, como es *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de Joyce, con similitudes no sólo en la anécdota argumental, sino también de algunos «refinamientos retóricos» similares en las obras de Ayala y Joyce, aunque con diferencias de tono mucho más sustantivas.⁷

2 (1980), pp. 34-39; y «La poesía de D. Ramón Pérez de Ayala», en AA. DD., *Pérez de Ayala visto en su centenario 1880-1980*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1981, p. 174.

² J. J. Macklin, «Pérez de Ayala y la novela modernista europea», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368 (en.-feb. 1981), p.21; y C. Longhurst, (2008): «The Early Twentieth-Century Novel», en M. E. Altisent (ed.), *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, Woodbridge, Tamesis, 2008, p. 31.

³ R. Gullón, «Ramón Pérez de Ayala y la novela lírica», en P. H. Fernández (ed.), *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala*, Gijón, University of New Mexico, 1981, pp. 61-69.

⁴ M. C. Bobes, «Sintaxis temporal en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala», *Ínsula*, 404-405 (1980), pp. 1 y 30.

⁵ M. C. Bobes, «Técnicas cinematográficas en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala», *Los Cuadernos del Norte*, I, 2 (1980), pp. 26-29.

⁶ D. L. Fabian, «The progress of the artist: A mayor theme in the early novels of Pérez de Ayala», *Hispanic Review*, XXVI (1958), pp. 108-116.

⁷ R. J. Schork, R. J. «Ayala's Joycean Portrait: *A.M.D.G.*», *Comparative Literature Studies*, 26, (1989), pp.

El autor, como casi todos los otros de su generación, remite a la autobiografía para «plantear un conflicto de conciencia y un rechazo de ese mundo»⁸ a través del tema de la búsqueda de identidad del adolescente. Ahora bien, las preocupaciones de ese artista adolescente que es Alberto Díaz de Guzmán echan el ancla, al modo noventayochista, en el problema de España, asunto que nunca desaparece del todo en la obra posterior del escritor.⁹ La exclusión de *A.M.D.G.* por la censura franquista de las obras completas de Ayala, aparte de otorgar al texto un aura especial, ha privado durante algún tiempo a los lectores comunes de una comprensión de la serie narrativa de Alberto Díaz de Guzmán como unidad textual; sin embargo, una vez entregada al lector por parte de Andrés Amorós¹⁰ cincuenta años después de la edición de 1931, se dibuja con más claridad el esquema de aprendizaje artístico (novela de artista o *Künstlerroman*) que modela la historia de Bertuco, quien se presenta como un ser que indaga y se busca, oscilante entre la vocación de pintor y de escritor.

De igual modo, Gabriel Miró ocupa como narrador «una privilegiada situación de adelantado» dentro del Modernismo europeo¹¹ y absorbe todas y cada una de las marcas estudiadas por Ricardo Gullón y Darío Villanueva en sus libros clásicos sobre la novela lírica. Este último crítico identifica la novela lírica con «una singular manifestación del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje: el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad artística personificada en un personaje emblemático, alter ego del autor»;¹² aspecto este en el que incide de igual modo Gullón.¹³ El predominio del «personaje pasivo»; la modulación de figuras literarias hechuras del propio autor, como es el caso del Sigüenza que forma la conocida trilogía (*Del vivir*, 1904; *Libro de Sigüenza*, 1917; y *Años y leguas*, 1928) y de otros personajes que remiten a la zona autobiográfica mediante un entramado literario, aglutinado en torno a la «narrativa de la memoria»¹⁴ para conformar una suerte de «geografías de la

50-70. Es verdad que la novela de Joyce se redactó entre 1904 y 1914 (traducida al español por Dámaso Alonso en 1926) y que, en el ámbito europeo, surge en fechas previas a la novela de Pérez de Ayala un grupo de novelas de artista de alta calidad que glosan el refugio del protagonista en su propio yo como medio de superar el peso de los severos modos educativos del internado religioso. Entre otras, *Tonio Kröger* de Mann (1903); *Törless* (1906); *Jakob von Gunten* de Robert Walser (1909). Ver el libro de F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, especialmente el último capítulo («Un'inutile nostalgia di me stesso. La crisi del romanzo di formazione europeo, 1898-1914», pp. 257-273).

⁸ A. Amorós, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos, 1972, p. 396.

⁹ D. L. Fabian, «Pérez de Ayala and the generation of 1898», *Hispania*, XLI (1958), pp. 154-159.

¹⁰ Editorial Cátedra en 1983, por la que cito en su edición de 1995. R. Pérez de Ayala, *A.M.D.G.*, edición de A. Amorós, Madrid, Cátedra, [1983]1995.

¹¹ M. Á. Lozano Marco, *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir*, Alicante, Universidad de Alicante, 2010, p. 41.

¹² D. Villanueva, *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983, I, p. 14.

¹³ R. Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 91.

¹⁴ F. Barberá, «Gabriel Miró. La narrativa de la memoria», AA DD., *Literatura autobiográfica: Història, LECTURA Y SIGNO*, 10 (2015), pp. 11-32

conciencia»;¹⁵ la tendencia a la composición fragmentaria que apela al receptor para que este realice el proceso de recomposición de las impresiones y sensaciones que dan cuerpo a la novela¹⁶ con un resultado de «novela cubista», de la que ha hablado también Casaldueiro;¹⁷ el tratamiento dual de lo lírico y lo novelado, con un «yo», en fin, que invade la prosa y que determina su ritmo y su textura.¹⁸ La acción y el argumento se pierden a favor de una literatura intimista y de confesión que evoluciona hacia una cierta «desnovelización del género».¹⁹ El resultado es el de una narración que se nutre de elementos constitutivos de «novela de personaje», el *romance* (narración introvertida y personal), la autobiografía (narración introvertida e intelectual) y la confesión (trazado espiritual) y que viene siempre abocada a conformar estructuras novelescas de aprendizaje.

Estamos también ante un novelista al que se ha conectado en un determinado momento por parte de la crítica con el 98 (a modo de ejemplo, Becker²⁰), que da forma literaria a un personaje intelectual que es trasunto de su autor, el cual se topa con dificultades propias de los héroes modernos. Por eso tampoco resulta extraño que cobre protagonismo en toda su obra, y particularmente en las primeras novelas formativas, la figura del personaje artista, tal y como ocurre con la obra de Pérez de Ayala,²¹ con lo cual la modalidad novelesca se decanta, como ocurre con buena parte de la novela lírica y en especial la de temática escolar en internados, hacia el *Künstlerroman*.²² El autor se esfuerza por realzar en sus obras la sensibilidad, simbolizada en el artista colocado frente a la grosería circundante,²³ hasta el punto de que ese es precisamente el único tema de la obra mironiana. El esteticismo con que se resuelve el ejercicio literario hace

memoria i construcció del subjecte, Alacant, Denes Editorial, 2001, p. 243.

¹⁵ R. Johnson, «Las geografías de la conciencia en la obra de Gabriel Miró», en M. A. Lozano (coor.), *Actas del II Simposio Internacional Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2004, p. 129.

¹⁶ R. Gullón, «La novela lírica», en D. Villanueva (ed.), *La novela lírica*, Madrid, Taurus, vol. 1, 1983, p. 245.

¹⁷ J. Casaldueiro, «Miró y el cubismo», en *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 288-332.

¹⁸ R. Gullón, *op. cit.*, p. 251.

¹⁹ R. Landeira, «La narrativa autobiográfica de Gabriel Miró», *Instituto de Estudios Alicantinos*, 27, Segunda época (mayo-agosto de 1979), pp. 83-89.

²⁰ A. W. Becker, *El hombre y su circunstancia en la obra de Gabriel Miró*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, p. 20.

²¹ Así, personajes como Federico Urías de *La novela de mi amigo*; Aurelio Guzmán de *La palma rota*; Félix, de *Las cerezas del cementerio*; Luis, de *Dentro del cercado*; Agustín, de *El abuelo del rey*; amén, claro está, de Sigüenza o del protagonista de *Niño y grande*.

²² F. Márquez Villanueva, «Gabriel Miró y el *Künstlerroman*», en M. A. Lozano Marco y R. M. Monzó (eds.), *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, 1999, p. 89.

²³ J. Matas, «Gabriel Miró y su novela de la sensibilidad poética», en *La cuestión del género literario. Casos de las letras hispánicas*, Madrid, Gredos, 1979, p. 234.

difícil encontrar prédica moralizante, puesto que siempre se pone en valor la palabra como un instrumento de conocimiento que anticipa el pensamiento contemporáneo europeo.²⁴

Pero Miró, también desde el punto de vista estructural, es capaz de llegar a su máximo de calidad, particularmente en las dos grandes novelas finales de Oleza, tomadas por una sola por la mayor parte de la crítica, con una nueva recreación del elemento religioso jesuítico y fuerte conexión con la novela de internado previa que es *Amores de Antón Hernando* y su reformulación, *Niño y grande*.

2. PEDAGOGÍA

A partir de esta nueva estética, que no renuncia al perspectivismo lírico²⁵ ni a un fuerte yo poemático,²⁶ tanto Pérez de Ayala como Miró saben imprimir tempranamente a sus obras literarias un sesgo formativo inequívoco. En el primero de ellos, como en Galdós o en Unamuno, la educación es el gran estímulo de una entera producción artística en la que se incluye *A.M.D.G.* como hito de la novela pedagógica. Amorós considera que la «obsesión educativa» lleva aparejada en este escritor la novela educativa como el expediente formal más natural para la creación literaria, hasta el punto de que «sin tener en cuenta esta dimensión, no podrán entenderse muchas de las principales características de la obra narrativa de Ayala».²⁷

El autor, en efecto, había declarado en 1942 que el propósito del plan total inconcluso de todo este primer tranco de su trayectoria narrativa consistía en «reflejar la crisis de la conciencia hispánica desde principios de este siglo», presentando la evolución de las conciencias individuales desde la mentalidad del siglo XIX hasta otra, «gradualmente definida e intensificada de conciencia nacional e histórica».²⁸ Y ciertamente la actitud de compromiso generacional que lleva al escritor a bajar a la arena de la política integrándose en la *Liga de Educación Política* (1913) es el corolario que se desprende de esa primera serie narrativa que, sin dejar de acusar elementos

²⁴ R. Johnson, *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Fundamentos, 1985, p. 9.

²⁵ J. R. González, «El perspectivismo lírico de Ramón Pérez de Ayala», *Anales de Literatura Española*, 22 (2010), p. 171.

²⁶ Á. L. Prieto de Paula, «La hipertrofia del yo: Gabriel Miró y la poesía», en M. L. Lozano (ed.), *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, 2007, p. 85.

²⁷ A. Amorós, *op. cit.*, 1972, p. 62.

²⁸ V. García de la Concha, «La generación de 1914 y el novecentismo. Los novelistas: Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró», en F. Rico, (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, VII, V. García de la Concha, *Época contemporánea: 1914-1939*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984, p. 82.

narrativos modernos, remite a la gran obsesión pedagógica que propulsa toda la obra del escritor en simbiosis de ética y estética.²⁹

En una novela como *A.M.D.G.*, que invoca desde todos los puntos de vista posibles la cuestión pedagógica, se observa, pues, el intento de aunar la reflexión sobre las insuficiencias de la educación religiosa con el arte literario, que pugna por librarse de las ataduras de la estética realista, a menudo a través del recurso de la parodia.³⁰ El mensaje último del relato novelado de la experiencia real de su autor como interno en el colegio jesuita de Carrión de los Condes y Gijón se inscribiría dentro de la lucha político-social de la época a favor de la secularización de la enseñanza. El autor forma criterio, a través de los recursos literarios empleados, acerca de cómo la formación verificada en el establecimiento docente jesuítico es el reverso de lo que deba ser una educación auténtica, que necesariamente ha de abrirse a la espontaneidad natural, en sintonía con la tradición institucionista de donde proviene el autor: «Además de un relato autobiográfico, un panfleto antijesuítico y una narración de costumbres colegiales, la novela es –quizás, por encima de toda otra cosa– un ensayo sobre el tipo de educación que proporcionan en España, algunos colegios religiosos».³¹ Es decir, el texto ayaliano puede acercarse al subgénero de novela pedagógica, con tesis *a contrario*, que muestra por vía negativa cuál debe ser el camino pedagógico avizorado. Y dada la concomitancia que tiene la novela con lo ensayístico, el empleo continuado de la ejemplificación, las ilustraciones gráficas o la omnisciencia narrativa, *A.M.D.G.* se aproxima asimismo a los ámbitos del tratado pedagógico.

La propuesta educativa de esta novela subyace en realidad en toda la obra literaria de Pérez de Ayala. De ahí que insista, por ejemplo, en el tratamiento del personaje profesor en uno de sus mejores cuentos, «El profesor auxiliar», analizado por Matas.³² Y de ahí que los esquemas narrativos educativos, *Bildungsroman* y tratado pedagógico, se vuelvan a aprovechar en otras novelas. Particular importancia cobra *Los trabajos de Urbano y Simona*, con conexiones obvias con *Amor y Pedagogía* (1902) de Unamuno.³³ En esta narración ayaliana aparece la pareja pedagógica formada por Don

²⁹ V. García de la Concha, *op. cit.*, 1980, pp. 34-39.

³⁰ Á. A. Ayo, «Parodia en innovación en la primera etapa de la obra de Pérez de Ayala (1902-1913)», *Bulletin Hispanique*, 114, 1 (2012), p. 375.

³¹ A. Amorós, *op. cit.*, 1972, p. 140.

³² J. Matas, «Pérez de Ayala y el cuento», *Ínsula*, 404-405 (1980), p. 7.

³³ Los dos autores, Unamuno y Pérez de Ayala, son maestros en el arte de la contraposición y del dualismo y apuestan por un vitalismo apoyado en la inteligencia como desiderátum educativo. En las dos novelas, *Amor y Pedagogía* y *Los trabajos de Urbano y Simona*, se afirma el triunfo de la naturaleza. En Unamuno no hay posibilidad de rectificación, al no haber el final feliz; en Pérez de Ayala, sus héroes verifican su falta de autenticidad para finalmente convertirse a los nuevos valores. Ver C. Díaz Castañón, «Amor, educación, pedagogía», *Los Cuadernos del Norte*, I, 2 (jun-jul 1980), p. 20.

Cástulo, como preceptor, y Urbano, como discípulo. Algo parecido puede decirse de *Prometeo* (1916), una de las novelas poemáticas que presenta un final muy parecido también al de *Amor y Pedagogía*, igualmente señalado por la crítica.³⁴

A.M.D.G. bebe de forma nítida en la corriente literaria antijesuítica que había suministrado algunos títulos de novelas, con especial carga virulenta al amparo de la estética naturalista en alguna muestra de narración escondida en los periódicos³⁵ (*Jesús. Memorias de un jesuita novicio*, del periodista Dionisio Pérez, 1898).³⁶ Por otro lado, la literatura antijesuítica da pie a una serie de polémicas literarias que continuaron a lo largo del primer tramo del siglo xx. Y es que, de acuerdo con Amorós,³⁷ la obra de Ayala tiene evidente conexión con la novela realista de tesis anticlerical, estudiada en el clásico libro de Dendle de 1968. Hay anticlericalismo en A.M.D.G., matizado acertadamente por Fernández Avello, al señalar que constituye tal actitud «una de las claves diferenciadoras y esclarecedoras, aunque no sea el componente determinante de su obra».³⁸ Y es que, como ocurre con *El jardín de los frailes* (1927) de Azaña, más que el alegato anticlerical importa la impugnación de la falsificación pedagógica que se desprende del relato.³⁹

En el caso de Gabriel Miró, la pulsión pedagógica se funde igualmente en el anhelo de perfección estética, al hilo del recuerdo de las experiencias personales que le dejan huella. Y, como en A.M.D.G. y las «novelas gemelas»⁴⁰ de los demás autores

³⁴ E. Rodríguez Monescillo, «El humanismo griego en Ramón Pérez de Ayala», *Ínsula*, 404-405 (1980), p. 8. Esta autora insiste en la base común de humanismo griego entre Unamuno y Pérez de Ayala. Para las conexiones de *Amor y pedagogía* con *Prometeo*, ver D. L. Fabian (1958): «Action and Idea in *Amor y pedagogía* and *Prometeo*», *Hispania*, XLI (1958), pp. 30-34; M. L. Gil, «La educación como materia novelesca (Paul Bourget-Unamuno- Pérez de Ayala)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVI, 348 (1979), pp. 596-608; y Albiac, quien considera que ambas narraciones tratan del fracaso de la fe en la ciencia y se resuelven como alegorías del castigo a quien proclama la superioridad de la ciencia sobre la vida eterna. Ver M. D. Albiac, «Perseo y el espejo. Autobiografía y literatura en la preguerra europea», en AA. DD, *La novela en España (Siglos XIX y XX)*, Actas, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, pp. 118-125.

³⁵ Ver, para la literatura antijesuítica de ese periodo, el libro de J. L. Molina Martínez, *Anticlericalismo y literatura en el siglo XIX*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad, 1998, especialmente el apartado «Jesuitismo y Literatura», dentro del capítulo cuatro.

³⁶ Es operativa la traducción al español de la obra francesa canónica de la literatura antijesuítica naturalista, *Sebastián Roch* (1890) de Octavio Mirbeau, a partir de 1900.

³⁷ A. Amorós, «Introducción» a A.M.D.G. de Ramón Pérez de Ayala, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 22-33.

³⁸ M. Fernández Avello, *El anticlericalismo de Pérez de Ayala*, Oviedo, Gráficas Summa, 1975, pp. 11-12.

³⁹ G. García Aguayo, «*El jardín de los frailes* versus A.M.D.G.», *Ínsula*, XLV, 526 (1990), p. 16.

⁴⁰ Senabre conecta *Mario en el foso de los leones*, de F. C. Sainz de Robles, con *El jardín de los frailes*, A.M. D.G., *El obispo leproso* y *El convidado de papel* (R. Senabre, *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca, Acta Salmanticensia, 1964, p. 27). Mainer insiste en la relación de parentesco que presentan novelas como A.M.D.G., *El jardín de los frailes*, *Nuestro Padre San Daniel*, *El obispo leproso* y *El convidado de papel* (J. C., Mainer, «Introducción» a *El convidado de papel*, de Benjamín Jarnés, Zaragoza, Guara Editorial, 1979, p. 13). Para el panorama de la novela novecentista de internado (F. Ezpeleta, «*El jardín de los frailes* de Azaña en la novelística novecentista de internados religiosos», *Revista de Literatura*, 148 (2012), pp. 497-516.

que componen sus memorias escolares, el asunto novelesco de *Niño y grande* (1922), versión definitiva de la primitiva de 1909, *Amores de Antón Hernando*, remite al paso por el internado religioso del Miró escolar durante los años infantiles, con el resultado asimismo de novela de aprendizaje.⁴¹ Se trata también de un internado jesuita: el centro educativo es el Colegio de Santo Domingo de Orihuela. Se ha considerado por la crítica el lazo poderoso que une a Miró con aquella vivencia como interno en el colegio de Orihuela entre 1887 y 1892.⁴² Tal experiencia, al entender de King,⁴³ posibilita al autor una formación sólida al familiarizarlo con los clásicos latinos. Y, en cierto modo, se convierte en estímulo de su vocación artística. Aun así, el escolar acusa el impacto de la vida austera y represiva y proclama con claridad su disconformidad con los modos pedagógicos jesuíticos: el propio niño pide a sus padres que lo saquen del colegio para completar el bachillerato en el instituto de Alicante.

Suelen coincidir los críticos en que la nueva formulación de la novela supone un proceso de depuración estética que hace de la versión de 1922 una obra más lograda literariamente. Aunque en la versión de 1909 se anuncia ya la persecución del ideal amoroso, es en la nueva reformulación donde se redondea la experiencia erótica de Antón, de modo que como ocurre en *Pequeñas memorias de Tarín* (1915) de Sánchez Mazas, la educación vital y sentimental sustituye pronto a las instancias educadoras académicas. La tercera parte (y estamos hablando ya de *Niño y grande*⁴⁴) tiene «un retrato más acabado y más matizado del protagonista y, al mismo tiempo, la posibilidad de introducir nuevos personajes y nuevos amores»⁴⁵ y ayuda a reforzar el valor estético de las dos primeras partes (*Amores de Antón Hernando*). Si en la primera parte el ideal amoroso del escolar tomaba cuerpo en la hermana del compañero Bellver, Elena; la segunda propicia un aprendizaje de iniciación sexual con la hermosa esposa del vecino Sr. Requena, doña Francisca, envuelto en andamiaje naturalista.⁴⁶

Es verdad que el mundo religioso oriolano, galvanizado por la Compañía de Jesús, impregna todavía más las dos novelas de Oleza de 1921 y 1926 (*Nuestro Padre San*

⁴¹ J. Juan Penalva, «*Niño y grande* como novela de aprendizaje (Miró frente a Joyce y Pérez de Ayala. Educación en un colegio de Jesuitas)», en E. M. Tondá y A. Mula (eds.), *Scripta in memoriam. Homenaje al profesor Jesús de Vera Ferré*, Universidad de Alicante, 2001, p. 593.

⁴² I. Macdonald, «Introducción» a la edición de *El obispo leproso* de G. Miró, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, pp. 19 y ss.

⁴³ E. L. King, «Gabriel Miró y los ejercicios espirituales», *Boletín del Semanario de Derecho Político*, 26 (1962), pp. 95-102.

⁴⁴ Cito por la edición de C. Ruiz Silva, *Niño y Grande*, Madrid, Castalia, 1987.

⁴⁵ C. Ruiz Silva, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁶ Ver, para los aspectos naturalistas de la novela, M. Montes Huidobro, «Miró: naturalismo estético-romántico en *Niño y grande*», *Hispania*, 59 (1976), p. 452.

Daniel y *El obispo leproso*⁴⁷), especialmente la segunda, en lo que se refiere a las maneras educativas del Colegio de Santo Domingo. Toda la acción, tanto en *Nuestro Padre San Daniel* como en *El obispo leproso*, está marcada por el influjo negativo de la religión que empapa todas las actitudes y comportamientos de los personajes. El tema común de ambas es la sofocante opresión producida por los jesuitas y eclesiásticos.⁴⁸ Tal asfixia, a la que también coadyuva el ambiente, impide la consecución de la felicidad por los personajes más sensibles.⁴⁹ El viejo colegio de Santo Domingo funciona así como microcosmos de todo el espacio oleense, caracterizado por las notas opresivas, en contraste con la exuberancia de la naturaleza.

El Pablo escolar que busca miradores al aire libre remite igualmente a la experiencia infantil del autor; pero en *Amores de Antón Hernando* y su reformulación final de *Niño y grande*, es donde se focaliza más explícitamente el día a día de la institución académica. Así pues, la crítica antijesuítica se localiza principalmente en estas novelas, situadas en el inicio y en el final de toda la trayectoria del escritor. Con todo, conviene no echar en el olvido las estampas que hilvanan el *Libro de Sigüenza*, en las que aparece considerado este mismo motivo. Sobre todo, el cuento «El señor Cuenca y su sucesor».⁵⁰ El título completo es «El señor Cuenca y su sucesor (Enseñanza)» y, a través de este paréntesis explicativo, se señala inequívocamente el contenido pedagógico subyacente. Es «toda una memoria» que remite a la autobiografía personal⁵¹ sobre la metodología pedagógica llevada a cabo por los jesuitas en el colegio de Orihuela.

Miró, de igual modo que Pérez de Ayala, participa de esa corriente novelística que arranca de la novela de tesis religiosa posterior a la Revolución del 68, que se modula a lo largo del resto del siglo XIX y durante los treinta primeros años del XX, y que desemboca en una literatura anticlerical asociada a la novela autobiográfica. El escritor levantino se siente concernido por los aspectos candentes de la vida española y, claro está, el de la educación es uno de ellos, y no el menos importante.

⁴⁷ Cito por la edición de M. Ruiz Funes, «Introducción» a *El obispo leproso*, Madrid, Cátedra, 1989.

⁴⁸ I. Elizalde, «Gabriel Miró y los jesuitas», *Revista de Literatura*, XLIII, 86 (1981), p. 184.

⁴⁹ Otros testimonios literarios que transcriben la vida de los colegios jesuitas lo aporta Luis Astrana Marín, autor en 1915 de una «novela», o informe novelado, que lleva el título de *La vida en los conventos y seminarios (Memorias de un colegial)*, con un yo autobiográfico testigo de lo que presencia. Un tono más amable presenta un cuento poco conocido que por esas fechas compone un joven Juan Antonio de Zunzunegui (*El binomio de Newton*, 1925) con indagación de costumbres escolares jesuíticas y buena investigación de modos educativos: toma de la lección, ternas, inspectores de noche y castigos. Como contrarréplica importante a este tipo de literatura hay que señalar la novela pro-jesuítica, *Los caballeros de Loyola* (1929), de Rafael Pérez y Pérez.

⁵⁰ En «El enlutado y el perejil» (capítulo integrado también en *El libro de Sigüenza*) hay asimismo evocación de rezos escolares, impregnados de la idea de la muerte.

⁵¹ R. Landeira, *Gabriel Miró: Trilogía de Sigüenza*, Chapel Hill, Ediciones de Hispanófila, 1972, p. 66.

El poso pedagógico se pone asimismo de manifiesto a lo largo del resto de la obra mironiana y, por ejemplo, no se sustrae al tratamiento literario de la figura magisterial: el motivo del maestro de escuela aparece cuando evoca a sus maestros⁵² Don Francisco Alemany y Don Marcelino, a los que recuerda con un tono cariñoso similar al que mostraba Unamuno al recordar a los suyos. Y, al igual que el Rector de Salamanca, compone un cuentecillo con maestro rural como protagonista. Se trata de «El señor maestro», asimismo adornado de rasgos morales positivos: abnegación, sensibilidad, capacidad de entrega a los escolares y con ausencia, como en «El maestro de Carrasqueda» unamuniano, de alusiones a la difícil condición social de la profesión docente. De forma ocasional, en fin, esboza cuáles han de ser las cualidades que deben adornar al buen maestro (*La República de las Letras*, 15, Madrid, 22 de julio de 1907; también en *El Lugar Hallado*, Polop, 1952), con subrayado de la noble misión que le cabe desempeñar. No hay que olvidar que Miró también se ve envuelto en una no pequeña polémica periodística de gran trasfondo pedagógico con motivo de la publicación de *El obispo leproso*.⁵³ Esta novela se leyó como un eslabón más de la larga cadena literaria antijesuítica, en la que no faltan hitos de máxima virulencia polémica. Lo mismo que la pieza teatral galdosiana, *Electra* (1901), A.M.D.G. de Pérez de Ayala o *Mirando a Loyola* (1913) de Julio Cejador, la novela de Miró suscita un encendido debate de seis meses de duración.⁵⁴

3. COSTUMBRES ACADÉMICAS Y TIPOS

En A.M.D.G. hay indagación realista de la práctica docente jesuita desde la óptica de la omnisciencia propia de la gran novela del XIX, aunque el narrador en tercera persona ceda el testigo en un momento determinado a la voz homodiegética a través del recurso de las notas de cuaderno de un colegial que, en los momentos de intimidad, reafirma su sensibilidad artística de escritor en ciernes. El fondo rico de documentación que se deja entrever en esta novela (anécdotas vividas más anécdotas internas de los clérigos, suministradas por un testigo excepcional de primera mano como es Julio Cejador) otorga al texto la sensación de verdad e impregna toda la casuística colegial, con el resultado de un mosaico mucho más jugoso que el que presenta *Niño y grande* de Miró. En esta línea ha insistido desde el principio Andrés Amorós, quien ha visto que la galería de personajes clérigos profesores gana en eficacia expresiva

⁵² V. Ramos, *El mundo de Gabriel Miró*, Madrid, Gredos, 1964, p. 436.

⁵³ La recompone M. Ruiz Funes en su «Introducción» a la novela, *op. cit.*

⁵⁴ C. Ruiz Silva (en *op. cit.*, 24), pone de relieve cómo el nombre de Miró aparece en primera línea periodística con una divisorio entre críticos que se ven impelidos a salir en defensa de la Compañía y otros que contrarrestan los virulentos artículos de defensa. Señala que la polémica perjudica al escritor en su carrera literaria, hasta el punto de verse privado de la elección como académico de la lengua.

por la vía realista, al enmascarar cada uno de esos tipos una persona real. Se trata de personajes en clave,⁵⁵ cuyo exponente más evidente es Atienza-Cejador,⁵⁶ pero que alcanza a casi la totalidad de los personajes.⁵⁷ Pérez Ferrero⁵⁸ aporta asimismo en sus estudios abundancia de citas que confirman la condición de testimonio autobiográfico que caracteriza a la novela.

En este sentido, la obra puede leerse como novela de costumbres escolares⁵⁹ en la que lo relevante es la habilidad para tejer, mediante una sarta de anécdotas colegiales, una peripecia costumbrista. La selección de todo este material posibilita el desfile de sacerdotes maestros, caracterizados con eficacia, en tanto que trasuntos de personas reales que glosan casi siempre comportamientos o maneras pedagógicas inaceptables. Así, los castigos aflictivos del padre Mur a Bertuco, que precipitan la conclusión de lo narrado, insistiendo en una de las marcas de la serie literaria de internados, son de filiación de la escuela del «siembra coscorrones y recogerás sabios» del personaje Pedro Polo galdosiano de *El doctor Centeno* (1883).

Aparece el padre Prefecto de disciplina, Conejo, ejemplo de incapacidad pedagógica; o se glosan los comportamientos desviados de alguno de los educadores como el hermano Echevarría; o como Olano, quien intenta abusar sexualmente de Ruth (el capítulo titulado irónicamente «El Libro de Ruth» desarrolla este motivo, recurrente en las novelas de internados religiosos). Se da cabida a la representación de la práctica docente cotidiana, con la puesta en escena del primer día de clase, que tampoco suele faltar en los cuadros de costumbres estudiantiles, sean universitarios o de menor rango; el reparto de libros, los paseos escolares de los jueves, los partidos de pelota, el sistema de premios y castigos, las delaciones (siempre presentes en la literatura antijesuítica) y la fuerte coerción ejercida en nombre de la religión por unos educadores que en poco tiempo, el cuarto año de la puesta en funcionamiento del colegio, muestran la disolución de sus propios principios morales. Estos hechos ocurren en el periodo de un curso escolar, pero aquí, inconcluso, al modo del anti-*Bildungsroman* naturalista, para subrayar el fracaso educativo. Y pueden remitir al curso

⁵⁵ A. Amorós, en «Introducción», 1995, pp. 68-75.

⁵⁶ D. Gamallo Fierros, «Primera etapa de la vida y obra de Pérez de Ayala», en AA. DD., *Pérez de Ayala visto en su centenario*, Instituto de Estudios Asturianos, 1981, pp. 227-445. Este autor ha insistido también en ponderar la mucha influencia de Cejador en la obra y aun en la vida de Ayala.

⁵⁷ Constantino Quintela Rodríguez en su Memoria de licenciatura de 1981 ha enriquecido la correspondencia de personajes literarios y personas reales en un trabajo detectivesco, al modo de lo que la crítica había hecho, por ejemplo, con *Troteras y danzaderas*, novela en la que varios críticos han insistido en poner nombre real a cada uno de los personajes intelectuales que deambulan por el espacio novelesco. (A. Amorós, *op. cit.*, p. 70).

⁵⁸ M. Pérez Ferrero, *Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March, 1973, pp. 27-41.

⁵⁹ A. Amorós, *op. cit.*, p. 21.

real de 1894, en el colegio de Gijón, donde estudió el autor. Un lapso de tiempo que permite estructurar los sucesos estudiantiles con arreglo a la disposición temporal propia del curso escolar, con sus momentos más significativos.

Al narrador le interesa hacer aflorar rencillas que se producen entre los propios educadores, en contraste con las peleas y bromas estudiantiles, siempre mejor intencionadas que las de sus maestros. Alguno de los tipos estudiantiles aparece abocetado a la manera costumbrista; es el caso de Coste, «el gallego estudiantón y molletudo», que parece prefigurar alguno de los integrantes de la estudiantina de *La casa de la Troya* (1915), aunque finalmente el personaje sirva a propósito bien distinto y subraye la conclusión trágica. Coste, cuando huye del colegio a lomos del burro *Castelar*, tras ser castigado por lenguaraz, encuentra la muerte en un acantilado antes de llegar a su Ribadeo natal. El autor, que ha escrito la novela en unas vacaciones de verano en Galicia, recrea en esta parte final el tipo estudiantil gallego con su correspondiente caracterización lingüística.⁶⁰

Hay descripción de las dependencias escolares (los estudios, los pupitres), la comida en el refectorio,⁶¹ los cargos jesuíticos con su peculiar estratificación (prefectos de disciplina, distributivo, maestrillo); o las referencias al tiempo del verano anterior como momento de iniciación sexual de Bertuco (con la hija del jardinero y por indicación del preceptor de verano); el papel subsidiario de los fámulos, las celdas, los momentos de indisciplina escolar; la escenificación del alumnado en los dos bandos de romanos y cartagineses, o la distinción honorífica de «Emperador».⁶² La escenificación de actividades docentes como la distribución de premios y castigos a la manera de *Pequeñeces* (1891) de Coloma, *El obispo leproso* (1926) o *Mario en el foso de los leones* (1925) de Federico Carlos Sainz de Robles; las declamaciones poéticas, fuertemente satirizadas por el narrador; la orquesta del colegio, a cargo de un profesor que impota un sentimiento y una sensibilidad musicales de los que carece; la aparición, en el exterior, del prostíbulo o el motivo de la atracción sexual por la hermana de un compañero al modo de *Niño y grande* («Ayer, el papá de Pelayo lo sacó del colegio. Un

⁶⁰ El tipo del estudiante gallego aparece en las novelas de costumbres universitarias de Santiago de Compostela. Son *Pascual López* (1878) de Pardo Bazán; *El último estudiante* (1883) del Marqués de Figueroa o *La casa de la Troya* (1915) de Pérez Lugín. Además, en alguna otra novela, como *Pío Cid* (1898) de Ganivet.

⁶¹ Este motivo va a repetirse de forma sistemática en casi todas las novelas de internados religiosos, que forman una red de «hermanas gemelas».

⁶² Ortega y Gasset recuerda en su conocida reseña de diciembre de 1910, «Al margen del libro A.M.D.G.», que a él también, como a Bertuco, le colgaron la cruz de Emperador en el colegio malagueño donde estudió. La reseña aparece reproducida por Amorós íntegramente, juntamente con otras también significativas de otros polemistas (A. Amorós, *op. cit.*, pp. 32-36).

día vi a Marujina, su hermana, cómo me gusta», 328), o bien la recurrente notificación de la muerte de los familiares.

La crítica ha destacado⁶³ cómo la pieza teatral inserta dentro de *A.M.D.G.* con el título «Consejo de Pastores», aparte de suponer una muestra de flexibilidad con mezcla de materiales narrativos heterogéneos propia de la novela lírica, es el pórtico que abre la serie de tres capítulos previos a la inserción del episodio de los ejercicios espirituales en los que se glosan los tres modelos pedagógicos que representan, respectivamente, el padre Sequeros, el Prefecto de disciplina, Conejo y el padre Mur, bajo los títulos inequívocos de «Pedagogía Laxa», «La pedagogía de Conejo» y «Mur, pedagogo». La descripción de los ejercicios espirituales cobra después, en efecto, una importancia capital dentro del anecdotario colegial, expresada gráficamente a través del diseño editorial, con un capítulo situado en la parte central de la novela bajo el título latino de «Vive memor Lethi», alusivo al tema de la muerte como centro de la edificación interior de la pedagogía jesuítica. El capítulo inserta los apuntes de que se auxilia el director de los ejercicios, el padre Olano. Proliferan los enunciados en mayúscula; las notas en caracteres más pequeños que los habituales; signos visuales de la iconografía cristiana; poemas intercalados, notas marginales o apostillas.⁶⁴ Y es tal vez en este capítulo donde el autor intensifica la utilización del léxico degradante *ad hoc*, casi siempre «esperpentizado» y con incidencia en el campo semántico de la descomposición orgánica, la mutilación y el apoyo de abundante sufijación despectiva.⁶⁵

Acerca de la «pena del sentido»:

La pena de sentido es universal y atormenta todo el cuerpo y toda el alma. El condenado yace en el infierno siempre en aquel mismo sitio que le fue señalado por la Divina justicia, sin poderse mover, como en un cepo; el fuego de que está, como el pez en el agua, todo circuido, le quema alrededor, a diestra, a siniestra, por arriba y por abajo, la cabeza, el pecho, la espalda, los brazos, las manos y los pies, todo está penetrado de fuego, de manera que todo parece un hierro hecho ascuas, como si en este momento se sacase de la fragua (...) Mas este fuego no se queda sólo en el exterior, sino que pasa también al interior del condenado: penetra el cerebro, los dientes, lengua, garganta, hígado, pulmón, entrañas, vientre, corazón, venas, huesos, médula de éstos, sangre (*in inferno erit...*), y lo que es más terrible, este

⁶³ «*A.M.D.G.* (...) ofrece cuadros variados cuyo denominador común es su sentido pedagógico, o aún mejor, su crítica de unos métodos pedagógicos». M. C. Bobes, «Renovación del relato en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala», en AA. DD., *Pérez de Ayala visto en su centenario*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1981, p. 86. No obstante, todo ello va subordinado a la justificación de una psicología especial mostrada por el héroe en todo el conjunto novelesco de la tetralogía.

⁶⁴ La insistencia en la presentación de un diseño editorial expresivo para el motivo de los Ejercicios Espirituales se verifica de nuevo con más profusión aún en *Mario en el foso de los leones* de Federico Carlos Sainz de Robles.

⁶⁵ Modos expresivos que están siempre presentes en la novelística naturalista de internados, como *Criadero de curas* (1888) de Alejandro Sawa y *Barrabás* (1890) de José Zahonero. Estos novelistas presentan las historias escolares en espacio docente de seminario y colegio lazarista, respectivamente.

fuego, elevado por divina virtud, llega también a obrar contra las potencias de la misma alma, inflamándolas y atormentándolas (243-244).

Bertuco padece, mientras duran los ejercicios, «dolorosos desfallecimientos y agonías interiores» (248); se oprime las sienes, se tritura los labios y desarrolla en definitiva, del mismo modo que en «El señor Cuenca...» y en *Niño y grande*, la consabida enfermedad incubada en tales momentos de aparato escénico jesuítico. Es empujado a la confesión general, pero lleva quince días de malestar, con pérdida de apetito, «insomne, laxo y con fuertes jaquecas». La enfermedad ya no abandona al muchacho, aunque se intercalen otras historias, hasta precipitar el desenlace. El escolar, brutalmente magullado por el padre Mur, es salvado en el último momento por un médico amigo de la familia que le restituye la salud y propicia la salida definitiva del recinto docente. Une su suerte con Bertuco el profesor «apestado» (Atienza) quien, tras emitir la conocida frase final de la necesidad de supresión de la Compañía (como Ortega en la reseña de esta novela), hace camino común hacia la rehabilitación personal conformando en realidad así la «pareja pedagógica», que tiene su correspondencia real con las biografías personales de Pérez de Ayala y de Julio Cejador.

La consideración positiva como educador total del alter ego de Julio Cejador (el padre Atienza) se ve corroborada otras veces en la voz de los alumnos, quienes lo califican de «gracioso» y «bueno» (157), capaz de mezclarse con los muchachos en medio de los juegos del recreo repartiendo «estampas», regalando «confites» o dando «cariñosos capones y azotainas paternas» (157). Su línea pedagógica es apoyada de algún modo por los otros profesores «positivos» como Sequeros, que comparte *ex aequo* el cariño de los escolares y es adorado por las «madreselvas». Adolece, sin embargo, de exceso de laxitud educativa. El propio Atienza estima que «su fuego apostólico excesivo» pone en ridículo a la Compañía.⁶⁶ El padre Urgoiti, por otro lado, es «un santo varón para quien no existía la realidad externa» (156), dulce y manso, que sin embargo no tiene miedo al superior (156).

Entre los profesores clérigos que funcionan como oponentes al intento de encauzamiento pedagógico sobresalen Arostegui y Mur, cuyos comportamientos son subrayados por medio del recurso de la caricatura y de la animalización de filiación naturalista. La nariz del padre Mur es «un morro puntiagudo y vibrátil como el de las ratas de alcantarilla» (144). «La rubicunda nariz (del padre Mur) inquisitiva y husmeante, que, en lo más avanzado de su punta, se complicaba manifestando turgente y sanguinolenta verruga» (154) o, con metonimia quevedesca, «en su lugar, la temerosa e ingente nariz de Mur avanzaba por el claustro, de la salida del comedor,

⁶⁶ J. G. Maestro, «Semiología del personaje literario en *A.M.D.G.*, de Ramón Pérez de Ayala», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XLIII, 131 (1989), p. 511.

trayendo en pos, casi escondido al citado jesuita» (305). El personaje Mur funciona así como ariete en el trabajo opresivo que lleva a cabo el bando oponente para conjurar cualquier tipo de cambio pedagógico. La valoración moral del mismo viene expresada por procedimientos lingüísticos que intensifican los conceptos de acritud y de desdén, en consonancia con el tenor de su práctica educativa, la cual se basa en el postulado de que el hombre es malo por naturaleza. Asimismo, el padre Arostegui, con presencia más discontinua en la novela, es caracterizado sistemáticamente por los rasgos de la rigidez y del hermetismo y se configura como un personaje plano.⁶⁷ En suma, los personajes profesores, que en su mayor parte encajan en el entramado de la novela como «tipos» descritos por adjetivos caracterizadores, apuntan en su conjunto al tema central de la educación⁶⁸ en unos momentos en que la sociedad española está fuertemente pedagogizada.⁶⁹

Dentro de la tonalidad anticlerical innegable que presenta *A.M.D.G.*, subyace en el ánimo del artista un espíritu de stirpe erasmista, al que se ha referido siempre Amorós en sus conocidos estudios, y una preocupación por el hecho religioso que se mantiene y modula a lo largo de su trayectoria literaria (no participa, por ejemplo, del espíritu que anima al montaje teatral en tiempos de la República) llegando, como es bien sabido, a ponderar la importancia que tuvo la Compañía de Jesús en la conformación de un sistema educativo de España y de su propia educación personal.⁷⁰ Toda una retractación que se produce también en algún otro autor (Azorín) cuando valora retrospectivamente sus primeras obras literarias.⁷¹

⁶⁷ J. G. Maestro, *op. cit.*, p. 519.

⁶⁸ A. Amorós, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁹ M. D. Albiac recuerda que *A.M.D.G.* está fechada precisamente el año del fusilamiento de Ferrer Guardia en los fosos de Montjuic («Hidalgos y burgueses: la tetralogía generacional de Ramón Pérez de Ayala», en AA. DD., *Ideología y sociedad en la España contemporánea*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977, p. 218. Ver de la misma autora, «Autobiografía personal y biografía generacional en la obra de Ramón Pérez de Ayala», en AA. DD., *L'autobiographie en Espagne, Actes du II Colloque International de La Baume-Les-Aix*, Université de Provence, 1982, pp. 181-201. Son momentos en los que Pérez de Ayala escribe una serie de artículos periodísticos sobre la cuestión educativa en *El Imparcial*, o en los que visita la Universidad de Madrid y la de Granada, con la consiguiente toma de contacto en esta última ciudad con las Escuelas del Ave María del Padre Manjón. Es época de plena sintonía con el partido republicano de Melquíades Álvarez. Se pone en marcha, además, el proyecto socialista de Núñez de Arenas de la «Escuela Nueva» (M. Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1984, pp. 164 y ss.). Ver además F. Frieria, *Ramón Pérez de Ayala testigo de su tiempo*, Gijón, Fundación Alvargonzález, 1997, pp. 89-101; y A. Coletes, «Educación y pedagogía en Ramón Pérez de Ayala», *Aula Abierta*, Revista del ICE de Oviedo, 30 (1980), pp. 29-50.

⁷⁰ M. G. O'Brian, *El ideal clásico de Ramón Pérez de Ayala en sus ensayos en «La Prensa» de Buenos Aires*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1981.

⁷¹ Ayala publica una serie de artículos en 1942 (521, 524) en los que defiende sin paliativos la labor educadora de la Compañía, y le atribuye el valor de preservación de la cultura. El artículo «Los jesuitas y las humanidades» (en R. Pérez de Ayala, *Nuestro Séneca y otros ensayos*, Barcelona, EDHASA, 1966), sostiene, por ejemplo, que la continuación del estudio de las Humanidades en la segunda enseñanza española se debe al sistema de la *Ratio Studiorum*. A diferencia de lo que sucede en Inglaterra, los institutos

Cuando Gabriel Miró da a las prensas en 1909 la novela *Amores de Antón Hernando* con el número 48 de «Los Contemporáneos», con ilustraciones de Romero-Calvet, está cumplimentando su primer periodo literario de aprendizaje que comprende el primer decenio del siglo xx, rematado en 1910 con la publicación de *Las cerezas del cementerio*.⁷² Muestra en este periodo insistencia en la exploración de modelos novelescos autobiográficos con historias de autoformación, insertas dentro del subgénero de la novela lírica. Años más tarde da ampliación a este texto y aparece definitivamente en 1922 con el título *Niño y grande*.

Aunque no incluyó la primera versión en sus «Obras Completas», parece oportuna la consideración de la novela de 1909, dado que antecede a *A.M.D.G.* de Pérez de Ayala. Aparece vinculada estrechamente, también en cuanto a la cercanía temporal, al relato corto «El señor Cuenca y su sucesor (Enseñanza)», que tiene fecha inicial de 1908 y es publicado por primera vez en *Los lunes de El Imparcial*, el 25 de noviembre de 1911, para pasar como una parte de libro en 1917.⁷³ Este último relato corto dibuja unos frailes coercitivos e inquisidores que tratan con saña a los escolares castigados (al alumno Señor Cuenca, por caérsele las medias), con el punto culminante de los ejercicios espirituales, momento en el que los educandos «se pierden» y gritan durante el momento de las plegarias, como desahogo vengativo, por el silencio que se les impone (sucede lo mismo en *Mario en el foso de los leones*, 1925, de Sainz de Robles y en *El convidado de papel*, 1928, de Jarnés). El señor Cuenca, como consecuencia, según el narrador, de la represión a la que se ve sometido, muere el último día de los ejercicios espirituales. Sigüenza adulto adopta una posición de niño que revive y traslada el documento vivido. El compañero de viaje, insensible, es incapaz de captar el mensaje y facilita que su hijo ocupe el lugar dejado por Cuenca, convirtiéndose así en su sucesor. Es verdad que no hay despliegue de procedimientos satíricos contra la Compañía de Jesús tal y como se ofrece en otras obras afines de otros escritores.⁷⁴ El autor prefiere el arma de la ironía sobre la sátira y, sin embargo, en esta temprana composición está cifrada la configuración de las novelas de internado mironianas, las cuales apuntan siempre al daño producido por el sistema pedagógico en los espíritus sensibles de los educandos.

oficiales españoles han adaptado básicamente el plan de estudios de los jesuitas, por lo que la expulsión de los Jesuitas en España es reputada como perjudicial para la instrucción.

⁷² C. Ruiz Silva, *op. cit.*, pp. 11-15.

⁷³ R. Landeira, *op. cit.*, pp. 66-68. Precisa bien la genealogía de este relato, con interpretación acertada del mismo.

⁷⁴ Por ejemplo, en la novelita de Joaquín Belda, *Los nietos de San Ignacio* (1916), que recoge algunas de las marcas del género narrativo antijesuítico, y que focaliza sarcásticamente «la muerte de siete días» que suponen los ejercicios espirituales, con niños que lloran de terror al final de cada meditación y que sienten espanto ante la visión plástica del Infierno, para delectación de algunos padres jesuitas.

En todo caso, cuando Miró inserta en sus obras completas la versión definitiva de la primitiva *Amores de Antón Hernando* con el título de *Niño y grande*, mantiene la fecha de octubre de 1909, dando a entender que en ese momento estaba ya concebida la obra definitiva.⁷⁵ La novelita se acoge al esquema de narración autobiográfica con el propósito de trazar un trayecto de aprendizaje que arranca de la inmersión del infante en el internado. La versión primera de 1909 queda así como una novela breve de cuatro capítulos y un epílogo trasladados con diferencias poco importantes a la versión de 1922, en las dos primeras partes (cada una de ellas recoge dos capítulos de la primera versión), titulados ahora «La hermana de Bellver» y «Doña Francisca», respectivamente. El epílogo contiene el inicio de lo que en la segunda versión forma la tercera parte, de una extensión próxima a la suma de las dos primeras. El título, en sintonía con los anteriores, es «Elena».

El componente de desgarró entre el amor y el deseo tiene en *Niño y grande* más recorrido que en *Amores*, y ha podido suscitar algún estudio reciente en clave de psicoanálisis freudiano.⁷⁶ Por ejemplo, en su primera etapa novelesca (1901-1910), Miró compone obras que tratan literariamente el tema de la culpa,⁷⁷ tal *La novela de mi amigo* (1908), con recreación de la figura del artista neurótico que vive atenazado por la autoinculpación de las muertes de hermana e hija. Y es que el ingrediente sexual (lo señala Ontañón de Lope⁷⁸) adopta en la obra de Miró un valor crucial y suele convertirse en raíz del tormento íntimo que impide la búsqueda neta de la felicidad.

En fin, toda la anécdota argumental remite a esos cuatro años de estancia en el colegio rememorados en la primera parte, y no parece aventurado señalar que *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) de Azorín actúa como falsilla que permite al autor iniciar la composición de su texto con la reviviscencia de los tiempos escolares. Se evoca, de forma menos pormenorizada que en *A.M.D.G.*, la frialdad de la escuela; otras dependencias, como el convictorio, o departamento donde viven los educandos; el ambiente de grosería y de falta de disciplina; las peleas, las clases de Gramática, los juegos infantiles, los paseos de los jueves siempre en ternas, los compañeros dispares, abocetados con rasgos extremados y contrapuestos; la semblanza de los profesores, de entre los cuales se señala uno menos nocivo que establece algún puente con el

⁷⁵ Ver H. Carpintero, *Gabriel Miró en el recuerdo (con un epistolario inédito de Miró)*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1983, p. 141; M. A. Lozano Marco, por su parte, analiza el tránsito de la primera versión a la segunda y califica la obra de «novela problemática»: «Una novela problemática (1908-1922)», en AA. DD., *La novelística de Gabriel Miró: nuevas perspectivas*, Alicante, Diputación, 1993, pp. 27-65.

⁷⁶ C. E. García Lara, *Gabriel Miró y las figuras del deseo*, Universidad de Alicante, 1999, pp. 118-129.

⁷⁷ C. Ruiz Silva, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁸ P. Ontañón de Lope, «El despertar erótico de Antón Hernando (en *Niño y grande*) de Gabriel Miró», en L. López-Baralt y F. Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas*, México, Colegio de México, 1995, pp. 407-415.

escolar adolescente; las visitas trimestrales de los familiares y los ejercicios espirituales, siempre orientados hacia la reflexión sobre la muerte.

De semejante pintura se extrae, como en *A.M.D.G.*, la reprobación evidente de los modos pedagógicos, aunque el autor siempre se cuida de no incurrir en el ajuste de cuentas panfletario.⁷⁹ Los resultados se adelantan al comienzo del capítulo III de esta primera parte («En los estudios»), servidos en una construcción estilística que apunta una vez más al campo semántico de la enfermedad y la mutilación:

La frialdad y el silencio de los estudios, del refectorio y de los claustros; los hondos pasadizos cavados dentro de los muros; las siniestras hornacinas de los dormitorios, en cuyas paredes se sentía la sombra pavorosa de un santo obispo de talla descomunal; la foscura y pesadez de los tejados y torres, donde bajaban las nieblas y volaban los vencejos y gavilanes, que yo contemplaba desde mi pupitre; lamentos de campanas, clase de gramática, zumbas de los antiguos, y la emoción de la dulce libertad del cielo y de los campos; todas mis sensaciones, ayudadas de mi flaqueza, me mustiaron y entristecieron y acabé por enfermar (*Niño*, 80-81).

Se evocan de pasada los movimientos y actitudes de las autoridades académicas. El Padre Prefecto que «nos avizoraba por encima de su breviario y recatado en un viejo rosal que florecía en la desnudez del claustro» (86); el Padre Rector, que es enterado del episodio vergonzante que cuesta castigo y reclusión a Antón (96), o un «hermano inspector» que acecha en horario nocturno, entrevistado como un pobre diablo.

Pero el único profesor que toma verdadero cuerpo en el relato es el Padre Salguiz, presentado con los rasgos del religioso apestado caído en desgracia. Tal perfil es motivo temático recurrente en las novelas del género y tiende a convertirse en personaje coadyuvante que trata de amortiguar los efectos deletéreos que la educación religiosa produce en los escolares. Aislado del resto de los hermanos, recluido en su cubículo y dotado de preparación científica superior a los demás profesores, se dice de él:

El padre Salguiz, varón gordo, casi redondo, muy sabio en Física, y principalmente en Astronomía, y nada sosegado, contraviniendo lo que Cervantes dijo de la quietud de esta naturaleza lardosa.

Al padre Salguiz o padre astrónomo, según se le llamaba, apenas lográbamos verle. Sólo algunas veces distinguíamos, por la crujía de oratorio, un costal con bonete que se nos escapaba, como si rodase, por una puertecita ferrada, donde comenzaban las escaleras, que subían retorciéndose a la cumbre en la más alta torre del colegio. Allí tenía su observatorio, y su lecho y morada, como un mago.

No entendía de predicaciones ni de enseñanza. No asistía a recreos en comunidad, ni a fiestas académicas. Siempre aislado, distraído y hosco. Murmurábase de él; sonreíamos comedidamente con los inspectores cuando le nombrábamos, pero se le respetaba por su grande saber (100-101).

⁷⁹ C. Ruiz Silva, *op. cit.*, p. 36.

Cuando se despide del internado, el muchacho descubre los ojos llorosos del profesor astrónomo, afectado por la marcha del escolar («Al apartarme del portal sentí sobre mi frente el vuelo callado de las aves negras y la mirada del padre Salguiz», 106), en estampa literaria que tiene un correlato claro con el final de *A.M.D.G.*, donde, sin embargo, el profesor caído en desgracia (Atienza) hace camino común con el escolar protagonista.

El motivo de los ejercicios espirituales se inserta en la parte final de este capítulo de *Niño y grande* como símbolo más expresivo de la educación tenebrista que distingue a los colegios de jesuitas. Se deja testimonio de cómo acusa el alumno la huella de aquellos días, al modo del *Retrato del artista adolescente* (1914) de Joyce. Como en el relato de *El libro de Sigüenza*, «El señor Cuenca...», los ejercicios espirituales llevan en sus entrañas la enfermedad física: «Enfermé de descontento, y, de nuevo, quedé tullido de reuma; y por las noches me daba calentura y delirio» (103).

Este marco colegial levanta el señuelo del amor y del sexo que persigue al aprendiz durante sus años de juventud, por lo que las mujeres pasan a convertirse en «maestras» que ayudan al protagonista a sedimentar sentimientos. La trayectoria formativa ha configurado al personaje principal como un «joven artista adolescente», que sanciona precisamente esa condición en el momento de la construcción literaria de la novela. Como en *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín, el autor se sirve del breve capítulo descriptivo evocador de sensaciones minúsculas en una novela sujeta a la primera persona narrativa que hace continuados guiños también al género picaresco (particularmente al *Lazarillo*), con señalamiento de hitos en la formación del desencanto, en contraste con el sensualismo delicuescente que desarrolla la extraordinaria sensibilidad del artista adolescente.

Por lo que respecta a las novelas de Oleza, se desprende asimismo de ellas una crítica sociorreligiosa y una cierta ideología reformista al modo de *A.M.D.G.*⁸⁰ Y aunque *El obispo leproso* no sea en sentido estricto una novela de colegial, tampoco lo es *Nuestro Padre San Daniel*, complementa las costumbres escolares esbozadas en *Niño y grande*. El paso por el colegio «Jesús» no ocupa muchas páginas, pero el influjo de la orden se infiltra por toda la novela, de la que se extraen notas pedagógicas adicionales que redondean el anecdotario escolar realista.⁸¹ Y así, se insiste en la férrea disciplina escolar con castigos severos, la separación en castas de los educandos, el aburrimiento y el sopor de los estudios o la excesiva pompa en los actos académicos públicos.

⁸⁰ C. Longhurst, «Ideología reformista en Gabriel Miró. La crítica sociorreligiosa en las novelas de Oleza», en M. Samaniego y V. de Arco (eds.), *Historia literaria y pensamiento. Estudios en Homenaje a María Dolores Gómez Molleda*, vol. 2, Universidad de Salamanca, 1990, p. 59.

⁸¹ M. Ruiz Funes, *op. cit.*, pp. 52-57.

Las estampas de profesores, siempre irónicas, tienen a veces más envidia aquí que en *Niño y grande*. Así, el señor Hugo, profesor de Gimnasia, rubio y sueco, es envidiado por su aspecto físico:

El señor Hugo, muy encendido, muy extranjero, de facciones largas, de una longura de adolescente que estuviera creciendo, y crecidas ellas más pronto semejaban esperar la varonía; también el cuerpo alto, de recién crecido, y el pecho de un hercúlico profesional. Al destacarse, se le erizaba una cresta suntuaria de pelo verdoso. Erguido y engallado, como si vistiese de frac, su frac bermejo de artista de circo (146).

Don Roger, titular de Música («profesor de solfeo y bajo solista»):

Todo ancho, redondo, dulce. Cejas, nariz, bigote, boca, corbatín y anillo, manos y pies muy chiquitines. El vientre le afollaba todo el chaleco de felpa naranja con bastoncitos de cuentas de vidrio; los pantalones, muy grandes, le manaban ya torrencialmente desde la orla de su gabán color de topo, desbordándole por las botas de gafas y contera. Nueve años en la ciudad, y todos creían haberle visto desde que nacieron y con las mismas prendas, como si las trajese desde el principio y para siempre. Le temblaban los carrillos y la voz rolliza, como otro carrillo. Se ponía dos dedos, el índice y el cordal, de canto en medio de los dientes; los sacaba, y por esa hendidura le salía, de un solo aliento, un *fa* que le duraba dos minutos (147).

El Padre Martí, «profesor de matemáticas gordezuelo y pálido» (146); o las figuras equivalentes al padre Salguiz, el padre Fernando, a quien escoge el obispo como confesor por su humildad y caridad.

El narrador adopta una actitud burlesca cuando da cuenta de la teatralidad de los movimientos de los religiosos profesores, el modo de pasear por parejas, el prurito de ocultar el nombre propio en beneficio del cargo eclesiástico, la focalización de la mirada torva o hiriente de alguno de ellos, o la insistencia, como hace Pérez de Ayala, en las insuficiencias formativas que tienen los padres en las materias académicas. Toda una requisitoria, en la que el autor evita el tono panfletario, en beneficio de la breve pincelada alusiva e irónica.

Como en *Niño y grande*, la estructura novelesca de *El obispo leproso* acoge un cierto recorrido educativo del protagonista, Pablo, en ambiente jesuítico. Este, mellado por la educación recibida en el internado, trata de conjurar la opresión por medio de actuaciones que intentan contrarrestar la carga autoritaria que le ha sido inoculada. Estas se manifiestan, como en la novela de internado inicial, en los ámbitos íntimos de la sexualidad (se ha recordado cómo Pablo recurre a grabados de monjas y torturas, incluso las abiertamente sexuales, en libros de edificación cristiana, utilizándolos a la manera de un *Play-boy* de la época).⁸² De igual modo, el paso del Pablo adolescente

⁸² I. Macdonald, «Introducción» a la edición de *El obispo leproso* de G. Miró, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, p. 57. Señala la capacidad de

por un espacio cercenado por los valores antinaturales propicia el desarrollo de la sensibilidad de artista, con paladeo sensorial de su entorno y circunstancia. Como telón de fondo, el inevitable dibujo entre dos bloques de personajes a la manera de novelas como *Doña Perfecta* (1876) de Galdós, entre conservadores y liberales.⁸³ Estos se identifican con los microcosmos espaciales, cerrados y abiertos respectivamente, con lo que la confrontación entre expansión y clausura remite simbólicamente a los dos sectores ideológicos de los personajes.⁸⁴

4. CONCLUSIÓN

La narrativa lírica española incorpora algunas notas propias del género novelístico *Bildungsroman*, tales como «intelectualización» o «memorialismo», para modelar una serie literaria que indaga en espacios colegiales opresivos. En los dos autores considerados, Pérez de Ayala y Miró, este subgénero novelístico de autobiografías de colegio posibilita aplicar la «crítica de la cultura», consustancial en la obra literaria de la generación literaria novecentista,⁸⁵ al hilo en este caso de la reflexión sobre el sistema educativo de los Jesuitas. Aunque conecten con una tradición literaria antijesuítica anterior, *A.M.D.G.*, *Niño y grande*, las novelas de Oleza y algún otro relato breve de Miró forman parte de una red de narraciones de internados religiosos escritas también por autores como Azorín, Julio Cejador, Joaquín Belda, Azaña, Federico Carlos Sainz de Robles o Benjamín Jarnés.

La base lírica de la que brotan las obras de Pérez de Ayala y Miró permite la composición de novelas de formación que derivan hacia estructuras de *Künstlerroman* o «de artista». En los dos casos sus autores conforman estructuras truncadas o antifformativas, siguiendo de cerca la estela de la novelística naturalista radical, aunque con atenuación del alegato anticlerical característico de la narrativa antijesuítica de época anterior. Importa en los dos casos, más en *A.M.D.G.* que en las obras de Miró, la consideración sistemática del cuerpo doctrinal transmitido a modo de tratado pedagógico, aunque sea mediante la puesta de relieve de tesis que han de interpretarse *a contrario*. Asimismo, el componente retórico de entretenimiento queda reforzado mediante la recreación de anécdotas escolares relacionadas con los distintos

Miró para convertirse en un adelantado de su tiempo al recrear literariamente las neurosis de represión sexual, como factor explicativo de los comportamientos retrógrados de las gentes de España.

⁸³ R. Jonhson, *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Fundamentos, 1985, p. 175, corrobora el parecido entre las novelas de Galdós y Miró.

⁸⁴ R. Perelmuter Pérez, «Hermetismo y expansión en dos novelas de Gabriel Miró», *Hispanófila*, (1980, en.), pp. 47-57.

⁸⁵ J. C. Mainer, «Manuel Azaña y la crítica de la cultura», en V. A. Serrano, y J. M. San Luciano (eds.), *Azaña*, Alcalá de Henares, Colegio del Rey, 2ª ed. corregida y aumentada, 1991, p. 399.

«tipos» profesoriales y con las «costumbres» escolares cotidianas. Hay por aquí alguna conexión con la novela de costumbres universitarias, cuyo paradigma lo representa en esos momentos *La casa de la Troya* (1915) de Pérez Lugín.

La narrativa de colegios, y estos dos casos analizados lo acreditan, presenta como marca recurrente un conjunto de profesores que trabaja para la desintegración del discente dentro del espacio docente opresivo. Y por eso todas las instancias editoriales de las narraciones insisten en señalar los procedimientos antipedagógicos de los maestros, con recreación sistemática de un ambiente represivo en el que esos profesores aparecen dibujados con suficiencia expresiva por el camino del humor y la «esperpentización» galdosianos, con más nitidez en Pérez de Ayala, corroborando así la vinculación de este tipo de novelas con la tradición del Realismo y Naturalismo.

LA OTRA DOÑA EMILIA: APROXIMACIÓN A LA FIGURA DE EMILIA CALÉ TORRES DE QUINTERO (1837 - 1908)

SONIA OTERO PEREIRA

Universidad de Vigo

RESUMEN

Este artículo tiene como principal objetivo exponer los datos biográficos de una autora desconocida en la actualidad, pero de gran renombre en su época: Emilia Calé. Para ello, recopilamos la escasa información que existe sobre esta misma, matizamos algunos de ellos y rectificamos otros, al tiempo que damos noticia de referencias en la prensa de la época que contribuyen con algún detalle a arrojar luz sobre la vida de esta escritora gallega. El conocimiento de estos materiales nos permite descubrir cómo ha sido el devenir vital de doña Emilia que, sin duda, influirá en su producción literaria, especialmente en su poesía.

PALABRAS CLAVE: Emilia Calé, *Galicia Literaria*, *Horas de inspiración*, Lorenzo Gómez Quintero.

ABSTRACT

The main objective of this paper is to expose the biographical information of an unknown writer at present, but of great renown in her epoch: Emilia Calé. Hence, we compile the very little information that exists about this matter in monographs and articles of different authors, as well as the references in the press of the epoch that they help with some detail on the life of this Galician writer. The knowledge of these materials allows us to discover Emilia's development of life, undoubtedly, it will influence her literary production, especially in her poetry.

KEY WORDS: Emilia Calé, *Galicia Literaria*, *Horas de inspiración*, Lorenzo Gómez Quintero.

A partir de los años 90 del pasado siglo, fundamentalmente, comienza la recuperación crítica de un gran número de escritoras españolas que desarrollaron su labor intelectual y literaria en el XIX. Sin embargo, pese a los trabajos de Simón Palmer, Hormigón, Marco, Cornide Ferrant o Kirkpatrick,¹ entre otros, son muchas las que continúan siendo prácticamente desconocidas pese a la relevancia que alcanzaron en su tiempo. Una de ellas es Emilia Calé Torres (1837-1908), escritora coruñesa de la

Recibido 30-VII-2015. Aceptado: 28-IX-2015

¹ M. C. Simón Palmer (*Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico*, 1991), recopila biografías, libros, prólogos, traducciones e incluso colaboraciones periódicas. Poco después, J. A. Hormigón saca a la luz *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)* (1996), donde no solamente reseña los datos aportados por Simón Palmer, sino que además hace un repaso sobre quinientos años de dramaturgia femenina. También S. Kirkpatrick da a conocer su *Antología poética de escritoras del siglo XIX* (2000) y en Galicia destacan dos publicaciones: *As precursoras* (1993) de A. Marco y *Mujeres estelares de la cultura gallega* (1993) de E. Cornide Ferrant.

que sabemos muy poco sobre su vida y su producción literaria. Apenas doce años después de su muerte, *El Eco de Galicia* (10 de febrero, 1920) señalaba que «Demasiado olvidada está Emilia Calé y Torres de Quintero, sin embargo de que sus *Horas de inspiración* ya que no sus *Cuadros sociales*,² bastan a perpetuar su nombre»; de forma similar se manifiesta *La Noche* a mediados de siglo (18 de septiembre, 1950): «Después de la merecida nombradía de que gozó en sus tiempos, su nombre ha ido cayendo en el olvido a lo que ha contribuido la rareza de sus libros y de los periódicos donde su firma era muy estimada».

No acontecía lo mismo en el siglo XIX. Como dice Victorino Novo y García, Calé no era en absoluto desconocida para el gran público,³ sino una reputada escritora «en la república de las letras por las bellísimas composiciones que produce» (*El Ciclón*, 19 de septiembre de 1885). Es por ello que debe traerse al presente la memoria de Emilia Calé a partir de la reconstrucción documental de su perfil biográfico, tarea hasta ahora no abordada y que permitirá anclar sólidamente posteriores análisis de su obra, sobre todo la poética, fuertemente enraizada en sus circunstancias vitales.

Esta «segunda Emilia coruñesa»,⁴ como la califica el periódico *Don Pepito* (6 de julio de 1890), nace el 12 de febrero de 1837,⁵ en un convulso tiempo de guerra carlista, de reformas económicas y políticas en plena efervescencia del primer romanticismo (Peers, 1973). Coincide en señalar esta fecha la semblanza sobre la autora que en 1950 publica *La Noche* y que más recientemente recogen estudiosos como Marco, Hormigón, Simón Palmer, Couceiro Freijomil y Cornide Ferrant.⁶ La escritora es la única hija del matrimonio de Francisco Calé de Orihuela, «procurador e integrante do concello liberal de 1868» (Acuña Rubio, 2004: 217) y de Inocencia Torres, tía del malogrado poeta Teodosio Vesteiro Torres.

Bautizada en la parroquia de Santa María (A Coruña), en 1839 pierde a su madre con tan solo veinte meses de edad.⁷ A partir de ese instante pasa al cuidado único

² *Horas de inspiración* (Madrid, Imprenta de Suárez y Compañía, 1867) y *Cuadros sociales* (Coruña, Establecimiento Tipográfico de Vicente Abad, 1878) son dos de las obras más conocidas de Emilia Calé. La primera de ellas, gracias al éxito que alcanza, se edita por segunda vez en 1875.

³ En el prólogo a *Crepusculares* (Coruña, Tipografía de la Casa de Misericordia, 1894, p. XII).

⁴ Hace referencia a la coexistencia de dos literatas homónimas como son Emilia Pardo Bazán y aquella que constituye el objeto de este artículo, Emilia Calé. Incluso Jesús Muruais dedica unos versos a esta peculiar circunstancia: «De Emilias en la familia / literaria, no es primera: / la obra mejor de esta Emilia / es de hijo la tercera» (Muruais, 1884, p. 37).

⁵ La víspera de la muerte de Larra, el 13 de febrero de 1837 y pocos días antes del nacimiento de Rosalía de Castro, el 24 de febrero.

⁶ *La Noche*, 18 de septiembre de 1950; Marco, 1993, p. 23; Hormigón, 1996, p. 675; Simón Palmer, 1991, p. 150; Couceiro Freijomil, 1951, p. 198; Cornide Ferrant, 1993, p. 17.

⁷ Vid. Acuña Rubio *et al*, 2004, p. 217 y también *Don Pepito* 6 de julio de 1890.

de su padre, quien años después se casará con Ana Sanjurjo y Blas. De este segundo matrimonio de Francisco Calé, nacerán cinco mujeres y un varón: Rosario, Leocadia, Adela, María Josefa y Eliseo. Curiosamente, aunque no consta que se le haya añadido el apellido de la segunda esposa de su padre, Marco se refiere a la escritora como «Emilia Calé Torres Sanjurjo» (1993: 23). Esta no es la única fuente en que aparecen estos apellidos para referirse a doña Emilia. Recientemente incluso, Pereira Martínez la nombra del mismo modo.⁸ Por aquel entonces también vivía en Coruña otra familia, los Torres Sanjurjo procedentes de Carneros (Soria), de ahí la posible confusión en la onomástica a la que ya apunta Acuña Rubio (2004: 217). En el resto de las alusiones a lo mismo, será Emilia Calé, Emilia Calé Torres de Quintero, Emilia Calé y Torres de Quintero, Emilia Calé y de Quintero, Emilia Calé y Quintero o Emilia Calé de Quintero.⁹

Su hermano fallece prematuramente, tal y como atestigua la siguiente dedicatoria de la propia Emilia en *Horas de inspiración*:

A mi querido padre don Francisco Calé.

A ti, con más justicia que a otro alguno, padre de mi corazón, debo dedicar el sencillo trabajo de mis HORAS DE INSPIRACIÓN. Ellas carecen del delicado esmero que requiere ese público, ante el cual voy a presentarlas, y del que reclamo indulgencia; pero veré colmadas mis aspiraciones si hoy que tu alma se halla lacerada por la reciente pérdida de un hijo, inolvidable hermano mío, pueden ofrecerte sus páginas un momento de consuelo en tus tristes recuerdos. (*Horas de inspiración*, 1867: 10).

En la misma obra, la autora dedica un soneto «A la temprana muerte de mi querido hermano Eliseo Calé y Sanjurjo»:

¿Dónde va, di, tu juventud querida
Tan risueña cual bella primavera?
¿Qué fue de esa esperanza lisonjera
Que halagaba las horas de tu vida?
¡La dicha, el porvenir! Gloria mentida,
E ilusión nada más fue en tu carrera;
Que tan solo al mortal ventura espera

⁸ «Emilia Calé Torres Sanjurjo e Culleredo: dous poemas dedicados a Rosalía de Castro e Carolina Casanova» (4 de diciembre de 2014), Disponible en: <http://www.terraetempo.gal> [Consultado 22/07/2015].

⁹ Es así como figura la autoría de *Crepusculares* (Coruña, Tipografía de la Casa de Misericordia, 1894), *Cuadros sociales* (Coruña, Establecimiento Tipográfico de Vicente Abad, 1878), *Horas de inspiración* (Madrid, Imprenta de Suárez y Compañía, 1867) en donde firma como Emilia Calé, Emilia Calé Torres de Quintero y Emilia Calé y Torres de Quintero respectivamente. También firma en los siguientes poemas y reseñas en prensa: «A mi inolvidable hija Consuelo» (*Cádiz*, 20 de junio de 1878) como Emilia Quintero y Calé; «El invierno y los pobres» en el n° 5 de *El Correo de la Moda* (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 3 de febrero de 1874) como Emilia Calé y de Quintero; «El poema de la vida» en el n° 28 de *El Correo de la Moda* (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 11 de agosto de 1874) como Emilia Calé y Torres de Quintero; «A la creación de Victorino» en el n° 36 de *El Correo de la Moda* (*Diario de avisos de Madrid*, 25 de septiembre de 1873) como Emilia Calé y Quintero.

Cuando emprende hacia el cielo su partida.
Si hoy gozas, pues, en célicas mansiones
De ese hermoso placer que eterno dura,
No precisas mis pobres oraciones;
Que si Dios ha premiado tu amargura,
Solo debo elevar a esas regiones
Una lágrima fiel, fraterna y pura.

(*Horas de inspiración*, 1867: 181)

En esta época se estaba produciendo en la sociedad gallega un debate sobre la conveniencia o no de ampliar la educación que recibían las mujeres. Un sector defendía la incorporación de la mujer al sistema educativo, mientras que otro abogaba por una educación simple sin más trascendencia que atender al marido, a los hijos y el hogar (Armas García, 2002: 13). Aunque no consta ningún dato concreto sobre sus estudios, es obvio que doña Emilia sí recibió algún tipo de formación o al menos tuvo acceso a la cultura de modo autodidacta, ya que comienza a escribir sus primeros versos desde muy joven.

Al trazar las primeras letras comenzó también a trazar sus primeros versos. Abría tímidamente la flor al sol de la vida su capullo casto, y derramaba por doquiera sus perfumes a hurtadillas, encerrándose y ocultándose modestamente si se creía sorprendida. (*Don Pepito*, 6 de julio de 1890).¹⁰

Opinión que corrobora un año después *El Regional*:

Desde muy niña reveló especialísimas dotes intelectuales y morales, uniendo a un alma grande, sensible y eminentemente religiosa, un generosísimo corazón.

Muy joven aún, compuso sus primeros versos que fueron feliz augurio de lo que en lo sucesivo había de producir su privilegiado ingenio. (*El Regional*, 3 de marzo de 1891)

El 27 de noviembre de 1862 Emilia Calé se casa con Lorenzo Gómez Quintero y Morado, periodista, escritor y exdirector de *El Eco de Galicia*, revista semanal sobre ciencias, arte y literatura que se publicó en La Habana desde 1878 hasta 1902.¹¹ Tarrío (1998, pp. 138-139), menciona el casamiento entre doña Emilia y don Lorenzo y anota,

¹⁰ Recordemos, en este sentido, las afirmaciones de Emilia Pardo Bazán en los *Apuntes autobiográficos* que acompañan la primera edición de *Los Pazos de Ulloa* (1886): «Mi primer recuerdo literario se remonta a una época y a una fecha remota en la historia de España, a la terminación de la guerra de África, ocasión en que por vez primera puse la pluma sobre el papel y tracé unos renglones desiguales, como serían, adivínelo el piadoso lector, calculando que aún no tenía yo la edad que la Iglesia señala como uso de razón para confesarse» (Freire López, 200, p. 314).

¹¹ «Casou na inmediata de Sant'Iago (1862) con Lorenzo Gómez Quintero (Acuña Rubio, 2004, p. 217). Asimismo, «El exdirector de *El Eco de Galicia* D. Lorenzo Gómez Quintero, esposo de la poetisa gallega, doña Emilia Calé y Torres, ha embarcado en la Habana con dirección a la Península» (*La Correspondencia Gallega*, 22 de enero de 1898). Además, «escribió también una bellísima composición *A Orense* al visitar aquella ciudad después de celebrar la ilustre poetisa su enlace con el Sr. D. Lorenzo Quintero (27 de noviembre de 1862)» (*Don Pepito*, 6 de julio de 1890).

entre los matrimonios de españoles y americanos/as o asiáticos/as habidos desde 1797 a 1900, el de Antonio Gómez Quintero, de San Juan (Puerto Rico) en 1862:

El citado Gómez Quintero, «oficial del consejo Provincial de Orense», hijo de padre ferrolano, casa ese año con Emilia Calé y Torres, escritora coruñesa, con tertulia en Madrid a la que acudía, entre otros intelectuales de la hora, el malogrado Teodosio Vesteiro Torres, su primo.

Tarrío confirma la fecha del matrimonio en 1862. Si bien es cierto que el nombre que ofrece es erróneo, ya que no se trata de Antonio, sino de Lorenzo Gómez Quintero, informa sobre su verdadera nacionalidad puertorriqueña de orígenes gallegos. Ya a principios del siglo xx *El Liberal* apuntaba, sin concretar, en esta misma dirección transoceánica:

En el famoso Álbum de la caridad,¹² donde Pascual López Cortón coleccionó todos los trabajos en prosa y en verso que se presentaron a los primeros Juegos Florales de la Coruña que inició y subvencionó con largueza hace cerca de medio siglo aquel patriota benemérito, se publicaron las primeras composiciones poéticas de Emilia Calé, que era muy joven a la sazón.

Por entonces contrajo matrimonio con D. Lorenzo Gómez-Quintero, escritor americano, que dirigió en Galicia algunas revistas literarias y que hace un año falleció en Madrid. (*El Liberal*, 21 de septiembre de 1908).

Con respecto a este enlace, son varios los críticos que marcan inexactamente la fecha de la celebración. Couceiro Freijomil expone que «en 1875 tornó a La Coruña. Casóse con D. Lorenzo Gómez Quintero, periodista y funcionario público, lo que motivó que el matrimonio no tuviese residencia estable» (1951, p. 198). Años después Simón Palmer y Hormigón recogerán estas mismas palabras.

Poco tiempo después nace una de las hijas del matrimonio, Consuelo, quien fallece tempranamente, en 1873. Esta circunstancia será la inspiración de varios poemas, entre ellos «En el segundo aniversario de la muerte de mi hija Consuelo»:¹³

Del dolor en el abismo,
Es tal vez un egoísmo
Llorar por el que se va...
Vive en paz, hija querida,
Que en tu patria bendecida,
La dicha perenne está.
Sobre tus yertos despojos

¹² La obra en cuestión la dio a conocer José Pascual López Cortón en Coruña, en la Imprenta Hospicio Provincial, en el año 1862.

¹³ Este poema fue recitado por la autora en la Reunión Ordinaria celebrada el 20 de octubre de 1875 en la Galicia Literaria (*vid.* Manuscritos del *Acta de fundación y Actas de las reuniones de la Sociedad Galicia Literaria* (1875-1876). Disponible en: <http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es> [Consultado 29/06/2015], lo que permite deducir que la muerte de la niña se produjo en torno a la fecha señalada.

Constantes vierten mis ojos
Lágrimas de intenso amor;
En ellos encuentro calma,
Que en la tierra tiene el alma
Por sola herencia el dolor.
[...]
Presto llegó tu occidente;
En tu faz antes sonriente,
La muerte un velo tendió;
Y al ir a Dios en tu anhelo,
Para amarte, hasta en el cielo,
Con la tuya mi alma huyó.
Hoy, cual triste peregrino,
Solo el descanso adivino
En tus regiones de luz;
Que la fe bendita alcanza
Una patria de esperanza
A la sombra de una cruz.

Posteriormente también nacerán Aurea, Sofía, Lorenzo y Emilia Quintero. Esta última se convertirá en una gran pianista de fama internacional. Doña Emilia madre escribe poemas a todos sus hijos, como «A mi hija Aurea», «A mi hija Sofía», «A mi hijo Lorenzo» y otros varios a Emilia Quintero. Curiosamente, en la prensa de la época no se publican los versos dedicados a las señoritas Aurea o Sofía ni el poema a Lorenzo, mientras que sí aparecen aquellos ofrecidos a la memoria de Consuelo y de Emilia.¹⁴ Por ello, podemos pensar que la publicación de composiciones dedicadas a esta última se deba a la repercusión social que estaba alcanzando la pianista.

Los datos con que contamos sobre los descendientes directos de doña Emilia y don Lorenzo son escasos, especialmente los relacionados con los menos conocidos. Sabemos que Aurea Quintero ingresa en el convento de las Dominicas en Bayona en 1898, como afirma *El Liberal* (22 de enero de 1898): «ha ingresado en el convento de Dominicos de Bayona la Srta. Aurea Quintero y Calé. La nueva religiosa llevará en el convento el nombre de sor Aurea». Sin embargo de lo que se dice en este recorte de prensa, posiblemente el nombre de profesión finalmente elegido fuese el de sor Cecilia de Santa Teresa. De hecho, la esquila a la muerte de Lorenzo Gómez-Quintero apunta lo siguiente: «Su viuda, doña Emilia Calé y Torres, sus hijos, doña Emilia, don Lorenzo y sor Cecilia de Santa Teresa» (*El Liberal*, 4 de noviembre de 1906). Según esto y dado

¹⁴ Se publican en periódicos como *El Heraldo Gallego*, *Revista Galaica*, *Cádiz* y *El Correo de la Moda* y se recopilan en *Horas de inspiración* (Madrid, Imprenta de Suárez y Compañía, 1867).

que doña Emilia dedica poemas a todas sus hijas (sin nombrar a sor Cecilia), quizás no sea descabellado identificar a Aurea Quintero con esta religiosa.

Un año después, en 1899, fallece Sofía Quintero.¹⁵ Reducida es también la información sobre Lorenzo Quintero (hijo), que se casa con María de la Paz Orúe y Rodríguez en 1904.¹⁶

La última de las hijas, Emilia Quintero, como hemos señalado más arriba, fue una gran pianista que no solo triunfó en nuestro país, sino también en Francia, Estados Unidos, Canadá, Inglaterra y Portugal.¹⁷ Asimismo, son varias las referencias en prensa donde se indica que fue profesora de piano, solfeo y canto, miembro del Conservatorio en Madrid y socia honoraria de la madrileña sociedad *El Fomento de las artes* (*La Provincia*, 29 de agosto de 1880).¹⁸

Dado el éxito que alcanzó como pianista, realizó varios conciertos, a muchos de los cuales acudía en compañía de su madre. La prensa da noticia de sus viajes: «con motivo de su próxima llegada a aquella capital, de paso para Vigo y la Coruña, acompañada de su señora madre la inspirada poetisa doña Emilia Calé y Torres» (*Gaceta de Galicia*, 7 de julio de 1883) o «ayer ha salido en el tren mixto para dicha Ciudad acompañada de su señora madre la distinguida poetisa doña Emilia Calé de Quintero» (*El Regional*, 4 de abril de 1891).

En el ámbito personal, tenemos constancia de que Emilia Quintero se casa con Fernando Orúe y Mufla, capitán del regimiento de Isabel II. En 1895, este fallece y deja a la viuda con una hija.¹⁹ Además, se podría decir que heredó el gusto que tenían sus

¹⁵ «Ayer viernes falleció en esta corte la señorita doña Sofía Gómez Quintero y Calé» (*El Globo*, 30 de diciembre de 1899).

¹⁶ «Ha sido pedida la mano de la bellísima señorita María de la Paz Orúe y Rodríguez de Aguilar para nuestro distinguido amigo D. Lorenzo Gómez Quintero y Calé. La boda se celebrará en Málaga en el próximo mes de mayo. Los novios fijarán su residencia en Madrid después de un viaje por Andalucía.» (*La Correspondencia de España*, 12 de marzo de 1904).

¹⁷ «La distinguida concertista Emilia Quintero, hija de la escritora gallega Emilia Calé, ha recorrido triunfalmente varias ciudades de Portugal, cosechando laureles y libras esterlinas» (*El Álbum Ibero Americano*, 14 de junio de 1891); «Ha llegado a esta corte la notable concertista Emilia Quintero y Calé, hija de la conocida escritora gallega de este nombre. Recientemente ha conquistado un nuevo triunfo en Oporto» (*El Álbum Ibero Americano*, 22 de marzo de 1892); «una ilustre pianista coruñesa, la señora Emilia Quintero, que en nuestra ciudad se presentó por primera vez siendo una niña y obtenido merecido galardón y que después ha logrado rotundos éxitos en numerosos conciertos en Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Canadá y en varias ciudades españolas» (*El Orzán*, 29 de enero de 1927).

¹⁸ Se repite la misma noticia en *La Provincia*, el 11 y el 26 de septiembre, el 2 y el 6 de octubre, el 10, el 22, el 23 y el 24 de diciembre de 1880; el 4, el 12, el 21 y el 29 de enero de 1881.

¹⁹ «Falleció a las once de la mañana del día de hoy. El Excmo. Sr. General Gobernador Militar de esta plaza, su desconsolada esposa D^a Emilia Gómez Quintero y Calé, su madre D^a Eugenia, su hija María de la Paz, su hermano D. Adrián, sus padres políticos D. Lorenzo Gómez Quintero y Fernández y D^a Emilia Calé Torres» (*Eco de Galicia*, 10 de octubre de 1895). También se da noticia de este fallecimiento

padres por las letras, dado que, siendo muy joven, publica varias traducciones del francés, del inglés y del italiano en *Cádiz*, *El Heraldo Gallego* y *El Correo de la Moda*.

Quintero y Calé (Doña Emilia). –Hija de la poetisa doña Emilia Calé y del Sr. D. Lorenzo Quintero, natural de la Coruña. Muy niña aún, publicó traducciones del italiano y del francés en *El Correo de la Moda*, *Cádiz* y otros periódicos. En las fiestas del Liceo Brigantino del Ferrol en 1881 fue premiada por su notable ejecución como pianista. (*La España Moderna*, mayo de 1890).

El primero de estos textos es *Rosa Govona* (1876), al que seguirán *Galileo Galilei* (1877), *Dante Alighieri* (1877), *Milton* (1877), *Dominico Cimarosa* (1878), *Rosalía* (1878), *Giotto* (1878), *Jacobo Watt* (1878), *Pedro Vanucci* (1879), *Pia* (1879), *La pipa de Coriolan* (1879) y *Un héroe ideal* (1880).²⁰ Todos ellos aparecen recogidos en prensa, además de *Un duelo frustrado*, que la pianista dedica a la eminente escritora Patrocinio de Biedma y que podemos encontrar en *Biblioteca de la Concordia* (1879) y en *El Correo de la Moda* (2 de agosto de 1880). Giné y Hibbs (2010: 375-376) aluden a dos de las traducciones que venimos nombrando, *Giotto* y *Un héroe ideal*, del que subrayan su difusión por tratarse del punto de partida para estudios posteriores sobre la vida y obra de J. Milton.²¹

Asimismo *El Correo de la Moda* alude a esta faceta literaria de Emilia Quintero y presenta la traducción de *Dante Alighieri* con elogiosas palabras:

Otra vez tenemos el gusto de insertar un notabilísimo trabajo de una niña de pocos años, Emilia Torres y Calé, hija de la inspirada poetisa que suele honrar las páginas de *El Correo* con sus sentidas composiciones. Es una traducción del italiano perfectamente hecha, y que sin duda leerán con sumo gusto nuestras suscriptoras. (*El Correo de la Moda*, 2 de marzo de 1878).

Como hemos mencionado más arriba, el trabajo de don Lorenzo Gómez Quintero como funcionario público provocaba que el matrimonio cambiase de hogar con cierta frecuencia. Por ello, la geografía vital de Emilia Calé deja huellas significativas en su producción literaria. A Coruña fue su lugar de nacimiento y morada por varios años, hasta que en 1871 se traslada con su marido a Madrid. Allí residirá durante los siguientes cuatro, hasta que en 1875 abandona la capital para mudarse a Palencia y finalmente a Coruña. A esto cabe añadir estancias en otras ciudades, en las que firma varios de sus poemas, como Lugo, Vilaboa (A Coruña), Oporto, Ferrol, Pamplona

en *El Regional* (11 de octubre de 1895),

²⁰ Se da cuenta de la publicación de estas traducciones en: *El Periódico para Todos* (3 de febrero de 1877); *Cádiz* (10 de junio de 1878); *El Graduador* (16 de junio de 1878); *El Heraldo Gallego* (20 de junio de 1878); *Cádiz* (10 de septiembre de 1878); *El Graduador* (17 de septiembre de 1878); *La Iberia* (30 de octubre de 1878); *Cádiz* (20 de noviembre de 1878 y 10 de abril de 1879); *El Heraldo Gallego* (25 de julio de 1879) y *Cádiz* (10 de junio de 1880) respectivamente.

²¹ «También se da cuenta de la vida y obra de Juan Milton aunque curiosamente no se haga a través de los múltiples artículos de esta índole en revistas inglesas sino de un fragmento del libro *Gindirio é Lavoro* de A. Gotti traducido del italiano por Emilia Quintero y Calé, quien traduce del inglés «Un héroe ideal».

o Vigo, donde quizás haya podido pasar breves temporadas.²² No solo la situación laboral de Lorenzo Gómez Quintero, sino también los continuos conciertos de Emilia Quintero inducían estas mudanzas continuas de ciudad en Emilia Calé.²³

Durante el período de 1871-1875 vivió en Madrid, en la calle de la Estrella, número 7, piso 3º, lugar donde se forma *La Galicia Literaria* de la que fue miembro fundador junto con Victorino Novo, Curros Enríquez, Añón, los hermanos Muruais y su primo Vesteiro Torres,²⁴ aun cuando frecuentemente se menciona solo a Vesteiro como artífice de la sociedad.²⁵ V. Novo y García en el prólogo a *Crepusculares* (1894) evoca con nostalgia:

Han pasado veinte años desde que en aquella casa de la calle Estrella, en pleno Madrid, bien ajenos a las especulaciones políticas y a las insanas codicias de la Corte, se reunían en torno a Emilia Calé todos los gallegos que constituían lo que podría llamarse la colonia literaria que Galicia reputaba por suya: Añón, Vesteiro Torres, Taboada, los Muruais, Arturo Vázquez, Peña Rucabado, Curros Enríquez, Vázquez Reyes, García de la Riega y otros muchos. (*Crepusculares*, 1894, p. VIII).

Este período de sueños, ilusiones, esperanzas y amores (*Crepusculares*, 1894, p. x) es:

La segunda etapa del romanticismo galaico [...] que termina con la triste muerte de Aguirre. Pero nuestro romanticismo perdura hasta fines de siglo, y tiene un momento de apogeo en torno al año 1875, en que se funda en Madrid la «Galicia Literaria». Por esta fecha, en cambio, las ideas románticas morían en todas partes. (Varela Jácome, 1949, p. 74).

²² Véase los lugares y fechas en la firma de sus poemas en *Crepusculares* (Coruña, Tipografía de la Casa de Misericordia, 1894): Madrid (1875, 1879 y 1882-1894); Lugo (1876-1881 y 1893); A Coruña (1879 y 1883); Vilaboa (1881-1882 y 1884); Oporto (1883); Vigo (1883); Pamplona (1887); Ferrol (1886-1889).

²³ Como ejemplo ilustrativo de esta circunstancia, ténganse en cuenta las palabras de *El Lucense*: «Mañana abandonarán nuestra población por una temporada la inspirada poetisa gallega doña Emilia Calé de Quintero y su simpática hija la notable pianista señorita Quintero, que llevan el propósito de pasar algunos días en la Corte, trasladándose de allí a Pamplona en donde se propone acompañar la joven alumna del Conservatorio al violinista Sarasate en un concierto musical que tendrá lugar en aquella población. El mes de Julio lo pasarán en las poblaciones del litoral de Vizcaya». (*El Lucense*, 10 de junio de 1887).

²⁴ «Cuando se instala en la capital de España (1871), se amplía su colaboración literaria [...] Emilia decide regresar definitivamente a La Coruña (1875)» (Cornide Ferrant, 1993, p. 17); «Después de darse a conocer, principalmente por sus poesías, en la prensa de Galicia, se estableció en la corte (1871-75)» (Couceiro Freijomil, 1951, p. 198), palabras que posteriormente recogen J. A. Hormigón (1996, p. 673) y Simón Palmer (1991, p. 150); «Curros asiste á inauguración da sociedade «Galicia Literaria». A sesión celébrase na casa da escritora Emilia Calé Torres, rúa da Estrella, 7, 3º» (Carvalho Calero, 1980, p. 346). Asimismo, «fue la Calé una de las fundadoras de la Galicia Ilustrada. Sociedad que crearon en Madrid, por el año 1875, Curros y Enríquez, Añón, Muruais (Jesús y Andrés), Victorino Novo y el malogrado Vesteiro Torres» (*El Liberal*, 21 de septiembre de 1908); «En Madrid, la distinguida escritora coruñesa D.ª Emilia Calé y Torres, viuda de Gómez Quintero, que desde sus juveniles años se dedicó con fortuna al cultivo de la poesía, siendo una de las fundadoras de la *Galicia Ilustrada* que se creó en Madrid allá por el año 1875» (*El Noroeste*, 24 de septiembre de 1908). Nótese, en este último caso, la confusión en el nombre de la sociedad.

²⁵ Así Varela Jácome anotaba que «la Galicia Literaria es fundada en Madrid, en septiembre de 1875, por el poeta vigués Teodosio Vesteiro Torres» (1945, p. 75).

Durante este período se realizaban reuniones periódicas de tres veces al mes, en las cuales se leían poesías y otros trabajos. Según dice la revista *España y América* (31 de marzo de 1913), estos textos fueron depositados en la biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela por expreso deseo de Vesteiro Torres. Emilia Calé no solo asiste, sino que recita algunas de sus composiciones y, además, era homenajeadada por Francisco Añón y Curros Enríquez. El primero de ellos declama el poema en gallego *A la inspirada poetisa gallega Emilia Calé Torres de Quintero* y Curros Enríquez, por su parte, recita *Homenaje a la poetisa gallega doña Emilia Calé Torres de Quintero en la inauguración versificada en su casa la noche del 30 de septiembre de 1875*.

Pese a su labor literaria, el grupo se disolvió muy pronto debido a diferencias entre sus miembros. Varela Jácome (1949, p. 92) recoge una nota adicional escrita por Vesteiro Torres donde explica las causas de la disolución:

Cuando el fundador de la sociedad «Galicia Literaria» volvió de su país, dispuesto a realizar todo género de sacrificios en obsequio de aquella, quisieron sin duda evitarle disgustos y disolvieron la asociación.

Quiénes han sido los patriotas, que esto realizaron y por qué lo realizaron, no lo dirá jamás, porque no acostumbró a su pluma a diseñar grandezas de este género. Para memoria de su intento, frustrado como todos, en especial refiriéndose a Galicia, deja este libro a la Biblioteca de la Universidad de Santiago.

Casi todos los trabajos de los socios han sido publicados, pero no así el romance del P. Feijoo *El no sé qué de la hermosa*, que se incluye aquí.

Deseando todo éxito a los que de nuevo acometan tal empresa, saluda en esta página a los hijos de la Galicia futura el último de los de la Galicia presente.

De los años 1876 a 1905 poco se sabe de la vida de Emilia Calé a excepción de los viajes que hacía con su hija Emilia. En 1906, es nombrada miembro Correspondiente de la Real Academia Gallega aunque no llega a tomar posesión del cargo, y fallece su esposo en Madrid.²⁶

El 18 de septiembre de 1908 le sigue Emilia, también en Madrid a los 71 años, meses después de su amigo Curros Enríquez. La prensa se hace eco de la noticia y publica en sus páginas el suceso. Este es el caso de *El Globo* (22 de septiembre de 1908), que expone que «ha fallecido en Madrid la distinguida escritora coruñesa doña Emilia Calé y Torres, viuda de Gómez Quintero». Con las mismas palabras lo recoge *El Guadalete* (24 de septiembre de 1908), *El Liberal* (21 de septiembre de 1908) y *La Idea*

²⁶ «El señor D. Lorenzo Gómez-Quintero y Fernández de Moral ha fallecido el día 21 del actual a las cuatro de la tarde. Su viuda, doña Emilia Calé y Torres, sus hijos, doña Emilia, D. Lorenzo y Sor Cecilia de Santa Teresa; hija política, doña María de la Paz Orúe; primos, sobrinos y demás parientes, ruegan a sus amigos se sirvan encomendar su alma a Dios y asistan a la conducción de su cadáver, que tendrá lugar a las cuatro de la tarde del día de hoy, desde la casa mortuoria, calle de Goya, número 43, al cementerio de Nuestra Señora de la Almudena, por lo que les quedarán agradecidos». (*El Liberal*, 22 de noviembre de 1906).

Moderna (23 de septiembre de 1908), que además de dar cuenta de la noticia, repasan brevemente la producción literaria de la autora con la intención expresa de que su labor cultural y literaria no caiga en el olvido.

Pese a sus esfuerzos, su nombre no figura hoy en la mayoría de las historias de la literatura decimonónica. A lo sumo, existen alusiones a algunos de sus poemas pero sin más trascendencia que la simple mención de los mismos. Sirvan estas notas como primer acercamiento a una insigne literata cuya obra merece, sin duda, atención y estudio.²⁷

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE LA GRANJA, M., *Teodosio Vesteiro Torres. Aproximación á súa vida e á súa obra*, Vigo, Instituto de Estudios Vigueses, 1998.
- ARMAS GARCÍA, C. A., *As mulleres escritoras (1860-1870). O xenio de Rosalía*, Noia, Ediciones Laiovento, 2002.
- ACUÑA RUBIO, C., C. M. PEREIRA FIGUEROA Y C. LÓPEZ MARRAS, red., *Boletín nº3. Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria de Galicia*, Pontevedra, Asociación de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria de Galicia, 2004, pp. 205-222.
- CARVALHO CALERO, R., *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo, Galaxia, 1980.
- CORNIDE FERRANT, E., *Mujeres estelares de la cultura gallega*, Coruña, Diputación Provincial, 1993.
- COUCEIRO FREIJOMIL, A., *Diccionario bio-bibliográfico de escritores*, Santiago, Edición de los Bibliófilos Gallegos, 1951, vol. I.
- FREIRE LÓPEZ, A. M., «La primera redacción, autógrafa e inédita, de los apuntes autobiográficos de Emilia Pardo Bazán» en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº26 (2001), pp. 305-336.
- GINÉ, M. Y S. HIBBS, *Traducción y cultura: la literatura traducida en la prensa hispánica (1868 – 98)*, Suiza, Peter Lang, 2010.
- HORMIGÓN, J. A., *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de Escena de España, 1996, vol. I.
- _____, *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de Escena de España, 2000, vol. IV.
- KIRKPATRICK, S., *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 2000.
- MARCO, A., *As precursoras: achegas para o estudo da escrita feminina (Galiza 1800-1936)*, Coruña, Biblioteca Galega, 1993.
- PEERS, E. A., *El movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973.

²⁷ El análisis de su obra es, precisamente, el objeto de estudio del trabajo que preparo en la actualidad sobre Emilia Calé.

- SIMÓN PALMER, M. C., «Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación» en *Anales de literatura española*, nº2 (1983), pp. 477-490.
- _____, «La mujer y la literatura en la España del siglo XIX » en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*, coords. A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez, España, Ediciones Itsmo, Vol. 2 (1986), pp. 591-596.
- _____, *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.
- TARRÍO, J. M., «Casamientos en la vieja Coruña: algunos matrimonios celebrados en la parroquia de Santiago durante los siglos XVIII y XIX », en *Anuario Brigantino*, 21, (1998), pp. 133-166
- TARRÍO VALERA, A., *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo, Xerais, 1994.
- VARELA JÁCOME, B., «Vesteiro Torres y la Galicia Literaria» en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, fascículo XII, 1949, pp. 73-93.

DE CONTEMPORÁNEOS AL CRACK. JORGE CUESTA Y XAVIER VILLAURRUTIA EN LA NOVELA MEXICANA DE FIN DE SIGLO

TOMÁS REGALADO LÓPEZ

James Madison University

*Los Contemporáneos son
un momento capital de nuestra cultura
y de nuestra conciencia literaria*
Carlos Monsiváis

RESUMEN

Durante los años veinte y treinta el grupo Contemporáneos aportó una visión plural y cosmopolita a la cultura mexicana, a contracorriente con los dogmas nacionalistas que habían contagiado los sectores sociales, culturales y políticos de su país después de la Revolución. A partir del concepto de la *tradición de la ruptura* de Octavio Paz, este ensayo pretende analizar comparativamente cómo dos novelas de finales de siglo, *A pesar del oscuro silencio* (1992) de Jorge Volpi, y *En la alcoba de un mundo* (1992) de Pedro Ángel Palou, dialogan intertextualmente, entre la ficción, la biografía y el ensayo, con dos obras de autores de Contemporáneos: el poema metafísico «Canto a un dios mineral», de Jorge Cuesta, y el poemario *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia.

PALABRAS CLAVE: Literatura mexicana, Grupo Contemporáneos, Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou, intertextualidad

ABSTRACT

The Contemporáneos group played a key role in post-revolutionary Mexico. They offered a cosmopolitan and international perspective on culture and literature in spite of the nationalistic tone that permeated all levels of Mexican life during the twenties and the thirties. Seven decades later, in 1992, Jorge Volpi and Pedro Ángel Palou wrote two novels that played tribute to poets in Contemporáneos: Volpi's *In Spite of the Dark Silence*, a tribute to Jorge Cuesta, and Palou's *In the Bedroom of the World*, that paid homage to Xavier Villaurrutia. Departing from Octavio Paz's concept *tradition of rupture*, this essay aims to study the inter-textual relationships between *In Spite of the Dark Silence* and Cuesta's poem «Song to a Mineral God» on the one hand, and, on the other, the links between *In the Bedroom of the World* and Xavier Villaurrutia's *Nostalgia of the Dead*.

KEY WORDS: Mexican literature, Contemporáneos group, Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou, inter-textual relationships

Recibido 2-VI-2015. Aceptado: 15-X-2015

«Los Contemporáneos son los veintes mexicanos».¹ La sentencia es de Carlos Monsiváis, se publicó en su antología *La poesía mexicana del siglo xx* y sintetiza con exactitud el valor de Contemporáneos en la tradición literaria de su país. Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y el resto de miembros del grupo aportaron una visión plural y cosmopolita a la cultura mexicana, a contracorriente con los dogmas nacionalistas que habían contagiado los sectores sociales, culturales y políticos nacionales después de la Revolución. Fueron habituales en el ejercicio de la crónica, el ensayo, la reseña y la columna periodística; coetáneos de la Generación del Veintisiete, se les asoció con las vanguardias; fundaron algunas de las revistas culturales más influyentes del momento, como *México Moderno*, *Ulises*, *Contemporáneos* o *Examen*; dejaron un legado poético que pertenece por derecho propio al canon mexicano hoy, representado en poemarios como *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia (1938, en edición ampliada de 1946), y en largos poemas metafísicos como «Muerte sin fin» (1939) de Carlos Pellicer, «Canto a un dios mineral» (1942) de Jorge Cuesta o «Sinbad el varado» (1948) de Gilberto Owen. Durante décadas, sin embargo, el trabajo del grupo *sin grupo* (como fue bautizado por Villaurrutia) o el *archipiélago de soledades* (en términos de Jaime Torres Bodet) fue opacado por injustas acusaciones de extranjerismo, falta de compromiso con la realidad nacional y ausencia de virilidad en su propuesta estética, deliberado olvido que comenzó a corregirse en los años sesenta con la aparición en el Fondo de Cultura Económica de las obras completas de algunos de sus miembros y, en las décadas subsiguientes, con estudios críticos sobre el grupo a cargo de figuras de la intelectualidad mexicana como Octavio Paz, Inés Arredondo o Carlos Monsiváis. En 1992 la narrativa se unió al reconocimiento a Contemporáneos con la publicación simultánea de tres novelas sobre la vida, la obra y el pensamiento de algunos de sus escritores: *En defensa de la envidia* de Sealtiel Alatriste, sobre la excéntrica personalidad de Salvador Novo; *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi, reescritura del pensamiento filosófico de Jorge Cuesta; y *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou, homenaje a la cosmovisión poética de Xavier Villaurrutia.

Mientras *En defensa de la envidia* no aspiraba a ser más que un retrato satírico de la vida literaria en México durante los años cuarenta —la línea argumental giraba en torno a las disputas, más sociales que literarias, entre Novo y Alfonso Reyes— las novelas de Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou transcendían el reflejo biográfico para deconstruir la obra poética de los autores que las protagonizaban, híbridos donde la ficción convivía con el análisis ensayístico y donde el discurso narrativo dialogaba abiertamente, citas intertextuales incluidas, con la creación literaria de ambos poetas. Si *A pesar del oscuro silencio* fue concebida como una interpretación, exégesis y reescritura del «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta, *En la alcoba de un mundo* pretendía

¹ C. Monsiváis, *La poesía mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1966, p. 33.

repetir los mecanismos creativos en poemas de Villaurrutia como «Nocturno rosa», «Nocturno de Los Ángeles» o «Nocturno en que habla la muerte», apoyadas las dos novelas en la investigación teórica sobre Contemporáneos que llevaron a cabo sus autores en el momento de su escritura, y que dio lugar a la publicación de los ensayos «El Magisterio de Jorge Cuesta» (1991) de Jorge Volpi, un análisis del «Canto a un dios mineral» desde una perspectiva alquímica, y *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos* (1997) de Pedro Ángel Palou, pormenorizado estudio monográfico sobre la historia del grupo. Nacidos respectivamente en 1966 y 1968, Pedro Ángel Palou y Jorge Volpi comprendieron la primera etapa de su obra narrativa de acuerdo a este flujo entre continuidad y ruptura, encarnando en sus novelas el valor de la obra como eslabón de tránsito entre viejas y nuevas formas de escritura según había sido interpretado por Octavio Paz.² Partiendo de una noción de intertextualidad arraigada en los estudios de Mijail Bajtin, Julia Kristeva o Gerard Genette,³ este ensayo pretende analizar, tomando como modelo «El magisterio de Jorge Cuesta» y *La casa del silencio*, los nexos intertextuales entre las dos novelas de Volpi y Palou, y sus modelos literarios: el «Canto a un dios mineral» en *A pesar del oscuro silencio* y los poemas de *Nostalgia de la muerte* en la escritura de *En la alcoba de un mundo*. Se busca reseñar, asimismo, la ficcionalización de una etapa clave en la cultura, la historia y la literatura de México y sobresalir, con todo ello, la importancia central de Contemporáneos, negada durante décadas, en el constante fluir de la tradición literaria mexicana.

Cabe preguntarse qué factores confluyen en 1992 para la aparición en México de tres novelas sobre Contemporáneos escritas independientemente, publicadas en

² O. Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pp. 21-25.

³ Se parte de la noción de *intertextualidad* desde una óptica postestructuralista, según fue expuesta por Julia Kristeva en su ensayo «Word, dialogue and novel» (*Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, 1969) y continuada por Gerard Genette en *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). A partir del dialogismo de Mijail Bajtin, Kristeva definía la estructura literaria como una entidad «que no solamente existe, sino que se genera a partir de otra estructura» (1980, p. 64-65). El texto literario, a partir de ello, adquiere su dimensión en un doble vínculo: el de su situación histórica y social y, por otro lado, de acuerdo a la relación de intertextualidad que mantiene con textos anteriores, actualizados en el momento de la escritura, pues en palabras de Kristeva, «la única forma que permite a un escritor participar en la historia es a través de la transgresión de esta abstracción [la de la historia *lineal*] mediante un proceso de lectura-escritura; esto es, a través de la práctica de significar la estructura en relación con otra estructura» (1980, p. 65). La palabra literaria se concibe, en consecuencia, como «una intersección de superficies literarias y no un punto (un significado fijo), un diálogo entre distintas escrituras: la del escritor, el narratario (el personaje) y el contexto cultural anterior o contemporáneo» (1980, p. 65). Heredera del formalismo ruso, Kristeva plantea una doble relación de la palabra literaria a nivel *horizontal* («la palabra en el texto pertenece tanto a su sujeto escritural como a su destinatario»; 1980, p. 65) y a nivel *vertical* («la palabra en el texto se orienta hacia un corpus literario anterior o sincrónico»; 1980, p. 66). En *Palimpsestes* Gerard Genette amplía las ideas de Kristeva hacia el concepto más amplio de transtextualidad o «trascendencia textual del texto» (1989, p. 9), diversificado a su vez en cinco tipos —metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad, paratextualidad y la intertextualidad propiamente dicha— a los que se hará referencia a aquí cada vez que sea oportuno (las traducciones de la obra de Kristeva son mías; se han respetado, en todos los casos, las cursivas del original).

editoriales distintas (*En defensa de la envidia* en Planeta, *A pesar del oscuro silencio* en Joaquín Mortiz y *En la alcoba de un mundo* en el Fondo de Cultura Económica) y sin que ninguno de los tres autores tuviera constancia de los proyectos de sus compañeros.⁴ Un breve acercamiento a la recepción crítica de Contemporáneos a lo largo del siglo xx y al estado de las letras mexicanas durante el fin de siglo permite postular, al menos, tres hipótesis al respecto:

— Con la excepción de la narrativa, en los noventa el legado de Contemporáneos había sido reconocido en prácticamente todos los campos de las letras. En una de las etapas de mayor controversia en la historia de la nación —necesitada de construir una nueva identidad nacional, después de treinta y cinco años del Porfiriato y del millón de muertos que dejó la Revolución— Contemporáneos dinamizaron el ambiente cultural mexicano, enquistado en antiguos discursos patrioterros, siendo con alta probabilidad los primeros escritores verdaderamente *modernos* en la historia literaria de su país. Olvidadas las querellas en torno a un hipotético desarraigo de sus raíces mexicanas, sus enfrentamientos contra los Estridentistas y contra el *stablishment* cultural de la época, algunos oscuros episodios personales o las injustas acusaciones de inmoralidad pública (que condujeron, por ejemplo, al cierre de su revista *Examen*), la recuperación de Contemporáneos comenzó en los sesenta⁵ con la publicación en el Fondo de Cultura Económica de las obras completas de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia; con el lugar de excepción que les reservó Carlos Monsiváis en *La poesía mexicana del siglo xx*, y con el

⁴ Existe una cuarta novela dedicada a un miembro de Contemporáneos: *Los ingrátidos*, de Valeria Luiselli (México, Sexto Piso, 2011). La ficción recrea la estancia entre 1928 y 1930 de Gilberto Owen en Nueva York, ciudad donde el poeta pudo haber coincidido con Federico García Lorca y en la que ejerció como escribiente del consulado mexicano; la trama se completa con referencias tangenciales a los últimos años de Owen en Philadelphia, enfermo de alcoholismo y con la rémora de un difícil divorcio. El argumento de *Los ingrátidos* recuerda en algunos puntos al de *A pesar del oscuro silencio*, al menos en la relación obsesiva que mantiene el sujeto de estudio (una mujer que vive en Nueva York) con el objeto de investigación que persigue (Owen), obsesión que la conduce, como en la novela de Volpi, a la repetición de pasajes en la biografía del poeta. La joven escritora, madre de familia, escribe en sus ratos libres «una novela silenciosa, para no despertar a los niños» (*Ibidem* p. 13) y, después de suplantar con éxito a un traductor de Owen, reescribe algunos de sus textos y visita la azotea de Manhattan donde vivió en los años treinta. Como en *A pesar del oscuro silencio*, el recuerdo del poeta se convierte en una figura casi tangible que protagoniza tanto su vida como el texto que se halla escribiendo: «ésa fue la primera noche que tuve que pasar con el fantasma de Gilberto Owen. En la vida real no hay giros de tuerca, pero fue a partir de entonces que comencé, poco a poco, a existir como habitada por otra posible vida que no era la mía.» (*Ibidem*, p. 33).

⁵ Aunque Octavio Paz se encargó de reconocer el espacio central del grupo *sin grupo* en la tradición literaria mexicana (véase, por ejemplo, el ensayo *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, de 1978), no debe olvidarse que antes, durante los años veinte y treinta, Contemporáneos había ocupado un espacio periférico en la cultura de su época, acusado de escribir una literatura frívola, desarraigada, ajena a la problemática social del país y lejana de las actitudes *viriles* que, de acuerdo a algunos sectores nacionalistas, requerían los tiempos postrevolucionarios. Dan fe de ello los agrios debates, documentados por Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer*, que determinaron el ambiente literario de la época y que enfrentaron a escritores de Contemporáneos con, por ejemplo, Julio Jiménez Rueda en 1924 (G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 254-256), Jorge Manach en 1928 (*Ibidem*, p. 243), Ermilo Abreu Gómez en 1932 (*Ibidem*, pp. 355-358) o, sobre todo, Manuel Maples Arce, en el periodo comprendido entre 1927 y 1940 (*Ibidem*, pp. 126-132).

estudio panorámico *Los Contemporáneos 1920-1932, perfil de un movimiento vanguardista mexicano* (1964) del crítico estadounidense Merlin H. Foster. Volvieron a la actualidad en los setenta con la salida en el Fondo de Cultura Económica de *Villaurrutia en persona y en obra* (1978), ensayo de Octavio Paz dedicado al autor de *Nostalgia de la muerte*, y con la recopilación en la misma editorial de diversas antologías con ediciones facsimilares de *México Moderno*, *Ulises*, *Examen* y otras revistas fundadas por el grupo. En los ochenta aparecieron numerosos libros dedicados a alguno de sus miembros (solamente sobre Jorge Cuesta se publicaron, entre 1982 y 1989, siete libros de crítica, algunos de notable valía como el de Adolfo León Caicedo, el de Louis Panabière o el de Inés Arredondo) y a principios de los noventa, aunque aún no muy conocidos fuera de su país, Contemporáneos pertenecían ya, por derecho propio, al canon literario mexicano.

— En 1985, siete años de que se publicaran *A pesar del oscuro silencio*, *En defensa de la envidia* y *En la alcoba de un mundo*, la recuperación de Contemporáneos alcanzó un importante clímax con la publicación en el Fondo de Cultura Económica de *Los Contemporáneos ayer*, extenso ensayo biográfico-histórico y crónica de gran valor divulgativo donde el historiador Guillermo Sheridan conseguía reconstruir la breve historia del grupo, su herencia literaria y la época que les tocó vivir en México. Entre la anécdota y el riguroso dato, entre el análisis literario y sus repercusiones críticas, entre la vida de sus autores y la obra que legaron, Guillermo Sheridan dejó un testimonio escrito, reflejo de un poderoso trabajo de investigación y no lejano a las técnicas de redacción del periodismo y de la novela histórica, que terminó de universalizar el periplo cosmopolita del grupo. Entre las más de cuatrocientas páginas de *Los Contemporáneos ayer* se condensaba, ahora sí, el valor universalmente crítico de Contemporáneos:

La poesía, la crítica —siempre rigurosa— de las letras, las artes, la sociedad y la política, el teatro, la narrativa, la crónica sabiamente banal o exaltada de los más diversos sucesos culturales, los epistolarios y las autobiografías, en suma, cualquier expresión inteligente sobre cualquier acontecimiento inteligible e interpretable fue asumida por este «grupo» con un vigor y un rigor inusitados dentro de nuestra tradición intelectual, no pocas veces en oposición a un medio agresivo siempre, hostil en ocasiones, cruel en su capacidad para el escarnio y la descalificación.⁶

Guillermo Sheridan supo identificar también la incomprendida relación entre Contemporáneos y la tradición, su cuestionamiento de los dogmas y la necesidad de expandir los contornos de las letras nacionales hacia nuevas influencias, actitud ética e intelectual, en sus propias palabras, contra «la eternizada postura antagónica que nace de un malentendido, tan reiterativo como funcional, que lee en ellos exclusivamente a los villanos que encarnan todo lo que se opone a las supuestas virtudes de una literatura nacional».⁷ En 1992 el legado de Contemporáneos se hallaba más vivo que

⁶ *Ibidem*, p. 9.

⁷ *Ibidem*, p. 10.

nunca y *Los Contemporáneos ayer* se había convertido en un referente crítico, de cierta difusión en los ambientes culturales, a la hora de hablar sobre el *grupo sin grupo*.⁸

—Durante los ochenta la ficción mexicana, con puntuales excepciones como *Crónica de la intervención* (1982) de Juan García Ponce, *El desfile del amor* (1984) de Sergio Pitol o *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso, fue para muchos un páramo donde apenas se apuntaron nuevas propuestas estéticas, factor que habría obligado a los escritores jóvenes a volver la mirada en busca de referentes hacia la tradición de principios y mediados de siglo. Contemporáneos fue, de hecho, uno de los argumentos que esgrimieron algunos intelectuales en el debate que tuvo lugar en 1992 entre los defensores de la *literatura fácil* (la revista *Macrópolis*) y los defensores de la *literatura difícil* (la revista *Vuelta*), liderados estos últimos por Octavio Paz y creyentes en una idea que, contra los condicionantes literarios en el México de los noventa, situaba a Contemporáneos como un modelo de actitud cultural, educada y ética que corría el riesgo de ser olvidada en la inmediatez del éxito editorial que caracterizaba a la época. Precedente de un número llamado directamente «Defensa de la literatura difícil» (julio de 1992), el número 186 de *Vuelta* se titulaba «La herencia de Contemporáneos» y se abría con un prólogo de Aurelio Asiain donde se recordaba el profundo valor del *grupo sin grupo*, «el ejemplo del rigor y la voluntad de claridad intelectual que supieron darnos»,⁹ atacando en cambio a aquellos propagandistas de la *literatura fácil* que «quieren vendérsela como muestra de una auténtica — y así excluyente — cultura democrática». ¹⁰ El Crack constituye un ejemplo paradigmático de la admiración de los escritores jóvenes hacia Contemporáneos durante esta época; Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou se conocieron personalmente en 1992 gracias a la coincidencia temática entre *A pesar del oscuro silencio* y *En la alcoba de un mundo*, y desde entonces la identidad crítica, aperturista y cosmopolita de Contemporáneos se constituyó como un inexcusable modelo para el grupo finisecular. Así lo reconocieron sus escritores en el manifiesto de 1996, donde se invitaba al lector a retornar a «esa genealogía que desde los Contemporáneos (o quizás un poco antes) ha forjado la cultura nacional cuando ha querido correr verdaderos riesgos formales y estéticos»;¹¹ en el volumen

⁸ Jorge Volpi citó específicamente *Los Contemporáneos ayer* como una influencia central en la formación de la identidad del Crack como grupo literario: «nos gustaban todos estos grupos, yo me acuerdo que en esa época [finales de los ochenta y principios de los noventa] yo leía con igual entusiasmo el libro sobre Contemporáneos de Guillermo Sheridan, que el libro de Rosenbaum sobre el grupo de Bloomsbury. Nos encantaba en esas épocas pensar que había grupos literarios. Yo hablaba de Bloomsbury y de Contemporáneos, y Eloy [Urroz] hablaba de la Generación del 27, había esta intención de buscar lo grupal» (T. Regalado López, «Jorge Volpi: la novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida», *Letralia*, (febrero 2011), <letralia.com/246/entrevistas01.htm>).

⁹ A. Asiain, «Lo que hay que ver. El populismo literario y los nuevos científicos», *Vuelta*, 186, (mayo 1992), p. 10.

¹⁰ *Ibidem*, p. 11.

¹¹ E. Urroz, «Genealogía del Crack», R. Chávez Castañeda et al, «Manifiesto Crack», *Descritura*, 5, (5 de

Crack. Instrucciones de uso (2004), donde se les reconocía como «viejos abuelos a los que nos hubiese gustado conocer, sentarnos en sus rodillas. [...] Siguen vivos, más vivos que nunca. Su lección poética es la justificación de nuestra vocación novelística»;¹² y en los comentarios individuales de cada uno de sus miembros. Jorge Volpi defendió, por ejemplo, la relevancia de Contemporáneos y de la Generación de Medio Siglo porque «unos y otros continúan la tradición heterodoxa que aparece con cierta regularidad en medio de la corriente principal de la literatura mexicana»¹³ y porque «han construido sus vidas y sus ideas a contracorriente, enfrentados a un medio hostil que no ha dudado en execrarlos y en llenarlo de epítetos».¹⁴ A finales de siglo se había abierto, en definitiva, una nueva etapa en la tradición intelectual mexicana donde, como anotó Guillermo Sheridan, «habría que considerar la herencia del grupo de Contemporáneos como el horizonte contra el cual era necesario recortarse un perfil».¹⁵ Con este trasfondo no debe sorprender que *A pesar del oscuro silencio* y *En la alcoba de un mundo* tuvieran elementos en común, los cuales responden más a una visión común de sus autores en torno a la literatura que a una lectura mutua de sus textos, por aquel entonces inexistente.

Escrita con una beca del Centro Mexicano de Escritores — fue registrada con un lacónico «una novela cuyo tema central sea la vida de Jorge Cuesta»¹⁶ — y publicada en la colección *Serie del volador* de Joaquín Mortiz, *A pesar del oscuro silencio* constituye un acercamiento ensayístico a la figura de Jorge Cuesta, el intelectual de Contemporáneos que se suicidó en 1942 minutos después de completar las últimas silvas del «Canto a un dios mineral», un extenso poema metafísico heredero de la tradición del «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz.¹⁷ Eminentemente filosófica, *A pesar del oscuro silencio*

agosto de 1997), p. 36.

¹² P. A. Palou, «Pequeño diccionario del Crack», R. Chávez Castañeda et al, *Crack. Instrucciones de uso*, México, Mondadori, 2004, p. 195.

¹³ J. Volpi, *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de espuma, 2008, p. 217.

¹⁴ *Ibidem*, p. 217.

¹⁵ G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 385.

¹⁶ M. Domínguez Cuevas, «Jorge Volpi», *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, México, Aldus, 1999, p. 416.

¹⁷ Se cree que Cuesta comenzó el «Canto a un dios mineral» hacia 1938, concluyéndolo unos días antes de su muerte en 1942. El poema consta de treinta y siete silvas y un total doscientos veintidós versos, y su temática y simbología han sido complejamente discutidos durante décadas. A pesar de su complejidad, la crítica ha coincidido en discernir la expresión de un doble plano material y espiritual, definitorio de la dialéctica de Cuesta: en virtud de ello, el poema describe metafóricamente un viaje en zigzag de lo inferior a lo superior, de la realidad material perdurable a la realidad espiritual, búsqueda que Jorge Volpi extrapola al argumento de *A pesar del oscuro silencio*. La crítica ha coincidido en analizar el «Canto a un dios mineral» como una búsqueda filosófica, por encima de sus posibles interpretaciones líricas o métricas. Para Louis Panabière, por ejemplo, el poema es «la obra de realización, desembocadura y desenlace del hombre y del mundo» (L. Panabière, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, trad. de A. Castañón, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 142) y, según Adolfo León Caicedo,

pretende repetir la búsqueda ontológica, la cosmovisión universal y los mecanismos creativos del «Canto a un dios mineral», en cuya exégesis alquímica Volpi creyó haber encontrado, como se desprende de «El magisterio de Jorge Cuesta», una resolución a los enigmas que rodearon la vida, la obra y la trágica muerte del poeta de Contemporáneos. Inspirado en los descubrimientos del ensayo y consecuente con las ideas de Cuesta sobre el tiempo, el universo y la palabra poética, el discurso de *A pesar del oscuro silencio* refleja alegóricamente dicotomías esenciales entre lo mutable y lo inmutable, entre la materia y el espíritu, entre el cuerpo y el pensamiento, determinando un argumento que se estructura ficticiamente sobre una doble dialéctica. En su plano material se sitúa el personaje Jorge, narrador en primera persona y proyección ficticia de Volpi, a quien se le revela súbitamente la inteligencia trágica de Cuesta en el primer capítulo de la novela,¹⁸ en el extremo superior se sitúa la figura idealizada del poeta, descrito siempre en ambientes de luz, blancura y neutralidad denotativos de los estados espirituales que anheló en vida, cercanos al conocimiento total, el silencio absoluto y la suspensión del devenir cronológico. A partir de la repetición cíclica del mensaje «Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces»,¹⁹ el nudo argumental constituye la aspiración espiritual del narrador hacia su modelo de perfección, vínculo imposible entre figura y reflejo que se inspira en la dialéctica del «Canto a un dios mineral», que se desarrolla a partir del mito de Narciso y que fue comprendido por Eloy Urroz, en uno de los estudios más completos sobre la novela, como una recreación del Eterno Retorno de Nietzsche.²⁰

Extremadamente útil es el valor de «El magisterio de Jorge Cuesta» como intermedio teórico entre poema y novela, en su doble función de estudio del primero y mensaje subyacente en la segunda: rol paralelo al que lleva a cabo en *A pesar del oscuro silencio* el personaje Jorge como intermediario ficticio entre el sujeto (Volpi) y el objeto de investigación (Cuesta). Premio *Plural* de ensayo, «El magisterio de Jorge Cuesta» fue publicado en 1991 y entre sus páginas se llevaba a cabo una interpretación teórica

se trata de la expresión de la «imagen del poeta que debe morir para renacer a una vida espiritual y cognoscitiva más profunda» (A. León Caicedo, *Soliloquio de la inteligencia: la poética de Jorge Cuesta*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988, p. 168).

¹⁸ Completando el juego de homonimia entre Jorge (Cuesta), Jorge (personaje) y Jorge (Volpi), el novelista se hizo fotografiar en la contraportada de *A pesar del oscuro silencio*, con traje y corbata negra, en una postura que emulaba una conocida imagen del poeta de Contemporáneos (se trata de la primera edición de la novela, en Joaquín Mortiz). El juego de suplantaciones fue ampliamente debatido por la crítica mexicana, no siempre en los mejores términos. Extremadamente crítico con la novela y con la fotografía, Christopher Domínguez Michael escribió, por ejemplo, que «sólo resta implorar que la envidia de Jorge Volpi por Jorge Cuesta — pues la «extraña» homonimia es el argumento de la novela — no llegue a sus últimas consecuencias, pues entonces habría que lamentar otra desgracia legendaria en las letras nacionales» (C. Domínguez Michael, «De envidia a envidia», *Vuelta*, 195, (febrero 1993), p. 41).

¹⁹ J. Volpi, *A pesar del oscuro silencio*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 11.

²⁰ E. Urroz, *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México, Aldus, 2000, pp. 71-144.

del «Canto a un dios mineral» desde la perspectiva de la alquimia, búsqueda absoluta de conocimiento y ciencia sagrada que conlleva la renovación espiritual de quien la practica. En «El magisterio de Jorge Cuesta» se postulaba que el escritor de Veracruz encontró en la alquimia el instrumento para enhebrar un discurso de conocimiento que abarcaba lo humano, lo metafísico y lo literario, convirtiendo la escritura del «Canto a un dios mineral» en una extensión de la búsqueda alquímica de la piedra filosofal que el poeta habría probablemente llevado a cabo en su laboratorio. Terminado en trágicas circunstancias vitales, el poema significó para Cuesta la expresión literaria de una amplia visión de mundo pues, como puede leerse en el ensayo:

El «Canto a un dios mineral» representa, en efecto, el desesperado anhelo de su autor por alcanzar la realidad permanente, el sustrato inmutable del cosmos. Para lograrlo, se vale del *magisterio* alquímico, de todos los pasos que seguían los alquimistas para obtener la *piedra filosofal*; el poema es, pues, una descripción pormenorizada de los mecanismos, artificios, cambios y metamorfosis que se llevan a cabo durante la Gran Obra y que probablemente Cuesta también realizó en su laboratorio.²¹

Aunando los tres sustratos alquímico, poético y narrativo, las tres partes en que se divide *A pesar del oscuro silencio* se corresponden con las etapas alquímicas reflejadas en la búsqueda metafísica del «yo» poético en el «Canto a un dios mineral»:

– «La seña de una mano» toma su título del primer verso del poema («Capto la seña de una mano y veo/ que hay una libertad en mi deseo») y describe la toma de conciencia de un sustrato espiritual superior no sometido a las reglas del tiempo, ajeno a reflexiones sobre la fugacidad de los placeres terrenales y en el que se encuentra simbólicamente el poeta cordobés, convertido por el personaje Jorge en el objetivo ideal de su búsqueda: «debía explorar a Cuesta hasta sus últimas consecuencias, hasta apropiarme de sus pasiones. Si no mi vida, al menos rescataría la suya».²²

– «Vasto depósito de breves vidas», segunda parte de la novela, desarrolla la búsqueda espiritual a través de la *coincidentia oppositorum* o *coincidencia de contrarios*, principio alquímico asociado en la novela al mito de Narciso, a la presencia metafórica del espejo y a la *rebis* o *cosa doble*, etapa en búsqueda de la Piedra Filosofal donde se anulan simbólicamente los opuestos masculino/femenino. El capítulo sugiere cierta sensación de derrota en la búsqueda del personaje, incapaz de unirse espiritualmente con Alma, su compañera sentimental, y menos aún con Jorge Cuesta, su modelo espiritual superior.

²¹ J. Volpi, «El Magisterio de Jorge Cuesta», *Plural*, 234, (marzo 1991), p. 28.

²² J. Volpi, *A pesar del oscuro silencio*, México, Joaquín Mortiz, 1992, pp. 51-52.

— Tercera y última parte de *A pesar del oscuro silencio*, «El sabor de la tiniebla» es notablemente más breve que las anteriores y adelanta la muerte como única solución a la búsqueda, estado espiritualmente perfecto no sometido a las reglas del tiempo, unión absoluta de contrarios y máxima abstracción del ser al margen de la temporalidad. A diferencia de la biografía de Cuesta —quien consumó su suicidio en el sanatorio del doctor Lavista, en Tlalpan, una mañana de 1942—, en *A pesar del oscuro silencio* la muerte del personaje queda solamente sugerida, asociada a los últimos versos del «Canto a un dios mineral»: «Ése es el fruto que del tiempo es dueño;/ en él la entraña su pavor, su sueño/ y su labor termina./ El sabor que destila la tiniebla/ es el propio sentido que otros puebla/ y el futuro domina»²³ (poema), y «casi por instinto, por inercia, amarro algunas sábanas a la cabecera de la cama. El sabor que destila la tiniebla es el propio sentido que otros puebla y domina el futuro»²⁴ (novela).

Al igual que en la filosofía de Cuesta, el desenlace queda suspenso entre el deseo y su cumplimiento, entre el anhelo de la búsqueda y la imposibilidad de sustraer absolutamente el pensamiento de la materialidad que lo circunda. El estilo de *A pesar del oscuro silencio*, como en el «Canto a un dios mineral», transita en el filo entre la materialidad de la palabra poética y su profundo poder denotativo, allá donde sólo es posible el no-lenguaje y, con él, la concepción wittgensteiniana del silencio que da título a la novela. El argumento de *A pesar del oscuro silencio* se desarrolla, por tanto, a un nivel denotativo donde se revela la importancia del símbolo y la metáfora como medios de conocimiento: el carácter poético de la novela, con poco más de un centenar de páginas, se corresponde con este valor metafórico otorgado al lenguaje, depurado hasta la extenuación.

Un breve estudio comparativo entre los primeros párrafos de *A pesar del oscuro silencio* y la primera estrofa del «Canto a un dios mineral» confirma esta intención común en el uso del lenguaje alegórico, hipótesis que habría de confirmarse con un análisis completo de poema y novela. Aunque el mensaje literal de ambos fragmentos parece significar dos realidades distintas, un acercamiento en profundidad confirma un común discurso denotativo, en este caso la toma de conciencia de una realidad

²³ J. Cuesta, «Canto a un dios mineral», en A. Pérez-Amador Adam (ed.), *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comentario de «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*, Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 42.

²⁴ J. Volpi, *A pesar del oscuro silencio*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 112. Los títulos de las tres partes en la novela de Volpi proceden de versos del «Canto a un dios mineral» y funcionan, de acuerdo a la terminología de Genette, como paratextos. Según el teórico francés, el paratexto se define como «título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. [...] y otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre desear tan fácilmente como lo desearía y lo pretende» (G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, pp. 11-12).

superior, ajena a la transitoriedad del tiempo, que se opone a la mutabilidad circundante y hacia la que tiende la búsqueda ontológica en ambas obras literarias. Véase la silva inaugural del «Canto a un dios mineral»:

Capto la seña de una mano y veo
que hay una libertad en mi deseo;
ni dura ni reposa;
las nubes de su objeto el tiempo altera
como el agua la espuma prisionera
de la masa ondulosa.²⁵

La crítica ha coincidido en interpretar la significación del verbo «veo», en el primer verso, como una revelación de orden superior que tiene lugar a partir de la observación de la materia transitoria, sustrato que «ni dura ni reposa». La toma de conciencia tiene lugar a partir de la observación de un suceso aparentemente intrascendente, la «seña de una mano»,²⁶ donde se condensa la dualidad entre lo fijo (la mano) y lo mutable (la seña). A partir de esta revelación, implícita en un suceso esencialmente trivial, se plantea la dicotomía mutabilidad/inmutabilidad, explicitada en las parejas «seña/mano», «deseo/libertad», «espuma/agua» y «ondulosa/masa», donde el primer término hace referencia a lo volátil y el segundo a su correlato fijo, y donde el sustrato mutable tiene la capacidad, en todos los casos, de pervertir el sustrato inmutable: la espuma, por ejemplo, transforma el agua, y las ondas tienen la cualidad de modificar la masa. El «yo» poético ha tomado conciencia, por tanto, del sustrato superior del cosmos, inmutable y perfecto, a partir de la observación del sustrato inferior, caduco y en apariencia intrascendente.

Compárese la primera silva del «Canto a un dios mineral» con las primeras líneas de *A pesar del oscuro silencio*, narradas por el personaje Jorge:

Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces. Aún no lo conocía, jamás había visto un retrato suyo y apenas ojeado alguno de sus poemas, pero al saber como había muerto —una anécdota trivial en los escombros de una conversación distante— tuve una imagen precisa de su rostro, sus manos y su tormento. Mientras oía los restos de la charla y mis pupilas vagaban entre el

²⁵ J. Cuesta, «Canto a un dios mineral», en A. Pérez-Amador Adam (ed.), *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comentario de «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*, Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 30.

²⁶ Según Panabière, «la mano constituye el vínculo entre el ser y el mundo, es el punto de contacto entre el espíritu y la materia y puede ser captada en el plano de la imaginación material como lo que contiene y/o lo que vuela» (L. Panabière, *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, trad. de A. Castañón, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 177). Y, como ha señalado Pérez-Amador Adam, «la mención conjunta de la mano y del acto de ver simboliza la actitud del espíritu cuando no se manifiesta por vía acústica, además de ser símbolo de una acción clarividente que hace referencia a una percepción superior, allende los ámbitos permitidos a los sentidos corporales.» (A. Pérez-Amador Adam, *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comentario de «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*, Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 82).

humo de los cigarrillos, lo miré nítidamente —o mejor: miré a través de él, en su habitación, a dos hombres de blanco, aguardándolo con impaciencia.²⁷

Y, unas páginas más tarde: «prófugo del humo de los cigarrillos y del vaho del alcohol, amagado en una discusión imposible, sólo me quedaba el desasosiego de quien parte sin saber hacia dónde».²⁸ Como en la primera estrofa del poema de Cuesta se describe explícitamente un suceso aparentemente trivial, en este caso una reunión entre amigos, que sin embargo conduce a una revelación interior. Frente a la aparente banalidad del hecho externo, el narrador es consciente de la profunda búsqueda interna que ha comenzado a experimentar, búsqueda de la que desconoce su destino, pero que le ha creado un «desasosiego de quien parte sin saber hacia dónde». El personaje *mira* a través de Cuesta, es decir, toma conciencia de su drama interior pues, como le sucedía al «yo» poético en el «Canto a un dios mineral», la observación de la realidad mutable —el humo que consume el cigarrillo y el vaho que consume el alcohol— esconde la intuición de un sustrato inmutable, oculto pero trascendente, identificado con Cuesta y hacia el que ha de aspirar desde entonces la búsqueda ontológica. A partir de las parejas «cigarrillo/humo» y «alcohol/vaho», el discurso determina la serie de dualidades tan afines a la obra de Cuesta entre lo externo y lo interno, entre lo material y lo espiritual, entre lo fijo y lo perentorio, que también se hallaban presentes en la silva inaugural del «Canto a un dios mineral» (implícitas en las parejas «seña/mano», «deseo/libertad», «espuma/agua» y «ondulosa/masa»). El narrador se halla preso en el sustrato mutable del cosmos —«prófugo del humo de los cigarrillos y del vaho del alcohol», y no al revés—, mientras Jorge Cuesta, en el discurso de la novela, se halla en un estado espiritual superior, ajeno a la materia y libre del discurrir cronológico que tanto obsesionaba al poeta. Como el «yo» poético en el «Canto a un dios mineral», el narrador de *A pesar del oscuro silencio* ha tomado conciencia de la caducidad de la materia pero también de la posibilidad de sustraerse espiritualmente a la misma, punto de partida para el viaje ontológico al que se dedicará el resto de la novela.²⁹

La exégesis crítica que Jorge Volpi lleva a cabo en «El magisterio de Jorge Cuesta» sobre la primera estrofa del «Canto a un dios mineral» confirma que el novelista conoce el universo simbólico del poeta de Contemporáneos, y que lo ha reformulado originalmente para adaptarlo a su discurso narrativo. Válido como exégesis de ambos,

²⁷ J. Volpi, *A pesar del oscuro silencio*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 11.

²⁸ *Ibidem*, p. 14.

²⁹ Jorge, narrador de *A pesar del oscuro silencio*, repite la búsqueda del «yo» poético en el «Canto a un dios mineral», estableciéndose a partir de ello una relación entre aquello que Genette llamaría el *hipotexto* (en este caso el «Canto a un dios mineral») y el *hipertexto* (*A pesar del oscuro silencio*), convertido este último en «texto derivado de otro texto preexistente» (G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 14) en el que se injerta «de una manera que no es la del comentario» (*Ibidem*, p. 14).

el fragmento del ensayo evidencia que los inicios de novela y poema comunican denotativamente una misma realidad:

El poeta —es decir: el alquimista— habla en primera persona, y dice que toma conciencia de *algo* que está fuera de su propio pensamiento; capta la seña de *una* mano —que bien puede ser la *suya* u otra: de cualquier modo ajena a la mente en sí—. Observa en el mundo el elemento volátil y transitorio de las cosas, de lo que deduce que también deben tener una porción fija y permanente [...] Durante toda la estrofa se hace notar la oposición entre lo fijo y lo volátil, pues es el planteamiento del problema: así, seña/mano, libertad/deseo, masa/ondas. Sin embargo, lo que se capta no es la mano (lo fijo) sino su seña (lo volátil): por ello desea alcanzar naturalmente la inmutabilidad.³⁰

El párrafo podría utilizarse perfectamente para definir el principio de la búsqueda del personaje Jorge en *A pesar del oscuro silencio*, confirmando lo reflexionado por Burkhard Pohl, quien anotó que la obra narrativa de Jorge Volpi «destaca por el diálogo intertextual con sus antecesores literarios mexicanos y latinoamericanos».³¹ Es el doble homenaje de Jorge Volpi, en el ensayo y en la ficción, a su homónimo de Contemporáneos, fallecido exactamente cincuenta años antes, en 1942, de la publicación de su novela.

Novela hermana de *A pesar del oscuro silencio*, *En la alcoba de un mundo* de Pedro Ángel Palou toma su título de los últimos versos del «Nocturno amor» de Xavier Villaurrutia («y resucita en mí lo que no ha sido/y es un dolor inesperado y aún más frío y más fuego/no ser sino la estatua que despierta/en la alcoba de un mundo en el que todo ha muerto»³²) y narra una búsqueda espiritual, interior e inmóvil, acaecida en el insomnio de la alcoba y que le debe mucho a los Nocturnos, la serie de poemas publicados por Villaurrutia en las dos ediciones de su libro *Nostalgia de la muerte* (1938 y 1946). Herencia del concepto del *viaje inmóvil*, asociado en México a Contemporáneos y que habían desarrollado escritores como el poeta francés André Gide o el intelectual español Juan Chabás —se le conocía popularmente como «viajar con el Baedeker»³³— el viaje interior de Villaurrutia es el motivo central de *En la alcoba de un mundo*. Compuesta por cartas, documentos críticos, anotaciones en un diario y algunas piezas líricas del *poeta de la muerte* —se reproducen entre sus páginas los poemas «Nocturno de

³⁰ J. Volpi, «El Magisterio de Jorge Cuesta», *Plural*, 234, (marzo 1991), p. 29. El comentario que Jorge Volpi lleva a cabo en «El Magisterio de Jorge Cuesta» se inscribiría, por el contrario, en lo que para Genette es la metatextualidad, «por excelencia la *relación crítica*» (Genette, *Ibidem*, p. 13).

³¹ B. Pohl, «Ruptura y continuidad. Jorge Volpi, el Crack y la herencia del 68», *Revista crítica literaria latinoamericana*, 59 (primer semestre de 2004), p. 53.

³² X. Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, pp. 37-38. A través de estos títulos se establece, desde un principio, una relación paratextual entre *En la alcoba de un mundo* y los Nocturnos de Villaurrutia, que se repetirá en los títulos de cada una de las tres partes de la novela (ver cita 24 del presente trabajo).

³³ G. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 222.

la alcoba», «Nocturno en que habla la muerte», «Nocturno de Los Ángeles», «Deseo», «Amor condusse noi ad una morte» y una estrofa del «Nocturno eterno» — la novela refleja las inquietudes nocturnas del poeta entre una melancolía silenciosa y breves instantes de iluminación que solamente suceden, paradójicamente, en el silencio, la soledad y el mudo dolor de la noche.

Como *A pesar del oscuro silencio*, la estructura de *En la alcoba de un mundo* se halla dividida en tres partes:

— «Primera versión de los hechos: 1903-1936. Las cinco letras del deseo» toma su título de un verso de «Nocturno de los Los Ángeles» («Si cada uno dijera en un momento dado/en sólo una palabra, lo que piensa/las cinco letras del DESEO formarían una enorme cicatriz luminosa»³⁴) y narra la búsqueda intelectual de Villaurrutia, tomando como referencia el curso académico 1935-36 y sus estudios de teatro en la Universidad de Yale.³⁵ Para la reconstrucción de esta etapa Pedro Ángel Palou parte de la comunicación epistolar que Villaurrutia mantuvo desde New Haven con Salvador Novo y con otros intelectuales mexicanos donde, según puede leerse en *La casa del silencio*, «el insomnio es el tema insistente de esas cartas y el pivote para los Nocturnos».³⁶ (1997, p. 351)

— «Segunda versión de los hechos: 1936-1949. El que nada oye» remite directamente en su título al poema de Villaurrutia «Nocturno en que nada se oye», y describe su desilusionado retorno a México después de su estancia en Estados Unidos, sus fallidas relaciones sentimentales y el suicidio de su amigo Jorge Cuesta en 1942, punto de inflexión definitivo en la biografía de Villaurrutia. Ficcionalizada con crudeza y dolor en la novela, la muerte de Cuesta resulta traumática para el autor de los Nocturnos, pues «con Jorge moría él también decididamente. Y esa muerte no sólo le dolía, lo cual era comprensible, también lo dejaba anclado, joven aún pero ya próximo a la consumación de sus días».³⁷ El poeta de la muerte no podrá desligarse jamás del abrupto final de su amigo, y la reflexión en torno al suicidio de Cuesta hermana a *En la alcoba de un mundo* con *A pesar del oscuro silencio*, convirtiéndose además en uno de sus temas centrales: insistentemente, para el Villaurrutia de Palou sólo existe «el ejemplo

³⁴ X. Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 30.

³⁵ Durante su estancia en Yale Xavier Villaurrutia escribió algunos de sus Nocturnos y otros poemas que se hallan entre su más profunda poética. Su conocido «Nocturno en que habla la muerte» comienza, de hecho, con una referencia directa a New Haven, ciudad donde se halla Yale y en cuya Church Street, cercana a la institución académica, habitó el poeta: «Si la muerte hubiera venido aquí, conmigo, a New Haven,/escondida en un hueco de mi ropa en la maleta,/en el bolsillo de uno de mis trajes,/entre las páginas de un libro... » (*Ibidem*, p. 41).

³⁶ P. A. Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora de Hidalgo, El Colegio de Michoacán, 1997, pp. 158-159.

³⁷ P. A. Palou, *En la alcoba de un mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 146.

de Jorge que lo jala, que lo tienta; no fue su salida más coherente, menos ficticia; no es morir, sino por fin vencerse al sueño».³⁸

– «Tercera versión de los hechos: diciembre 1950. Pero amar es también cerrar los ojos» (pp. 183-221) toma su título de un verso del poema «Amor condusse noi ad una morte» («Pero amar es también cerrar los ojos/ dejar que el sueño invada nuestro cuerpo/ como un río de olvido y de tinieblas»³⁹) y narra los últimos días en la vida de Villaurrutia, abatido desde la muerte de Cuesta e incapaz de encontrar una respuesta a sus incógnitas existenciales. Los múltiples desastres sentimentales, la incompreensión social, el inestable momento político que sufre México, su profundo escepticismo ante las instituciones y una imposibilidad de encontrar la plenitud a través de la poesía o el arte conducen inexorablemente a la muerte de Villaurrutia, cuyo cuerpo fue encontrado el día de Navidad de 1950, después de haber sufrido un paro cardiaco, en un hotel de la capital mexicana.

¿Se suicidó Xavier Villaurrutia, como lo había hecho antes su amigo Jorge Cuesta o fue, por el contrario, una muerte no intencionada? Aunque los medios oficiales hablaron de un infarto, la hipótesis del suicidio de Villaurrutia fue planteada en algunas ocasiones, tanto por Elías Nandino como por otros amigos del escritor. En el capítulo que abre «Tercera versión de los hechos» Pedro Ángel Palou toma partido por esta opción, dibujando a un Villaurrutia convencido del suicidio como única opción posible, contraponiendo su opinión a la de intelectuales como Octavio Paz y escribiendo, para ello, algunos de los párrafos más profundos de la novela en boca del autor de *Nostalgia de la muerte*: «un último acto de voluntad: quitarme la vida cuando yo quiera, no cuando el destino así lo haya previsto. ¿No será, qué demonios, que de eso se trata, que ya estaba pactada esta muerte mía, así lograda, perpetrada por mí?»⁴⁰ y «la soledad a la que ya pertenezco, la muerte a la que sin reservas ya me entrego. Sin miedo, con el temor único de que sea lento y doloroso ese pacto secreto que al fin me devolverá la conciencia».⁴¹ Hipótesis que no ha sido compartida unánimemente por la crítica de Villaurrutia, pero que Palou plantea como una verdad novelística, verdad acaso más creíble que cualquier análisis forense.

La focalización discursiva de *En la alcoba de un mundo* pertenece a un personaje anónimo que se ha propuesto escribir una novela biográfica sobre Villaurrutia, ha recopilado los diversos materiales y, a la manera de «Deutsches Requiem» de Borges,

³⁸ *Ibidem*, pp. 158-159.

³⁹ X. Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 71.

⁴⁰ P. A. Palou, *En la alcoba de un mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 192.

⁴¹ *Ibidem*, p. 196.

los ha comentado con notas al pie de página hasta construir, en sus propias palabras, un «pastiche, rompecabezas, reordenación. Están y no están miles de seres, de historias: todo acto de escritura y de copia es arbitrario, cruel y dudoso. Mentiras de papel frente a los ojos de un lector inventado también».⁴² En su intento de condensar hasta la extenuación el despojamiento de Cuesta, Jorge Volpi evadía significativamente la reconstrucción del ambiente de la época, sin un elemento superfluo que restara profundidad a la tragedia interior del poeta; parte del valor literario de *En la alcoba de un mundo* reside, por el contrario, en la recreación de los años treinta y cuarenta en México, el Distrito Federal que conocieron los Contemporáneos, el estricto decoro social al que se vieron enfrentados y las vicisitudes del grupo, con particular atención a los debates localismo-cosmopolitismo que rodearon constantemente su labor cultural. Además de su valor como recuento biográfico y como reconstrucción fidedigna de una etapa central en la historia de México — *Los Contemporáneos ayer* de Sheridan, citado en la página 112 de la novela, emerge como un indispensable referente — *En la alcoba de un mundo* adquiere su valor como hipertexto de la poesía de Villaurrutia,⁴³ compartiendo con ella la búsqueda quieta, el tono lírico (con)fundido armónicamente con los versos del poeta, la obsesión en la búsqueda de una identidad estética o el *perderse para encontrarse* del poeta francés François Fenelon, presentado en las primeras líneas de la novela, y que define tanto la obra de Villaurrutia como el viaje inmóvil desde la alcoba acontecido en la ficción: «hay que perderse; es preciso hacerlo para dar al fin con uno mismo. Ni escribir, ni leer: un único viaje inmóvil alrededor de esta alcoba habitada por la sombra».⁴⁴ La noche instala al «yo» poético en el territorio de la soledad y de la introspección, y en el universo imaginado que Palou le construye a Villaurrutia apenas queda un resquicio para la esperanza: la búsqueda de certezas vitales confluye ineludiblemente en una ausencia de respuestas, la *crisis crítica* que definió a Contemporáneos y que, como constata el personaje Xavier, «no es una crisis concreta, producida por un acto solucionable, es un desencanto absoluto, una juventud ampliamente desbordada, malograda»⁴⁵, sino la certeza vital de que «el hombre no es sino un sueño, un naufragio invisible del que solo la muerte nos separa. Habrá un día en que la noche no esté, en que la noche sea».⁴⁶ Reflejo del *ennui* del artista melancólico, la búsqueda inútil de Palou es la búsqueda inútil de Villaurrutia: ambos sucumben a su particular «naufragio desde la alcoba»⁴⁷, viaje sin movimiento desde el umbral congelado del insomnio, allá donde el discurso

⁴² *Ibidem*, p. 221. Como en el cuento de Borges, estos fragmentos cumplen una función paratextual (ver cita 24).

⁴³ Véase la definición de hipertexto en cita 29.

⁴⁴ P. A. Palou, *En la alcoba de un mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 221.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 139.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 110.

de *En la alcoba de un mundo* hereda la profundidad lírica de los Nocturnos. En esta comunión entre sujeto y objeto, reflejo del conocimiento del novelista sobre la obra del poeta, radica el valor atemporal de *En la alcoba de un mundo* pues, como ha expresado Eloy Urroz, «el mérito de la novela consiste en mezclar sutilmente las ideas propias del autor con las ideas de Xavier Villaurrutia: el mundo biográficamente alucinado de Villaurrutia con la alucinación que adquiere la ficción de Palou.»⁴⁸

Así ha de confirmarse en un análisis de *En la alcoba de un mundo* y de versos de Villaurrutia que probablemente inspiraron a Palou la escritura de la novela. Véase, por ejemplo, el fragmento inicial de «Nocturno de la alcoba», donde la mente se proyecta sobre la forma de la habitación para nulificarse en un viaje quieto entre los abismos de la vida y la muerte, entre lo interior y lo exterior, invisible punto intermedio que el poeta identifica con «un muro, un cristal, un silencio»:

La muerte toma siempre la forma de la alcoba
que nos contiene.

[...]

Los dos sabemos que la muerte toma
la forma de la alcoba, y que en la alcoba
es el espacio frío que levanta

entre los dos un muro, un cristal, un silencio.⁴⁹

O en dos estrofas del poema propiamente llamado «Nocturno», donde se halla una expresión del viaje inmóvil por los abismos entre luz y oscuridad. La sinestesia ayuda a expresar el fino abismo que obsesiona a su autor entre «húmedas sombras», «largos silencios», un «ligero ruido» y la «honda mina del silencio»:

Al fin llegó la noche con sus largos silencios,
con las húmedas sombras que todo lo amortiguan.

El más ligero ruido crece de pronto y, luego,
muere sin agonía.

[...]

Y es inútil que encienda a mi lado una lámpara:
la luz hace más honda la mina del silencio
y por ella desciendo, inmóvil, de mí mismo.⁵⁰

Parejas de antítesis que alcanzan su clímax en las primeras estrofas del «Nocturno miedo», donde Villaurrutia recurre tanto a la paradoja («luz nocturna»)

⁴⁸ E. Urroz, «Pedro Ángel Palou y la vida como una novelística», *Siete ensayos capitales*, México, Taurus, 2004, p. 137.

⁴⁹ X. Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, pp. 48-49.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 40.

como a la sinestesia («dura sombra») para expresar el abismo que envuelve al ser, recordando a aquellos seres paradójicos que, como él, son «despiertos sonámbulos» pero también «inmóviles dormidos»:

Todo en la noche vive una duda secreta:
el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar.
Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos
nada podemos contra la secreta ansiedad.

Y no basta cerrar los ojos en la sombra
ni hundirlos en el sueño para ya no mirar,
porque en la dura sombra y en la gruta del sueño
la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar.⁵¹

El viaje inmóvil en la poesía de Villaurrutia puede comprenderse a partir de los estados intermedios entre el sueño y la vigilia, entre lo exterior y lo interior, entre la vida y la muerte, entre el silencio y el «ligero ruido». En su referencial *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* Octavio Paz supo definirlo como el abismo entre pares, o simplemente como el *entre*: «el estado intermedio, que no es ni esto ni aquello pero que está entre esto y aquello, entre lo racional y lo irracional, la noche y el día, la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, ¿qué es?»⁵² y «el *entre* [que] dura lo que dura el relámpago. A su luz el hombre puede verse como el arco instantáneo que une al esto y al aquello sin unirlos realmente y sin ser el uno y el otro —o siendo ambos al mismo tiempo sin ser ninguno.»⁵³ A partir de entonces solamente queda la posibilidad del viaje quieto en la mitad del abismo, el viaje al subconsciente entre las paredes de la alcoba, el pensamiento que se mueve entre los límites de su propia consciencia sin derivar del todo ni hacia la vigilia ni hacia el sueño. Ese *otro* subconsciente desdoblado que está pero que no llega a hacerse palpable, y que Villaurrutia supo expresar líricamente en el «Nocturno en el que habla la muerte»: «y es inútil que vuelvas la cabeza en mi busca:/ estoy tan cerca que no puedes verme,/estoy fuera de ti y a un tiempo dentro.»⁵⁴

Si se analizan algunas estrofas de *Nostalgia de la muerte* en comparación con párrafos de *En la alcoba de un mundo* se aprecia el valor de la novela como guiño, reescritura, y homenaje a la poesía de Contemporáneos. Compárense, por ejemplo, los versos anteriores de Villaurrutia con dos fragmentos de *En la alcoba de un mundo*, comenzando por el párrafo que inaugura la novela:

⁵¹ *Ibidem*, p. 32.

⁵² O. Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 84.

⁵³ *Ibidem*, p. 84.

⁵⁴ X. Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 42.

Hay que perderse; es preciso hacerlo para dar al fin con uno mismo. Ni escribir ni leer: un único viaje inmóvil alrededor de esta alcoba habitada por la sombra. Travesía sin nombre que se tornará búsqueda, indagación, pacto. Un preámbulo necesario. Ni un pensamiento, ni un movimiento. Renunciar incluso a la charla o a la comunicación epistolar y por una especie extraña de amor propio, ir entrando a una lucidez sólo comparable por el sueño. Sin barreras, ese lugar nulificará diferencias entre vida y muerte, entre el yo y el otro que me persiguen, impidiéndome ser.⁵⁵

O el monólogo interior que, páginas más tarde, Palou atribuye a Villaurrutia:

Existen los poetas del sueño y los de la vigilia, los del campo y los de la ciudad, los de la vida y los de la muerte. ¿Cómo sentir y plasmar, por supuesto, el momento de la contradicción, la lúcida paradoja del cambio, el tránsito? Insomnio, inteligencia, astucia, no bastan para captar ese espacio entre los opuestos porque para sentirlo en forma es necesario vivir sus consecuencias.⁵⁶

La novela captura el mundo de Villaurrutia entre los abismos, el «tránsito entre los opuestos»⁵⁷ que definió Paz o estado fronterizo en el que la vigilia no es sueño pero tampoco lucidez total, donde las acciones conscientes (hablar, escribir, leer, reflexionar) no pueden comunicar la profundidad del sueño, del subconsciente o de la inteligencia trágica que acompañó al poeta durante toda su vida. En su obsesión por captar «el momento de la contradicción, la lúcida paradoja del cambio, el tránsito», ambos párrafos reescriben el espacio intermedio en el que queda suspendida la poesía de Villaurrutia entre luz y oscuridad, entre figura y reflejo, entre eco y silencio, entre la alcoba y la calle, entre la soledad y el recuerdo. El espacio intermedio, en fin, entre la vida y la muerte en un abismo que domina, como en la imagen de un espejo, las obras de Palou y de Villaurrutia.

Si *A pesar del oscuro silencio* se sostenía teóricamente en «El magisterio de Jorge Cuesta», el proceso de escritura de *En la alcoba de un mundo* no puede dissociarse de la investigación que Pedro Ángel Palou llevó a cabo sobre el grupo de Cuesta y Villaurrutia, y que fue publicado en 1997 con el título *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*.⁵⁸ El ensayo cumple una función metatextual y ofrece dos claves para interpretar la ficcionalización de la vida de Villaurrutia presente en

⁵⁵ P. A. Palou, *En la alcoba de un mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 15.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁷ O. Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 84.

⁵⁸ La íntima relación entre *La casa del silencio* y *En la alcoba de un mundo*, donde el ensayo completa los vacíos de la novela y *viceversa*, fue explicitada por su autor en la siguiente cita: «de esta obsesión por Contemporáneos y en particular por las figuras morales, por la construcción del artista y de la autonomía literaria en México surgió no sólo mi Villaurrutia, mi *En la alcoba de un mundo*, sino la necesidad de especular en *La casa del silencio* cómo estos hombres habían construido la república de las letras como la concebimos en México. Necesité explorarlo ensayísticamente porque la intuición ficcional me dejaba más bien una especie de Villaurrutia roto, de Villaurrutia perdedor» (T. Regalado López, «Todavía creo en la novela total: una conversación con Pedro Ángel Palou», *Letralia*, (febrero 2012), <www.letrealia.com/261/entrevistas01.htm>).

En la alcoba de un mundo: antes de proyectarlos sobre su novela, Palou identificó en los *Nocturnos* algunas de las claves para comprender su obra, como la soledad onírica y una melancolía crónica, allí donde «términos como soledad —cárcel, prisión—, aislamiento, solipsismo, desamor y muerte, adquieren su expresión más cabal».⁵⁹ Frente a este abismo existencial convive, en segundo lugar, una pulsión hacia la trascendencia, tenue luz y recuerdo volátil que pretende huir de los abismos descritos, «delgadísimo sendero» identificable con el *entre* que definió Paz en la poesía de Villaurrutia y que Palou comprendió en los siguientes términos:

Villaurrutia sabe —como en otro sentido lo supieron también los románticos ingleses— de lo efímero de la belleza, y en él, más bien, de lo terriblemente fugaz del deseo. La poética de Villaurrutia, entonces, será un paseo, a veces vertiginoso, a veces con una mortal lentitud, por el delgadísimo sendero que subsiste en este mundo de la negación, de la fuga, de la difuminación.⁶⁰

En *La casa del silencio* Pedro Ángel Palou interpreta la poesía de Villaurrutia de acuerdo a la soledad de la alcoba, la penumbra de la noche, la melancolía del cuarto a oscuras y la búsqueda interior a la que conduce el insomnio, elementos líricos que proyectará en el discurso de su novela. Esa conciencia nocturna del poeta de Contemporáneos, sostenida entre el erotismo y la muerte, y expresada en los hipotextos de *Nostalgia de la muerte* —poemas como «Nocturno en el que habla la muerte» o «Nocturno de Los Ángeles»— resulta suficiente en el hipertexto *En la alcoba de un mundo* para mantener la tensión narrativa y compartir con el lector la exploración de los corredores ocultos en la poesía de Villaurrutia. Allí donde cohabitan, influidos por Marcuse y siempre en la oscuridad de la noche, los más profundos impulsos eróticos con la tentación total de la muerte, viaje quieto cuyo movimiento se desplaza, casi imperceptiblemente, en la paradójica lucidez del insomnio. Como escribió Octavio Paz sobre Villaurrutia, «al inclinarse sobre la complejidad de las sensaciones y las pasiones, descubrió que hay corredores secretos entre el sueño y la vigilia, el amor y el odio, la ausencia y la presencia. Lo mejor de su obra es la exploración de esos corredores.»⁶¹ Corredores secretos en los que viven, y el lector con ellos, los *Nocturnos* de Villaurrutia y la sutil recreación hipertextual de los mismos llevada a cabo por Palou en *En la alcoba de un mundo*.

Devriendt, Castilleja y Houvenaghel han identificado el fenómeno de la intertextualidad como un rasgo definitivo en la narrativa de Pedro Ángel Palou, factor que acercaría decisivamente la obra del novelista de Puebla a las estéticas de la posmodernidad y que confirmaría la necesidad de un lector activo en las novelas

⁵⁹ P. A. Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora de Hidalgo, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 348.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 354.

⁶¹ O. Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 21.

del Crack, con una formación intelectual anterior y con una predisposición para, en palabras de los tres críticos, «finalizar la obra adecuadamente».⁶² A la espera de futuros estudios que vinculen teóricamente al Crack con las nociones de posmodernidad, hoy inexistentes, la elección de los escritores de Contemporáneos en la primera etapa narrativa de Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou refleja la voluntad del grupo por engarzar su obra en una tradición cosmopolita, esencial en la construcción de una identidad literaria mexicana durante el siglo xx, comprometida con la creación artística a través de la universalidad de sus influencias. Se confirma con ello la voluntad del Crack por engarzarse en una tradición mexicana y latinoamericana de índole cosmopolita, la de aquellos escritores que, como afirma Jorge Volpi en su ensayo «El fin de la narrativa latinoamericana», «fueron acusados por los nacionalistas de copiar modelos extranjeros y de dejarse seducir por las tendencias de moda»⁶³, pero que sin embargo «hacían todo lo contrario: fundar y preservar la mejor tradición literaria del país, esa tradición que, a fuerza de ser generosamente universal, como señaló Alfonso Reyes, se volvió también provechosamente nacional».⁶⁴ A través de este legado cosmopolita las novelas de Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou participan de la propuesta de herencia y ruptura, clasicismo y vanguardia, tradición y renovación que autores como Octavio Paz, Emir Rodríguez Monegal o el propio Jorge Cuesta utilizaron para explicar la formación genealógica de las letras mexicanas, hispanoamericanas y universales. Novelas reconocidas por la crítica con el paso del tiempo, *A pesar del oscuro silencio* y *En la alcoba de un mundo* participan de este movimiento cíclico entre pasado y presente, actualizado en el aquí y el ahora de la creación literaria y que mira hacia el futuro para enfrentarse a la pátina crítica de escritores venideros. Entre localismo y cosmopolitismo, entre la tradición y la ruptura, entre lo antiguo y lo nuevo, Jorge Volpi y Pedro Ángel Palou ocupan un lugar destacado en la narrativa hispanoamericana de finales del siglo xx y principios del siglo xxi gracias al doble paradigma que remite a sus profundas raíces mexicanas y al cuestionamiento universal de la palabra, el lenguaje y la historia como lugares de origen y a la vez elementos subvertidos, modelo del movimiento que define a toda literatura entre lo antiguo y lo nuevo, la herencia y la vanguardia, la continuidad y la ruptura. Sobrevive en la novelística de Palou y Volpi la conciencia de la obra literaria como eslabón de tránsito entre el pasado, el presente y el futuro, heredera de una tradición y a la vez inmersa en el ciclo entre lo antiguo y lo nuevo, entre la tradición y la renovación, identidad que define el pensamiento de Contemporáneos y sobre la que se estaba gestando, ya desde principios de los noventa, la esencia del Crack como

⁶² M. Devriendt, D. Castilleja y E. Houvenaghel, «Pedro Ángel Palou (La Generación del Crack): ¿un escritor posmoderno?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 89 (7), 2012, p. 739.

⁶³ J. Volpi, «El fin de la narrativa latinoamericana», Guillermo Cabrera Infante *et al*, *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 218.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 218.

grupo literario. De Jorge Cuesta a Jorge Volpi, de Xavier Villaurrutia a Pedro Ángel Palou, de Contemporáneos al Crack, la literatura mexicana contemporánea retorna a sus raíces como forma de reescribir el presente y mirar hacia el futuro. Se cumplen así las palabras de Christopher Domínguez Michael, para quien «la memoria de los Contemporáneos seguirá haciendo literatura de la literatura mexicana».⁶⁵ Así será, seguramente, durante numerosos siglos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATRISTE, S., *En defensa de la envidia. Varias calumnias de amor y sexo*, México, Planeta, 1992.
- ASIAIN, A., «Lo que hay que ver. El populismo literario y los nuevos científicos», *Vuelta*, 186 (mayo 1992), pp. 10-12.
- CUESTA, J., «Canto a un dios mineral», A. Pérez-Amador Adam (ed.), *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comento de «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 30-42.
- DEVRIENDT, M., CASTILLEJA, D., HOUVNAGHEL, E., «Pedro Ángel Palou (La Generación del Crack): ¿un escritor posmoderno?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 89 (7), 2012, pp. 737-750.
- DOMÍNGUEZ CUEVAS, M., «Jorge Volpi», *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, México, Aldus, 1999, pp. 416-417.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, C., «De envidia a envidia», *Vuelta*, 195, (febrero 1993), pp. 40-41.
- _____, *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*, México, Era, 1997.
- GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- KRISTEVA, J., «Word, dialogue and novel», *Desire in language. A Semiotic Approach to Literatura and Art*, trad. de T. Gora, A. Jardine y L. S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1980, pp. 64-91.
- LEÓN CAICEDO, A., *Soliloquio de la inteligencia: la poética de Jorge Cuesta*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.
- LUISELLI, V., *Los ingrátidos*, México, Sexto Piso, 2012.
- MONSIVÁIS, C., *La poesía mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1966.
- ORR, M., *Intertextuality. Debates and Contexts*, Cambridge, Polity Press, 2003.
- PALOU, P. A., *En la alcoba de un mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- _____, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora de Hidalgo, El Colegio de Michoacán, 1997.

⁶⁵ C. Domínguez Michael, *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*, México, Era, 1997, p. 270.

- _____, *De contemporáneos al crack. Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia en la novela mexicana de fin de siglo*, «Pequeño diccionario del Crack», Ricardo Chávez *et al*, *Crack. Instrucciones de uso*, México, Mondadori, 2004, pp. 193-205.
- PANABIÈRE, L. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, trad. de A. Castañón, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PAZ, O., *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- _____, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, A., *La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comento de «Canto a un dios mineral» de Jorge Cuesta*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- POHL, B. «Ruptura y continuidad. Jorge Volpi, el Crack y la herencia del 68», *Revista crítica literaria latinoamericana*, 59, (primer semestre de 2004), pp. 53-70.
- REGALADO LÓPEZ, T., «Jorge Volpi: la novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida», *Letralia*, (febrero 2011), <www.letralia.com/246/entrevistas01.htm>
- _____, «Todavía creo en la novela total: una conversación con Pedro Ángel Palou», *Letralia*, (febrero 2012), <www.letralia.com/261/entrevistas01.htm>
- SHERIDAN, G., *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- URROZ, E., «Genealogía del Crack», R. Chávez Castañeda *et al*, «Manifiesto Crack», *Descritura*, 5 (5 agosto 1997), pp. 32-43.
- _____, *La silenciosa herejía. Forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, México, Aldus, 2000.
- _____, «Pedro Ángel Palou y la vida como una novelística», *Siete ensayos capitales*, México, Taurus, 2004, pp. 133-154.
- VILLAU RRUTIA, X., *Poesía y teatro completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- VOLPI, J., «El Magisterio de Jorge Cuesta», *Plural*, 234 (marzo 1991), pp. 26-40.
- _____, «El fin de la narrativa latinoamericana», G. Cabrera Infante *et al*, *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 206-223.
- _____, *A pesar del oscuro silencio*, México, Joaquín Mortiz, 1992.
- _____, *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de espuma, 2008.

MONOGRÁFICO:
LOS ANIMALES
EN LA
LITERATURA

(parte I)

LOS ANIMALES EN LA LITERATURA

MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE (COORDINADORA Y EDITORA)

Con este monográfico, que recoge una serie de artículos sobre la presencia de los animales en la literatura, se inicia una nueva sección de la revista *Lectura y Signo*, destinada a ofrecer una serie de estudios sobre un tema literario determinado, sobre una técnica literaria o sobre una época, estilo o tendencia literaria. En esta primera ocasión el tema elegido ha sido la presencia de los animales en la literatura. El importante número de artículos recibidos ha hecho necesario dividir el monográfico en dos partes, de las cuales se publica en este número la primera, siendo el género fabulístico el que sirve de nexo de unión para los diferentes estudios aquí recogidos. Quedan para su edición en la segunda parte de este monográfico aquellos artículos que tratan acerca de los animales con independencia de este género literario, los cuales, tras su evaluación positiva por pares, se publicarán en el número del próximo año.

Efectivamente, tanto los géneros dramáticos, como la lírica y los numerosos géneros narrativos han acogido la presencia de esta temática a lo largo de los tiempos, ya sea de forma realista, como imitación de los animales del mundo real, ya sea de forma simbólica, surrealista, expresionista... bien como personajes, bien como objetos de comparación o términos de metáforas, bien con valor alegórico. En cualquier caso, los animales de papel y tinta, los animales literarios contruidos con palabras, ocupan un lugar destacado y muestran la importancia de la relación del ser humano con la naturaleza y más específicamente su pertenencia al reino animal en el que, a través de la descripción del comportamiento de otras especies, se descubre a sí mismo.

Entre los géneros protagonizados por animales destacan de forma especial el cuento de animales, ya sea de tipo tradicional, ya sea en su vertiente culta dentro de la literatura infantil, y la fábula, cuyo propósito ejemplificador ha propiciado su inclusión en la didáctica y, con ello, su utilización a menudo en programas de estudio dedicados a la infancia, tanto por su contenido moralizador (especialmente desde que se añade a su estructura la sentencia final), como por su concisión, que la hacía útil para los ejercicios escolares. En su origen la fábula, sin embargo, se encuadra plenamente en la literatura para adultos y Aristóteles la describe entre los recursos retóricos que debían servir para convencer en la discusión judicial o política. La fábula poseía la ventaja, sobre el ejemplo tomado de un caso real, de poder ser inventada a la medida de las

necesidades argumentativas del momento. Fábula, ficción y discurso argumentativo se encuentran estrechamente unidos, de ahí que fabular sea mentir y que fábula y habla deriven de la misma palabra latina. Pero la ficción, la mentira literaria, revela las más profundas verdades, y así lo entendieron tantos escritores, de diversas épocas, que fingieron que los animales hablaban para poder decir a través de su boca lo que podía conllevar censura o desgracia al emisor humano del mismo mensaje. Con más de dos mil quinientos años de historia, la fábula demuestra que el conocimiento sobre la persona humana que aportan los animales literarios sigue sintiéndose como necesario en diferentes épocas y culturas.

Los estudios aquí recogidos se presentan en el orden en que fueron aceptados para su publicación y abarcan aspectos muy diferentes de la fábula. Varios inciden en la literatura medieval: la presencia de temas de la fábula mitológica relativos a un animal determinado (la comadreja) en los bestiarios medievales, las obras catalanas del siglo XIV en las que caballos y asnos se atreven a criticar a los humanos y a reflexionar sobre su comportamiento, o el análisis de los proverbios y sentencias del *Livro de Exopo* portugués del siglo XV. Otros artículos abordan la influencia de los *esopetes* en los siglos siguientes, en los que se hace sentir en ámbitos tan diferentes como la edición barroca del fabulario indonesio en portugués de Batavia y en las menciones a temática fabulística en obras teatrales castellanas del Siglo de Oro. La recuperación del fabulario sefardita, tan ignorado hasta fechas recientes, es otra muestra más de esta pervivencia del género a través del tiempo y de distintas lenguas y culturas. Otros abordan el empleo de la fábula en la enseñanza, incidiendo en los distintos aspectos en los que favorece el desarrollo intelectual, lingüístico, literario y retórico del niño, o describen su uso como literatura satírica subversiva, con un marcado propósito de crítica y de cambio social.

El conjunto trae a los lectores un conocimiento más amplio de la variedad y unidad del género fabulístico y de su importancia y repercusión social, cultural, educativa y literaria, al constituirse en intertexto que traspasa fronteras genéricas (mitología, bestiario, proverbio, teatro).

La edición y coordinación de este Monográfico no hubiera sido posible sin la ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, puesto que se ha realizado en el marco del proyecto MEC FF1-2012-32265, dedicado al estudio de la fábula española del siglo XIV.

«PARIR POR LA BOCA». VICISITUDES DE UN TEMA SORPRENDENTE DEL IMAGINARIO DE LA COMADREJA

ISABEL MARÍA DE BARROS DIAS

Universidade Aberta de Lisboa

RESUMEN

Estudio de un motivo impactante recurrente en bestiarios: la comadreja que da a luz a través de la boca. Se muestran diferentes variantes de este *topos* y se debate su origen, probablemente una anécdota procedente de la mitología antigua, específicamente la historia de Galantis, sierva de Alcmena, que ayudó en el nacimiento de Hércules. Esta historia fue versificada por Ovidio de forma magistral y se encuentra también en Eliano. Su recuerdo persistió aún en algunos textos medievales.

PALABRAS CLAVE: comadreja; bestiario; motivos literarios; fuentes; mitología clásica

ABSTRACT

Study of an impressive recurrent motif in Bestiaries: the weasel that gives birth through the mouth. Different variants of this *topos* are shown and its origin is discussed, probably a tale from Ancient mythology, specifically the story of Galanthis, servant of Alcmena, who helped the birth of Hercules. This story was masterfully versified by Ovid, and it can also be found in Aelianus. Its memory still lasted in some medieval texts.

KEY WORDS: weasel; bestiary; literary motifs; sources; classical mythology

Los bestiarios presentan a la comadreja como un animal singular en su manera de concebir y dar a luz. Algunas obras afirman que concibe por la oreja y pare por la boca, como el *Bestiaire de Cambrai* (siglo XIII).¹ Otras dicen todo lo contrario, que es fecundada por la boca y da a luz por la oreja, como san Isidoro (siglo VII) en sus *Etimologías*,² hecho que es calificado enseguida como una falsedad. Esta versión puede

Recibido 7-X-2015. Aceptado: 22-XI-2015

¹ «1. The nature of the weasel is that she conceives through the ear and gives birth through her mouth, and when her little ones have been killed, if she finds them, she looks for an herb which she brings them back to life.», «The Cambrai Bestiary» — traducción inglesa del texto en francés antiguo de E. B. Ham, editado en *Modern Philology* XXXVI/3, 1939, pp. 233-237 y reproducido en Guy R. Mermier (trad.), *A Medieval Book of Beasts. Pierre de Beauvais' Bestiary*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992, pp. 311-315 (el pasaje citado está en la p. 311). Este texto se caracteriza por no presentar moralizaciones didácticas.

² «3. Mustela dicta, quasi mus longus; nam telum a longitudine dictum. Haec ingenio subdola in domibus, ubi nutrit catulos suos, transfert mutaque sedem. Serpentes etiam et mures persequitur. Duo autem sunt genera mustelarum; alterum enim silvestre est distans magnitudine, quod Graeci ἰχτιδᾶς

ser aún más compleja, cuando se hace depender el sexo de la cría de la oreja que la da a luz, como se verifica en el *Physiologus* latino.³ Otra posibilidad es la que presenta la oscilación entre la boca y la oreja sin elegir una de las variantes. Esto lo vemos en un testimonio del «bestiario de la segunda familia»,⁴ fechado en 1180.⁵ Se trata de una rama textual procedente en gran medida de la obra isidoriana, razón por la que repite informaciones ya contenidas en las *Etimologías*, pero no califica como falso lo que se refiere al modo como concibe y da a luz⁶ el animal.

Según estudios desarrollados sobre las composiciones más antiguas, los *Physiologus*, en su origen redactados en griego, en fecha indefinida, en algún momento entre los siglos II y IV,⁷ la versión según la cual la comadreja concibe por la boca es posterior y ha conducido a cambios fundamentales en cuanto a la interpretación simbólica otorgada a la comadreja.⁸ La versión más antigua es la que presenta el

vocant; alterum in domibus oberrans. Falso autem opinantur qui dicunt mustelam ore concipere, aure effundere partum. // 3. *Mustela* (comadreja) es como si se dijera ratón largo, *mus-telus*, pues *telus* indica largura. Este animal muestra mucha astucia por lo que se refiere a las madrigueras en las que cuida de sus crías, pues muda y cambia de aposento. Persigue serpientes y ratones. Hay dos tipos de comadreas: uno, que es silvestre y destaca por su mayor desarrollo, y al que los griegos llaman *iktís*; y otro, que vive en las casas. Es falsa la opinión de quienes afirman que la comadreja concibe por la boca y efectúa sus partos por la oreja.» Isidoro de Sevilla, *Etimologías* (ed. bilingüe de Jose Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero), Madrid, BAC, 1983. El pasaje está en XII, 3, 3 (vol. II, pp. 78-e 79).

³ «The weasel has this nature: the female receives the seed of the male in her mouth and, having become pregnant, gives birth through her ears. If it happens, however, that she gives birth through the right ear, the young will be male, and if through the left ear, female.» *Physiologus. A Medieval Book of Nature Lore* (trad. Michael J. Curley), Chicago & London, University of Chicago Press, 1979, p. 50.

⁴ Los bestiarios latinos se dividen generalmente en cuatro familias. Sobre las características específicas de los bestiarios de la segunda familia, véase la introducción de Willene B. Clark, *A Medieval Book of Beasts. The Second-Family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006.

⁵ Este manuscrito, editado por Willene B. Clark, está en London, en la British Library, MS. Add. 11283 (ed. Clark, 2006, p. 118).

⁶ «Duo autem earum genera sunt. Altera enim silvestre distans magnitudine; has Graeci ictidas vocant. Altera in domibus oberrans. Quidam dicunt eas aure concipere et ore generare; et contrario quidam dicunt eas ore concipere et aure generare. Dicuntur etiam peritae medicinae, ita ut si forte occisi fuerint eorum fetus, si invenire potuerint redivivos faciant. // Further, there are two types of weasels. One lives far away in the great forest; the Greeks call these ictidas. The other wanders about in homes. Some say that weasels conceive by the ear and give birth by the mouth, and conversely, some say that they conceive by mouth and give birth through the ear. They are said to be skilled in medicine, so that if perchance their young should be killed, they can revive them if they can find them.» Clark, 2006 pp. 161-162.

⁷ Sobre las distintas hipótesis de datación, sus argumentos y fragilidades, véase la introducción de Michael J. Curley a *Physiologus...* (pp. xvii-xx), así como la introducción de Arnaud Zucker al *physiologus* griego [*Physiologos. Le bestiaire des bestiaires* (trad. y ed. Arnaud Zucker), Grenoble, Jérôme Millon, 2005, pp. 12-13].

⁸ Sobre el carácter ejemplar, moral y alegórico de los animales en los bestiarios véase, por ejemplo, el libro colectivo de Jacques Berlioz y Marie Anne Polo de Beaulieu (dir.), *L'animal exemplaire au Moyen Âge (Ve-XVe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999. Para ilustrar la flexibilidad simbólica y la consecuente inestabilidad y reversibilidad de las interpretaciones alegóricas del bestiario, véase el artículo de Arnaud Zucker, «Morale du Physiologos: le symbolisme animal dans le christianisme an-

parto por la boca, perteneciente a la tradición griega, y que simboliza el nacimiento de la palabra; mientras que la tradición inversa es más reciente y tiene un significado negativo asociado a la esterilidad espiritual.⁹

Esta interpretación negativa es evidente en el «bestiario de la segunda familia» mencionado anteriormente pues, mientras presenta las dos versiones relativas a los lugares de concepción y parto de la comadreja, se fija asimismo en la lectura simbólica según la cual este animal representa a los hipócritas que escuchan la palabra de Dios, pero que, distraídos por el mundo, se olvidan de lo que han oído:

Significant autem aliquantos qui libenter quidem audiunt Divini Verbi semen, sed amore terrenarum rerum detenti praetermittunt et dissimulant quod audierint.

Now, they symbolize the many people who gladly hear a kernel of the Divine Word, but distracted by the love of earthly things, they overlook and neglect what they heard. [Clark, (ed. / trad.) 2006, p. 118]

La lectura negativa parece ser la más común, divulgada en múltiples bestiarios que coinciden en asimilar la concepción y parto de la comadreja a las personas que no siguen la palabra de Dios, la olvidan o desobedecen. Esta noción se ve claramente en textos como el *Bestiaire de Gervaise*, una obra en verso de finales del siglo XII - inicios del XIII;¹⁰ el *Bestiaire divin* de Guillaume, Clérigo de Normandía, obra también en verso y

cien (IIe-Ve s.)», *Rursus*, 2, 2007. Disponible en <http://rursus.revues.org/142> DOI: 10.4000/rursus.142 [consultado 01-05-2015].

⁹ Véase lo que dice Zucker en sus comentarios a la entrada sobre la comadreja en los *physiologos* griegos: «Sous sa forme originelle ou «correcte» le circuit génératif de la belette peut apparaître parfaitement positif car il mime symboliquement le travail intérieur de la parole capable de transformer le disciple en apôtre, le catéchumène en prédicateur. [...] Or justement c'est le propre du *Physiologos*, dans lequel la belette est symbole d'inconsistance frivole et de stérilité spirituelle, d'inverser l'ordre de la parole féconde, en allant au rebours de la tradition grecque unanime. Et c'est cette inversion qui rend la belette négative et fait de son enfantement... un avortement de la parole divine» (*Physiologos...*, p. 152). Este punto de vista lo comparte Alexandre Vermeille, *Physiologos. De l'Orient à l'Occident. Un patchwork multiculturel au service de l'Écriture*, Mémoire de latin-Université de Neuchâtel, 2006, p. 69. El hecho de que la versión según la cual la comadreja empreña por las orejas sea la más antigua puede conjeturarse también a partir de la versión latina del *physiologos* que, mientras siguiendo la formulación más reciente (véase la cita en la nota 3) aún afirma: «Wicked things are engendered through the ears», (*Physiologos...*, 1979, p. 50), lo que puede constituir una huella de una versión anterior contraria. Zucker sugiere la posibilidad de que una confusión lingüística esté en el origen de esta inversión: «Si on la considère comme un «malentendu» on peut l'expliquer par une confusion linguistique ou une contamination: *ore* (par la bouche) a pu devenir *aure* (par l'oreille) d'autant que l'oreille en grec *ous* est très proche de la bouche latine *os*; d'autre part, la conception orale de la vipère, voire celle que l'on prêtait aux poissons gobeurs de laitance, a pu rejaillir sur la belette et provoquer cette inversion.» *Physiologos...*, p. 151 — pero esta explicación choca con el hecho de que el *physiologos* griego, que el propio Zucker traduce, ya presenta la versión de la concepción por la boca y parto por las orejas... (cf. *Physiologos...*, p. 150).

¹⁰ «Petite beste est la belete; / La loi dit qu'ele n'est pas nete, / Por ce n'en doit un pas mengier, / 1140 Que ançois qu'ele doie empenier / Et ses maules a li atoche, / Sen germen reçoit en sa boche; / Et encor fait grenor mervoille, / 1144 Que ele feone per l'oroille. / Per la beste entendre poons / Ces qui vunt es religions / Voluntiers et qui le sermon / 1148 Reçoivent a devocion, / Puis metent tot en obliance, / Ne sunt mie fer(t) en creance.» — «Le Bestiaire de Gervaise» (ed. Paul Meyer), *Romania*, 1, 1872, pp. 420-443 (el texto citado está en la p. 441).

de inicios del siglo XIII;¹¹ o aún el *Bestiario* de Pierre de Beauvais, en su versión breve, datada de inicios del siglo XIII:

Physiologues dit quelle rechoit la semenche del masle par la bouche, ensi la dedens soy. El tens quelle doit foener, elle le rent par loreille. Ansi font les fiaubles en dieu qui volentiers rechoivent la semenche d(e) la parolle dieu, mais li deviennent puis inobedient, il entrelaissent ce quil ont oy de dieu.

Physiologus says that the female receives the seed of the male in her mouth and she swallows it. Then when she is about to give birth, she gives birth through her ear. Similar to the weasel are the faithful who receive most willingly the word of God, but who later abandon their faith and disregard what God has told them.¹²

Hay, sin embargo, bestiarios que interpretan de modo diverso las características de la comadreja que investigamos. Esto sucede con el *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival, de mediados del siglo XIII, que recupera la versión más antigua de la concepción por la oreja y del dar a la luz por la boca para referirse, por un lado, al gusto de escuchar y reproducir palabras bonitas¹³ y, por el otro lado, en la «Réponse de la Dame», para referirse a los calumniadores y a los rumores que pueden llevar el reino a la ruina.¹⁴

¹¹ «xxviii. De la belete // De la belette est grand meruelle; / Quer el effante par l'orelle, / Et par mi la boche receit / La semence par quei conceit. / De malle, quant ele l'aproche, / Prent la semence par la boche, / 2250 Que dedenz son ventre norrist, / Et par mi l'orelle s'en ist. / Ceste petite beste mue, / Por ce ses founceaus remue / Sovente feiz de leu en leu, / Ne tient pas une place en feu. / Les serpenz moult durement het, / De la les chace ou el les set. // A cest sunt aconparagie / Plusors qui sunt encoragie / De bien oir, de Deu servir; / De la parole Deu oir / Sunt curious, a le entendent, / En lor corage a Deu se rendent / Et commencent bien a ovrer, / A Deu servir et a amer; / Et en petit d'ore recreient, / Et ce que il aiment, mescreient, / Et ne sunt mie obediencz / A fere ses comandemencz, / Si cum il li orent pramis.» —*Le Bestiaire divin de Guillaume clerc de Normandie, trouvère du XIIIe siècle* (ed. C. Hippeau), Ginebra, Slatkine, 1970, pp. 267-268.

¹² Transcripción del manuscrito COD. 32 del Groot Seminarie Mechelen, Bélgica (testimonio — fechado del siglo XV — de la versión breve del *Bestiario* de Pierre de Beauvais). Este texto y su traducción están en Guy R. Mermier (trad.), *A Medieval Book of Beasts. Pierre de Beauvais' Bestiary*, Lewiston / Queenston / Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992, p. 285 (versión en francés antiguo) y 153-154 (traducción en inglés).

¹³ «La Mostoile. // Aussi com la Mostoile, qui par l'orelle conçoit et par la bouche enfante. Et teil nature font tieus femes; jà soit q'eles aient ois tant beaus mos qe lor samble que les doivent amer, et qu'elles ont aussi coume conciut par l'orelle, si s'en délivrent par la bouche à un escondit, et salent volentiers en autres paroles par costume, aussi coume elles doutassent d'estre prisses. Tout en tel maniere come la mostoile meesmes qui porte ses faons, quant elle les a enfantés, par paor de perdre; et cette daerraine nature de la mostoile si est une desesperance d'amors, c'on ne voelle oïr parler de çou que grignor mestier puet avoir et toudis voelle-on parler d'el.» Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'amour suivi de la réponse de la Dame* (ed. C. Hippeau), Ginebra, Slatkine, 1978, p. 14.

¹⁴ «La Mostoile. // Dont ore me sovient à cesti chose que jou ai entendut que la Mostoile si conçoit par l'oreille et faone par la bouche. Certes de ceste nature de Mostoile voel-jou bien qu'il me soviene. Car conçoivres par l'oreille et faoner par la bouche est granz senefiance. Car jou di que conçoivres si est une chose qui mout fait que on ne conçoive chose dont on n'ait au phaoner à sousfrir. // Ha Dex! come li auquant i deveroient bien prendre garde! Car tel gent i a qui conçoivent par eus meismes aucunes choses que il oent, dont li enfanters est si griés et si perilleus que merueille. Car li aucun getent teil parole hors, dont miols venroit que il le portassent tant que il en crevassent à fines certes. // Car veritez est que pis ne puet li hom faire ne la feme que de son phaoner, c'est de dire chose qui n'est covignable et dont nus roiaumes puet estre destruis. Dex! si en ai teil paor, que je ne m'en sai mie bien conseilher. Car je di que

Por fin un ejemplo peninsular, el *Bestiaris* catalán, que también toma la versión más antigua y ofrece un significado positivo, pues se refiere a los buenos predicadores que siembran la palabra de Dios a los oídos de los hombres, aunque pocos correspondan:

XIV

De la natura de la mostela e de la sua significació

La mostela si és una bestiola petita [qui és molt asperta], e ha en si una fort natura: que ella concep per la orella e infanta per la bocha; e fa sos fills morts, e diu hom que ella coneix una erba la qual los fa tornar vius.

Aquesta mustela significa los bons preycadors qui preychen la paraula dels Evangelis, e de les pístoles, de les profecies, en les orelles dels hòmens del món; car ells preychen caritat, so és, amar Déu sobra totes coses del món, e son proïsme axí com si mateix; e preychen pobresa, e pau, e humilitat, e castedat e dretura. E són quaix poch hòmens qui vulen usar ni perseverar en aquestes virtuts, ans si ho han entès en lo preych, mantinent los és oblidat, car lo cor han mortificat. Emperó, bé s'esdevé que a vegades va remembrant a alguns hòmens de les bones paraules que hauran hoÿdes, les quals los eran oblidades; e van per la erba qui fa ressucitar bones paraules de Déu, la qual erba és la remembransa de la glòria de peradís e la remembransa de les penes de infern, car sapiats per sert que aquestes dues coses són aquelles qui més fan rememorar los peccadors en fer bé.¹⁵

El carácter poco común e incluso sorprendente de este motivo, al que se suma la inestabilidad de su transmisión y las consecuentes fluctuaciones interpretativas, nos ha estimulado a buscar explicaciones que precedan a las interpretaciones literarias y morales ya conocidas. Una búsqueda a través de los comentarios existentes trajo pocas aclaraciones sobre el origen de este fenómeno. Willene B. Clark, en nota, refiriéndose a otra nota de Jacques André, editor de la obra de Isidoro (edición de las Belles Lettres, de 1986) sugiere que en el origen de este prodigio esté la equivocada observación de la vida animal, más precisamente, el hecho de que el macho muerda la piel del cuello de la hembra durante el apareamiento.¹⁶ Esta explicación nos parece poco creíble dada la proximidad con el mundo animal que se verificaba en épocas más lejanas, lo que no es compatible con un error tan grosero de observación, al que se suma que la costumbre de morder la piel del cuello de la hembra es común en distintas especies animales a las que no han sido asignadas ninguna particularidad de concepción ni de parto.

se il est chose que jou die aucune parole que jou aie conciu par l'oreille, jou me doute molt que ele ne portie venim et que morir ne la coviégne. // Aussi que on compte des faons à la Mostoile, que quant on li ocist ses mostelos et on li remet arriere en son liu, que la mère seit de sa nature que ele les resuscite.» Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'amour suivi de la réponse de la Dame* (ed. de C. Hippeau), Ginebra, Slatkine, 1978, pp. 66-67.

¹⁵ *Bestiaris* (a cura de Saverio Panunzio), Barcelona, Barcino, 1963 (vol. I), pp. 76-77 — edición de la versión del testimonio A (ms. 75 de la Biblioteca Universitària de Barcelona, con letra del siglo XV).

¹⁶ «Isidore says such notions are false. André, ed. *Isidorus*, 126n 199, surveys the history of this lore. The mating through the ear may be a misapprehension of the process by which the male takes the female's neck fur in his mouth and drags her about before mating; see Grzimek, *Encyclopedia* III, 394». (Clark, 2006, p. 162n).

Una explicación semejante fue producida para explicar el parto por la boca, apoyándose en el argumento de que las crías de la comadreja son muy pequeñas y que su madre las carga en la boca, lo que podría dar origen a una confusión con un parto.¹⁷ Pero también este es un hábito común en muchos animales... A estos apuntes se suma el hecho de que no encontramos estudios específicos sobre la presencia de la comadreja en los bestiarios, solo comentarios dispersos y en su mayor parte breves y no muy desarrollados.¹⁸ Por eso, parece haber espacio para la presentación de otras hipótesis que busquen aclarar un poco mejor el origen de estas características tan extravagantes.

Podemos todavía pensar que estos pasajes aluden de modo subliminal a prácticas sexuales no convencionales. Esta hipótesis es compatible con el carácter sucio que a menudo se atribuye a la comadreja, además de que los textos subrayan el hecho de que este animal recibe el semen en la boca. Sin embargo, las interpretaciones moralizantes que se proporcionan no desarrollan esta posibilidad, excepto, quizás, el bestiario de Philippe de Thaün, de inicios del siglo XIII, que utiliza la expresión *contra natura*, pero refiriéndose, en términos generales, a contradicciones, como escuchar por la boca y hablar por la oreja:

Il est une bestete
Ki at num mustelete,
Dunt nostre lei defent
Qu'om n'en manjuce nient.
E Physiologus
De la mustele dit plus:
La semence que dune
Sis masles, dunt feüne,
En sa buche receit,
En tel guise cunceit;
E quant feünerat
Par l'oreille naistrat.
Grant chose signefie,

¹⁷ Véase el siguiente comentario de Zucker: «On ne peut reconstituer sûrement l'étiologie de cette croyance, mais Aristote ([*Histoire des animaux*] 756b), qui rejetait déjà cette fable attribuée à Anaxagore a peut-être raison d'y voir le fruit d'une observation hâtive: «comme la belette fait des petits minuscules, dit-il, [...] et comme elle les transporte souvent dans sa gueule c'est de là qu'est venue cette légende». A ce mirage s'est ajoutée, dans un mélange au mystérieux dosage qui fait la saveur des personnages du bestiaire, une confusion avec son homonyme marin, la «belette de mer», un squalé (galeos) qui passait pour reprendre dans sa bouche ses petits lorsqu'il croisait un danger, puis les recracher, «comme s'il les mettait au monde à nouveau» (Élien, I, 17)» *Physiologos...*, p. 151-152.

¹⁸ El ejemplo más notable de esta ausencia es el hecho de que la comadreja no aparece en el diccionario de Gaston Duchet Suchaux y Michel Pastoureau, *Le Bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'or, 2002.

Oëz l'allegorie.
Issi funt mainte gent
Volenterivement,
Oent le sermun Dé
Qu'il unt puis en vilté;
Cil funt diversement
E eschars sunt de gent:
Ki par buche l'entent
Par l'oreille le rent,
Icil ki par buche ot
Par l'oreille dit mot;
Ço est del serf pulent
Ki cuntre Dé se prent,
Ki fait cuntre nature,
Si cum dit escripture.¹⁹

Además, la mayoría de estos bestiarios fueron redactados por clérigos y las prácticas menos convencionales no solo fueron criticadas con severidad y castigadas por la Iglesia, sino también silenciadas. Esta actitud es muy clara en los penitenciales, que pueden referir en detalle las variantes del pecado de la lujuria a fin de especificar la respectiva penitencia, pero frecuentemente también advierten que el interrogatorio del pecador no debe ser demasiado explícito para no despertar la curiosidad.²⁰

Bastante más probable es otra línea de informaciones que encontramos en los comentarios de los *physiologus* griegos y latinos. Zucker (*Physiologos...*, p. 151) recuerda la historia de Galante, la sierva de Alcmena que ayudó al nacimiento de Hércules. Según este relato, Alcmena no puede dar a luz porque la diosa de las embarazadas, en connivencia con Juno, no lo permite. La diosa se sentó delante de la puerta con las piernas entrelazadas, los dedos entrelazados, y pronunció palabras de hechizo que retuvieron el parto. Galante se da cuenta de que había algo extraño y desafía a la diosa diciendo que su señora ya había dado a la luz. La diosa de las embarazadas se perturbó y desentrelazó las piernas y las manos, y en ese momento Alcmena pudo dar a luz. Galante se da cuenta de que había engañado a la diosa y se ríe. Enseguida es castigada

¹⁹ *Le Bestiaire de Philippe de Thaiïn* (ed de Emmanuel Walberg), Lund, H.J. Möller - H. Welter, 1900, pp. 45-46 (vv. 1217-1244).

²⁰ La necesidad de preguntar cuidadosamente aparece en el *Livro das Confissões* de Martín Pérez, de 1316 (ed. José Barbosa Machado y Fernando Torres Moreira, Matosinhos, Pena Perfeita, 2005 — p. 67). Ya el *Tratado de Confissom*, impreso en Chaves, en 1489, refiere en varias ocasiones (vol. I, pp. 38, 39-40, 47-51, 62-64, 87-91) el sexto mandamiento, y detalla sus posibilidades, determinando las penitencias que deben aplicarse a cada caso — *Tratado de Confissom* (ed. José Barbosa Machado), Braga, APPACDM, 2003, vol. I.

y metamorfoseada en un animal del cual se dice que es diligente, rubio, que asiste a los hogares y, por haber ayudado al parto con boca mentirosa, da a luz por la boca.²¹

Es por supuesto imposible establecer una filiación directa entre los bestiarios y Ovidio. Curley, que también refiere el pasaje de Ovidio, junto con otros autores, sobre todo posteriores (*Physiologus...*, p. 86), habla de «análogos clásicos» (p. 68) pues, de hecho, también es imposible no darse cuenta de las similitudes.

Entre los autores más antiguos, Aristóteles parece no referirse a las características de la concepción y parto de la comadreja.²² Lo mismo sucede con Plinio el Viejo (23-79 d.C.), que es muy poco posterior a Ovidio (43 a.C.-18 d.C.)²³ y con Solino (que vivió en el siglo III o IV).²⁴ Otros ya mencionan las particularidades de la comadreja que nos

²¹ «una ministrarum, media de plebe, Galanthis, / flaua comas, aderat, faciendis strenua iussis, / officiis dilecta suis. ea sensit iniqua / nescio quid Iunone geri, dumque exit et intrat / saepe fores, diuam residentem uidit in ara / brachiaque in genibus digitis conexas tenentem, / et «quaecumque es,» ait «dominae gratare. leuata est / Argolis Alcmena, potiturque puerpera uoto.» / exsiluit, iunctasque manus pauefacta remisit / diua potens uteri: uinclis leuor ipsa remissis. / numine decepto risisse Galanthis fama est. / ridentem prensamque ipsis dea saeua capillis / traxit, et e terra corpus releuare uolentem / arcuit, inque pedes mutauit brachia primos. / strenuitas antiqua manet; nec terga colorem / amisere suum: forma est diuersa priori. / quae quia mendaci parientem iuuerat ore, / ore parit nostrasque domus, ut et ante, frequentat.» — Ovidio, *Metamorfoses* (ed. bilingüe de Domingos Lucas Dias), Lisboa, Nova Vega, 2008, vol. II, p. 80 (libro IX).

²² En la *Historia de los Animales*, Aristóteles (s. IV a.C.) se limita a comentar con brevedad que la comadreja es un animal con órganos sexuales óseos (libro II) y la nombra también cuando habla de las antipatías entre animales y las maneras como pelean (libro IX) — esta búsqueda solo ha considerado los libros I a IX y no el libro X, apócrifo. *Histoire des Animaux d'Aristote* (trad. fr. par J. Barthélemy-Saint Hilaire), Paris, Hachette, 1883 — disponible en: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/tableanimaux.htm> [consultado 13-06-2015].

²³ En la *Historia Natural*, Plinio refiere la comadreja en diversas ocasiones: cuando presenta su capacidad para matar al basilisco con su (mal) olor (VIII, 33), cuando refiere las antipatías entre animales (X, 95) y sus características fisiológicas (XI, 70 y XI, 109). La comadreja es referida sobre todo cuando Plinio habla de medicinas inspiradas en el comportamiento de los animales y de recetas y procedimientos que incluyen animales o partes de los mismos (VIII, 41; XVIII, 45; XXVIII, 27; XXIX, 16, 27, 32, 33, 36 e 38; XXX, 12, 13, 16, 23, 27, 29, 36, 39, 43 e 50). Pliny the Elder, *The Natural History* (ed. John Bostock y H.T. Riley), London, Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street, 1855 — disponible en «Perseus Digital Library» (Gregory R. Crane, editor-in-chief, Tufts University) Disponible en: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0978.phi001.perseus-eng1:1.dedication> [consultado 01-05-2015]. Esta vertiente más práctica se encuentra todavía en Vicente de Beauvais, *Speculum Naturale*, libro XIX, cuyos cap. CXXXIII y CXXXIII son dedicados a «De mustela» (fl. 245r-v). Cotejando otros diversos autores, Vicente de Beauvais menciona tres veces que la comadreja concibe por la boca y da a luz por la oreja, pero no pone de manifiesto el hecho, ni hace lecturas interpretativas, se limita a comentar (probablemente en secuencia de san Isidoro) que son frívolos quienes dicen eso (fl. 245v, col. a). De hecho, como Plinio (que es referido de manera explícita), atribuye más importancia al conocimiento y al uso médico de la comadreja, tema al cual dedica un tercer capítulo (cap. cxxxv — «De medicinis mustelis» -fl. 245v-col.a), además de lo que ya había dicho sobre la materia en los dos capítulos anteriores. Vincentius Bellocensis, *Speculum naturale*, Venetiis, Hermannus Liechtenstein, 1494.

²⁴ En la *Collectanea rerum memorabilium*, este autor solo refiere el hecho de que la comadreja derrota al basilisco. C. Iulii Solini, *Collectanea Rerum Memorabilium* (ed. Th. Mommsen), Berolinum, Weidmann, 1895 (p. 127).

ocupan, como Plutarco (46-120 d.C.)²⁵ y sobre todo Claudio Eliano (c. 175- c. 235). Curiosamente Eliano no es referido por Zucker ni por Curley por lo que respecta a la comadreja, a pesar de que este autor es uno de los que más informaciones comparte con los *physiologus* y bestiarios²⁶. En su libro *Historia de los animales*, escrito originalmente en griego, y contemporáneo de las fechas más remotas que se atribuyen a la composición de los primeros *physiologus*, se compilan pequeñas anécdotas sobre animales de fuente sobre todo libresca, además de conocimientos tradicionales. La comadreja es mentada en varias ocasiones,²⁷ pero aún no se habla de ninguna particularidad de concepción o de parto. A pesar de eso, hay dos pasajes que consideramos significativos y que deben de ser valorados:

Pero los tebanos, que son griegos, veneran, según tengo oído, a la comadreja y hasta llegan a decir que este animal fue nodriza de Heracles o, si su condición de nodriza debe quedar totalmente descartada, que, por lo menos, cuando Alcmena estaba acostada con dolores de parto y no podía dar a luz, la comadreja pasó por delante de ella y, con sólo eso, solucionó los impedimentos del parto, con lo que Heracles salió y hasta empezó a andar a gatas. (Libro XII, 5, p. 466)

He oído decir que la comadreja de tierra fue una mujer que se llamaba así y que era hechicera y bruja. También ha llegado a mis oídos que la entonces mujer de nombre *Comadreja* era tremendamente desenfundada y que padecía un apetito sexual desordenado. Tampoco me pasó inadvertido esto, que la cólera de la diosa Hécate la trocó en este animal maligno. (Libro XV, 11, p. 571)

Una vez más, es imposible hablar de fuentes o de influencias directas. Pero tenemos aquí una serie de puntos que conectan características atribuidas a la comadreja en los *physiologus* y bestiarios con la historia del nacimiento de Hércules, e incluso con ideas menos explícitas pero quizás significativas, como el reproche sexual o el detalle de la similitud entre el nombre de la mujer y el nombre del animal.²⁸

²⁵ «There are still many people who believe and declare that the weasel conceives through its ear and brings forth its young by way of the mouth, and that this is a parallel of the generation of speech.» Plutarch, *On Isis and Osiris*, 381 —trad. de Plutarco por Frank Cole Babbitt—, ed. Loeb (1936) disponible en: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/Isis_and_Osiris*/home.html [consultado 13-06-2015].

²⁶ Eliano es uno de los autores más referidos por Curley en las listas de «análogos clásicos», mientras que de Ovidio se hace mucha menos mención —*Physiologus...*, pp. 68-92. Zucker (*Physiologos...* p. 26) se refiere a las tradiciones que coinciden en el *physiologo* y menciona a Eliano (corriente de la zoología griega), a pesar de subrayar que se trata de paralelismos y que es imposible hablar de filiaciones. Este autor tampoco refiere a Ovidio en este apartado.

²⁷ La comadreja aparece en los libros IV, 14; VII, 8; IX, 41; XI, 19; XII, 5; XV, 11 y 26. Se hacen breves referencias a que pelea con el olor, los sonidos que hace, el hecho de que, como los ratones, presagian tormentas y deslizamientos de tierras... Véase Claudio Eliano, *Historia de los animales* (trad. de José Vara Donado), Madrid, Akal, 1989.

²⁸ Agradezco a Bernard Darbord el haber llamado la atención hacia el hecho de que el término «comadreja» deriva de «comadre», que además de madrina, todavía designa una mujer que asiste a las parturientas. El nombre en portugués, «doninha», como señaló Ana Paiva Morais, puede leerse como «pequeña dueña», lo que puede apuntar en la misma dirección. Además véase el siguiente comentario de Zucker: «la nourrice d'Alcmène, (appelée *Gal-inthias* ou *Galè* = "belette")» *Physiologos...*, p. 151. Así, a pesar de que en estas lenguas románicas la comadreja tenga nombres tan diversos («doninha», «coma-

De acuerdo con el contexto intelectual medieval, las fuentes escritas eran muy valoradas, especialmente si el autor era una autoridad. A pesar de eso, no podemos encontrar una filiación específica entre *physiologus* o bestiarios y los autores cotejados, lo que nos hace pensar que la historia de Galante sería del conocimiento general y que, cuando los primeros *physiologus* fueron redactados, se habría verificado una inspiración en ese tema, mediante remodelación y adaptación a sus intentos de moralización cristiana.²⁹

Es sabido que Ovidio dio una forma poética magistral a historias que corrían en su tiempo. Por otro lado, los pasajes de Eliano citados, dos siglos posteriores a Ovidio y posibles contemporáneos de los primeros *physiologus* griegos, pueden ser entendidos ya como testimonios de tradiciones dispersas y un poco brumosas (véase la recurrencia a la expresión formular del «oír decir» en los dos pasajes). Además, esta idea de que se tratara de una historia conectada con la mitología antigua que se popularizó en la tradición oral es compatible con la presencia del tema de la concepción maravillosa en la literatura tradicional, lo que no sería caso inédito (véase el ejemplo de la historia de Eros y Psique, tan recurrente en los cuentos tradicionales).

Por otra parte, es verdad también que la historia de la sierva de Alcmena solo explica la mitad del díptico. La idea de la concepción por la oreja podría haberse agregado al tema del dar a luz por la boca en un proceso acumulativo de motivos, bastante común en todas las épocas, y sobre todo en las historias tradicionales.³⁰ De

dreja», «belette»), parece existir coincidencia al nivel del imaginario subyacente.

²⁹ Véase lo que dice Curley: «The general view was that the author played a passive role in collecting the preexistent legends and an active one in composing their interpretations.» (*Physiologus...* p. xxii).

³⁰ Véase el motivo popular de la concepción maravillosa —agradezco las indicaciones dadas a este respecto por María Jesús Lacarra: su presencia en el catálogo de Aarne y Thompson (Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1987 — véase motivos como el 705-Conception from eating fish; 707A-Virgin to Bear Child; 708-The Wonder-Child o el 1362-The Snow-Child) y el importante artículo de Daniel Devoto sobre varios tipos (clásicos, tradicionales y de la literatura de autor) de concepciones sobrenaturales (Daniel Devoto, «Pisó yerba enconada», *Textos y Contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 11-46). Este motivo de la concepción, presente en la literatura tradicional, también tiene correspondientes cristianizados, siendo el ejemplo mejor conocido la concepción de Jesús en María por el verbo divino en la Anunciación —agradezco la sugerencia de este ejemplo a César García de Lucas, así como compartir su artículo «Iconotropía y literatura medieval», Carlos Alvar (coord.), *Estudios de Literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, pp. 593-605, donde el autor refiere un curioso pasaje del *Libro del Santo Grial* en el que, junto con algunas imágenes iconográficas, se refiere de manera explícita que el Espíritu Santo bajó al vientre de la Virgen María a través de la oreja (p. 603). Sobre la concepción auricular, véase también lo que dice Zucker: «Cette voie fut de fait empruntée, timidement et marginalement, par des textes apocryphes comme le *Livre de Jean l'Évangéliste* ou le texte arménien de *l'Évangile de l'enfance*. Ils mirent la belette en rapport avec l'enfantement virginal de Marie, à laquelle ils attribuèrent une conception auriculaire qui eut quelque écho au Moyen-Âge.» (*Physiologus...* p. 153). Por otro lado, el fenómeno estudiado en el artículo de García de Lucas es importante para explicar el proceso de cristianización de imágenes (en sentido lato, iconográficas y textuales) de la tradición Antigua existentes en el bestiario, lo que sería el caso de las características de la comadreja aquí estudiadas, pues,

modo similar a lo que sucede con los textos tradicionales, también los *physiologus* y los bestiarios son textos de construcción acumulativa con una tradición textual muy larga.³¹

Además, la historia de Galante no fue olvidada en el período medieval, como prueba un pasaje de la *General estoria* de Afonso X, del siglo XIII, coetáneo de un momento de gran expansión de bestiarios, donde se identifica de modo explícito la transformación de Galante en comadreja:

En todo esto avié y una sirvienta muy privada de Almena, e era esta manceba mucho entendida, e avía nombre Galante. E en yendo a aquel templo muchas vezes vio a aquella muger seer allí toda vía con sus manos de aquella guisa e que se non movié de allí, e mesuró que Juno podrié seer aquella que seyé allí desemejada faziendo aquellos fechizos contra Almena, e vino del templo e entró al palacio, e falló a Almena su señora en muy grand pena como antes, e non dixo nada en casa, e salió luego a la puerta e començó a dar grandes bozes e a fazer semejança de grand alegría, e a dezir que librada era su señora Almena, grado a los sus dioses. E Juno quando lo oyó cuidó que en el su encantamiento e en aquel su saber que non oviera fuerça ninguna nin poder de aquella vez, si non que non sería aquello, e pesóle muy de coraçón e tóvose por maltrecha en ello, e soltó luego las manos unas de otras e decendió el inojo que tenié sobre el otro, e desfízose el fechizo, e encaeció luego Almena de dos fijos varones. E aquella manceba Galante pues que esto ovo fecho en la calle entró al palacio e falló a su señora encaecida, e tornóse luego a la puerta de cabo e començó a contar a los que venién esta alegría, e a los que pasavan por la calle, cómo por aquella palabra que ella dixiera que se desfizieran los fechizos que avían fechos a su señora que estava de parto e en ora de muerte, e que encaeciera luego e era librada e parida de dos fijos varones. E Juno quando oyó esta artería que fiziera Galant tóvose por enartada d'ella e non del su saber, e dizen en este lugar los gentiles en sus razones que encantó Juno a Galante por este engaño que le fizó, e porque dixera ella por la boca que parida era ya su señora, non aviendo aún parido, e le fiziera desfazer su encantamiento con que se quería vengar de Almena, que la tornó en mostelilla, mas esto que los abtores dixeron non fue ál si non que llamó Juno a Galante mostelilla por estas razones: la una por aquello que dixo que avié parido Almena, e lo ál porque entrava e salié e andava apresurada a todas partes con cuita de su señora, e como la mostolilla á natura de andar así muy privado a aquella manera, ca fallamos que después fue Galante partera muy preciada en aquella tierra toda por este fecho, e la llamavan las grandes dueñas para esto e la amavan mucho e le fazién mucho de algo por ello, ca dezién que aviené y mucho bien.³²

como dice el autor: «un proceso iconotrópico típico: la representación de un ser ajeno al cristianismo acabó por explicarse de acuerdo con la nueva ortodoxia religiosa.» (García de Lucas, «Iconotropía...», p. 601).

³¹ Cuando Curley aborda el tema de las fuentes dice: «a glance at the analogues provided in the notes [...] will show that *Physiologus* is a syncretic work which draws upon folk legends and pseudoscience common to many Eastern Mediterranean cultures –Greek, Roman, Egyptian, Hebrew, and Indian.» (*Physiologus...* p.xxi) y se refiere especialmente a la relación con las tradiciones folclóricas egipcias (véase *Physiologus...* p. xvi, xviii). Zucker tampoco habla de fuentes específicas y prefiere hablar de la influencia de tradiciones distintas: «Ce livre est au carrefour de cinq traditions: la zoologie grecque, l'ésotérisme égyptien, la mystique juive, l'exégèse alexandrine et la théologie chrétienne du salut.» (*Physiologus...* p. 25), diferentes estratos que han tenido influencia en la composición y en el desarrollo de los *physiologus*.

³² Alfonso X el Sabio, *General estoria*, segunda parte (ed. Belén Almeida, coord. Pedro Sánchez-Prieto

Esta memoria podría explicar que algunos bestiarios recobren el tema más antiguo del «parir por la boca», pese a que también haya testimonios de la historia del parto de Alcmena que han olvidado por completo el animal en el que Galante había sido metamorfoseada.³³

Estamos trabajando, pues, en terrenos pantanosos y resbaladizos... En los bestiarios no hay ninguna referencia a Ovidio, a Eliano o a cualquier otra fuente; ninguna de las interpretaciones cotejadas tampoco se refiere a la mitología grecolatina o a tradiciones específicas... esta ausencia impide el establecimiento de lazos concretos y, por lo tanto, obliga a la prudencia. Sin embargo, las similitudes que hemos notado y los testimonios referidos, en particular los pasajes de Eliano (como posible testimonio de la dilución de las materias mitológicas), son elocuentes y parecen indicar la posibilidad de que todos estos textos, *physiologus* y bestiarios incluso, podrían haberse inspirado en tradiciones míticas que con la llegada del cristianismo se habrían vertido en historias tradicionales disponibles para el uso de distintos autores.

BIBLIOGRAFÍA

- AARNE, ANTTI Y THOMPSON, SMITH, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1987.
- ALFONSO X EL SABIO, *General estoria*, segunda parte (ed. Belén Almeida, coord. Pedro Sánchez-Prieto Borja), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009, tomo II.
- [ARISTOTE], *Histoire des Animaux d'Aristote* (trad. fr. par J. Barthélemy-Saint Hilaire), Paris, Hachette, 1883. Disponible en: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/tableanimaux.htm> [consultado 13-06-2015].
- BEAUVAIS, VICENTE DE, VINCENTIUS BELLOVACENSIS, *Speculum naturale*, Venetiis, Hermannus Liechtenstein, 1494.
- BERLIOZ, JACQUES y POLO DE BEAULIEU, MARIE ANNE (dir.), *L'animal exemplaire au Moyen Âge (Ve-XVe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

Borja), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2009, tomo II, pp. 47-48.

³³ Este es el caso de la *Coronica Troiana em Limguoajem Purtugesa*, (ed. Ana María García Martín), Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 1998. En este libro se edita y estudia el códice 298 de la Biblioteca Nacional de Portugal, un texto manuscrito del siglo XVI, que deriva de la versión castellana impresa, que a su vez refunde el texto latino de Guido de Columna (*Historia destructionis Trojae*) y las *Sumas de Historia Troyana* de Leomarte (García Martín, p. 53): «Des que Juno vio que por emtam não lhe prestauam seus emcamentamentos para se vimgar de sua comboça, soube que nam era verdade o que a domzela chamada Galamte dixera, mas que ho dixera manhosamente porque seus emcamentamentos desfaleçesem. E dizem os autores dos gentios que Juno por aquela manimcorea que contra a domzela tomara que a tornara em coruja. Mas depois se acha em as estorias que foi esta Galamte polo que fez a mais onrrada molher que quantas donas nobres avia em sua terra.» (pp. 179-180).

- Bestiaris* (a cura de Saverio Panunzio), Barcelona, Barcino, 1963 (vol. I).
- CLARK, WILLENE B. *A Medieval Book of Beasts. The Second-Family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006.
- Coronica Troiana em Limguoajem Purtugesa*, (ed. Ana María García Martín), Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 1998.
- DEVOTO, DANIEL «Pisó yerba enconada», *Textos y Contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 11-46.
- DUCHET SUCHAUX, GASTON y PASTOUREAU, MICHEL *Le Bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'or, 2002.
- ELIANO, CLAUDIO, *Historia de los animales* (trad. de José Vara Donado), Madrid, Akal, 1989.
- FOURNIVAL, RICHARD DE, *Le Bestiaire d'amour suivi de la réponse de la Dame* (ed. C. Hippeau), Ginebra, Slatkine, 1978.
- GARCÍA DE LUCAS, CÉSAR, «Iconotropía y literatura medieval», Carlos Alvar (coord.), *Estudios de Literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, pp. 593-605
- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías* (ed. bilingüe de Jose Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero), Madrid, BAC, 1983.
- «Le Bestiaire de Gervaise» (ed. Paul Meyer), *Romania*, 1, 1872, pp. 420-443.
- Le Bestiaire de Philippe de Thaün* (ed de Emmanuel Walberg), Lund, H.J. Möller - H. Welter, 1900.
- Le Bestiaire divin de Guillaume clerc de Normandie, trouvère du XIIIe siècle* (ed. C. Hippeau), Ginebra, Slatkine, 1970.
- MERMIER, GUY R. (trad.), *A Medieval Book of Beasts. Pierre de Beauvais' Bestiary*, Lewiston / Queenston / Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992.
- OVIDIO, *Metamorfoses* (ed. bilingüe de Domingos Lucas Dias), Lisboa, Nova Vega, 2008, vol. II.
- PÉREZ, MARTÍN *Livro das Confissões* (ed. José Barbosa Machado y Fernando Torres Moreira), Matosinhos, Pena Perfeita, 2005.
- Physiologos. Le bestiaire des bestiaires* (trad. y ed. Arnaud Zucker), Grenoble, Jérôme Millon, 2005.
- Physiologus. A Medieval Book of Nature Lore* (trad. Michael J. Curley), Chicago & London, University of Chicago Press, 1979.
- PLINY THE ELDER, *The Natural History* (ed. John Bostock y H.T.Riley), London, Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street, 1855 – disponible en «Perseus Digital Library» (Gregory R. Crane, editor-in-chief, Tufts University) Disponible en <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0978.phi001.perseus-eng1:1.dedication> [consultado 01-05-2015].

- PLUTARCH, *On Isis and Osiris* (trad. de Frank Cole Babbitt), ed. Loeb, 1936. Disponible en: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/Isis_and_Osiris*/home.html [consultado 13-06-015].
- SOLINUS, C. JULIUS, C. *Iulii Solini, Collectanea Rerum Memorabilium* (ed. Th. Mommsen), Berolinum, Weidmann, 1895.
- «The Cambrai Bestiary» (trad. ingl. de E. B. Ham), *Modern Philology* 36/3, 1939, pp. 233-237 (reed. en Guy R. Mermier (trad.), *A Medieval Book of Beasts. Pierre de Beauvais' Bestiary*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1992, pp. 311-315).
- Tratado de Confissom* (ed. José Barbosa Machado), Braga, APPACDM, 2003, vol. I.
- VERMEILLE, ALEXANDRE, *Physiologus. De l'Orient à l'Occident. Un patchwork multiculturel au service de l'Écriture*, Mémoire de latin-Université de Neuchâtel, 2006.
- ZUCKER, ARNAUD, «Morale du Physiologos: le symbolisme animal dans le christianisme ancien (IIe-Ve s.)», *Rursus*, 2, 2007. Disponible en: <http://rursus.revues.org/142> DOI: 10.4000/rursus.142 [consultado 01-05-2015].

PROVERBIOS, EXPRESIONES PROVERBIALES Y SENTENCIAS EN EL *LIVRO DE EXOPO*

ANA PAIVA MORAIS

Universidade Nova de Lisboa

RESUMEN

En este artículo se presenta un breve estudio de la función textual de los proverbios, expresiones proverbiales, paráfrasis de proverbios y enunciados sentenciosos en el fabulario portugués medieval *Livro de Exopo*, conservado en la Biblioteca Nacional de Austria en el manuscrito 3270* del siglo xv. Del análisis de los elementos identificados se puede concluir que el *Livro de Exopo* coloca los proverbios y las sentencias al servicio de su programa específico de lectura y que estas revelan una conciencia particular del papel moralizador de las fábulas. Se incluye un listado anexo de sus apariciones en el libro, elaborado en base a los datos señalados por Leite de Vasconcelos en su estudio de 1906.

PALABRAS CLAVE: fábula, proverbio, sentencia, exemplo, brevedad

ABSTRACT

This article focuses on the textual function of proverbs, proverbial phrases and sentences in the portuguese medieval collection of fables, the *Livro de Exopo* 15th century manuscript 3270* held by the Austrian National Library. Occurrences examined show that proverbs and sentences are used in the *Livro de Exopo* according to a specific reading plan with a particular concern with the moral purpose of the fables. The last section of the article provides a list of proverbs, sentences and proverbial phrases in the *Livro de Exopo* based on data previously collected by Leite de Vasconcelos in his 1906 work.

KEY WORDS: fable, proverb, sentence, example, *brevitas*

La primera colección de fábulas en lengua portuguesa que ha llegado hasta la actualidad se conserva en un pequeño manuscrito de texto individual del siglo xv (manuscrito 3270*), depositado en la Biblioteca Nacional de Austria, y su redacción primitiva se remonta al siglo xiv. Este fabulario en prosa se compone de sesenta y tres fábulas, acompañadas de sus respectivos epítetos en un conjunto precedido de un prólogo¹. Se trata de la traducción indirecta de la célebre colección medieval durante mucho tiempo atribuida a Gualterius Anglicus², actualmente conocida por *Anonymus*

Recibido 9-X-2015. Aceptado: 23-XI-2015

¹ *Livro de Exopo*, edición crítica con introducción y notas de Adelino Almeida Calado, separata del *Boletim Bibliográfico da Universidade de Coimbra*, N.º 42 (1994).

² Léopold Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Augusta jusqu'à la fin du moyen âge*, Tome II, Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie, 1884, pp. 385- 435.

Neveletii, denominación que se refiere a su editor de Seiscentos Isaac Nicholas Nevelet, la cual sirvió de base a un vasto número de colecciones de fábulas en lengua vulgar. El *Livro de Exopo* sigue la versión más extendida del *Anonymus*, que cuenta con sesenta y dos fábulas, y separa la n.º 49 de la 50.

El interés de este fabulario es innegable, pues constituye el único superviviente ibérico completo de la familia de colecciones de fábulas provenientes del *Anonymus Neveletii* y, también, por ser testimonio aislado de una recopilación en lengua portuguesa de un género que se encontraba ampliamente divulgado, a juzgar por las apariciones de fábulas intercaladas en obras de gran envergadura como la *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes, la *Crónica da tomada de Ceuta* de Gomes Eanes de Zurara o el *Horto do Esposo*, así como en las traducciones portuguesas del *Conde Lucanor* de D. Juan Manuel y del *Libro de buen amor* del arcipreste de Hita.³ En lo que respecta al texto de las fábulas, uno de los aspectos que nos parece que suscita un mayor interés en el fabulario portugués es el desarrollo de la moralidad, que mereció por parte del redactor cuatrocentista una atención muy esmerada. En ellas está patente el recurso a técnicas como el desdoblamiento de la lección en diversos enunciados o la intercalación de citas bíblicas en los epimitios e, igualmente, la anticipación de la lección en la parte narrativa de la fábula. En el magistral estudio que realizó sobre el fabulario portugués, Leite de Vasconcelos proporciona pormenores acerca del texto de las fábulas de gran utilidad para un análisis sistematizado de la construcción de la moralidad.⁴

Me propongo, en este breve estudio, examinar sucintamente uno de los procesos usados para el desarrollo de la lección de la fábula – el uso de proverbios y expresiones proverbiales del *Livro de Exopo* –, teniendo en cuenta, no solo las apariciones, sino también su función textual en el contexto de la construcción de la moral en las fábulas. Se trata de una exploración introductoria a este asunto, por lo que las conclusiones presentadas son parciales y provisionales. Esperamos que sus modestas contribuciones puedan ser completadas por otros trabajos de mayor calado que puedan surgir en el futuro y que puedan contribuir a suscitar el interés por esta vertiente casi inexplorada del fabulario portugués.

Para llevar a cabo este trabajo, hay que comenzar por los datos, escasos pero preciosos, que nos dejó Leite de Vasconcelos en su estudio de 1906. En efecto, ahí ya se había identificado un pequeño número de proverbios del *Livro de Exopo*, más precisamente ocho proverbios y tres sentencias, o sea, una parcela con algún

³ Adelino de Almeida Calado, «Introdução» en *Livro de Exopo*, *op. cit.*, 3-4.

⁴ José Leite de Vasconcelos, *Fabulário português medieval*, Lisboa, Imprensa Nacional, separata de la *Revista Lusitana* VIII y IX, 1906, pp. 122-142.

significado en el modesto corpus de proverbios que presenta nuestro fabulario.⁵ Como pretendía ilustrar el estilo del fabulario, las explicaciones de Vasconcelos acerca de la funcionalidad textual de los proverbios son inexistentes, y sus consideraciones se limitan a la constatación de que «frequentemente, a citação de proverbios e ditos morales anima o estilo [...] às vezes, porém, o dizer fica sobrecarregado de sentenças».⁶

Comencemos por la designación de los proverbios. En el *Livro de Exopo*, en una u otra ocasión, estos se introducen por una denominación particular, generalmente ‘proverbio’ o ‘exemplo’. Estos términos son los que más se esperaría encontrar en una colección como esta, y se presentan indistintamente para designar sus diferentes apariciones, lo que parece indicar que existe una correspondencia entre las dos formas, lo que, además, se confirma en otras colecciones anteriores, como la de Marie de France,⁷ y que ya mereció el desarrollo de sus propios estudios.⁸ A pesar de que ‘proverbio’ y ‘ejemplo’ son formas percibidas como independientes en el período medieval, su complementariedad se hace patente en el *Livro de Exopo*, al igual que en muchas otras colecciones medievales de fábulas. En el libro de fábulas portugués, esta relación se manifiesta en diversos niveles, cuyos términos valdrá la pena examinar con cierto detalle. El proverbio ocupa un lugar relevante en este fabulario, no tanto por la cantidad de sus apariciones, como por su funcionalidad en el proceso de construcción de la moral. En primer lugar, este se presenta como una sintetización de la moral. Teniendo en cuenta el desarrollo y la profundidad notables que obtiene la moralidad en los epimitios del libro de fábulas portugués, el dispositivo del enunciado proverbial, que permite presentar la lección bajo forma abreviada, reviste una importancia significativa como proceso de fijación en la memoria de los preceptos morales que se debía infundir a los destinatarios de las fábulas. Así, si la moralidad se extiende generalmente en enunciados más o menos largos y desarrollados del epimitio, el proverbio, en cambio, contradice este movimiento de expansión reduciendo y fijando la lección en una fórmula. ‘Proverbio’ no surge, entonces, en el *Livro de Exopo* con una acepción muy distinta de la de la mayoría de las colecciones medievales. El término ‘ejemplo’, en contrapartida, tiene una utilización bastante compleja en este fabulario. En más de dos tercios de los textos este se emplea para designar la narrativa, sustituyendo, a partir de la fábula diecisiete, el término ‘estória’. Por otro lado, los epimitios son habitualmente introducidos por la expresión «por este exemplo o poeta/o doutor) nos mostra/nos amoesta». Al retomar sistemáticamente el mismo término en ambas partes de la fábula

⁵ Vasconcelos, *op. cit.*, 119.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Marie de France, «Prologue» en *Fables*, Charles Brucker ed., Louvain, Peeters, 1998, pp. 1-11.

⁸ Hugo O. Bizarri, «La passage du proverbe à l'exemplum et de l'exemplum au proverbe», en *Tradition des proverbes et des exempla dans l'occident médiéval*, Berlin, De Gruyter, 2009, pp. 9-23.

-narrativa y epimitio- se destaca la unidad didáctica que la fábula forma en torno a una ejemplaridad especialmente vinculada, que se pretende atribuir a las fábulas de esta colección. Por 'poeta' o 'doutor' se refiere el redactor a Esopo, el cual se presenta en el prólogo como 'autor' remoto de un libro de fábulas, no identificable, pero que figura como el prototipo del propio *Livro de Exopo*. Por 'exemplo' se designaría, entonces, tanto a la narrativa de la fábula, es decir, la 'estória' cargada de una moralidad extraíble en la segunda parte del texto, como a la aparición proverbial que sintetiza la lección y pretende fijarla. Si el término 'proverbio' es, en este último caso, usado como sinónimo de 'exemplo', este último vocablo difícilmente puede considerarse a la misma altura de sentido, una vez que se aplica igualmente a ambas partes de la fábula, constituyendo, igualmente, una de las principales marcas textuales de uniformidad de la colección. En este cuadro de consideraciones, los proverbios en el *Livro de Exopo* parecen constituir una forma concisa de la propia fábula en cuanto género exemplar, para usar la tipología de Jauss,⁹ un elemento estructurante y no solo un enunciado complementario al servicio de la inscripción de la moral, como refiere Perry.¹⁰

Un análisis de las apariciones y de su función textual en las fábulas nos permite comprender mejor el estatuto del proverbio en el fabulario portugués. En el *Livro de Exopo* identificamos doce proverbios y expresiones proverbiales y, además, diez paráfrasis de proverbios o sentencias.¹¹ Estas apariciones se encuentran en diecisiete fábulas, pero están distribuidas de manera desigual. En la mayoría de los casos, los enunciados proverbiales aparecen aisladamente, pero el epimitio de la fábula «A viúva e o alcaide» consta nada menos que de tres proverbios, y en las fábulas «o burguês e o filho» y «o cavaleiro, o velho e o vaqueiro», encontramos dos proverbios, respectivamente.

En efecto, si existen distintos casos en los que la repetición es la norma, esto se comprueba no solo a través del proceso de la acumulación de proverbios, que acabamos de referir, sino también en el recurso a las otras modalidades de repetición. Así, se verifica una pequeña secuencia de fábulas cuya moralidad termina en un proverbio o una expresión proverbial: «a língua nom ha osso, mas rrompe o dosso»,¹² «muytas vezes o mell sse mistura com ffell»,¹³ y «o homem nom deve fazer a outrem aquilo

⁹ Hans-Robert Jauss, «Une approche médiévale: les petits genres de l'exemplaire comme système de communication», en *La notion de genre à la Renaissance*, sous la direction de G. Demerson, Genève, Slatkine, 1984, p. 35-57.

¹⁰ B. E. Perry, *Proverbia in Fabula. Essays on the relationship of the Fable and the Proverb*, Bern-Frankfurt-NewYork-Paris, Peter Lang, (1988), p. 68.

¹¹ Vide Anexo I.

¹² «A águia, a gralha e o cágado», en *Livro de Exopo*, op. cit., 51.

¹³ «O corvo e a raposa», en *Livro de Exopo*, op. cit., 52.

que nom queria que fosse facta a elle».¹⁴ En los fabularios en verso que terminan con una estructura proverbial, esta adquiere frecuentemente el peso de un refrán;¹⁵ sin embargo, en la prosa del *Livro de Exopo*, los proverbios en posición final tienen un peso confirmativo menos acentuado desde el punto de vista rítmico y sonoro, aunque mantengan la función de confirmación de la moral.

«O cãozinho e o asno» presenta una aparición perifrástica del proverbio «cuidallo bem e fazello mal». Pero, aunque la fábula incluya una única base proverbial, en realidad la moralidad se constituye por una sucesión de sentencias o enunciados sentenciosos que pretenden explorar un máximo de potencialidades didácticas de la narrativa y se desvían, así, de la lección única o condensada que el proverbio generalmente promueve: «O ssandeo cuyda de fazer muytas vezes bem e faz mall», «o homem nom sse deve de trabalhar da cousa de que nom he meestre», «o ssamdeu faz muytas ssamdiçes, escarneçendo de ssey pera fazer prazer a outrem».¹⁶

Estamos, pues, ante un caso que podemos designar de hipermoralización de la fábula, lo que apunta a la vertiente marcadamente ejemplar que reviste el *Livro de Exopo* y que también se puede observar en otras apariciones de proverbios en esta colección. En efecto, el epimitio de la fábula «a raposa e a cegonha», comienza por una expresión proverbial: «os homões nom devem a fazer a outrem o que elles nom queriam que a elles fezessem», y continúa con un proverbio en posición final –«a todo homem servirás, a quem errares dell te guardarás»,¹⁷ pero en tanto el primero es responsabilidad del ‘doutor’ a quien se deben las fábulas y es pronunciado por él mismo, o sea, es una continuación de la narrativa, el proverbio final deriva directamente de la moralidad, repitiendo sus palabras: «muytas vezes de pequeno serviço rrecebe o homem boo gualardom» | «A todo o homem servirás, a quem errares dell te guardarás».¹⁸ Tenemos, por tanto, dos movimientos distintos, aunque ambos casos suponen la máxima eficacia de la moral: en primer lugar, un enunciado que hace de puente entre la narrativa y la lección; y, en segundo lugar, una confirmación de la moral por medio de un juego formal de repeticiones que culmina en el proverbio. Aún más, en el primer caso la expresión proverbial se desprende de las palabras del doctor, es decir, de la *auctoritas* que garantiza la legitimidad de la fábula, mientras que en el segundo caso el proverbio proviene de la sabiduría universal: «diz hũu emxemplo».¹⁹

¹⁴ «O leão velho», en *Livro de Exopo*, *op. cit.*, 52.

¹⁵ Lacarra, «Fabulas y proverbios en el *Esopo anotado*», *Revista de poética medieval*, 23 (2009), p. 315.

¹⁶ «O cãozinho e o asno», en *Livro de Exopo*, *op. cit.*, 53.

¹⁷ «A raposa e a cegonha» en *Livro de Exopo*, *op. cit.*, 55.

¹⁸ *Ibidem*, Sobre los casos de proverbios que derivan de las moralejas, *vide* Lacarra, *op. cit.*, 315. ¹⁹ «A raposa e a cegonha», *op. cit.*, 55.

Otro caso digno de mención es la duplicación de proverbios, que se registra una única vez, en la fábula «o burguês e o filho»: «disse o burgues, que era homem antiigo e discreto, que *o boy pequeno aprende de arar do gramde, e quem quer castigar o leom, ffere o cam*».²⁰ Es una situación atípica en el *Livro de Exopo*, donde generalmente el proverbio surge en posición aislada, aunque en la moral se encuentren frecuentemente desarrollos parafrásticos. Por otro lado, se trata de la única aparición en este fabulario de proverbios incluidos en la narrativa. Los dos enunciados en cuestión aparecen en la locución de un personaje, el burgués, un padre que intenta enseñar a su hijo una lección que lo ayude a lo largo de su vida. Los dos proverbios seguidos enfatizan la idea que se pretende transmitir, mientras que el primero usa una base descriptiva, en el segundo, el énfasis depende de la construcción rítmica, aquí basada en la división del proverbio «castigar o leom» | «ffere o cam» - y de la asonancia «-om» | «-am». Se destaca, además, que estos dos proverbios se emplean en el contexto de una fábula en la que un padre enseña a un hijo, reactivando una estructura que es habitual en la literatura sapiencial, en la que un maestro enseña a su discípulo. Este contexto sapiencial es, en cierto modo, instituido a partir del prólogo como una de las bases del programa de lectura del *Livro de Exopo* por medio de la referencia al *Livro da vida e dos costumes dos filósofos*. Teniendo en cuenta que esta fábula se localiza en el centro de la colección, podemos considerarla como un texto reprogramador de la lectura, donde, más allá de la rememoración de preceptos enunciados al comienzo, se reafirma la intención esencialmente moralizadora del fabulario y la relevancia de este objetivo sobre la vertiente placentera de las fábulas.

Las fábulas 52, 53 y 54 forman un conjunto dedicado a un tema muy frecuente en la mayoría de los fabularios, las palabras dulces y engañosas. Las dos primeras ilustran la idea del engaño con fines ilícitos, mientras que en la última la lección incide sobre las palabras que provocan miedo sin razón.

Em esta estoria o doutor enssina os homêes que devem sseer ssabedores quamdo filham alguns emcarregos e serviços, e ssempre devem d.esguardar os que lhe dam estes doçes, ca muytos doçes sse dam pera emganarem os ofiçiaaes. E ssemelhamtamente os homêes, quamdo oferecem e dam algũa cousa a algũas persoas, devem esguardar a quem as dam. Aímnda nos este doutor emssina que nos devemos guardar do pecado de gargamtoíce.

«o ladrão e o cão»²¹

Por este emxemplo o poeta nos amoesta que nom devemos creer em quamtas palavras nos dizem porque nos homêes rreignam muytas maldades e emguanos, e muytas palavras doçes sse dizem mays por emguanarem os homêes que por outra cousa. E porem sse diz: «**Quem neyçiamente cree, neyçio he chamado e neyçiamtente peca**».

²⁰ «O burguês e o filho», en *Livro de Exopo*, op. cit., 72.

²¹ *Livro de Exopo*, op. cit., 88.

«a porca prenhe e o lobo»²²

Por este emxemplo o poeta nos amostra que nom devemos temer as ameaças porque ssom muytos homêes que ham mays palavras que obras. Ainda diz que hũa pequena ameaça faz muytos homêes aver gram medo. E diz hũu emxemplo: **«Cam que muyto ladra poucas vezes morde».**

«a terra que pariu um rato»²³

En los epimitios de las dos últimas fábulas de este conjunto se incluye un proverbio, respectivamente. Se puede comprobar que hay una evolución en este conjunto de tres fábulas: en la primera, el epimitio está exageradamente desarrollado, pero presenta una estructura exclusivamente descriptiva; mientras que en las dos últimas, que presentan epimitios también bastante desarrollados, la descripción evoluciona hacia la concisión, culminando en el proverbio final. El fabulario portugués presenta, en ocasiones, algunas divisiones temáticas que permiten agrupar ciertas fábulas en pequeños conjuntos como este. No siendo este el lugar para el estudio de la organización de las fábulas por temas, es todavía relevante comprobar que, en los fabularios, el proverbio interviene en la estructuración de la moral en contextos más amplios que el estrictamente delimitado de la fábula individual. En efecto, parece que hubiera tenido un especial cuidado en confirmar la lección acerca de las palabras dulces y la intención de aportar a este tema un estatuto privilegiado en el contexto de la colección de fábulas, no solo por medio del alargamiento de su espacio a tres fábulas, sino también a través de dos confirmaciones de tipo proverbial en los dos últimos textos. Nótese que el tema de las palabras engañosas ya merecerá un tratamiento relevante envolviendo la utilización del proverbio en otro grupo de fábulas: «a águia, a gralha e o cágado»²⁴ y «o corvo e a raposa».²⁵

En la fábula «o cervo e os bois» aparece la única referencia explícita al mito en el *Livro de Exopo*. Se trata de la narrativa de Io y Argus, incluida en las *Metamorfosis* de Ovidio.²⁶ El cuadro narrativo de esta fábula es la base de una moralidad que presenta algunos trazos de alegoría: «Arguu, o qual avia çento olhos ssignificava o ssenhor que deve aver çento olhos a ver ssua fazenda». La lección –«quando o elle poder fazer per ssy nom as faça fazer per outrem»– se completa por el proverbio:

E este Arguu, o qual avia çento olhos ssignificava o ssenhor que deve aver çento olhos a ver ssua fazenda. E quando o elle poder fazer per ssy nom as faça fazer per outrem, ca diz hũu proverbio: «*Maladante he aquell que sseu aver nom vee*», ca o ssenhor que he bem

²² *Ibidem*, p. 89.

²³ *Ibidem*, pp.89-90.

²⁴ *Ibidem*, pp. 50-51

²⁵ *Ibidem*, pp. 51-52.

²⁶ Ovid, «Io and Argus», en *Metamorfosis*, translated by Frank Justus Miller, Vol. I, Harvard University Press, Loeb Classical Library 42, 1916, I: 47-53.

avisado melhor vee sseus factos que o servo que sse cura muy pouco, como fez Arguu, que voi o çervo, e o sseu servidor nom o vyo, ca nom avia tanto cuydado como sseu dono avia, cuja a cousa era.²⁷

El sentido de la fábula se construye aquí como recurso a una multiplicidad de procesos que se desarrollan en cuatro momentos: la significación alegórica, la presentación resumida de la lección, el enunciado proverbial y la exposición descriptiva de la moral. Se trata de un dispositivo poco común en las fábulas del *Livro de Exopo*, donde el proverbio generalmente se presenta como una versión concentrada de la moral y complemento del 'exemplo', pero que revela el grado de complejidad que alcanza el proceso de moralización en el *Livro de Exopo*, en el cual el proverbio constituye apenas uno de los distintos mecanismos empleados.

Los enunciados en latín incluidos en el libro de fábulas portugués corresponden a sentencias y no propiamente a proverbios. Este tipo de apariciones se resume en tres, que están situadas en los epítetos de las fábulas «a viúva e o alcaide», «o judeu, o escudeiro e as perdizes» y «o cavaleiro, o velho e o vaqueiro», todos ellos protagonizados exclusivamente por figuras humanas.

E Ssalamam diz: «*Ffemyna nula bona, quya ter mutatur im ora*». Diz aimda: «Poucas vezes acaba cousa que compeçe. A molher he vaso de demonio que traz em ssy hũa doce peçonha. A molher foy aquella que emganou Adam com outros grandes ssabedores. A molher he hũu armuzello do demonio. E assy como o pescador pesca os peixes com o armuzello, assy a molher pesca os homẽes e manda-os ao inferno. Brevemente passa de ssabedor aquelle que sse dela pode guardar.»

«a viúva e o alcaide»²⁸

E no Avangelo diz: «*Nichill occultum quod non reveletur*».

«o judeu, o escudeiro e as perdizes»²⁹

E porem diz Sseneca: «*Illa est vera amicitia que non querit ex rrebus amicy nisy ssolam benyvolemciam*».

«o cavaleiro, o velho e o vaqueiro»³⁰

En la primera, la sentencia, atribuida a Salomón, surge en el contexto de un texto dedicado al tema misógino de la 'mujer pecaminosa', a la que sigue una serie de otras sentencias que ilustran la misma idea moral y que, en ocasiones, evidencian una base bíblica. El segundo caso es una referencia a los Evangelios (*Mat.*, 10:26; *Luc.*, 8:17), siendo que, como refiere Leite de Vasconcelos, el valor sentencioso que adquirió el pasaje bíblico sigue un proceso idéntico al de distintas sentencias medievales,

²⁷ *Livro de Exopo*, op. cit., 79-80.

²⁸ *Ibidem*, pp. 70-71.

²⁹ *Ibidem*, p. 82

³⁰ *Ibidem*, p. 97.

que acabarían convirtiéndose en tópicos.³¹ La tercera sentencia en latín se atribuye a Séneca y surge en el contexto de una fábula dedicada al tema de la amistad. Las frases sentenciosas latinas atribuidas a fuentes filosóficas o bíblicas se encuadran dentro de las funcionalidades relativas a los proverbios que hemos observado, y concuerdan con el uso más habitual de las fuentes en la tradición medieval anterior al siglo XV, o sea, fuentes de amplia utilización y comunes a un contexto vasto en obras.³² El carácter tópico de estas frases es nítido pero, sobre todo, son las *auctoritates* sapienciales subyacentes, próximas a las fuentes tradicionales medievales, las que les confieren un valor proverbial relevante.³³ La referencia a Séneca es especialmente importante en este contexto, no solo por tratarse de una de las fuentes más relevantes en el contexto de la literatura sapiencial, sino, sobre todo, por el peso que representó el filósofo latino en la constitución de una imagen paradigmática del sabio en la Edad Media. Como ha mencionado Elisabeth Schulze-Busacker, la imagen de Séneca en la Edad Media acabó por suplantar y absorber la de otros filósofos y autores de la Antigüedad por tener el atractivo del moralista estoico, que lo aproximaba a la piedad cristiana.³⁴ En el contexto de un fabulario en que el peso de la moralización es tan acentuado, no sorprende que la legitimación de la fábula se haga a costa de una referencia de este tipo.

Por último, examinaremos brevemente una situación que, a pesar de alejarse un poco del cuadro que estamos describiendo, podrá lanzar alguna luz sobre el programa de la inclusión de proverbios en el *Livro de Exopo*. Siguiendo una estructura de compilación iniciada en el *Romulus*, la fábula «o galo e a pérola» se presenta en posición inicial en la colección, inmediatamente después del prólogo. Su epimitio retoma, en sentido general, los temas relacionados con el desperdicio de los valores, que ya se incluía en el *Anonymus* y que más tarde fueron retomados en paráfrasis francesas de esta colección latina, como el *Isopet de Lyon*. Sin embargo, una comparación de nuestra fábula con la de la colección francesa permite comprobar que en el *Livro de Exopo* se dan algunas modificaciones que merecen ser señaladas:

Or entent la moralitey
Et la prent por auctoritey:
La riche jaspe, c'est Savoir,
Que li fous Pous ne puet avoir.
Bone est donc la comparoison

³¹ José Leite de Vasconcelos, *op. cit.*, 83.

³² Elisabeth Schulze-Busacker, *La didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. Recherches littéraires médiévales, 11, 2012, pp. 59-60.

³³ *Ibidem*, pp. 37-122.

³⁴ *Ibidem*, p. 59.

Dou Foul a Poul qu'est sanz raison
Sapience qu'est expandue
entre Fous, c'est chose perdue.
Ensic quier un proverbe fin
Es autres fables en la fin,
Et pense bien dou retenir,
Quar grant profit t'an puet venir.³⁵

Per aquesta hestoria rreprehemde este actor os ssamdeus e homões de pouco emtender, os quaaes com curam nem querem curar por a sçiençia quamdo podem. E, quamdo achan algũa cousa que lhe sseria proveytosa, a despreçam e nom curam della, e ao depois sse rrepemdem. Assy que pello gualo sse entende o ssandeu e pella pedra preçiosa sse emtende a graça da ssapiemçia, a quall nom he conhecida dos samdeus, mais he conhecida dos sabedores.³⁶

En primer lugar, esta invierte el orden de los términos -la significación alegórica, que aparece en primer lugar en el *Anonymus*, tal como en el *Isopet de Lyon I*, se sitúa en el segmento final en el *Livro de Exopo*. En segundo lugar, el proverbio incluido en el *Isopet de Lyon* -«Sapience qu'est expandue | entre Fous, c'est chose perdue» - se omite en el fabulario portugués en favor de una amonestación que reproduce parafrásticamente la misma idea -«rreprehemde este actor os ssamdeus e homões de pouco emtender, os quaaes nom curam nem querem curar por a sçiençia quamdo podem». En contrapartida, la fábula portuguesa mantiene la lógica metatextual, que se verifica tanto en el isopete francés como en la fuente latina, y que parece popularizarse en la tradición medieval de esta fábula, como demostró Hugo O. Bizarri,³⁷ y que se asienta en la idea de que esta narrativa se dirige a los lectores de las fábulas y que pretende instruirlos para la realización de una lectura provechosa -«grand profit t'anpeut venir» | «rreprehemde [...] os ssamdeus que quamdo achan algũa cousa que lhe sseria proveytosa, a despreçam e nom curam della». Advuértase, de paso, que la fábula de Marie de France, donde también se omite el proverbio en el epimitio, no subraya el tema metatextual de la lectura provechosa, optando por convertir la lección en una amonestación contra aquellos que desprecian la honra en favor de algo que los perjudica.

Juzgamos que se puede inferir de aquí que la omisión del proverbio en esta fábula en el *Livro de Exopo* nos enseña algo acerca de su modo de administrar el uso de los proverbios. Nos permite, sobre todo, confirmar aquello que parece ser la tendencia más pronunciada del libro de fábulas portugués: a saber, que el desarrollo

³⁵ «Dou poul et de la jaspe» en *Isopet de Lyon, Recueil Général des Isopets*, publié par Julia Bastin, Vol. 2, Paris, Société des anciens textes français, 1930, pp. 86-87, vv. 23-24.

³⁶ «O galo e a pedra preciosa», en *Livro de Exopo, op. cit.*, p. 39.

³⁷ Hugo O. Bizarri, *op. cit.*, p. 21.

de la moral se superpone a la fuerza sintetizadora del proverbio y que, en cierto modo, trabaja contra ella privilegiando enunciados más extensos, que en ocasiones se realizan por medio de paráfrasis, como ya hemos observado, pero que en la mayoría de los casos, prefieren el desdoblamiento de la moral en una secuencia de enunciados sentenciosos introducidos por medio de fórmulas o por expresiones más desarrolladas.

ANEXO I

PROVERBIOS, EXPRESIONES PROVERBIALES Y SENTENCIAS EN EL *LIVRO DE EXOPO*³⁸

I - Proverbios y expresiones proverbiales:

- [1] [2: 24] «buscar cajom³⁹ contra rrazom»
- [2] [8: 27-28] «a emgratidoõe sseca a fomte da piedade»
- [3] [14: 17-18] «a lingua nom ha osso, mais rrompe o dosso»
- [4] [15: 22-23] «muytas vezes o mell sse mistura com ffell»
- [5a] [16: 52] «o homem nom deve fazer a outrem aquello que nom queria que fosse fecto a elle»
- [5b] [19: 27-28] «os homões nom devem a fazer a outrem o que elles nom queriam que a elles fizessem»
- [6] [19: 55] «a todo homem servirás, a quem errares dell te guardarás»
- [7] [36: 10-11] «O boy pequeno aprende de arar do grande»
- [8] [36: 11-12] «quem quer castigar o leom, ffere o cam»
- [9] [44: 31-32] «maladante he aquell que sseu aver nom ve»
- [10] [49: 18-19] «o homem cuyda de melhorar e pejora»
- [11] [53: 19-20] «quem neyçiamente cree, neyçio he chamado e neyçiamente peca»
- [12] [54: 129] «cam que muyto ladra poucas vezes morde»

³⁸ Entre comillas indicamos el enunciado proverbial y entre paréntesis su aparición, con el número de la fábula y de las páginas. Catálogos de referencia: António Delicado, *Adagios portuguezes reduzidos a lugares communs pello lecionado Antonio Delicado, Prior da Parrochial Igreja de Nossa Senhora da charidade, termo da cidade de Euora*, Lisboa, officina de Domingos Lopes Rosa, 1651 [AD] y Francisco Rolland, *Adagios, provérbios, rifãos e anexins da lingua portuguesa*, Lisboa, Tipografia Rollandiana, 1780 [FR].

³⁹ «desastre, infelicidade, desgraça, infortúnio», Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo O.F.M., *Elucidario das palaoras, termos, e frases antiquadas da lingua portugueza*, Vol. I, Lisboa, A.J. Fernandes Lopes, 1865, p.156.

II - Sentencias y paráfrasis de proverbios:

- [1] [10: 23-24] «deu mau gallardom àquelle que a que a livrou do priigo da morte»
- [2] [17: 24-25] «o ssandeo cuyda de fazer muytas vezes bem e faz mall»
- [3] [21: 12-16] «nos nom alevantemos mays alto que o que nos compre porque aquelles que em alto querem ssobir mays que o que lhes compre muitas vezes caem em terra e nom sse podem levantar»
- [4] [34: 58-59] «ffemyna nula bona, quya ter mutatur im ora»
- [5] [34: 59-60] «[a mulher] poucas vezes acaba cousa que compeçe»
- [6] [34: 60-61] «a molher he vaso do demonio que traz em ssy hũa doçe peçonha»
- [7] [34: 63] «a molher he hũu armuzello do demonio»
- [8] [45: 48-49] «nichill occultum quod non reveletur»
- [9] [61: 96-97] «illa est vera amicia que non querit ex rrebus amicy nisy sso-lam benyvolemcian»
- [10] [61: 97] «nas prosperidades nom se conhecem os amygos, mas conhecem-sse nas averssidades»⁴⁰

BIBLIOGRAFÍA

- BANDAK, Christy, *Libro de los buenos proverbios. Estudio y edición crítica de las versiones castellana y árabe*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, Serie Estudios Árabes e Islámicos, 2007.
- BIZARRI, Hugo O., «Proverbios, refranes y sentencias en las colecciones sapienciales castellanas del siglo XIII», en Antonio Volanova, dir., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 127-132.
- _____, «La passage du proverbe à l'exemplum et de l'exemplum au proverbe», en *Tradition des proverbes et des exempla dans l'occident médiéval*, Berlin, De Gruyter, 2009, pp. 7-23.
- BRAGA, Teófilo, «Adagiário português» en *Revista Lusitana* XVIII, 3-4 (1914-1915), pp. 225-274.

⁴⁰ Paráfrasis de la sentencia de Ennio en Cicerone, *De amicitia*, XVII, 64: «amicus certus in re incerta cernitur», *apud* José Leite de Vasconcelos, *op. cit.*, 139.

- _____, (1915): «Anexins do séc. XIII e XIV» en *Revista Lusitana*, XVIII, 1-2 (1915), pp. 16-64.
- DELICADO, António, *Adagios portuguezes reduzidos a lugares communs / pello lecionado Antonio Delicado, Prior da Parrochial Igreja de Nossa Senhora da charidade, termo da cidade de Euora*, Lisboa, officina de Domingos Lopes Rosa, 1651.
- JAUSS, Hans-Robert, «Une approche médiévale: les petits genres de l'exemplaire comme système de communication», en *La notion de genre à la Renaissance*, sous la direction de G. Demerson, Genève, Slatkine, 1984, pp. 35-57.
- LACARRA, María Jesús, «Fabulas y proverbios en el *Esopo anotado*», *Revista de poética medieval*, 23 (2009), pp. 297-329.
- La Parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*, sous la direction de Jean-Claude Ascombe, Bernard Darbord, Alexandra Oddo, Paris, Armand Collin, 2012.
- MICHAËLIS, Carolina, «Mil provérbios portugueses», *Revista Lusitana* (nova série), N° 7 (1986), pp. 29-71.
- OVIDIO, *Metamorphosis*, translated by Frank Justus Miller, Vol. I, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1916.
- PERRY, Ben Edwin, *A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to Him*, Urbana, Illinois Texts, 2007 [1952].
- _____, «Fable», en *Proverbia in Fabula. Essays on the relationship of the Fable and the Proverb*, Bern-Frankfurt-NewYork-Paris, Peter Lang, (1988): 67-116 [*Studium generale*, 12 (1959)].
- ROLLAND, FRANCISCO, *Adagios, provérbios, rifãos e anexins da língua portuguesa*, Lisboa, Tipografia Rollandiana, 1780.
- SCHULZE-BUSACKER, Elisabeth, «Proverbe ou sentence : essai de définition», en *La Locution, Actes du Colloque International, Université McGill, Montréal, 15-16 Octobre 1984*, publiés par G. Di Stefano et R. G. McGillivray, Montréal, Éditions Ceres, 1984, pp. 134-167.
- _____, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français*, Paris, Honoré Champion, coll. Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 9, Paris, 1985.
- _____, «Proverbes et expressions proverbiales dans le *Esopo* de Marie de France», *Romania* N° 115, 1-2 (1997), pp. 1-21.
- _____, «La place du proverbe dans la mentalité médiévale», *Paremia* 6 (1997), pp. 565-576.
- _____, *La didactique profane au Moyen Âge*, Paris, Classiques Garnier, coll. Recherches littéraires médiévales, 11, 2012.
- VASCONCELOS, José Leite de, *Fabulário Português medieval*, Lisboa, Imprensa Nacional, Separata da *Revista Lusitana* VIII e IX, 1906

LA DISPUTA DE L'ASE Y OTROS EQUINOS PARLANTES EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL

LLÚCIA MARTÍN PASCUAL

Universidad de Alicante

RESUMEN

El presente trabajo se centra en la figura del animal parlante – el asno y el caballo– que discute con el hombre acerca de la dignidad humana o simplemente presenta una situación paródica relacionada con la crítica a los estamentos religiosos. Nos referimos especialmente a dos textos del siglo XIV, la *Disputa de l'Ase* de Anselm Turmeda y la narración burlesca anónima escrita en verso *Disputació d'en Buch ab son cavall*. Además constatamos algunas fábulas de Francesc Eiximenis con protagonistas animales que reflexionan sobre lo que piensan de los humanos.

PALABRAS CLAVE: fábulas, disputa, asno, caballo, bestiarios, Anselm Turmeda

ABSTRACT

The aim of this paper is to study the singular characteristic of the animal which speak with humans – generally the ass and the horse. The works are about the human dignity in a parodic situation, in other to criticize religious establishment. We are talking about two pieces of 14th century: *Disputa de l'Ase* of Anselm Turmeda and an anonymous burlesque story called *Disputació d'En Buch ab son cavall*. Also, there are some fables of Francesc Eiximenis with talking animals, and they argue very angrily about human dignity.

KEY WORDS: fables, discussion, ass, horse, bestiaries, Anselm Turmeda

La literatura catalana medieval no fue ajena al gusto por las fábulas con protagonistas animales, tanto las conocidas como fábulas esópicas¹ como las procedentes de la tradición oriental. Entre estas últimas, además del *Llibre de les bèsties* de Ramon

Recibido 9-X-2015. Aceptado: 23-XI-2015

¹ La recepción de las fábulas esópicas en catalán parece tardía a tenor de los datos de los que disponemos puesto que solo se conservan ediciones de 1550 y 1576, aunque esto no equivale a un desconocimiento de los materiales ni a una posible relación de textos perdidos anteriores. El bibliófilo Ramon Miquel y Planas editó estos impresos con el título, *Llibre del sabi y clarissim fabulador Isop: historiat y notat als marges del llibre y ara novament corretgit per R. Miquel y Planas en vista de les edicions de 1550 y 1576 y de les posteriorment publicades en català*, Barcelona, en casa de Fidel Giró, 1908. No contamos con un estudio exhaustivo sobre la colección de fábulas esópicas catalanas, solo algunas aproximaciones como L. Martín, «Contribución a l'estudi de la versió catalana de les faules d'Isop i la seua difusió en la literatura medieval», en J.M. Lucía (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, septiembre 1995)*, vol. 2, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 1123-1137. En prensa, el artículo de María Jesús Lacarra, «Los enigmas de las Faules d'Isop», *Caplletra. Revista Internacional de Filología*.

Llull, la más conocida muestra de la recepción del *Calila e Dimna*² en tierras catalanas, encontramos otros textos que evocan fábulas procedentes del *Barlaam e Josafat*, como por ejemplo la *Faula del Rossinyol* de Cerverí de Girona.³

Autores doctrinales como Francesc Eximinenis y predicadores como Vicent Ferrer hicieron uso de la fábula como recurso didáctico así como también del enorme potencial ejemplarizante de los bestiarios, paradigmas animales que transmiten unas normas de comportamiento equiparable al humano. En este sentido, se conservan varias versiones de bestiarios catalanes, completos y fragmentarios, procedentes de un anónimo toscano.⁴ El ejemplo animal no fue exclusivo de la literatura doctrinal, pues también la poesía lírica y los textos narrativos se enriquecieron con semblanzas animales, más aún cuando poesía y narración adquieren un componente moralizante o satírico. Es el caso de los ejemplos animales de la poesía de Ausiàs March, quien explota notablemente el recurso, y de la discusión antifemenina del *Spill* de Jaume Roig,⁵ por citar algunos de los ejemplos más significativos.

La relación entre los animales y el hombre es uno de los temas preferidos de las fábulas. Partiendo de la idea de superioridad humana, en muchos casos se cuestiona este principio que deja en ridículo a los reyes de la Creación. Como ejemplo de esta situación, es significativo el pasaje relatado en el *Llibre de les bèsties* de Ramon Llull⁶ sobre la embajada que los animales envían al reino de los hombres y que acaba con humillaciones a los primeros, una situación que no solo provoca tensión entre hombres y animales sino que se ve agravada por las astucias y arterías de Na Renart.⁷

² Aunque el *Llibre de les Bèsties* es la obra más conocida que reproduce apólogos del *Calila e Dimna*, existe un texto sapiencial bastante desconocido, titulado la *Doctrina d'En Pacs* que incluye pequeñas alusiones a cuentos del *Calila*, L. Martín, «Algunes notes sobre la recepció del *Calila e Dimna* al català i la *Doctrina d'en Pacs*», *Randa. Homenatge Jordi Carbonell*, 60 (2007), pp. 25-39.

³ M. Cabré, *Cerverí de Girona and his poetic traditions*, London, Tamesis, 1999, pp.152-179.

⁴ Se conservan dos versiones completas y tres fragmentarias, además de algunas hojas sueltas que remiten a un bestiario en catalán de finales del XIV o inicios del XV, traducción de alguna versión toscana anterior: L. Martín, «Nuevas aportaciones sobre la transmisión del Bestiario catalán», *Revista de Literatura Medieval*, 24 (2012), pp. 155-172.

⁵ L. Martín, *La tradició animalística en la literatura catalana medieval*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, Universitat d'Alacant, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996.

⁶ La edición del *Llibre de les bèsties* que utilizamos es la que realizó Antoni Bonner como libro séptimo del *Llibre de Meravelles: Obres Selectes* (1989), ed. de Antoni Bonner, Palma de Mallorca, Moll (1a edición en inglés, *Selected Works*, Princeton 1985).

⁷ Este episodio se desarrolla en el capítulo quinto del *Llibre de les bèsties*. El león envía unos mensajeros con regalos al rey de los hombres para entablar buenas relaciones pero se encuentra con un monarca déspota, sin atisbos de generosidad, corrupto y maleducado que somete a su pueblo a múltiples vejaciones. Los animales, descontentos, vuelven a su territorio pero se encuentran con que su propio rey, el león, ha quebrantado la confianza de uno de sus consejeros a instancias de Na Renart, el leopardo, y ha violado a su mujer, por lo que se entabla una lucha entre el leopardo y los defensores del león que acaba con la muerte del primero y la impunidad del pecado cometido, una treta más de la traidora Na Renart.

El franciscano Eiximenis también recurre a este cuestionamiento sobre la bondad humana y en algunas de sus fábulas encontramos animales que se sienten amenazados por los hombres y reflexionan sobre su poder.

Sin embargo, hay un tipo de relación animal-hombre que se desarrolla por medio de la disputa, el diálogo, un desdoblamiento que permite al autor poner en boca del animal razonamientos o críticas que de otra manera serían impensables, pero al propio tiempo reflejan un carácter paródico ya que resulta excesivamente pedante que un animal ridiculice a su oponente. Para este tipo de discusiones se escoge a dos animales: el caballo y el asno. Dos figuras cercanas pero en algunos casos opuestas que nos han dejado algunas de las páginas más divertidas pero también ejemplarizantes de la literatura catalana medieval. Nos centraremos en dos textos del siglo XIV, principalmente la *Disputa de l'Ase* de Turmeda y una narración burlesca escrita en verso, la anónima *Disputació d'en Buch ab son cavall*.

1. EL CABALLO

Las dos versiones completas del Bestiario catalán nos muestran una característica del caballo que no se relaciona con los papeles que más tarde desarrollará en narraciones caballerescas fundamentalmente. El Bestiario remite a una atribución recogida en las *Etimologiae* isidorianas respecto al significado del nombre del animal y relacionada con su capacidad para cavar y encontrar agua:⁸

Lo cavall sí ha en si aytal natura: que si hom lo tenia sinch jorns menys de beure, e puys lo lexave hom en loch hon no hagués ayga, com hi veés, e és stat provat moltes vegades, que si neguna vena d'ayga passava dejús la terra, que mantinent la sent, e fér-hi de sobra de quatre peus, e crida molt fort; e axi coneix hom que aqui ha deu d'ayga. E en aquesta manera són estat presos castells qui era assetgats, per tal com los tolia hom l'ayga qui entrava dins lo castell per conduyt.

En cambio, una enciclopedia como el *Livres dou Trésor* contiene un extenso capítulo sobre las propiedades del caballo, su comportamiento noble en la batalla, las hazañas de caballos memorables como los de Julio Cesar y Alejandro, las diferentes clases de cabalgaduras, pero nos llama la atención la descripción física del animal:⁹

E deu hom guardar quatre coses al cavall, segons opinió dels antichs: forma, bellesa, bonesa e color. Cor en la forma del cavlla deu hom consirar que se carn e sos ossos sien forts e durs e fundats; que sien ben alts, segons sa força; sos costats deuen ésser lonchs e plens, e les anques grans e redones, e amples cuxes, e grans

⁸ *Bestiaris*, a cura de Saverio Panunzio, Barcelona, Barcino, 1963, p. 123. El caballo se compara a aquellos hombres que no conocen la gracia y la misericordia divina pero que reconocen sus pecados y hacen penitencia. La traducción de este fragmento y las posteriores referidas a obras en catalán son mías. Versión original.

⁹ B. Latini, *Llibre del Tresor*, versió catalana de Guillem de Copons, vol II, a cura de C.J. Wittlin, Barcelona, Barcino, 1976, p. 94. Versión original.

pits, e sia molt ubert, e son cors sia tacat de negre e grossitud, los peus sechs e ben cavats dedins.

En la bellesa deus guardar que haje petit cap e sech, que'l cuyr se tinga ab los ossos, orelles curtes dreçades en alt, grans ulls, neguex lo cap dret quax semblant a cap de moltó, clims spessos, e coha ben velluda, ungles soldades, fermes e redones.

En bondat guarda que haje cor ardit, alegre andadura, e membres tremolants, ben corrent e ben aturant a ta voluntat. E sàpies que la spertesa del cavall és coneguda a les orelles, e sa força als membres ballans e tremolans.

Encara ta cové pensar en la color baig o gris pomellat, o negre o blanch moscat, o d'altre color que poràs triar mellor e pus avinent.

Se nos hace imposible no reconocer la belleza del animal en las novelas de caballería, ni tampoco observar la imagen del caballero a lomos de su montura. Ahora bien, pocas veces encontramos descripciones en estas novelas. Una de las más significativas es la primera aparición del caballero –aún escudero– Tirant lo Blanc, que se dirige a las fiestas organizadas con ocasión de la boda del rey de Inglaterra. El joven, montado en su caballo y dormido, encuentra a Guillem de Varoic en una ermita, quien después de una vida entregada a la caballería se ha retirado a la contemplación y se convertirá en el maestro del futuro caballero. Esta escena la reproduce Joanot Martorell en el prólogo del *Llibre de l'orde de cavalleria* de Ramon Llull, un tratado breve que el mallorquín escribió pensando en la regeneración del estamento caballeresco. De los siete capítulos que conforman el tratado, el número cinco, dedicado a las armas, contiene una descripción de la función de la montura:¹⁰

Cavayl és donat a cavayler per significança de nobilitat de coratge, e per so que sie pus alt encavalcat que altre home, e que sie vist de luny, e que més coses tengua dejús si, e que enans sie a toto so que s cové a la honor de cavaylaria que altre home.

En otro tipo de textos caballerescos, como el relato en verso de Guillem de Torroella, la *Faula*, el mundo mágico que caracteriza esta narración se ve también reflejado en la descripción de un caballo bellamente engalanado que conducirá al protagonista ante el rey Arturo. La *Faula* es una de tantas narraciones relacionadas con la materia artúrica en la que encontramos un protagonista que pasa del mundo real al fantástico para recibir un encargo del mítico Arturo, quien a través de una visión producida por la espada Escalibur, se lamenta de la decadencia de los valores caballerescos. No obstante esta lección moral, la obra despliega en su breve contenido

¹⁰ R. Llull, *Llibre de l'Orde de Cavalleria*, a cura d'Albert Soler, Barcelona, Barcino, 1988, p. 204. La traducción aquí si se considera oportuno. A continuación se describen los paramentos que deben llevar los caballos para protegerse tanto a ellos mismos como a su señor. Encontramos una descripción similar en clave alegórica en la narración en verso de Pere March, *Arnés del Cavaller*, en P. March, *Obra completa*, a cura de Lluís Cabré, Barcelona, Barcino, 1993, especialmente pp. 223-229.

una descripción extraordinaria del lugar que el protagonista atraviesa hasta llegar a la cueva donde viven Arturo y Morgana.¹¹

Con este tratamiento positivo encontramos ejemplos de caballos que mantienen una especial divergencia con otros animales a favor de los hombres, como por ejemplo el caballo que huye del león en el *Calila e Dimna* y se refugia en el mundo de los hombres, hecho que reproduce el *Llibre de les bèsties* de Ramon Llull,¹² quien además reconoce la nobleza de este animal que prefiere vivir con el género humano antes que en un reino gobernado por un león sometido a su falsa consejera, como es la zorra Na Renart.

Pero nos interesa el aspecto irrisorio del caballo de la *Disputació d'en Buc* y su carga irónica dirigida a la ridiculización del sacramento de la confesión. La crítica a los sectores clericales, una de las manifestaciones populares de la crisis generada por el Cisma de Occidente, es uno de los componentes del *fabliaux*, género que surge en la literatura francesa y que se caracteriza por el abandono de la forma de literatura cortés y un acercamiento a la realidad ciudadana que se va consolidando a lo largo del siglo XIV. La literatura catalana no fue ajena a esta forma literaria y, entre la escasa producción ficcional del siglo XIV, encontramos varias obras que se pueden calificar de *fabliaux*¹³ pero que la terminología literaria catalana prefiere denominar «contes plaents» precisamente para diferenciarla del género francés.

Con este nombre de «contes plaents» encontramos obras como:

- *El libre de Fra Bernat*, obra en verso que describe la desmesurada lujuria de los frailes.
- *El Testament d'en Bernat Serradell*, obra también en verso que critica la codicia de los religiosos en el momento de la muerte de un cristiano.
- *El sagristà i la burgesa*, un triángulo amoroso en el que un sacristán sale malparado por su lujuria.

¹¹ G. de Torroella, *La Faula*, a cura de Anna Maria Compagna, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007. Es imprescindible el artículo de L. Badia, «De la Faula al Tirant passant pel Llibre de Fortuna e Prudència», en *Traducció i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literaria i lectures d'Ausiàs March*, Barcelona, Valencia, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pp. 93-128.

¹² El caballo y el buey, descontentos con la elección del León como rey, huyen al reino de los hombres donde son acogidos de forma desigual: mientras que el caballo es honrado por su señor, el buey se convierte en animal de trabajo y su carne en alimento. Por este motivo el buey vuelve al reino animal, entabla amistad con el león lo que provoca la envidia de Dimna –en el libro árabe- y de Na Renart en el libro luliano. A causa de esta envidia ambos animales urden una trama que acabará con la vida del buey.

¹³ A. Annichiaricco, «Narracions en vers» catalane medievals. Apunti e Materiali per una Guida bibliográfica, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003; A. Ottaiano, «Els fabliaux catalans: anàlisi d'una definició», *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, VII; Barcelona-València, PAM, 1993, pp. 5-43.

- Los siete cuentos en prosa¹⁴ incluidos en la *Disputa de l'Ase* de Anselm Turmeda narrados por el asno protagonista que refieren cada uno de los siete pecados capitales que comenten los religiosos.
- La *Disputació d'En Buch ab son cavall*, una ridiculización del sacramento de la confesión.

La *Disputació d'en Buch ab son cavall* es una composición de 343 octosílabos pareados escrita en la segunda mitad del siglo XIV. Solo se conserva una copia del texto en el ms. 377 de la Biblioteca Municipal de Carpentràs, el códice que reúne la narrativa catalana (u occitano-catalana) en verso más destacada del siglo XIV.¹⁵ El texto de la *Disputació* se conoce desde finales del XIX, si bien hasta 1911 no se realizó una edición más rigurosa por Louis Faraudo de Saint-Germain y, aunque no ha gozado de las preferencias de la crítica, a finales del siglo XX se publicó una edición divulgativa, junto con otros textos narrativos en verso, a la que nos referiremos en las citas de esta obra.¹⁶

La finalidad del anónimo autor es parodiar elementos de la liturgia cristiana, sobre todo la confesión y la penitencia sin apenas intención moralizadora, aunque no es una opinión unánime de la crítica.¹⁷

El poema narrativo es un debate entre el caballero En Buch, en realidad un astuto ladrón, y su caballo, que actúa de voz de la conciencia recordándole su comportamiento vil y malvado. La obra tiene apariencia de *contrafactum* de sermón, empieza con una recriminación del caballero a su caballo acusándole de robar la comida de los otros animales, a lo que el segundo responde que es el propio. En Buch quien debería reflexionar ya que él es también un ladrón. En Buch se defiende alegando que el ladrón era su padre y él ha heredado la fama por tener el mismo nombre que su progenitor. El diálogo se convierte en una sarta de insultos mutuos que desemboca en la afirmación por parte del caballo que todos los vecinos preferirían ver a En Buch sentenciado a muerte. En este momento el caballero se pregunta si por medio de la penitencia sus delitos podrán ser absueltos. El animal se ofrece a escuchar

¹⁴ En este caso no se trataría de *fabliaux* porque no son narraciones en verso, pero por su contenido humorístico los incluimos en este apartado.

¹⁵ Este códice contiene obras en verso como la *Faula* de Guillem de Torroella, *El Blandín de Cornualla*, el *Libre dels Set savis de Roma*, el *Llibre de tres* atribuido a Turmeda, la *Disputació* de nos ocupa y una serie de textos anónimos en verso que constituyen pequeñas narraciones de tema cortesano.

¹⁶ *Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*, edición de A. Pacheco, Barcelona, Edicions 62 / La Caixa, 1983.

¹⁷ Según M. Marco: «l'autor anònim ens presenta el model de confessor, el que caldria trobar, però, donades les circumstàncies de l'època, no hi és dins de l'àmbit eclesiàstic un confessor d'aquesta mena, només un animal, en aquest cas, pot ser-ho». M. Marco, «La comicitat, la paròdia i aspectes anticlericals en alguns contes plaents catalans: *La disputació d'en Buc ab son cavall* i el *Testament de Serradell de Vic*», *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 2 (2013), pp. 1- 12.

la confesión, que en realidad es todo un listado de crímenes relacionados con robos a mercaderes, caminantes y clérigos que tampoco suponen un gran enriquecimiento ya que las cosas robadas son gallinas, zapatos, mantas, abrigos... También confiesa que jamás aprendió oficio alguno excepto el robar y que hubiera preferido efectuar robos más considerables para enriquecerse.

El caballo le dice que debe devolver lo robado a lo que En Buch responde que no es posible porque no tiene prácticamente nada. En vista que esta penitencia no sirve, el caballo le propone ejercer el ayuno o rezar, pero En Buch ni está dispuesto a lo primero ni tampoco conoce ninguna oración (salmos, *pater noster*, *avemarias*...):¹⁸

- Si no quereis hacer caridad,
- en Buch, ni quereis ayunar,
- os conviene decir oraciones
- y rezad a Dios arrodillado
- ¿Eso te digo, caballo, qué haré?
- ¿Qué oraciones diré?
- ¿No sabéis los Salmos de David?
- ¿Cómo los sabré si no me los han dicho?
- ¿No conocéis los salmos penitenciales?
- Si los supiera me tendría por vil y falso
- ¿Y el padrenuestro, no lo sabéis?
- Si lo supiera, colgado me veríais
- ¿No sabéis el Avemaría?
- Si lo supiera, perdería la vida
- ¿No sabéis el Credo?
- Si lo supiera, que todo cuanto tengo sea tuyo
- ¿No sabéis ninguna oración?
- No caballo, que Dios me perdone
- ¿Y cómo habéis vivido así?
- De pan, de carne y de vino¹⁹.

¹⁸ Traducción al texto: «Pus que almoina no volets far, / En buc, ne volets dejunar, / digats doncs oracions / e pregats Déus a jonollons». / Això et dic, cavall que faré: / Mas quals oracions diré? / «No sabets los psalms de Daviu? / «E co ls sabré si anc no els viu?» / «No sabets los psalms penitencials? / «Si els sé, tin-me per aul e per fals.» / «No sabets lo *Pater nostre*?» / «No sabets lo *Credo* en Déu? » / «Si el sé penjat sies tui...» / «No sabets *Salvum me fac*?» / «Si el sé, quem tolgues lo cap.» / «No sabets nulla oració? / «No cavall, si Déus me perdó.» / «E com havets viscut així?» / «De pa e de carn, e de vi.» «Si el sé, tot quant he sia vostre.» / «No sabets *l'Ave Maria*?» / «Si la sé, cavall, mort m'aucia. / Si embla moltó o vedell, / dar-n'he lo ventre, mas no la pell / si embla gallina o capó / la ploma e els budells ne do / de tot peix daré l'escat, / e no en cerquets altra barata».

¹⁹ *Blandin de Cornualla, ed. cit.*, p. 199-200.

Finalmente se le ocurre hacer penitencia repartiendo parte de las cosas robadas de esta manera:

Si robo un cordero o un ternero
daré el vientre pero no la piel,
si robo una gallina o un capón
la pluma y los intestinos daré.
Del pescado daré las escamas
y no busques nada más que baratarme.²⁰

Ante tal penitencia el caballo no puede absolver a En Buch y le propone hacer testamento, pero lo único que puede dejar a su hijo son sus deudas y pecados. Por otra parte, dispone que su alma vaya al Montgibell, el infierno, y no al paraíso, porque no conoce ese lugar. Una vez hecha la confesión general y preparada su alma, el caballero puede morir en paz, pues se considera que sus pecados han sido expiados. Esta última parte del poema narrativo se convierte, pues, en una parodia de las *artes moriendi* de la época en las que se disponían los aspectos prácticos a aplicar al moribundo para un tránsito en paz. Falta en el caso de En Buch el sacramento de la extremaunción, de imposible aplicación porque al fin y al cabo su alma va al infierno.

«De mi cuerpo, cuando muera,
no quiero que nadie se preocupe
dejo el cuerpo, la piel
y el alma a Mongibell
porque aquí he tomado casa
ya que siempre estuve repleto de mal
no sabría estar en buen lugar
donde nunca estuve demasiado tiempo [...]
No quiero estar en el paraíso
porque no me gusta ese país,
ya que tendría mucho afán
porque no conozco ningún galardón
mi testamento tenga valor,
que no haré otro mejor».
En Buc ha hecho ya su testamento
puede morir, si quiere mañana mismo,
como todo aquel que muy buenamente
ha ordenado su testamento
ha corregido sus pecados
y sus maldades ha pagado
así que vosotros que escucháis este relato
ya más no veléis ni durmáis

²⁰ Blandin de Cornualla, ed. cit., p. 200.

y no hagáis vaguerías
leyendo este libro tanto como podáis.²¹

La parodia de la liturgia religiosa y las argucias del caballero para evitar las acusaciones o la penitencia impuesta son los elementos cómicos más destacables de esta breve narración en la que el animal adquiere el papel de sacerdote, es decir, intermediario entre Dios y los hombres con la capacidad de perdonar los pecados e imponer penitencia. Sin embargo, el caballo tampoco es un modelo, no tiene una buena reputación, ya que recordemos que al inicio de la obra también había una acusación contra él y, aunque aparentemente adquiere un papel serio, no hay que olvidar que es un confesor bastante desacreditado, ladrón y golafre, que pretende dar una penitencia sin conseguirlo aunque al final se muestra de acuerdo con la decisión del caballero, por lo que la ridiculización aún es mayor.

2. EL ASNO

Las apreciaciones ridículas del asno doméstico, motivo de burlas festivas, figuran en la descripción del animal que realiza el naturalista Bartolomeus Anglici:²² bestia perezosa, sin entendimiento, simple y retrasada, de aspecto deforme y formas viles que se alimenta de espinas y cardos. Por otra parte, los bestiarios y los tratados enciclopédicos medievales no incluyen al asno doméstico, en cambio sí que es habitual encontrar el salvaje, un animal de connotaciones negativas: perezoso, extremadamente lujurioso e, incluso, considerado una figura diabólica.

El asno se asemeja al animal miserable y burlesco de las fiestas transgresoras conocidas como las *Libertates decembris*, que coinciden con el ciclo festivo Navideño. Entre otras manifestaciones en catalán, encontramos el *Sermó del Bisbetó* y la *Festa de l'Ase*. El día 6 de diciembre, festividad de San Nicolás, se elige un niño que será investido como obispo (bisbetó= 'pequeño obispo') quien el día de los Inocentes, 28 de diciembre, pronunciará un sermón de crítica social a lomos de un asno, conocido

²¹ *Blandin de Cornualla, ed. cit.*, p. 201. «De mon cors, con será mort, / no vull que hom se'n treball fort, / eu lleix lo cors e la pell / e l'ànima a Mongibell, / car aquí he pres hostel, / que tostemp fui vesat de mal, / no sabria estar en bon lloc / que tostemp estigui poc [...] / no vull estar en paradís / car no m'asalta son país, / car trop n'hauria gran afany / pequè no hi conec null gasany. / Mon testament haja valor / que no en faré altre millor.» / En Buc son testament fet ha / morir-se pot, si es vol, demà / així com cell qui bé e gint / ha ordonat son testament / e sos pecats be esmenats / e tots sos torts fort bé pagats. / Perquè vós, qui açò escoltats, / ja més no vetlets ne dormats / ne no posets ne vaguets llegint est llibre tant pusquets.

²² La obra de este naturalista, *De proprietatibus rerum*, contiene en su libro 18 las descripciones sobre animales. La enciclopedia, redactada en el siglo XIII, supuso una importante fuente para tratados naturalistas posteriores. Hemos consultado el facsímil del incunable de Nuremberg de 1492. Disponible en <http://d3seu6qyu1a8jw.cloudfront.net/sites/default/files/collections/32/324D849D-5D6C-4FC5-B8F4-390AF48ECA45.pdf> [consultado 04-06-2015].

como el *Sermó del Bisbetó*, del cual se conservan dos versiones.²³ Respecto a la *Festa de l'Ase*, se celebraba el primer día del año e intentaba ser un recuerdo de la Huida a Egipto de la Sagrada Familia a lomos de un asno, con cantos profanos e imitaciones de la voz del animal para mayor diversión. Estas representaciones, como es de suponer, se eliminaron en la Contrarreforma.²⁴

No es de extrañar, por lo tanto, que el asno sea motivo de burla en proverbios y ejemplos, de forma que comparar un ser humano con este animal represente el punto más ínfimo de la escala de valores. Este papel viene de la antigüedad y es representativo en el *Asno de Oro* de Apuleyo, obra bien conocida en la que un personaje, a causa de los sortilegios que practica se convierte en un asno y con esta figura es menospreciado y apaleado pero que también le permite observar a su alrededor y criticar lo que observa.

Retomamos en este punto dos breves cuentos de Francesc Eiximenis, utilizados como ejemplos del debate pro y antifemenino. En el primero, una *somera*, la hembra del asno, pretendía embellecerse para el día de su boda y, para esto, contrata los servicios de una mujer experta en belleza, tal como ha visto hacer a su ama. La burrita se somete a sacrificios como la depilación facial que le produce un inmenso dolor, de manera que prefiere abandonar esta práctica y presentarse tal como es ante su futuro esposo, criticando de esta manera los cuidados corporales y cosméticos a que se someten las mujeres con el único fin de engañar con esta supuesta mejorada apariencia cuando en realidad no es la natural.

En el segundo cuento, la hembra del asno adquiere un carácter positivo ya que rechaza los requerimientos amorosos del lobo y no desea ser como las mujeres que tienen varios amantes para burlarse de ellos, porque al final, quienes acaban burladas y sucias son las propias mujeres. En este caso, el lobo cambiará de opinión y elogiará el buen sentido y sabiduría que demuestra la burrita.²⁵

Si seguimos con ejemplos positivos, el más conocido proviene del pasaje bíblico del asno de Balam en el que el animal es capaz de percibir antes que los hombres el ángel enviado por Dios con la finalidad de combatir la ira de Balac contra el pueblo de Israel (*Números*, 22: 23-31), un pasaje que Turmeda recuerda en la prueba segunda en

²³ Podemos leer una de estas versiones actualizadas en *Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*, edición de A. Pacheco, Barcelona, Edicions 62 / La Caixa, 1983, pp. 192-193. También J. Romeu i Figueras, «Els dos textos catalans del *Sermó del Bisbetó*», en R. Alemany et al. *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes I*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1993, pp. 189-231.

²⁴ J.F. Massip, *Història del teatre català. Dels orígens a 1800*, Barcelona, Arola, p. 98

²⁵ F. Eiximenis, *Contes i faules*, Barcelona, Barcino, 1925, pp. 140-142 y 156-157.

boca del asno, precisamente para destacar la perfecta visión de estos animales, superior a la del hombre: ²⁶

Vous verres davantage, frère Anselm, si vous lisez au Chap. 22 du livre des *Nombres* traictant de l'asnesse du prophète Balaam, quand le roi Balac l'envoya pour mauldire le peuple d'Israël. Et nostre seigneur Dieu envoya son ange, avec l'espée en sa main, affin qu'il ne le laissast passer plus oultre, parquoy l'ange se mist au milieu du chemin. Et voyant l'asnesse l'ange dobut avec l'espée, eut peur et se arresta. Et le prophète ne voyant point l'ange donnoit des esperons à ladicte asnesse pour la faire passer oultre. Et elle ne pouvant souffrir l'injure que ledict prophète luy faisoit, luy perant les costes avecques les esperons, dict: «Mon seigneur, pourquoy me talonnes-tu ainsi? As-tu jamais veu que je t'aye faict chose semblable? Tu me bats pour ce que je ne passe oultre, et je ne puis passer pour l'empeschement de la voye». Là, dict le Texte, frère Anselme que nostre seigneur Dieu ouvrit les yeux audict prophète; et en regardant, il vit l'ange, et incontinent luy dict: «Pardonne-moy, car je ne sçavoie pas que tu fusses icy». Et l'ange luy dict: «Si n'eust esté que l'asnesse s'est arrestée, je t'eusse tué». Et après luy commanda de par Dieu qu'il ne maudist pas le peuple d'Israël [...]

En definitiva, es un animal que, desde su baja posición es capaz de dar una lección de humildad al hombre que se cree superior a las otras bestias, un argumento *a contrario* que suele ser efectivo y utilizado en múltiples textos animalísticos, sobre todo en los bestiarios.

3. ANSELM TURMEDA Y LA DISPUTA DE L'ASE

Situamos la producción Anselm Turmeda a finales del siglo XIV e inicios del XV, una época caracterizada por la escasa literatura de ficción, si bien fecunda para la literatura didáctico-doctrinal. La Corona de Aragón, gobernada por Pedro el Ceremonioso, institucionaliza la cultura en un proceso político que vino a superponer otras necesidades literarias a la pura ficción del entretenimiento.²⁷ El rey Pedro fue gran amante de las letras, promovió la traducción de la obra historiográfica de su predecesor Jaime I,²⁸ marcó una política cultural con la promoción de diversas traducciones de textos clásicos de tipo práctico como por ejemplo tratados de agricultura o arquitectura,

²⁶ A. Turmeda, *Dispute de l'âne*, édition critique d'Armand Llinarès, Paris, Vrin, 1984, p. 59.

²⁷ Alemany, R. (1997), «El context literari i intel·lectual de la Corona d'Aragó en l'època de sant Vicent Ferrer», dins *Paradigmes de la història, I: Actes del Congrés Sant Vicent Ferrer i el seu temps* (València, 1996), València, Saó, pp. 47-70.

²⁸ Se trata del segundo manuscrito más antiguo de la obra historiográfica de Jaume I, el *Llibre dels Feyts*, que se conserva en la Biblioteca de Catalunya con el número 1734, y que indudablemente corresponde a la Cancillería de Pere III el Cerimoniós. Este rey mandó copiar la *Crònica* de su antepasado a uno de sus oficiales, Joan de Barbastre, quien lo acabó el 1380, tal y como consta en la documentación generada relativa al plazo de trabajo, los pagos al copista, reproducidos por A. Rubió i Lluch *Documents per a l'història de la cultura catalana mig-eva*, 2 vols., Barcelona, IEC, 1908 [reproducció facsímil amb estudi sobre A. Rubió d'Albert Balcells i pròleg d'Albert Hauf, Barcelona, IEC, 2000], vol. II, p. 295.

entre otros,²⁹ pero sobre todo contó con un admirable colaborador, Francesc Eiximenis, para desempeñar una gran tarea: la «recristianización» de las instituciones ciudadanas en aras a una mejor convivencia.

Este ambiente cultural es el propicio para una producción prosística de carácter doctrinal, autores como el propio Eiximenis y su magna obra *Lo Crestià*;³⁰ el predicador por antonomasia, Vicent Ferrer; autores de talante devocionalista como Antoni Canals,³¹ quien advierte del peligro que supone la irrupción de la interpretación de los clásicos que se está produciendo en Europa y que se conoce como Humanismo. Sin embargo, al lado de estos autores religiosos ortodoxos, surge otra forma de pensar gracias al acceso a la cultura por parte de una élite de intelectuales laicos,³² de los cuales el más relevante es Bernat Metge, personaje tremendamente complejo que en su obra se atreve a cuestionar principios de la religión cristiana de una manera sutil y tomando como autoridad los clásicos.

Ansem Turmeda puede relacionarse en cierta manera con esta forma de pensar si bien las peripecias de su vida nos acercan a un personaje contradictorio con una fuerte personalidad y extremadamente hábil. Turmeda fue un franciscano que se convirtió al Islam y que desde su nueva perspectiva –con la comodidad que le proporciona la lejanía– y en un tono satírico se atreve a cuestionar en su obra *Disputa de l'Ase* ciertos principios cristianos que escandalizarían a los más ortodoxos, si bien su ideario concluye con una cierta aceptación en tono de burla de la esencia de la religión cristiana.³³ No es

²⁹ J. N. Hillgarth, «La personalitat política i cultural de Pere III a través de la seua crònica», *Llengua & Literatura*, 5 (1993), pp. 7-102.

³⁰ *Lo Crestià* se puede considerar un compendio o *summa* de lecciones para la vida de un buen cristiano: contiene descripciones de los principios básicos del cristianismo, de virtudes a practicar, una extensa reflexión sobre el origen del mal y cómo evitar los pecados. Se puede decir que intenta abarcar todos los aspectos de la vida cristiana con la novedad que el tratado pretende, por medio de esta vía de cristianización, promover el orden social, no en vano la obra está pensada para las nuevas clases que surgen de la consolidación de las ciudades. *Lo Crestià* se concibió como 13 volúmenes de los que sólo se llegaron a escribir 4: el *Primer, Segon i Terç* del *crestià*, por una parte, y el *Dotzé*, destinado a los gobernantes y que constituye un auténtico tratado de organización política ideal siguiendo los principios cristianos: A. G. Hauf, *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, València-Barcelona, PAM-IFV, 1990.

³¹ G. Avenoz, «Traducciones Valerio Máximo en la Edad Media Hispánica», en *Reflexiones sobre la traducción. Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar «Teoría y práctica de la traducción»* (Cádiz, 29 marzo- 1 abril de 1993), ed. L. Charlo Brea, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994, pp. 167-180. F. Rico, «Antoni Canals i Petrarca. Para la fecha y las fuentes de *Scipiò i Anibal*», en *Miscel·lània Sanchis Guarner*, III, Barcelona, PAM, 1992, pp. 53-63.

³² L. Badia, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988. S. M. Cingolani, *El somni d'una cultura: Lo Somni de Bernat Metge*, Barcelona, Quaderns Crema, 2002.

³³ La biografía de Turmeda es realmente interesante. Nace en Mallorca aproximadamente a mitad del siglo XIV, ingresa en la orden franciscana y durante una discusión con sabios de Bolonia sobre la figura del Paraclito –el enviado posterior a Jesucristo–, aceptó la religión musulmana y a su profeta. No se sabe exactamente lo que motivó la conversión pero después de instalarse en Tunez tuvo diferentes ocasiones

la única obra de Turmeda en la que parodia preceptos cristianos. En su *Llibre de bons amonestaments*, el autor realiza un *contrafactum* de sermón en el que uno de los episodios más relevante es el elogio al dinero, junto a otros motivos goliardescos.³⁴

No olvidemos que en todo este panorama cultural en el que confluyen la ortodoxia más recalcitrante con nuevos aires procedentes de los humanistas, hay un hecho que propició todas estas discusiones religiosas: la gran crisis espiritual creada por el Cisma de Occidente y que condicionó la política de los estados medievales, siendo la Corona de Aragón uno de los mayores partidarios del papado de Aviñón y argumento de una de las profecías del asno de la *Disputa*.

La *Disputa de l'Ase* se escribió probablemente el 1417 o 1418, cuando su autor, Anselm Turmeda, ya convertido al Islam, residía en Túnez desde hacía varios años. El hecho de continuar utilizando el catalán en su obra nos lleva a pensar en un hipotético interés por dar a entender su vinculación con las raíces mallorquinas que no habría olvidado, y la esperanza por volver. Ahora bien, el tema de la *Disputa* y la agilidad con la que trata temas ortodoxos, no parece indicar que fuera bien acogida en la sociedad cristiana de la época. En cualquier caso, Turmeda, desde su conversión, siempre marcó esta diferencia y con habilidad intentó hacer creer a sus antiguos colegas que había cometido un error, mientras que por otra parte, se congratuló con la élite musulmana escribiendo su última obra en árabe donde justifica su conversión y ataca los errores del cristianismo.

El texto catalán de la *Disputa* no se conserva, aunque hay referencias a una edición catalana antigua de 1509 que se perdió por ser incluida la obra en el índice de libros prohibidos de Madrid de 1583. Se conservan varias ediciones de una traducción francesa, la primera de Lyon, sin fecha, una segunda de 1548 (base de la edición crítica de Armand Llinarès de 1984) y otra de París 1606. De esta forma, el texto más cercano al original actualmente son estas traducciones francesas, ya que las ediciones catalanas modernas son reconstrucciones.

de reincorporarse a su origen cristiano pero los intentos fueron en vano. Su obra catalana, escrita en Túnez contiene diversas alusiones a su origen y situación después de abrazar el Islam, su consideración de sabio entre la nueva élite que frecuentó y sus juegos de perspectivas que le facilitaron la escritura de unas obras en las que se permitía distanciarse cómodamente de la ortodoxia cristiana: R. Alemany, «Presències i ecos d'un jo individuat en l'obra d'Anselm Turmeda», *ELLiLC*, XXIX (=Miscel·lània Germà Colón, 2), 1994, pp. 5-24; R. Alemany, «Tradició i innovació literaria en la Disputa de l'Ase d'Anselm Turmeda», en *Professor Joaquim Molas; memòria, escriptura, història*, 2 vols., Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, I, pp. 15-26. M. de Epalza, *Fray Anselmo Turmeda (Abdallah al-Taryuman) y su polémica islamo-cristiana. Edición, traducción y estudio de la «Tuhfa»*, Madrid, Hiperión, 1994.

³⁴ R. Alemany, «Rex est hoc tempore nummus: un motiu goliardesc reciclat per l'Arcipreste de Hita i per Anselm Turmeda», en R. Alemany / F. Chico, eds. *Literatures ibèriques medievals comparades = Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Alacant: Universitat d'Alacant; Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012, pp. 39-51.

La obra comienza con un encuentro casual entre el protagonista y un grupo de animales que están debatiendo la elección de un nuevo rey, puesto que el anterior ha muerto sin descendencia (clara alusión al compromiso de Caspe después de la muerte sin herederos legítimos de Martín I que culminó con la entronización de Fernando de Antequera). El inicio nos recuerda también al *Llibre de les Bèsties* de Ramon Llull, si bien el conflicto a dilucidar en la obra lulliana es la conveniencia de encontrar un rey entre los animales carnívoros o herbívoros, hecho que dará pie a las intrigas de la zorra Na Renard y la concatenación de ejemplos, algunos procedentes como ya sabemos, del *Kalilah wa-Dimna*.

El debate para la elección real de la *Disputa* turmediana se cierra con la proclamación, a propuesta del caballo, del hijo de un primo hermano del león difunto, el llamado «Lyon roux de la longue queue». Nuestro protagonista es descubierto por los animales quienes le identifican rápidamente como Frère Anselm, natural de Mallorca, convertido al Islam y oficial de la aduana de Túnez, pero sobre todo conocido como defensor de la superioridad del hombre sobre los animales, criaturas de Dios. Los animales no están de acuerdo con esta afirmación y proponen que por medio de una disputa con ellos reúna razones de peso para confirmar esta afirmación. El animal encargado de disputar con Frère Anselm es el «Asne roigneux à la queue coupée», el más miserable e indigno de todos los animales, ante el cual el hombre se burla si bien pronto demostrará sus cualidades dialécticas.

El inicio de la obra muestra un alto grado de ironía, característica esta que no aparece en la posible fuente de Turmeda, la obra de los *Ihwan as Safa* (Hermanos de la Pureza), *Disputa de los animales contra el hombre*, un apólogo incluido en la enciclopedia que elaboró esta comunidad *Shií* de Basora en el siglo VIII.³⁵ La disputa árabe tiene como tema central la superioridad del hombre frente a los animales en un tono erudito, y encontramos ciertas concomitancias que, posiblemente, Turmeda recogió en el tratamiento de algunas cuestiones y en los argumentos razonados que se dirimen. Sin ir más lejos, los asnos que aparecen en la disputa árabe no tienen relación con el del texto catalán de Turmeda. Son modelos de discreción y sumisión al hombre, con un componente positivo.

Las disputas medievales románicas tienen como tema de debate otras cuestiones más banales³⁶, y no es hasta el Renacimiento cuando se plantea la cuestión de la

³⁵ M. Asín Palacios, «El original árabe de la *Disputa del Asno contra fray Anselmo Turmeda*», *Revista de Filología Española*, I (1914), pp. 1-51. Contamos con una traducción de este apólogo, E. Tornero Poveda, trad. *La disputa de los animales contra el hombre (traducción del original árabe de la Disputa del asno contra fray Anselmo Turmeda)*, Madrid, Universidad Complutense, 1984.

³⁶ La lírica trovadoresca contiene numerosos ejemplos de debates entre trovadores, uno de los más recordados es el que mantienen Bertran de Born y Raimbaut de Aurenga sobre la conveniencia de utilizar

dignidad humana.³⁷ Sin embargo, existen en la literatura griega una serie de obras que presentan discusiones entre asnos y hombres, como por ejemplo, poemas satíricos bizantinos con protagonistas animales que Turmeda podría conocer en su estancia a Italia, antes de su conversión al Islam.³⁸

El contenido de la *Disputa* turmediana lo conforman diecinueve pruebas por las que Frère Anselm intenta demostrar la mayor dignidad de los hombres pero que son rebatidas fácilmente por el asno, algunas con una brutalidad pasmosa, otras con una sutileza de conocimientos teológicos y naturalistas que demuestran el grado de cultura que había conseguido su autor. No obstante, predomina la ridiculación en aquellas afirmaciones que intentan demostrar que el hombre es superior con argumentos aparentemente banales como:

- Prueba 1. La bella semblanza de los hombres y su proporción. El asno rebate la afirmación aludiendo a la forma concreta de cada especie animal, adaptada a sus necesidades.
- Prueba 3. Los hombres prefieren la rectitud y justicia, mientras que los animales no conocen este principio. El ejemplo más relevante es de las abejas y su rey, modelo de justicia y orden social.
- Prueba 4. Los hombres comen manjares delicados, sin embargo existe una larga serie de enfermedades que se generan por comer demasiado.
- Prueba 5. Los hombres son capaces de construir instrumentos con los que obtener placeres, como la música. El asno responde que las alegrías en vida se convierten en pena en los funerales.
- Prueba 7. Los hombres llevan buenas vestimentas, sin embargo esos vestidos provienen de los animales, como la lana o la seda
- Prueba 8. Los hombres tienen gobernantes y consejeros. Los animales también tienen reyes y más justos porque los gobernantes de los hombres solo se preocupan de sacar provecho de sus súbditos, impuestos, tributos injustos, corrupción, etc.

un estilo sencillo en las composiciones poéticas o un «trobar clus», considerando la poesía una actividad culta y elitista. Aparte de temas banales como el debate sobre el verano o el invierno, el agua o el vino, el caballero o el clérigo, proliferaron una serie de temas de discusión como los debates entre el cuerpo y el alma, tema que reencontramos en la poesía número 4 de Ausiàs March. Otro gran tema de discusión escolar fueron los debates pro y antifemeninos que se plamarosn en obras como el *Matheolus*, *La Cité des Dames* y en la literatura catalana, *Lo Somni* de Bernat Metge o el *Spill* de Jaume Roig.

³⁷ R. Alemany, art. cit., 2003, pp. 15-26.

³⁸ J. Redondo, «Les possibles fonts gregues de la Disputa de l'ase de Fra Anselm Turmeda», en C. Bosch & P.J. Quetglas (eds.), *Mallorca i els clàssics*, II Ciutat de Mallorca, 2000, pp. 33-48.

- Prueba 10. Los hombres alimentan y cuidan de los animales. El asno responde que no es un cuidado desinteresado ya que la muerte de un animal provoca pérdidas económicas en su propietario
- Prueba 11. Los hombres son capaces de construir hermosos edificios. Esta afirmación es fácil de rebatir por el asno con los ejemplos de la abeja o de la tela de araña, construcción sutil.
- Prueba 12. Los hombres se alimentan de animales. Llegado este momento, el debate se amplía a otros interlocutores e intervienen los insectos y parásitos que viven en el cuerpo humano para llegar al máximo de ridiculización. Se trata de los mosquitos, pulgas, chinches, piojos y un curioso gusano que no es más que la bacteria de la caries, por lo que se deduce que Turmeda perdió su dentadura.³⁹
- Prueba 15. Los hombres tienen órdenes religiosas. En este apartado se incluyen siete narraciones anticlericales que demuestran la falsedad de los religiosos. Por su comicidad y elaboración se consideran los primeros cuentos de inspiración boccacesca en prosa.
- Prueba 17. Los hombres usan perfumes y son más limpios que los animales. Los productos cosméticos suelen ser de origen animal y de hecho hay tratados de cosmética que explican la composición de estos productos.⁴⁰

Los argumentos más serios que propone Frère Anselm, aunque igualmente rebatidos por el asno son los siguientes

- Prueba 2. El hombre posee memoria y cinco sentidos más perfectos que los de los animales. El asno rebate la afirmación con ejemplos de animales que poseen sentidos corporales más sutiles que el hombre: caballo el oído, el águila la vista, etc., e incluso animales con mayor memoria que el hombre como la golondrina y otras aves migratorias que recuerdan año tras año donde están sus nidos.
- Prueba 6. Dios ha dado a los hombres una ley, se refiere a la religión, y ha enviado profetas. Según el asno, de la misma manera que los hombres poseen una ley, la violan con todos los pecados que cometen.

³⁹ R. Alemany, «Insectes perspicaces dans une parodie des débats scolastiques», *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*, 25 (2013), pp. 1-10.

⁴⁰ M. I. Betloch, *et alii*, «The use of animals in medicine of Latin tradition: study of the *Tresor de Beutat*, a medieval treatise devoted to female cosmetics», *The Journal of Ethnobiology and Traditional Medicine*, 121 (2014), pp. 752-760.

- Prueba 9. Los hombres son creados a imagen de Dios quien les ha dado una fisionomía particular, la palabra y la escritura. El asno responde que si bien los hombres tienen una semblanza única –y esto recuerda a la primera de las pruebas– ciertamente las diferencias entre los hombres son irreconciliables y provocan múltiples guerras y desacuerdos, mientras que los animales, pese a las diferencias, son todos de un único pensamiento común.
- Prueba 13. El alma humana es inmortal. Esta prueba es la que se considera definitiva en la *Disputa de los animales* de los Hermanos de la Pureza y, podría considerarse también una prueba concluyente en la disputa cristiana. Sin embargo, y por sorpresa, el asno responde con dureza, criticando el escaso entendimiento de su contrario y rebate el argumento con la afirmación que la mayor parte de las almas humanas van a parar al infierno puesto que no conocen la gloria del paraíso.
- Prueba 14. Los hombres son creados a imagen y semblanza de Dios. Este argumento no aparece en la *Disputa* árabe por razones obvias, y aunque parece ser otra afirmación contundente, pues remite a un pasaje del Génesis, el asno rebate a Frère Anselm con la teoría del microcosmos humano.⁴¹ Según esta teoría el hombre posee en su cuerpo doce conductos que equivalen a los 12 signos; cuatro miembros a semblanza de los cuatro elementos naturales –fuego, tierra, aire y agua; además compara la parte anterior del cuerpo humano con los lugares habitados y la posterior con los desiertos.⁴²

Davantage, la partie de devant du corps de l'homme et ainsi comme le levant, et le derrière est ainsi comme le ponent. La main dextre est comme la midy et la senestre comme le septentrion; l'esterner, cryer, toussir, et le bruit et rumeur que font les boyauls sont comme les tonnerres, ainsi que dessus vous ay dict et déclaré. Et les larmes, la salive et l'urine sont ainsi que la pluye; le rire est comme la clarté du jour, le plorer comme l'obscurité de la nuit; le dormir, comme la mort, le veiller, comme la vie; le temps de la puérillité, comme le printemps, l'adolescence, comme l'esté, la jeunesses, comme l'automne, la vieillesse, comme l'yver. Et aussi, comme le grand monde est régy et gouverné par nostre Seigneur Dieu, ainsi le petit monde, c'est à sçavoir le corps de l'homme, est régy et gouverné et seigneurie par l'âme intellective.

⁴¹ F. Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 90-96.

⁴² Turmeda, ed. cit., 1984, p. 90. Traducción del texto: La parte delantera del cuerpo es como Levante, y la trasera, como Poniente. La mano derecha es como el mediodía, y la izquierda como el septentrión. El estornudar, gritar, toser y el ruido que hacen los intestinos son como las tormentas. Las lágrimas, la saliva y la orina como la lluvia. La risa, como la claridad del día, el llanto como la oscuridad de la noche; dormir como la muerte, el velar como la vida. El tiempo de la infancia como la primavera, la adolescencia como el verano, la juventud como el otoño y la vejez como el invierno. Y también como el macrocosmos o gran mundo está regido y gobernado por nuestro Señor, el pequeño mundo, es decir, el cuerpo del hombre, está regido y gobernado por el alma intelectual.

- Prueba 16. Los hombres poseen instinto natural e inteligencia, mientras que los animales solo un poco de discreción natural. En esta prueba, el asno va dando ejemplos de animales que se caracterizan por su buen entendimiento, la mayor parte de estos ejemplos proceden de los bestiarios y enciclopedias medievales y se trata del fragmento de la *Disputa* en que encontramos una mayor presencia de fuentes occidentales.⁴³
- Prueba 18. Los hombres poseen diferentes ciencias, entre ellas la astrología y otras artes adivinatorias, a lo que el asno responde con una profecía apocalíptica ante el supuesto final del Cisma con la llegada de un nuevo Papa a Roma.⁴⁴

La razón concluyente que da la victoria a Frère Anselm después de tantas situaciones ridículas y de ser vilipendiado por el asno es la número 19, que hace referencia al misterio de la Encarnación divina en un hombre, y que por supuesto no aparece en el texto árabe.

El asno, *alter ego* del autor, se convierte en el auténtico ganador de la *Disputa*, demostrando sus conocimientos y despreciando a su interlocutor con alusiones a su escaso razonamiento y a su grosería.⁴⁵

Frère Anselm, ouyant la renommée de vostre science et sagesse qui volle par toute ceste province, abant que je vous cogneusse ny vous eusse auy parler, sçachez que je vous tenoys en grande réputation et sagesse; mais à present trouvant le contraire, vous tiens pour une rude et lourde personne.

Hé frère, hé frère, penser avant que parler c'est sagesse; et vous faictes le contraire qui parlez devant que penser, et cela est grande et haultaine follie meslée avec plus grande ordure.⁴⁶

A consecuencia de estas intervenciones, Frère Anselm reacciona y se da cuenta que está perdiendo el debate ante un contrario tan inferior por lo que replantea la estrategia, sin éxito a veces, o bien, el propio asno es quien le ayuda a salir de la situación embarazosa invitándole a continuar con la disputa.

⁴³ M. García y L. Martín, «Algunes fonts occidentals de l'obra d'Anselm Turmeda *Disputa de l'ase*», *Revista de Filología Románica*, 13 (1996), pp. 181-214, especialmente pp. 198-209. También L. Martín, «La *Disputa de l'ase* d'Anselm Turmeda i la tradició enciclopèdica medieval», dins Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 1993)*, III, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 213-227.

⁴⁴ J. Pou i Martí, *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XIV)*, estudi preliminar d'Albert Hauf i Valls, Alacant, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996 [1930].

⁴⁵ Turmeda, *ed. cit.*, 1984, p. 58. Traducción al texto: Frère Anselm, oyendo lo renombrado de vuestra ciencia y sabiduría que se conoce en toda esta provincia, antes que yo ous conociese ni ous hubiese oído hablar, sabed que os tenía en muy gran aprecio y reputación, pero ahora encuentro que es todo lo contrario y os tengo por una persona ruda y grosera de entendimiento

⁴⁶ Turmeda, *ed. cit.*, 1984, p. 62. Frère Anselm, quien habla mucho, continuamente se equivoca... Me parece que estáis un poco dulce de sal y ligero de peso

¿Qué pretende Turmeda? La comodidad de la forma elegida, el debate, permite cuestionar principios de la religión cristiana que él había abandonado varios años antes en boca de un ser ridículo como burla o advertencia a las clases más ortodoxas de la posibilidad de una nueva forma y diferente de interpretar las verdades o dogmas religiosos, todo esto en una época de crisis y desde una nueva situación personal, de lejanía y conversión a l'Islam de su autor. No obstante, el juego de Turmeda se hace aún más irónico cuando decide dar la victoria al personaje humano aludiendo a la Encarnación divina en un hombre. Quizás Turmeda no olvidaba que le convenía congraciarse con sus antiguos correligionarios o bien la ridiculización es aún mayor ya que da la razón aludiendo a un misterio del cristianismo, sin embargo jamás regresó de Túnez ni revocó su conversión. Recordemos que su conversión al Islam fue también objeto de una obra escrita en árabe, el *Presente del hombre letrado contra los partidarios de la cruz*, conocida como la *Tuhfa*, si bien explotada hasta la saciedad por la sociedad musulmana.⁴⁷

En la prueba 15 el asno se convierte en un contador de cuentos ágil y divertido. En total son siete narraciones las que pronuncia para demostrar los pecados capitales de los clérigos. Estos cuentos van dirigidos directamente a su interlocutor, Frère Anselm, pero pronunciados delante de la concurrencia de todos los animales, más aún el rey de los animales, el recientemente elegido león, es quien le pide formalmente al asno que cuente las narraciones sin temor a ser prolijo ya que es importante para el desarrollo del debate conocer todas las pruebas de la indignidad humana.

El más conocido de estos cuentos es el relativo a la lujuria de los clérigos mediante una ridiculización del sacramento de la confesión (tema ya tratado en la *Disputació d'en Buch ab son cavall* però ahora desde una perspectiva diferente y centrándose en el pecado de lujuria). En concreto, la narración que nos ocupa presenta un fraile joven a quien acude una mujer bella pero con escaso entendimiento «dolça de sal», enviada por su marido para que se confiese en tiempo de Cuaresma. La mujer, llamada Madona Tecla, es muy simple e inmediatamente es engañada por el fraile, Joan Juliot, quien haciendo gala de una enorme lascivia la convence de que para absolverla de sus pecados debe hacer el amor con su confesor una vez de cada diez que lo hace con su marido. La confesión consiste, pues, en el recuento por parte de la joven y del confesor de sus contactos sexuales y el «cobro» de esta especie de impuesto por parte del religioso.

Otro cuento menos conocido, por ejemplo, es el referido a la gula. La amiga de un sacerdote, Caterina, cocina un buen pastel de pescado para el día de Navidad y le dice a su protector que lo coman rápidamente porque pueden llegar extraños a

⁴⁷ M. de Epalza, *op. cit.*, 1994.

la casa y quedarse sin su banquete. Efectivamente varios religiosos que conocen las habilidades de la cocinera se presentan en la casa, por lo que ella esconde el manjar y les ofrece siete sardinas. Los religiosos saben que ha escondido la comida y le hacen creer, cogiendo una sardina y poniéndosela a la oreja, que esta habla y les dice que en la casa hay un pescado mucho más grande y succulento que está escondido. Ante tal revelación, Caterina saca el majar y lo reparte con los religiosos.

El componente irónico y divertido de estas dos narraciones desaparece en otras de la colección. El cuento sobre la soberbia tiene un argumento trágico, centrado en la persona cruel del gran abad de Perusa quien se dedica a perseguir bellas mujeres y a disculpar a los clérigos que hacen lo mismo. La tragedia se produce con la muerte de la esposa de Joan Ester, quien se suicida, embarazada de ocho meses, para evitar la lascivia de un clérigo protegido por el gran Abad. El marido pide justicia; sin embargo, el gran Abad acusa de blasfemia al clérigo causante de la desgracia. Joan Ester viaja a Florencia con el cuerpo de su hijo embalsamado donde se genera una rebelión general contra la Iglesia y sus abusos de manera que por la muerte de la esposa es hecha justicia.

De esta forma, el asno de la *Disputa* se revela como un experto narrador, la concatenación de los cuentos sigue un curso lineal, y aunque un cuento lleva a otro no se llega a generar una estructura de cuentos dependientes de otros. En el transcurso de los cuentos, el asno interpela varias veces a su interlocutor en un intento de captar su atención continuamente, mientras que el personaje de Frère Anselm interviene una vez para reconocer la sutileza de su contrincante y pedirle que continúe con las narraciones.⁴⁸

Seigneur Asne, selon le proverbe: «Maulvais chappe coeuvre souvent bon beueur», ainsi me semble-t-il de vous. Car qui vous voit ainsi maigre, escorché et sans queue, il pense qu'en vous n'ayt nulle subtilité, mais que vous soyez lourd et idiot, combien que à ce que je voy, vous estes ung grand taille pigeons. Et si je vous eusse aussi bien cogneu au commencement de ma dispute, comme je fay à ceste heure, je vous jure en vérité que ne me fusse pas prins à vous en fait de dispute.

En otra intervención, Frère Anselm recuerda un hecho ocurrido en Mallorca durante su juventud y que concluyó con la condena a prisión de un clérigo que había participado en la muerte de otro, suceso que el asno cuenta como ejemplo del pecado de la ira. El autor, por lo tanto, accede por medio del asno a dar alguna pincelada de

⁴⁸ Turmeda, *ed. cit.*, 1984, p. 108. Traducción del texto: Señor asno, según el proverbio, «mala capa cubre buen bevedor». Así me pareceis vós. Quien os ve tan negro, roto y sin cola, piensa que no puede encontrar en vós sutileza, sinóo más bien que seaáis ignorante y grosero, si bien ahora pienso que sois un gran astuto y si os hubiese conocido al principio de la disputa, en verdad no me habría embarcado en esta empresa.

su vida en este juego de perspectivas que es la *Disputa* donde nunca sabremos si la real intención de Turmeda era la burla o la evocación a su pasado cristiano.

4. COMO CONCLUSIÓN, ¿QUÉ PIENSAN LOS ANIMALES DE LOS HOMBRES?

La dignidad humana, que es el tema planteado en la *Disputa* de Turmeda, tiene un contrapunto en las fábulas de Francesc Eiximenis. El argumento de una de estas fábulas plantea una cuestión entre los animales: decidir quién es el más cortés y noble animal en el mundo. El primero en argumentar es el león que defiende al hombre. Sin embargo, inmediatamente el resto de animales argumentan en su contra, hasta que aparece una cigüeña que le hace ver al león que no siempre las verdades son tan absolutas y genera una discusión sobre los consejeros reales. No obstante, nos interesa destacar los parlamentos del caballo y del asno para saber la opinión que estos animales tienen de los hombres, altamente negativa, por supuesto. En palabras del caballo:

Nós, senyor, servim e honram l'hom fort altament, portant-lo per ciutats e per viles pomposament e fort ricsa; e en les batalles nós nos posam per ell a mort, e el ne traem ab honor, e el portam carregat de ferre, e som-hi nafrats e colpejats e esguerrats, e eixim del camp eromanem morts aquí mateix; e ell, pèr bones gràcies, quan començam a envellir e perdre lo poder, tol-nos nostre bell arnés, e posen-nos un vil cabestre d'ase al cap e un bast o una albarda de mul a les costes; nos tolen la civada e si no podem anar bé carregats, farten-nos de bastonades; e fan nos jaure a la serena. E quan morim, no els basta lo servei, ans nos giten en casa hòrreament, e ens fan escorxar, e serveixen-se de nostra pell a calçar, e donen nostres carns al scans, ne ens volen soterrar.

A continuación, las quejas del asno son más duras:

Io mesquí, podets dir, senyor, que hi són mala vengut en casa de l'hom, car ell me té per la pus vil bèstia que al món sia, e tots dies me malaeix; e jamés no em carrega sinó fems e vils coses; e jamés no m'honra de fre ne de sella, e contínuament me bat e em trenca; e em dóna a menjar vilment, e fa'm tot menjar a cans! .⁴⁹

En otra fábula eiximeniana, un joven león le dice a su padre que desea ejercitar su fuerza contra los hombres, a lo que el león experimentado contesta que no saldría

⁴⁹ F. Eiximenis, *Contes i faules*, Barcelona, Barcino, 1925, pp. 125-127. Nosotros servimos y honramos a los hombres, los llevamos por ciudades y villas, en las batallas nos exponemos a la muerte, les proponemos honor, los montamos cargando con su arnés, somos heridos y abandonados en el campo de batalla. Cuando envejecemos, los hombres nos quitan nuestros arneses y nos ponen un cabestro de asno y unas albardas de mula en los lomos, nos quitan la cebada, nos cargan de trabajo y nos dan bastonazos, nos acompañan de asnos y nos dejan dormir en la serena. Cuando morimos no reconocen nuestros servicios, sinó que nos expulsan de casa, nos quitan la piel y hacen con ella calzado, dan nuestra carne a los perros y no nos entierran. Yo, mezquino, no soy bienvenido en la casa del hombre; él me tiene por la más vil bestia del mundo, todos los días me maldice, solo me carga con basura y cosas viles, jamás me honra con un freno y una silla, continuamente me golpea, no me da de comer y después de muerto da de comer a los perros mi carne.

bien parado ya que los hombres, y en especial los labriegos, son «los más industriosos y maliciosos y contra ellos jamás se puede salir con honor».⁵⁰

Observamos, pues, que el debate entre hombres y animales es un tema común en las fábulas y otros ejemplos animales en los cuales se plantea la cuestión de la naturaleza bondadosa del hombre y, por extensión, de todas las criaturas, aunque la ignorancia y el deseo de poder provocan la corrupción. En este sentido los animales, ajenos a la sociedad humana, mantienen esta naturaleza bondadosa y pueden dar una lección a la sociedad ideal que pretende establecer Eiximenis en sus obras.

Las figuras del animal y del hombre dialogando aportan una novedad importante en tono satírico. El caballo de la *Disputació d'en Buch* no nos recuerda al animal noble sino más bien al rocín flaco y desagradable que se dirige al hombre de una forma en principio formalmente respetuosa pero recordándole su vileza. En esta obra, el caballo ríe abiertamente ante las razones que le da su amo para justificar su conducta, se sorprende de que el ladrón no se preocupe por sus actos y, cuando asume el papel de confesor da una serie de consejos propios de un individuo honrado que son desoídos completamente por el caballero En Buch. En el caso de la *Disputa del Asno* de Turmeda, las intervenciones burlescas del animal son más explícitas y llegan casi a ser insultantes.

Los animales de nuestros relatos parecen tener más juicio que el hombre. En Buch es un ladrón por lo que se presume que no tiene juicio, pero Frère Anselm es un hombre estudioso que no demuestra su valía cegado por el orgullo y cuya vanidad es constantemente vilipendiada por el asno.

La habilidad dialéctica es mayor en los animales, en el caso de Frère Anselm sus intervenciones son muy pobres mientras que el razonamiento del asno es mucho más desarrollado lo que lleva a una refutación contundente. En el caso de En Buch, que también posee recursos hábiles para escapar de la penitencia, el caballo se muestra mucho más convincente.

Como reflexión final, la posible lección moral que se desprende es el razonamiento de que si los animales, sin tener intelecto, pueden llegar a este grado de sutileza. Cuánto mejor sería para los hombres tenerlo en cuenta y aprender de estos seres considerados inferiores.

⁵⁰ F. Eiximenis, *op cit.*, 1925, p. 108.

BIBLIOGRAFIA

- ALEMANY, R., «Presències i ecos d'un jo individuau en l'obra d'Anselm Turmeda», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 29 (=Miscel·lània Germà Colón, 2), 1994, pp. 5-24.
- _____, «El context literari i intel·lectual de la Corona d'Aragó en l'època de sant Vicent Ferrer», en *Paradigmes de la història, I: Actes del Congrés Sant Vicent Ferrer i el seu temps* (València, 1996), València, Saó, 1997, pp. 47-70.
- _____, «Tradició i innovació literaria en la Disputa de l'Ase d'Anselm Turmeda», en *Professor Joaquim Molas; memòria, escriptura, història*, 2 vols., Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, I, 2003, pp. 15-26.
- _____, «Rex est hoc tempore nummus: un motiu goliardesc reciclat per l'Arcipreste de Hita i per Anselm Turmeda», en R. Alemany / F. Chico (eds.) *Literatures ibèriques medievals comparades = Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Alacant, Universitat d'Alacant, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012, pp. 39-51.
- _____, «Insectes perspicaces dans une parodie des débats scolastiques», *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*, 25 (2013), pp. 1-10.
- ANNICHIARICCO, A., *Narracions en vers catalane medievals. Apunti e Materiali per una Guida bibliográfica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.
- ASÍN PALACIOS, M.: «El original árabe de la Disputa del Asno contra fray Anselmo Turmeda», *Revista de Filología Española*, I (1914), pp. 1-51.
- AVENOZA, G., «Traducciones Valerio Máximo en la Edad Media Hispánica», en *Reflexiones sobre la traducción. Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar «Teoría y práctica de la traducción»* (Cádiz, 29 marzo- 1 abril de 1993), ed. L. Charlo Brea, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1994, pp. 167-180.
- BADIA, L., *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988.
- _____, «De la Faula al Tirant passant pel Llibre de Fortuna e Prudència», en *Traducció i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literaria i lectures d'Ausiàs March*, Barcelona, Valencia, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pp. 93-128.
- Bestiaris*, edició de Saverio Panunzio, Barcelona, Barcino, 1963.
- BETLLOCH, M. I., E. CHINER, J. CHINER, F. LLORCA, L. MARTÍN, «The use of animals in medicine of Latin tradition: study of the *Tresor de Beutat*, a medieval treatise devoted to female cosmetics», *The Journal of Ethnobiology and Traditional Medicine*, 121 (2014), pp. 752-760.
- LECTURA Y SIGNO, 10 (2015), pp. 101-125

- Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*, edició de A. Pacheco, Barcelona, Edicions 62 / La Caixa, 1983.
- CABRÉ, M. *Cerverí de Girona and his poetic traditions*, London, Tamesis, 1999, pp. 152-179.
- CINGOLANI, S. M., *El somni d'una cultura: Lo Somni de Bernat Metge*, Barcelona, Quaderns Crema, 2002.
- EIXIMENIS, F. *Contes i faules*, Barcelona, Barcino, 1925
- _____, *Terç del Crestià*, edició de M. Olivar, 3 vols. Barcelona, Barcino, 1929-30.
- EPALZA, M. de, *Fray Anselmo Turmeda (Abdallah al-Taryuman) y su polémica islamo-cristiana. Edición, traducción y estudio de la «Tuhfa»*, Madrid, Hiperión 1994. [1ª ed. 1971.]
- FARAUDO, L., *Recull de textos catalans antics*, Barcelona, 1911.
- GARCIA, M., L. MARTÍN, «Algunes fonts occidentals de l'obra d'Anselm Turmeda *Disputa de l'ase*», *Revista de Filología Románica*, 13 (1996), pp. 181-214.
- HAUF, A. G., *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990.
- HILLGARTH, J. N., «La personalitat política i cultural de Pere III a través de la seua crònica», *Llengua & Literatura*, 5 (1993), pp. 7-102.
- LACARRA, M. J. «Los enigmas de las Faules d'Isop», *Caplletra. Revista Internacional de Filología* (en prensa).
- LATINI, B. *Llibre del Tresor*, versió catalana de Guillem de Copons, vol II, edició de C. J. Wittlin, Barcelona, Barcino, 1976.
- LLULL, R. *Llibre de l'Orde de Cavalleria*, edició de Albert Soler, Barcelona, Barcino, 1988.
- _____, *Obres Selectes*, edició de Antoni Bonner, Palma de Mallorca, Moll, 1989. [1a edició en anglès, *Selected Works*, Princeton 1985.]
- MARCH, P. *Obra completa*, edició de Lluís Cabré, Barcelona, Barcino, 1993.
- MARCO, M., «La comicitat, la paròdia i aspectes anticlericals en alguns contes plaents catalans: *La disputació d'en Buc ab son cavall* i el *Testament de Serradell de Vic*», *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm. 2 (2013), pp. 1- 12.
- MARTÍN, L., «La *Disputa de l'ase* d'Anselm Turmeda i la tradició enciclopèdica medieval», dins Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 1993)*, III, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 213-227.
- _____, *La tradició animalística en la literatura catalana medieval*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, Universitat d'Alacant, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996.
- _____, «Contribució a l'estudi de la versió catalana de les faules d'Isop i la seua difusió en la literatura medieval», en J.M. Lucía (ed.), *Actas del VI Congreso de*

- la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, septiembre 1995), vol. 2, Universidad de Alcalá de Henares, 1997, pp. 1123-1137.*
- _____, «Algunes notes sobre la recepció del *Calila e Dimna* al català i la *Doctrina d'en Pacs*», *Randa. Homenatge Jordi Carbonell*, 60 (2007), pp. 25-39.
- _____, «Nuevas aportaciones sobre la transmisión del Bestiario catalán», *Revista de Literatura Medieval*, 24 (2012), pp. 155-172.
- MASSIP, J. F. *Història del teatre català. Dels orígens a 1800*, Barcelona, Arola, 2007.
- MIQUEL Y PLANAS, R., *Llibre del sabi y clarissim fabulador Isop: historiat y notat als marges del llibre y ara novament corretgit per R. Miquel y Planas en vista de les edicions de 1550 y 1576 y de les posteriorment publicades en català*, Barcelona, en casa de Fidel Giró, 1908.
- OTTAIANO, A., «Els *fabliaux* catalans: anàlisi d'una definició», *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, VII; Barcelona-València, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993 pp. 5-43.
- POU I MARTÍ J., *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XIV)*, estudio preliminar d'Albert Hauf i Valls, Alacant, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996. [1ª ed. 1930].
- REDONDO, J., «Les possibles fonts gregues de la Disputa de l'ase de Fra Anselm Turmeda», en C. Bosch & P.J. Quetglas (eds.), *Mallorca i els clàssics*, II Ciutat de Mallorca, 2000, pp. 33-48.
- RICO, F., *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid Castalia, 1970.
- _____, «Antoni Canals i Petrarca. Para la fecha y las fuentes de *Scipió i Anibal*», en *Miscel·lània Sanchis Guarner*, III, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pp. 53-63.
- ROMEU I FIGUERAS, J., «Els dos textos catalans del *Sermó del Bisbetó*», en R. Alemany et al. (eds.) *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes I*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pp. 189-231.
- RUBIÓ I LLUCH, A., *Documents per a l'història de la cultura catalana mig-eval*, 2 vols., Barcelona, IEC, 1908 [reproducció facsímil con estudio de Albert Balcells, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2000].
- TORNERO POVEDA, E., *La disputa de los animales contra el hombre (traducción del original árabe de la Disputa del asno contra fray Anselmo Turmeda)*, Madrid, Universidad Complutense, 1984.
- TORROELLA, G., *La Faula*, edició de Anna Maria Compagna, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.
- TURMEDA, A., *Dispute de l'ane*, ed. Armand Llinarès, Paris, Vrin, 1984.

ACTUALIZACIÓN DIDÁCTICA DE LAS FÁBULAS: LA INTEGRACIÓN DE APRENDIZAJES LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS DESDE UNA PERSPECTIVA PRAGMÁTICA

ANTONIA MARÍA ORTIZ BALLESTEROS
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

Desde épocas antiguas la fábula ha sido un referente de aprendizajes, variables según el momento, que han basculado desde lo puramente moral hasta lo retórico. El trabajo propone una revaloración y actualización de este género acorde a las tendencias actuales, que apuestan por integrar los aprendizajes lingüísticos y literarios desde nuevas dimensiones, a la luz de las recientes investigaciones en el terreno de la didáctica de la lengua y la literatura. Tomando como ejemplos la fábula de la zorra y el cuervo, se aboga por el empleo de este género como una herramienta eficaz para desarrollar la competencia comunicativa de los alumnos desde una vertiente pragmática que tiene en el punto de mira la oralidad, así como los usos sociales y contextualizados de la lengua.

PALABRAS CLAVE: didáctica de la lengua y la literatura – fábula – competencia comunicativa – didáctica de la oralidad - educación

ABSTRACT

The fable has been used through the ages for diverse lessons according to the time, from the learning of rhetoric to just moral education. The present study proposes to value and to bring up to date this genre according to the present researches in Didactics in Language and Literature, that they have as objective to integrate linguistic and literary learnings. Taking as example the fable *The Fox and the Crow*, we propose the use of this genre as an effective tool to develop the communicative competence of the students from a pragmatic aspect, especially concerning the oral uses of the language.

KEY WORDS: didactic of languages and literature - fable – communicative competence – didactic of oral language - education

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los mayores retos que actualmente tiene la educación es lograr que las enseñanzas lingüísticas y las literarias se apoyen mutuamente. En el terreno de la lengua, hoy nadie discute la necesidad de incidir en el desarrollo de la competencia comunicativa de los alumnos, sirviéndonos de las aportaciones de las Ciencias del Lenguaje y, muy específicamente, la Lingüística del texto, el Análisis del Discurso o la Pragmática lingüística. En el ámbito de la literatura, los intereses se centran en la formación de un lector competente y en el desarrollo de estrategias no solo de

Recibido 9-X-2015. Aceptado: 23-XI-2015

comprensión, sino de interpretación y recreación, acordes a la estética de la recepción. En esta línea, las aportaciones de los estudios sobre intertextualidad y literatura comparada permiten entrever un nuevo paradigma que sustituya el tradicional concepto de enseñar literatura por el renovado de educación literaria. Pocas veces es posible en las aulas rentabilizar de forma conjunta las contribuciones provenientes de uno y otro campo y, cuando se consigue, indudablemente adquiere gran interés desde la perspectiva didáctica.

Estudios como los de Martínez Laínez¹ y Rodríguez Gonzalo² han intentado integrar la educación lingüística y la literaria centrándose en la gramática para proponer vías de acercamiento. Rodríguez López-Vázquez³ sugiere textos literarios, concretamente fábulas, para adoptar estrategias que trabajen lengua y literatura a partir de las premisas de la literatura comparada, con acciones diferentes según la potencialidad del texto. Nuestra propuesta persigue análogas metas que los investigadores citados pero se diferencia, en el caso de los primeros, en que mientras estos remiten a un paradigma formal, nos apoyaremos en otro de enfoque comunicativo, de ahí que partamos de las aportaciones de algunos de los conceptos clave de la renovación, en concreto, los vinculados a los estudios sobre la conversación, las máximas de cortesía de Leech y lo referido a la preservación de la imagen.⁴ Nuestro interés apunta al desarrollo de la oralidad y principalmente al diálogo y la argumentación como manifestaciones básicas en el intercambio comunicativo.

Del lado de la educación literaria, coincidimos con Rodríguez López-Vázquez en el interés por los clásicos y, dentro de estos, en la selección de las fábulas como un género privilegiado, aunque no por su interés puramente didáctico-moral, como casi siempre se ha reivindicado,⁵ sino por su valor estético y literario y las contribuciones que este género realiza al intertexto del alumno debido a su carácter singular, que es el que, en nuestra opinión, debe exigírsele a todo texto que se trate como literatura, tal como defienden muchos investigadores y últimamente evidencia Llorens.⁶ Diferimos

¹ A. Martínez Laínez, C. Rodríguez Gonzalo y F. Zayas, «Textos literarios y actividades gramaticales», *Textos de didáctica de la lengua y la literatura*, 2 (1995), pp. 35-46.

² C. Rodríguez Gonzalo y F. Zayas, «Sintaxis y educación literaria», *Textos de Didáctica de la lengua y la literatura*, 37, (2004), pp. 65-75.

³ A. Rodríguez López-Vázquez, «Estrategias didácticas en torno a la fábula», A. G. Cano Vela y C. Pérez Velarde (coords.), *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*, Cuenca, UCLM-Colección Estudios, 2003, pp. 121-132.

⁴ Vs. especialmente M^a V. Escandell, *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel, 1993.

⁵ Vs. los trabajos de A. Montaner Bueno, «Análisis del tratamiento de la fábula desde una perspectiva intercultural. Esopo y la tradición española en las aulas de 6º curso de Ed. Primaria», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 28, (2013), pp. 183-195, A. Rodríguez López-Vázquez, *op. cit.* y A. Francia, *Educación con fábulas*, Madrid, CCS, 1997.

⁶ R. Llorens, Llorens, «Fábulas, educación literaria y didáctica de los valores: Leo Lionni», *Tropelías*.

no obstante con Rodríguez, porque mientras que las estrategias que este propone son aplicables también a otros géneros, como puedan ser los cuentos populares, de animales,⁷ leyendas, etc., nuestra sugerencia se circunscribe de forma exclusiva a la fábula, al considerar las características lingüísticas que la definen y singularizan, como muestra el análisis comparado de la *Fábula de la zorra y el cuervo* (Conde Lucanor, cuento V) y *Libro de buen amor*, (estrofas 1437-1444), justificando cómo ciertos textos literarios pueden colaborar a la didáctica de los usos orales en la escuela desde una perspectiva pragmática.

2. TRATAMIENTO ESCOLAR DE LAS FÁBULAS

El uso de la fábula en la escuela está registrado desde tiempos antiguos. Es sobradamente conocida la revolución que supuso en la Edad Media el conocimiento de las fábulas de Esopo a través del *Isopete* y la influencia no decayó en el Renacimiento, pues los humanistas vislumbraron su potencial no solo para los aprendizajes lingüísticos sino, sobre todo, para «convencer» gracias al uso de la palabra.

M. Jesús Lacarra, a propósito de *El libro de buen amor*, señala la utilidad de estos textos para tareas de ampliación, reducción y cambio del punto de vista:

Estas obras se estudiaban ineludiblemente en clase y los alumnos medievales se ejercitaban con ellas para aprender las materias del trivium, siguiendo una costumbre que se había iniciado ya en el siglo II. La enseñanza medieval de la retórica tenía una vertiente práctica, en la que los escolares ampliaban, abreviaban o dramatizaban textos breves, como las fábulas. Esto explica la enorme popularidad de esta tradición y a su vez la escasa fijeza de unos textos que se guardarían en la memoria.⁸

En la misma línea, C. Alvar ve en la utilidad de las fábulas para tareas escolares una de las razones de su enorme difusión:

Esta proliferación de versiones diferentes, de textos y de testimonios sólo es explicable por la popularidad de las fábulas de Esopo (y de Fedro), debido a su presencia en las escuelas como apoyo para la enseñanza de gramática y retórica en los primeros años de aprendizaje.⁹

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 23 (2015), pp. 61-72.

⁷ Diferenciamos ambos siguiendo la clasificación de Thompson, muy usada en las disciplinas de Didáctica de la literatura y Literatura Infantil y Juvenil, asumida también por Teresa Colomer, en *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid: Síntesis, 1999, pp. 64-65, donde se separa cuentos de animales, de fábulas.

⁸ M. J. Lacarra, «El libro de Buen Amor, ejemplario de fábulas a lo profano», J. Paredes y P. Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad, 1998, p. 252.

⁹ C. Alvar, «El retrato de Esopo en los *Isopetes* incunables: imagen y texto», *Revista de Filología Española-RFE*, XCI, 2, (2011), p. 236.

De forma análoga se expresa A. Serrano Cueto en su edición de Fernando de Arce, quien destaca varios usos. Junto a lo moral, se une siempre el aprendizaje lingüístico con fines literarios:

Es claro que esta elección respondía a una intencionalidad didáctica por parte del editor, pues se lograba así que el lector tuviera a mano no solo una compilación de fábulas prestas para la educación moral, sino también un asidero teórico con el que emprender la composición literaria. En la práctica de los *progymnasmata* los alumnos sometían las fábulas a todo tipo de alteraciones: las prosificaban, las ampliaban, las reducían o condensaban en un proverbio, introducían en ellas nuevos *epitímios* o modificaban los transmitidos, etc. Las fábulas de Arce constituyen un ejercicio de composición y ampliación en verso a partir de modelos probablemente todos en prosa.¹⁰

Así pues, las fábulas se usaban, según se deduce, para aprender a escribir en mayor medida que para la mejora moral (aprender a ser buenos). En este sentido, los productos de los estudiantes funcionaban muchas veces como auténticos hipertextos producidos a partir del hipotexto fabulístico de referencia y las relaciones de intertextualidad se llevaban a cabo en diferente grado; dependiendo del ejercicio y las capacidades del alumno en cuestión, los resultados irían desde meros plagios hasta creaciones originales o incluso versiones, pues en ocasiones el hipotexto modificaba su género y podía darse el caso de que una narración se convirtiese en un texto dramatizado:

Las fábulas de Arce presentan alteraciones significativas respecto de los modelos antiguos, que parecen responder a diferentes prácticas de composición literaria. A primera vista lo más destacado es la extensión, que contrasta con la brevedad característica del género fabulístico. Sin duda se trata de un ejercicio de redacción escolar basado en la *amplificatio*, práctica habitual en las escuelas de retórica. [...] Cabe la posibilidad de que las fábulas de Arce fuesen representadas como piezas dramáticas en las aulas.¹¹

La fábula, por tanto, es empleada en la Edad Media y en el Renacimiento tanto para la educación moral como para las enseñanzas de retórica,¹² si bien la recuperación que se hizo de ella bajo las directrices ilustradas relegó la segunda de las funciones, insistiendo más en los contenidos que en la forma y prescindiendo de las recreaciones y manipulaciones que eran propias en épocas anteriores. En el siglo XVIII, los textos de Samaniego, Iriarte e incluso Hartzenbusch se convirtieron en las muestras de «alumnos aventajados» que otros habían de admirar, pero por su carácter de productos muy elaborados no dieron paso a que los estudiantes realizasen ningún tipo de ejercicio que les permitiese emular a los modelos. En España, durante la dictadura, las fábulas

¹⁰ F. de Arce, *Adagios y fábulas*, edición de A. Serrano Cueto, Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, 2002, p. LII.

¹¹ *Ibidem*, p. LXV.

¹² J. L. Monreal Pérez, «El uso didáctico de la fábula en la literatura renacentista alemana». *Estudios humanísticos. Filología*. 35, (2013), pp. 51-62.

volvieron a tomar protagonismo con esta misma función de adoctrinamiento; en la actualidad, se ha continuado usando la fábula con algunas propuestas más o menos novedosas, de carácter interdisciplinar,¹³ multicultural¹⁴ o de literatura comparada¹⁵ que no recuperan la potencialidad del género cuando se vinculaba a prácticas retóricas.

3. ANÁLISIS Y CARACTERIZACIÓN DE LA FÁBULA

De forma deliberada hemos dejado en segundo lugar la caracterización de la fábula, no solo porque se trata de un género sobradamente conocido sino también porque creemos que lo que realmente ha dado protagonismo a la fábula radica precisamente en su uso escolar y formativo; de ahí que hayamos abordado este en primera instancia. No obstante, y por brevemente que sea, es preciso recordar qué define este tipo de texto para comprender mejor las propuestas que sobre su uso realizaremos más adelante. Dejaremos a un lado las precisiones históricas y matices que ya inició Aristóteles y nos limitaremos a lo que han aportado recientemente algunos investigadores interesados por el género desde su doble dimensión estética y didáctica.

En el ámbito disciplinar de la Didáctica de la lengua y la literatura, P. Cerrillo clasifica las obras literarias en cuatro grupos, cada uno de los cuales, según señala, correspondería a un género, y puntualiza:

Parece evidente que la Poesía es la Literatura por excelencia, y que la Didáctica, Oratoria e Historia plantean determinadas dudas acerca de su carácter literario: si las usamos como mera información, no son literatura, pero si con ellas podemos llegar a disfrutar estéticamente, sí lo son; depende, por tanto y en cierto modo, de la posición que adopte el lector ante ellas.¹⁶

Para el caso que nos ocupa, Cerrillo incluye la fábula dentro de los géneros didácticos, precisando que, «a diferencia de los géneros poéticos, en las diversas modalidades didácticas el interés estético suele ser secundario».¹⁷ La definición que se ofrece es la de «narración en prosa o en verso de una pequeña historia de la que se extrae una consecuencia moral que llamamos «moraleja» y en la que los personajes suelen ser animales».¹⁸

¹³ M. E. Bidón Vigil de Quiñones y C. Reina Flores, «Ensayos y experiencias didácticas: Las fábulas. Una propuesta interdisciplinar». *Tarbiya*, 41, (2010), pp. 177-189.

¹⁴ A. Montaner, «Análisis del tratamiento de la fábula desde una perspectiva intercultural. Esopo y la tradición española en las aulas de 6º curso de Ed. Primaria», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 28, (2013), pp. 183-195.

¹⁵ A. Rodríguez López-Vázquez, *op. cit.*

¹⁶ P. C. Cerrillo, *Introducción a los estudios literarios*, Cuenca, El Mirador, 1998, p. 23.

¹⁷ *Ibidem*, p. 28.

¹⁸ *Ibidem*, p. 29.

Onieva Morales, sin embargo, incluye la fábula como una clase de cuento y la define como «Cuentos de animales –a veces también de hombres- cuya finalidad es docente, expresada en una *moraleja* que resume la enseñanza».¹⁹ Finalmente, Garrido incluye la fábula dentro de los géneros épicos y define las fábulas como «narraciones breves, a veces formadas por la secuencia de un único diálogo, escritas en verso o prosa. Expresa el desarrollo de un conflicto mediante relato, diálogo o ambos procedimientos a la vez».²⁰

Así pues, las constantes que podemos atribuir a la fábula (sujetas a múltiples variaciones) desde una dimensión literaria serían su carácter narrativo, la voluntad didáctica y la presencia preferente del diálogo, además del frecuente protagonismo de los animales.

Sin embargo, si entendemos que el diálogo es la base de la comunicación oral, deberíamos contemplar también una dimensión lingüística de igual o mayor relevancia que la anterior, especialmente por cuanto el material literario llega a serlo gracias a su relación con lo lingüístico y no con lo didáctico. Pese a lo cual es infrecuente que los investigadores potencien el uso del diálogo en las fábulas como susceptible de tratamiento en las aulas y aprendizaje, frente al resto de elementos, que sí suelen abordarse de manera explícita.

Desde un punto de vista textual, las fábulas pertenecen con pocas excepciones a tipologías del texto conversacional y dialógico, aunque también las encontramos, como las que nos interesan, con carácter argumentativo. Lo que tienen en común ambos grupos es la importancia de conocer el contexto para conseguir los propósitos comunicativos. Vilá i Santasusana²¹ reconoce como fuentes para la enseñanza y aprendizaje del discurso oral los estudios vinculados al análisis del discurso y la lingüística del texto que señalan el texto como un ente estructurado según unas reglas en el que, además, intervienen importantes variables como la intención del emisor, las relaciones entre los participantes y los turnos de palabra. La misma autora nos señala que «la enseñanza de la lengua oral tiene sus orígenes en la Grecia antigua. La retórica clásica tenía como objeto enseñar las formas adecuadas para convencer al auditorio, para exponer las ideas con claridad y eficacia».²² Debemos recordar la recuperación que hoy se ha hecho en estos ámbitos de los estudios de retórica, incorporando la modalización, los requisitos exigidos por el principio de cooperación, las normas de cortesía y el respeto a la imagen del otro, como después veremos.

¹⁹ J. L. Onieva Morales, *Introducción a los géneros literarios a través del comentario de textos*, Madrid, Playor, 1992, p. 195.

²⁰ M. A. Garrido, *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 334.

²¹ M. Vilá i Santasusana (coords.), *El discurso oral formal*, Barcelona, Graó, 2005, p. 16 y ss.

²² *Ibidem*, p. 17.

Es de justicia recordar el trabajo de Luisa Juanatey, pionero en esta línea, que vinculaba la práctica del comentario de textos al aprendizaje lingüístico. Esta autora comparaba los textos del *Isopete* y el cuento de don Juan Manuel englobándolos bajo un mismo epígrafe que titulaba «Un lenguaje para convencer. La argumentación» y manifestaba explícitas relaciones de estas dos fábulas con las teorías de los actos de habla y los avances de las Ciencias del Lenguaje, al afirmar:

Como todos sabemos, para conseguir lo que quería, el zorro no ha necesitado actuar, hacer: se ha limitado a hablar. Y es que en ocasiones hablar es actuar, y esto en varios sentidos. En un sentido hacemos algo al hablar, por ejemplo, cuando prometemos.²³

En la comparación que Juanatey realiza entre Esopo y don Juan Manuel, reconoce el triunfo del segundo:

Su superioridad estriba, fundamentalmente, en la habilidad de don Juan Manuel para caracterizar a un personaje a través de sus propias palabras. En su apólogo el raposo se retrata a sí mismo como un habilísimo engañador, que va llevando al cuervo poco a poco a convencerse de que es extraordinario entre las aves y, en consecuencia, poniéndole en un estado de entontecimiento, de vulnerabilidad producida por la sucesión de halagos creíbles. Pues este personaje no miente de forma inmediata ni con descaro, como hace el zorro del *Isopete*, sino a base de medias verdades, de establecer comparaciones con lo que más conviene, y de aplicar argumentos comúnmente aceptados, que no inspiran sospecha ni duda.²⁴

Compartimos totalmente la opinión de esta autora al interpretar que la fábula en Juan Manuel «ejemplifica el poder de la palabra como instrumento de dominio»²⁵ y solo de forma secundaria «enseña cuánto vale el ingenio, siempre el saber prevalece sobre la fuerza».²⁶ Desde nuestra posición de estudiosos del lenguaje sabemos que las palabras ordenan el pensamiento y que las buenas ideas solo lo son cuando toman una forma verbal adecuada. Así pues, la recepción de las fábulas que tratamos debe dirigirse, como ahora propondremos, no a interpretar que los personajes consiguen sus propósitos exclusivamente porque son «más listos» sino porque son capaces de usar con mayor eficacia un instrumento que los convierte en astutos: el lenguaje.

3.1 Las fábulas como textos orales formales

En primera instancia, tendríamos que partir de considerar las fábulas como textos orales propios del registro formal, reconociendo los rasgos que le son inherentes.

²³ L. Juanatey, *Aproximación a los textos narrativos en el aula (II). Práctica del comentario y aprendizaje lingüístico*, Madrid, Arco-Libros, 1998, pp. 79-80.

²⁴ *Ibidem*, pp. 80-81.

²⁵ *Ibidem*, p. 79.

²⁶ A. Rodríguez López-Vázquez, *op. cit.*, p. 122.

Esto justificaría sobradamente su uso escolar, pues como la lengua oral formal precisa siempre de aprendizaje, las fábulas resultan útiles, debido a que su sencillez facilita la aceptación por parte de los estudiantes.

La formalidad se evidencia en algunas de sus características, que no siempre se explicitan y pueden pasar inadvertidas. La primera es que se trata de una comunicación relativamente unidireccional en la que solo uno de los interlocutores es protagonista preferente de la conversación, si bien sus fines se centran en el otro. Excepcionalmente, la palabra se otorga a un único personaje: vemos que la raposa es la única que toma la palabra en el cuento v del *Conde Lucanor*, la fábula de *La zorra y el cuervo*, y no parece que tener un queso sea impedimento, pues el ave finalmente lo olvida. Más bien cabe pensar que el cuervo prefiere escuchar en lugar de hablar porque lo que recibe son halagos y el silencio le permite disfrutar de ellos. Mientras los halagos son escasos, el cuervo retiene el queso como garantía para conseguir más, pero cuando estos logran sus efectos, lo emocional prevalece sobre lo puramente físico –la comida– y no le importa perder el queso. También está presente el rasgo de planificación, propio de la lengua oral formal, lo que justifica el uso de recursos literarios al tiempo que garantiza la eficacia de estos.

Una lectura superficial del relato podría llevarnos a pensar que la capacidad de la zorra para conseguir su objetivo gracias al diálogo es innata (fruto de su astucia e inteligencia), espontánea por tanto, pero una lectura atenta, desde la perspectiva actual, permite deducir que la maestría del animal no se debe a pura *inventio*, a una inspiración feliz, sino más bien a un trabajo previo de planificación que incluye la estrategia, elaboración y reflexión sobre sus posibilidades considerando el conocimiento del interlocutor y del contexto. La zorra no hace sino emular, a modo de *imitatio*, las técnicas más conocidas de los mejores oradores y retóricos clásicos. A la antigua Grecia se remontan las colecciones más conocidas de fábulas, que Aristóteles no reconocía como género ficticio independiente sino una de las numerosas formas del orador para conseguir la persuasión o, lo que es lo mismo, similar a una figura retórica. Además, la raposa parece adelantarse en el tiempo al principio de cooperación de Grice²⁷, mostrando que, como el cuervo, conoce la máxima de calidad, pues para que la conversación avance es preciso suponer que el interlocutor no miente²⁸ o de lo contrario el diálogo carecería de sentido; así se explica la confianza del ave.

Esta misma certidumbre, base del diálogo, funciona también en otros relatos del *Conde Lucanor*, como el cuento 12 «La zorra y el gallo», el 19 «Los cuervos y los

²⁷ H. P. Grice, «Lógica y conversación», en L. M. Valdés, *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos-UM, 1991, pp. 511-530.

²⁸ La máxima de calidad de Grice insta a que la contribución sea verdadera e incluye dos submáximas, no decir aquello que considera falso ni aquello sobre lo que no se tienen pruebas.

búhos» o el 22 «El león y el toro», en los que las consecuencias devienen de fiarse de que efectivamente, las palabras no solo dicen sino que hacen.²⁹

Además del principio de cooperación, es posible encontrar en estas fábulas claros ejemplos de cómo funciona la cortesía lingüística³⁰. Recordemos que la finalidad de las estrategias que se desarrollan es mantener un equilibrio social, establecer relaciones cordiales y minimizar el conflicto que puede producir no solo la diferencia jerárquica entre los interlocutores sino la distancia entre las intenciones de uno y otro en relación al objetivo final perseguido.

Una de las máximas de la cortesía es la valoración del interlocutor. Esta alcanza unos límites ponderativos en boca de los emisores-zorro que permiten poner en duda la sinceridad de sus palabras, bien por los significados co-textuales bien por los puramente pragmáticos, haciendo peligrar el logro del propósito comunicativo. Así sucede tanto en el caso de Juan Ruiz como de don Juan Manuel pero particularmente en el primero. Gracias a que las historias están contextualizadas en otra estructura superior son los «mediadores» los que interpretan la fábula a partir de sus propios conocimientos con la intención de garantizar que la comprensión sea la adecuada. Sin embargo, en el segundo caso, la monja doña Garoça sustenta su incredulidad en dos razones vinculadas al conocimiento del mundo y los saberes compartidos.³¹ Sin embargo, la raposa de don Juan Manuel no dice mentiras sino verdades a medias (respeto la máxima de Grice) y reconoce a su interlocutor algunos méritos, que son precisamente los que usa. Seguramente por eso la zorra de *El conde Lucanor* consigue sus propósitos y la de *El libro de buen amor* (en su *alter-ego*) los yerra.

3.2 La fábula como texto oral argumentativo

Además de las normas que rigen el diálogo, se deducen otros aprendizajes pragmáticos. Dentro del discurso retórico, la argumentación es una pieza destacada

²⁹ El error no reside en dejarse guiar por la máxima de calidad que, como se deduce, es condición inexcusable para que el diálogo avance, sino en hacerlo de manera exclusiva, desatendiendo otras informaciones derivadas del contexto (el emisor, las intenciones, etc.). De forma explícita lo señala don Juan Manuel en el cuento 22: «Por eso creo que si vuestro amigo es hombre leal y hallasteis en él siempre buenas obras [...], no debéis oír nada de lo que os digan en contra suya, antes os aconsejo que le informéis de ello, para que él a su vez os informe de lo que le digan en contra vuestra».

³⁰ Para esta cuestión, además de las conocidas máximas de Leech, es un referente el trabajo de M. Victoria Escandell, «Cortesía, fórmulas convencionales y estrategias indirectas», *Revista Española de Lingüística*, 25, (1995), pp. 31-66.

³¹ En primer lugar, que las monjas no pueden pecar, aun suponiendo que los intereses fueran sinceros, es decir, que se respetase la máxima de calidad; en segundo, que existe evidencia de que los intereses no son sinceros (se ha atentado por tanto contra la máxima), porque el conocimiento de los hombres (información extratextual) permite afirmar que sus intereses son otros.

cuya finalidad consiste en persuadir al destinatario con pruebas que, en ocasiones, incluyen la refutación de las tesis contrarias. Para Plantin, argumentar «es intentar transformar por medios lingüísticos el sistema de creencias y de representaciones del interlocutor»³²; y esto es, con certeza, lo que hacen los protagonistas de las fábulas seleccionadas, bien que con diferente fortuna. Es relevante la afirmación de Cros cuando indica que «a diferencia de los razonamientos formales y de la demostración, no parte de lo que es cierto o falso, sino de lo que puede resultar más o menos verosímil»³³ en relación al sistema de valores de un destinatario único o de una comunidad. En los casos que nos ocupan, la cuestión de la verdad o falsedad de los argumentos de la zorra no es lo esencial pero la verosimilitud sí queda garantizada cuando acudimos a conocimientos contextuales.³⁴ Gracias a la transmisión la imagen positiva que consigue la zorra con los halagos (máxima de simpatía), el cuervo responde (en un intercambio de cortesía) de la misma manera y no ve a la zorra como una falsa, sino como una amiga. Estamos de nuevo ante la aplicación del principio de cortesía con las máximas que Leech formuló. Los argumentos de la zorra, que desde la posición del lector externo son completamente absurdos, se tornan verosímiles y por eso son eficaces, porque tienen, en función del auditorio al que se dirigen, un alto grado de aceptabilidad; el conocimiento del cuervo que tiene la zorra permite a esta emplearlos, a sabiendas de que el ave los dará como válidos.

Por lo demás, el resto de requisitos del discurso argumentativo, expuestos también por Cros y Vilà³⁵ en sus propuestas de secuencias didácticas, son aplicables a lo que venimos diciendo. En la *Fábula de la zorra y el cuervo* se ejemplifican todas estas cuestiones. La planificación incluye tres partes: el saludo, el halago y la instancia al canto. Las previsiones sobre el destinatario suponen el conocimiento de la excesiva vanidad y la torpeza del cuervo en el caso de Juan Ruiz y la necesidad de reafirmación de la imagen personal, en parte dañada por la carencia de méritos, en el caso de don Juan Manuel. Los argumentos en ambos casos son los mismos y también el orden en que aparecen: los primeros, tendentes a reforzar las dos cualidades físicas que los pájaros poseen: la belleza (como el pavo real, como la garza, como el cisne...) y el

³² Apud A. Cros, «La argumentación oral», en M. Vilà y Santasusana (coord.), *El discurso oral formal*, Barcelona, Graó, 2005, p. 58.

³³ *Ibidem*, p. 59.

³⁴ Especialmente por la obnubilación de los sentidos (y preferentemente del «sentido común») que se presupone ante la muestra de palabras (interpretadas como acciones) que nos hacen sentir queridos, apreciados, valorados. Si las palabras de la zorra no consiguiesen esa sensación sería imposible que el ave creyese como verdaderas las cualidades que indica, a todas luces exageradas. Lo que se está produciendo aquí es la falsa percepción, por parte del cuervo, de que la zorra ve en él virtudes que a otros les están vedadas y que él reconoce como propias, la vieja máxima de que «el amor es ciego».

³⁵ A. Cros y M. Vilà i Santasusana, «La defensa de un punto de vista», en M. Vilà y Santasusana (coord.), *El discurso oral formal*, Barcelona, Graó, 2005, pp. 151-161.

canto (como el ruiseñor, el tordo...); los segundos, vinculados a cualidades morales: el canto produce placer o complacencia - en cualquier caso beneficio-, al que escucha. La verosimilitud se explica por el deseo del cuervo de verse amado pero también reconocido entre el resto de aves. Sin embargo, la prueba de dicho reconocimiento no debe ser muestra de vanagloria (éticamente inaceptable) sino moralmente deseable por los efectos positivos que causa en el otro. La zorra también lo sabe y lo hace explícito.

Finalmente, cabe advertir que, como las fábulas se presentan con los rasgos de la lengua oral formal, el interlocutor no puede rebatir con contraargumentos porque el texto se presenta como si tuviese carácter escrito y diferido. Paradójicamente, el interlocutor permanece impasible ante los argumentos del emisor hasta que, finalmente, sucumbe a ellos, lo que permite que el lector (destinatario del texto literario) asuma, siquiera parcialmente, una posición activa, anticipando sucesos, previendo consecuencias, recelando del emisor y, en definitiva, convirtiéndose en el auténtico receptor del texto que se propone. El componente literario en este proceso resulta imprescindible o el efecto didáctico ni se produciría ni tendría sentido. El lector necesariamente debe identificarse con uno de los dos interlocutores, bien que a modo de *alter ego* para preservar su imagen. El receptor puede concluir la lectura admirando a la zorra, despreciando al cuervo o incluso compadeciéndose pero, en cualquier caso, ha comprendido el texto, lo ha interpretado y se ha convertido en lector activo.

4. CONCLUSIONES

Tras lo expuesto, podemos concluir que, sin renunciar al innegable carácter didáctico de la fábula, el tratamiento de esta debe ser actualizado, porque también el uso de los textos tradicionalmente empleados con valor educativo debe adaptarse a las necesidades del momento. Por eso la fábula ha variado en su uso desde la Edad Media hasta la actualidad, y hoy sería inadmisibles seguir empleando este género, tan rico literariamente, en usos que satisfacían demandas de otros momentos. Según se ha demostrado, puede adaptarse sin dificultad alguna a las exigencias actuales de las enseñanzas tanto lingüísticas como literarias, integrando ambas de forma modélica.

Por lo que respecta al uso que se le da hoy, como señala Llorens «Que ética y estética convivan no quiere decir que la literatura esté obligada a transmitir valores sociales».³⁶ Aunque podamos reconocer a la fábula la capacidad de «educar en valores», que actualmente quiere atribuirse como cualidad principal (y a veces única) de la literatura infantil y juvenil, la realidad es que hacerlo negaría lo que esencialmente es: un constructo lingüístico con características definidas, que responden a una finalidad

³⁶ R. Llorens, *op. cit.*, p. 61.

comunicativa, pero también un objeto estético, con valores singulares que es preciso reivindicar. Esta ha sido por tanto nuestra propuesta: actualizar el uso que se da a las fábulas para que, como ha sido desde su nacimiento, siga aportando a los lectores de todas las épocas y edades disfrute, placer, entretenimiento, reflexiones y, como no puede ser menos, el aprendizaje que se deriva de todo ello.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, C., «El retrato de Esopo en los *Isopetes* incunables: imagen y texto», *Revista de Filología Española-RFE*, XCI, 2, (2011), pp. 233-260.
- ARCE, F. de, *Adagios y fábulas*, edición de A. Serrano Cueto, Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, 2002.
- BIDÓN VIGIL DE QUIÑONES, M. E. y REINA FLORES, C., «Ensayos y experiencias didácticas: Las fábulas. Una propuesta interdisciplinar», *Tarbiya*, 41, (2010), pp. 177-189.
- CERRILLO TORREMOCHA, P. C., *Introducción a los estudios literarios*, Cuenca, El Mirador, 1998.
- ESCANDELL, M. V. (1995). «Cortesía, fórmulas convencionales y estrategias indirectas», *Revista Española de Lingüística*, 25, (1995), pp. 31-66.
- ESCANDELL, M. V., *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel, 1993.
- GARRIDO, M. A., Nueva introducción a la teoría de la literatura, Madrid, Síntesis, 2004.
- JUANATEY, L., Aproximación a los textos narrativos en el aula (II). Práctica del comentario y aprendizaje lingüístico, Madrid, Arco-Libros, 1998.
- GRICE, H. P., «Lógica y conversación», en L. M. Valdés, *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos-UM, 1991, pp. 511-530.
- LACARRA, M. J., «El libro de Buen Amor, ejemplario de fábulas a lo profano», en J. Paredes y P. Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad, 1998, pp. 237-252. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-del-buen-amor-ejemplario-de-fabulas-a-lo-profano/html/ec37eb0d-5d04-4b6f-bf11-ef6d26cc9fbb_4.html [Consultado 08-10-15].
- MARTÍNEZ LAÍNEZ, C., RODRÍGUEZ GONZALO, C. y ZAYAS, F., «Textos literarios y actividades gramaticales», *Textos de didáctica de la lengua y la literatura*, 2 (1995), pp. 35-46.
- MONREAL PÉREZ, J. L., «El uso didáctico de la fábula en la literatura renacentista alemana». *Estudios humanísticos. Filología*. 35, (2013), pp. 51-62.
- MONTANER, A., «Análisis del tratamiento de la fábula desde una perspectiva intercultural. Esopo y la tradición española en las aulas de 6º curso de Ed. Primaria», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 28, (2013), pp. 183-195.

- ONIEVA MORALES, J. L., *Introducción a los géneros literarios a través del comentario de textos*, Madrid, Playor, 1992.
- RODRÍGUEZ GONZALO, C. y ZAYAS, F., «Sintaxis y educación literaria», *Textos de Didáctica de la lengua y la literatura*, 37, (2004), pp. 65-75.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A., «Estrategias didácticas en torno a la fábula», en A. G. Cano Vela y C. Pérez Velarde (coords.), *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*, Cuenca, UCLM-Colección Estudios, 2003, pp. 121-132.
- VILÁ I SANTASUSANA, M. (coord.), *El discurso oral formal*, Barcelona, Graó, 2005.

EL FRONTISPICIO DE BATAVIA DEL INSIGNE FABULADOR GREGO

TERESA ARAÚJO

Universidade Nova de Lisboa

RESUMEN

La presente aproximación a la edición indonesia del único fabulario portugués del siglo XVII incide sobre la hoja de cubierta del impreso, en virtud de que el paratexto pone en perspectiva ángulos cruciales del trabajo del respectivo editor literario, João Ferreira A. d'Almeida. El contexto geopolítico y lingüístico de la obra, su matriz barroca, el conocimiento fabulístico que el autor parece haber acumulado más allá del dominio de la fuente (la colección de Manuel Mendes da Vidigueira) y la variedad de propósitos de la reimpresión son algunos de los aspectos de esta aproximación al libro de Batavia.

PALABRAS CLAVE: *Esopete Redivivo*; fabulario barroco; Batavia; João Ferreira A. d'Almeida; fábula en portugués.

ABSTRACT

The present approach to the Indonesian edition of the single Portuguese fable collection of the 17th century focuses on its title page. In fact, the paratext allows us to analyse crucial aspects of the work of the literary editor responsible for the reprint, João Ferreira A. d'Almeida. Some of the topics discussed are the geopolitical and linguistic context of this publication, its baroque mold, the knowledge of fables the author could have gained in addition to its source (Manuel Mendes da Vidigueira's collection) and the reprint purposes.

KEY WORDS: *Esopete Redivivo*; baroque fable; Batavia; João Ferreira A. d'Almeida; Portuguese written fable.

En la extensa fortuna editorial de *Vida e fabulas do insigne fabulador grego Esopo*,¹ sobresale la quinta impresión del fabulario realizada en el taller de P. Walberger, en Batavia, la actual ciudad de Yakarta, en el año en que la edición *princeps* (de Évora) cumplía casi siete décadas y la cuarta (de Lisboa, de António Álvares), cerca de dos decenios. Hoy en día, la edición indonesia es casi inexistente y desconocida. Se sabe que subsisten solo dos ejemplares –uno conservado en la British Library, que puede consultarse, y el otro en la Cambridge University Library– y son muy pocas las

Recibido 10-X-2015. Aceptado: 23-XI-2015

¹ Manuel Mendes da Vidigueira, *Vida e fabulas do insigne fabulador grego Esopo*, Évora, Manuel de Lyra, 1603. Sobre el ciclo editorial del fabulario, vide el «Catálogo da fábula», así como el estudio de Ana Paiva Morais, «A coleção de fábulas traduzidas por Manuel Mendes, da Vidigueira, 1603-1914», en AAVV, *História crítica da fábula na literatura portuguesa*, ambos en el sitio web *A fábula na literatura portuguesa: catálogo e história crítica*, disponible en <http://www.memoriamedia.net/fabula/> [consultado 27-05-2015].

referencias críticas sobre el impreso. Podemos leer la nota de Hermann Knust, en su edición de *El Libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, que se limita a una cita muy incompleta del título;² encontramos la transcripción de la hoja de cubierta y de la «Dedicatoria e carta de Recomendação» en una de las obras de uno de los más proficuos especialistas de la difusión de la lengua portuguesa en Oriente, David Lopes;³ contamos con las menciones de Cadafaz de Matos⁴ y de Ana Paiva Morais,⁵ que reiteran la descripción de David Lopes, y con la alusión igualmente breve de un estudioso de la lengua neerlandesa en Oriente⁶, pero poco más.

Sin embargo, no es tanto su condición de libro raro y prácticamente desconocido lo que lo individualiza en el ciclo editorial del fabulario, ya que también otras impresiones de la colección Mendes de Vidigueira raramente se encuentran en archivos bibliográficos, algunas de las cuales ni siquiera existen en fondos públicos o privados (la edición *príncipe* se considera perdida), y la crítica a algunas impresiones se resume a primeras aproximaciones.⁷

La singularidad de la publicación de Batavia se desprende de otros aspectos que se tornan cruciales para una aproximación a la edición. Deriva, en primer lugar, de la especificidad del marco geopolítico y lingüístico en el que su autor literario, João Ferreira A. d'Almeida, recompuso el fabulario de Manuel Mendes da Vidigueira. En efecto, la obra fue preparada y publicada en las Indias Orientales de dominio neerlandés, donde residían colonias provenientes de diversas partes, no solo de Europa, que hablaban diferentes lenguas, sino que se comunicaban entre sí a través del portugués y del idioma que comenzaba a conquistar la primacía a la expresión portuguesa como lengua franca: el malayo.⁸ Procede igualmente del modelo barroco a partir del cual

² Juan Manuel, *El Libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, Text und Anmerkungen aus dem Nachlasse von Herman Knust Herausgegeben von Adolf Bish-Hirschfeld, Leipzig, Dr. Seele & Co., 1900, p. 335 [London, Forgotten Books, 2013].

³ David Lopes, *A expansão da língua portuguesa no Oriente nos séculos XVI, XVII e XVIII* 2.^a ed. revisada, prologada y anotada por Luís de Matos, Porto, Portucalense Editora, 1969: 182-184 [1.^a ed., Barcelos, Portucalense Editora, Lda. 1936, pp. 122-124; última edición, facsímil, Lisboa, 2000].

⁴ Manuel Cadafaz de Matos, *Uma edição de Batávia em português no último quartel do século XVII. «Diferença e Christandade» (1684), em versão do P. João Ferreira de Almeida*, Lisboa, Edições Távola Redonda, Centro de Estudos de História do Livro e da Edição (C.E.H.L.E.), 2000, pp. LIII-LV.

⁵ Ana Paiva Morais, *op. cit.* pp. 18-22.

⁶ Kees Groeneboer, *Weg tot et Westen*, KITLV Uitgeverij, Leiden, 1993, p. 42. E-book, disponible en http://www.dbnl.org/tekst/groe050wegt01_01/downloads.ph [consultado 27-05-2015].

⁷ Además del trabajo de Ana Paiva Morais mencionado en la nota 1, *vide*, de la misma autora «A inscrição da “Vida de Esopo” nas primeiras colecções de fábulas em português: *Livro de Exopo* (Séc. xv) e *Vida e fábulas do insigne fabulador grego Esopo* traduzidas por Manuel Mendes da Vidigueira (1603/1643)», *Estudios Humanísticos*, Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León, 2013, pp. 75-84 y «Fábula e mito na literatura tradicional portuguesa – pequenas totalidades», *Álabe*, 5 (2012), pp. 1-10.

⁸ David Lopes, *op. cit.*, pp. 160-173 y Kees Groeneboer, *op. cit.*, pp. 20-28.

João Ferreira A. d'Almeida modeló su obra –y la diferenció del fabulario humanista *Vida e fábulas do insigne fabulador grego*⁹ que el autor tuvo en su mesa de trabajo en Batavia. En otro lugar, me dedicaré a la poética del fabulario indonesio, pero llamo ya la atención sobre el virtuosismo literario de su autor, que fue comentado por Teófilo Braga y João Barrento a propósito de otro trabajo de João Ferreira A. d'Almeida.¹⁰ Deriva igualmente de que la autoría literaria de la edición pertenece a una de las figuras portuguesas más conocidas de la Reforma, por haber sido responsable de la primera traducción portuguesa de la *Biblia*, además de haber protagonizado vivas polémicas con sacerdotes contrarreformistas¹¹ y, por lo que parece, también haber intervenido desde el punto de vista social en la colonia neerlandesa.¹²

Tal diversidad de ángulos invita a que nos ciñamos, en este estudio, al frontispicio del libro. Observemos su caja de impresión después de atender a la hoja de cubierta de la edición que le sirvió de fuente:

Vida / E FABVLAS / DO INSIGNE FABV / lador Grego Esopo. / De novo juntas, & traduzidas com breves appli- / caçoens moraes a cada fabula / POR MANOEL MENDES / da Vidigueyra / Anno de 1643 / EM LISBOA / Com todas as licenças necessarias / Por Antonio Alvarez Imp Del Rei N. S.

Esopete RediVivo / Ou Vida, & / FABULAS / Do insigne, prudente, & gracioso / FABULADOR / Esopo Frigio, de Grecia. / Recollidas, Acrecentadas, Traduzidas / & com breves, Aplicaçoens Mo- / raes illustradas, / Por Manuel Mendez da Vidigueyra. / Impressas em Lisboa no A. de 1643. / E agora de novo, nesta ultima Impressão / diligentemente revistas & emmenda- / das, para uso proveitoso & hone- / sta recreação de todos, / Pelo P. João Ferreira A. D'Almeida. / Primeira parte. / Em BATAVIA, / Com todas as Licenças necessarias. / Por Pedro Walberger, Impressor. / Anno 1672.

Como vemos, el título de 1672 expone una significativa inflexión del paratexto de las impresiones de Lisboa, de António Alvares, de 1621 y 1643 (como decía, no podemos cotejar, a día de hoy, la edición de 1603). En primer lugar, incorpora la denominación que fuera dada, por referencia a Esopo, a las colecciones medievales de

⁹ Ana Paiva Morais, «A coleção de fábulas traduzidas por Manuel Mendes da Vidigueira, 1603-1914», *op. cit.* p. 11.

¹⁰ Theophilo Braga, *Manual de litteratura portugueza. Desde as suas origens até ao presente*, Porto, Livraria Universal de Magalhães & Moniz Editores, pp. 350-352 y João Barrento, «Língua e revelação: a nova "Bíblia de Almeida"», *Didaskalia*, xxxvi (2006) 2, pp. 277-283.

¹¹ Vide los varios títulos bibliográficos del autor, la respectiva fortuna editorial antigua, así como la actual localización de los ejemplares conservados, en el estudio de David Lopes, *op. cit.*, pp. 184-186, 190-192, 194, 196-202 y 210. Entre las diversas reimpressiones de su *Biblia*, se encuentra el reciente trabajo de la editorial de Lisboa, Assírio e Alvim (2006), presentado por el teólogo y poeta José Tolentino Mendonça. De los abundantes estudios sobre João Ferreira A. d'Almeida y sobre su obra de temática religiosa, destaco el de Manuel Cadafaz de Matos, *op. cit.*, y los de Herculano Alves, *A Bíblia de João Ferreira Annes d'Almeida*, Lisboa, Sociedade Bíblica, 2007 y de Luiz Henrique Menezes Fernandes, «Novas descobertas documentais sobre os conflitos religiosos subjacentes à elaboração da primeira tradução da *Bíblia* em língua portuguesa (1642-1694)», *Lusitania Sacra*, 28 (julio-diciembre, 2013), pp. 241-254.

¹² Si bien el conocimiento biográfico sobre el autor es muy limitado, David Lopes lo reunió en su *op. cit.*, pp. 173-179.

fábulas (*Esopete*, *Isopete*, *Ysopete*). El manuscrito portugués del siglo XIV descubierto por Leite de Vasconcelos en Viena y publicado inmediatamente por el filólogo no registra el vocablo.¹³ Pero podría haber sido que alguna colección francesa hubiese circulado por Portugal como aventuró Wilhelm Stork,¹⁴ y, con mayor seguridad, que lo hubieron hecho algunas de las españolas que continuaban mereciendo los favores de la imprenta.¹⁵ Es consabida la difusión de los libros, especialmente de diversos fabularios españoles,¹⁶ en el país de origen de João Ferreira A. d'Almeida, donde el prelado reformista vivió los primeros años. Como tal, la designación no solo no era extraña al autor, sino que puede haber sido usada por el eclesiástico para inscribir el fabulario en la tradición de esas compilaciones y reavivar la herencia: *Esopete Redivivo*. Es verdad que su utilización reflejó la popularidad en portugués de la denominación del fabulista que había sido difundido en las colectáneas –lo que, además, también se manifestó en la conocida referencia de Sancho en *El Quijote* comentada hace algún tiempo por Donald McGrady.¹⁷ Fijémonos en algunos testimonios de esa vulgarización portuguesa a lo largo de siglo XVII con una rápida mirada a dos referencias anteriores.

La *Comédia del Rei Seleuco*, atribuida a Luís de Camões, ofrece uno de los indicios en el llamado prólogo, en el cual el mayordomo explica la pieza que es puesta en escena en la segunda parte de la obra. Insinuando la intencionalidad crítica de esa representación teatral, alega lo siguiente: «diz o autor que usou nesta obra da maneira de Isopete».¹⁸ La obra se publicó por primera vez en 1645, casi sesenta años después de la muerte del autor, y el texto impreso sugiere a algunos críticos una transcripción de última hora –motivada por la competición editorial entre los libreros y por la oportunidad política (la Restauración) de la publicación de un inédito camoniano–, por lo que esos estudiosos sospechan de la fidelidad absoluta del texto editado.¹⁹ No

¹³ Lo afirmó el propio filólogo, J. Leite de Vasconcelos, *O Livro de Esopo: Fabulario português medieval publicado conforme um manuscrito do século xv existente na Bibliotheca Palatina de Vienna de Austria*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1906, p. 160.

¹⁴ Wilhelm Stork, *Luis de Camoens. Dramatische Dichtungen*, Paderborn, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh, 1885, p. 364.

¹⁵ María Jesús Lacarra, «La fortuna del *Isopete* en España», en José Manuel Fradejas Rueda et al., *Actas XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica Literatura Medieval*. In *Memoriam Alan Deyermund*, Valladolid, AHLM, 2010, 107–134.

¹⁶ Teresa Araújo, «Na convergência da materialidade e da memória esópica (séculos XVII e XVIII)», en AAVV, *História crítica da fábula na literatura portuguesa*, disponible en <http://www.memoriamedia.net/fabula/> [Consultado 27-05-2015].

¹⁷ Donald McGrady, «Notes on *Guisopete* istoriado and other aesopic problems, with special reference to *Don Quijote*», *Analecta Malacitana*, XVIII/1 (1995), pp. 127-134.

¹⁸ Luís de Camões, *Comédia del Rei Seleuco*, edición de José Camões, *Teatro de autores portugueses do século XVI*, Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa, disponible en <http://www.cet-e-quinentos.com/> [consultado 27-5-2015].

¹⁹ Vanda Anastácio, «El Rei Seleuco, 1645 (Reflexões sobre o “corpus” da obra de Camões)», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 2 (2005), pp. 327-342.

obstante, gran parte de los especialistas llama la atención sobre el rigor habitual del impresor Paulo Craesbeeck y admite la autenticidad textual, que el propio editor dijo haber perseguido, considerando así estos críticos que la *Comédia* corresponde al supuesto (aunque desconocido) manuscrito camoniano perteneciente al Conde de Penaguião.²⁰ La resolución del desacuerdo es incierta, pero la verdad es que, siendo el texto dudoso o auténtico, el vocablo no sería de introducción reciente en 1645, ya que el público tenía que conocerlo para interpretar la respectiva alusión –cosa que, por lo demás, confirma, por ejemplo, el Licenciado del *Auto dos dous irmãos*,²¹ de 1587.

Otra obra cumbre, el *Arte de Furtar*²², confirma la misma persistencia en el siglo XVII. Sin autor seguro, la primera impresión conocida del libro (Ámsterdam, de la Officina Elvizeriana, 1652) tiene local de impresión, editor y data falsos, correspondiendo probablemente a una edición de Lisboa, hecha en la casa de João Baptista Lerzo, entre 1743 y 1744. Por varias razones que no expongo por economía de espacio, la crítica no duda de que la composición de la obra tuvo lugar en el siglo XVII, en un año próximo al de la Restauración, y circuló en copias varias a lo largo de ese mismo siglo.²³ Pero estando revestida de varios enigmas y, sobre todo, refundida en su propia circulación, lo cierto es que su sistema argumentativo incluye el «Hisopete» en la forma que mejor comprueba la popularidad del vocablo: la alusión, especialmente la del «leão de Hisopete, que comia os outros animais com o achaque de ser maior» y la de la «rapoza de Hisopete, que banquetou a cegonha com papas estendidas sobre uma lagem para que as não pudesse tomar com o bico».²⁴ También la obra del siglo XVII *Fastigimia*, con circulación igualmente en varias copias por lo menos durante ese siglo, evidencia el empleo de la designación según la misma figura retórica: «já me ia convertendo mas aconteceu-me o que conta a fabula de Ezopete, que, em vendo a Dama que se converteo em gata, o rato deixou a cama de graã e saltou após ele: *quod natura dedit etc*».²⁵

João Ferreira A. d'Almeida también la recuperó del uso generalizado, pero la erudición de las restantes intervenciones del autor en la edición de Batavia favorece

²⁰ *Ibidem*.

²¹ António Prestes, *Auto dos dous irmãos*, edição de José Camões, *Teatro de autores portugueses do século XVI*, Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa, disponible en <http://www.cet-e-quinientos.com/> [consultado 27-05-2015].

²² *Arte de Furtar*, edición crítica, con introducción y notas de Roger Bismut, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

²³ Roger Bismut, «Introdução» in *Arte de Furtar*, *op. cit.* p. 18.

²⁴ *Arte de Furtar*, *op. cit.*, pp. 69 y 264-265, respectivamente.

²⁵ Thomé Pinheiro da Veiga, *Fastigimia*, prefacio de Maria de Lurdes Belchior, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 301.

la hipótesis propuesta, la de haber pretendido asociar su trabajo a la tradición de las colecciones, al menos españolas, que ciertamente circulaban por Portugal.

Fijémonos ahora en la reconfiguración del proto-autor que se realiza mediante la expresión *prudente, & gracioso fabulador, Esopo Frigio*, en virtud de su novedad en el contexto del ciclo del fabulario, pero especialmente debido a la importancia que me inclino a atribuirle como elemento de aproximación al trabajo de João Ferreira A. d'Almeida. Baso su relevancia en tres argumentos.

1. La fórmula²⁶ creada en 1672 reactualiza la *imago* del legendario fabulista a la luz de la compleja noción del «cortesão prudente e discreto» constituyente del acervo cultural del Barroco peninsular –y del propio universo europeo,²⁷ como se sabe. Con ella, el *insigne fabulador grego Esopo* adquirió el perfil de autoridad del siglo XVII, pues la prudencia era una cualidad del juicio y del comportamiento que radicaba en la discreción, siendo esta entendida como síntesis de la agudeza y de la galantería. Es decir, de la perspicacia del raciocinio, que sorprende al propio entendimiento, y de la sutileza, de la suavidad y comicidad de la frase y de la acción. El hombre prudente y discreto se convertía en autoridad por su supremacía en la articulación del discernimiento prevenido y sagaz con la expresión y la actitud adecuadamente graciosas, combinando la cordialidad y la facecia espiritosa.

Es cierto que João Ferreira A. d'Almeida recompuso la edición del fabulario en el lejano Oriente, distante de la cortesanía europea, pero debemos considerar al menos lo siguiente. La eventual formación juvenil del autor en casa de un tío clérigo en Lisboa, donde parece haber vivido algún tiempo;²⁸ la significativa difusión, a lo largo del siglo XVII, de la emblemática *Corte na Aldeia*,²⁹ que incluso fue bien acogida por uno de los mayores tratadistas europeos del concepto;³⁰ el marco de expansión cultural portuguesa y de varios pueblos europeos en Oriente, en el ámbito del cual viajaban libros y modelos de naturaleza muy diversa. El «tipo literario e humano» que,

²⁶ Con forma invertida, la expresión surge igualmente en la «Dedicatoria e carta de Recomendação» del *Esopete Redivivo*, como comentaré en otro estudio.

²⁷ Es consabido que la concepción corresponde a la de «honnête homme» y «wit», formadas a partir de la vasta tratadística europea sobre la «cortesanía» y tuvo representaciones y prácticas análogas a las desarrolladas en varios países europeos a lo largo de los siglos XVI y XVII.

²⁸ Vide David Lopes, *op. cit.*, p. 173-179.

²⁹ Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia*, introducción, fijación del texto y notas de José Adriano de Freitas Carvalho, Lisboa, Editorial Presença, 1992. Hasta la publicación del *Esopete Redivivo*, la obra tuvo, al menos, las siguientes ediciones: Lisboa, Pedro Craesbeck, 1619; Lisboa, por Pedro Craesbeck, Impr. DelRey, 1630; Lisboa, por Antonio Alvarez Impr. DelRey, 1649; Lisboa, en la Oficina de Antonio Craesbeeck de Mello, Impressor da Casa Real a custa de João Galraõ, Livreiro, & Mercador de livros, 1670.

³⁰ Vide el comentario en la obra de Baltasar Gracián, *El Criticón*, III, 12, en *Obras Completas*, Madrid, 1960, p. 1005.

según las ya clásicas palabras de Herculano de Carvalho,³¹ categorizaba la noción fue seguramente uno de ellos y la *Corte na Aldeia* tiene probabilidades de haber sido una de las lecturas del joven o del adulto João Ferreira A. d'Almeida.

2. La fábula formaba parte comúnmente de la retórica de la prudencia y discreción, no solo debido a su potencialidad argumentativa (validada por la autoridad y tradición aristotélica), sino también en virtud de que su esquema (narrativa graciosa de una sentencia sagaz) se adecuaba a la propia noción de cortesanía. La mencionada *Corte na Aldeia* es uno de los varios ejemplos de la práctica que, como se sabe, se encuentra igualmente en varias obras del autor de *El Discreto*.³² Por una parte, el sistema argumentativo del texto portugués está construido a partir de algunas fábulas, especialmente la de la lechuga y el águila y la de la zorra y las uvas.³³ Por otra, consigna el género en la república, es decir, en el universo cortesano, dado que le reconoce el carácter edificante conveniente a la formulación del «cortesão prudente e discreto». El «Hospital das letras»,³⁴ para recordar otro título portugués, no es menos revelador de la aplicación. Consistiendo en un apólogo, la obra de uno de los más completos prototipos del modelo, D. Francisco Manuel de Melo,³⁵ diagnosticaba las enfermedades de las letras y, por ello, se instituía como paso decisivo para la prescripción: «Aqui dizia eu, Senhores, se vos parecesse, devíamos nós aplicar todos os remédios e estudos, porque na saúde destes livros consiste a vida da República»,³⁶ es decir, la sociabilidad prudente y discreta propia del modelo de cortesanía. ¿Había pretendido João Ferreira A. d'Almeida constituir con el *Esopete Redivivo* un mecanismo semejante, dado su contexto en Batavia? La «Dedicatoria e carta de Recomendação» dirigida a las autoridades locales así lo sugiere: «Aos Nobres e Muy primorosos, Doctos, Prudentes, Discretos, & Honoríficos Senhores ³⁷».

3. Los tres atributos, *prudente*, *gracioso* y *frígio* nos conducen también al título de una de las colecciones europeas de fábulas con mayor fortuna editorial en los siglos XVI

³¹ José G. Herculano de Carvalho, *Um tipo literário e humano do Barroco: o «cortesão discreto»*, Coimbra, Separata del *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 1963.

³² María Pilar Cuartero Sancho, «La fábula en Gracián», en A. Egido, F. Gil Encabo, J. E. Laplana (eds.), *Baltasar Gracián, IV Centenario (1601-2001). Actas del I Congreso Internacional «Baltasar Gracián: pensamiento y erudición» (Huesca, 23-26 de mayo de 2001)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Gobierno de Aragón, 2003, p. 135-174.

³³ Francisco Rodrigues Lobo, *op. cit.*, pp. 70, 166.

³⁴ Francisco Manuel de Melo, «Hospital das letras» en *Apólogos Dialogais*, II, ed. de Pedro Serra, Braga, Coimbra, Angelus Novus, 1999, pp. 39-140.

³⁵ Vide, por ejemplo, el estudio de Paulo Silva Pereira, *D. Francisco Manuel de Melo e o modelo do «cortesão prudente e discreto» na cultura barroca peninsular*, [Tesis doctoral], Coimbra, Universidade de Coimbra, 2007 [prevista su publicación por la Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa].

³⁶ Francisco Manuel de Melo, *op. cit.*, p. 139.

³⁷ *Esopete Redivivo*, *op. cit.* sin p..

y xvii. La colectánea elaborada por el Conde Giulio Landi (1498-1579), contemporáneo de una de las referencias europeas más influyentes en la formación del concepto de cortesanía, Baldassare Castiglione (1478-1529). Me refiero al fabulario *Vita di Esopo frigio, prudente et faceto favolatore. Tradotta dal Sig. Conte Giulio Landi*. El noble italiano había publicado anteriormente *La Vita di Esopo tradotta, et adornata* (1545), pero la colección con el título referido surgió en 1574 y fue impresa, hasta la fecha del *Esopete Redivivo*, por lo menos cinco veces en el siglo xvi y diez en el xvii.³⁸ ¿Conocería João Ferreira A. d'Almeida el fabulario? ¿Cruzaría algún ejemplar el Oriente? Es lo que queda por averiguar e incluso apurar si las cuatrocientas fábulas de Esopo y de *altre d'alcuni eleuati ingegni* frecuentemente referidas en los frontispicios italianos fueron la causa de que el editor literario de la impresión de Batavia anunciase en la respectiva hoja de cubierta que su obra constituía la *Primeira Parte* del *Esopete Redivivo*. Esto todavía no ha sido examinado, pero la verdad es que la impresión indonesia del fabulario de Manuel Mendes da Vidigueira reúne la totalidad de las noventa y dos fábulas de su fuente. ¿Cuál sería el repertorio de su segunda parte?

Por último, el otro aspecto de la singularidad de la edición de Batavia proviene del propósito de la obra expresado en el respectivo frontispicio, *para uso proveitoso & honesta recreação de todos*. La matriz horaciana de la expresión –recompuesta por la reformulación barroca *docere* a través del *delectare*– es evidente, por lo que la prescripción promovería la recepción de la colectánea en el sentido lúdico-moralista. Sin embargo, la reiteración de la fórmula en la «Dedicatoria e carta de recomendação» sugiere que João Ferreira A. d'Almeida, también autor de la primera *Biblia* en portugués, revistió igualmente el fabulario con otro designio: favorecer la práctica del idioma portugués en el contexto del emergente desarrollo del malayo como lengua franca. Como se observa en el texto de la dedicatoria, el eclesiástico reformista recelaba de los perjuicios que podría causar la insuficiencia de «bons livros» escritos en el idioma a través del cual todos se entendían en la Torre de Babel de Oriente. Pero seguramente también los temía a causa de la progresiva difusión del malayo. Como decía, me centraré en otro lugar en la «Dedicatoria e carta de recomendação», pero termino ahora transcribiendo, a este respecto, la apertura del paratexto, dado que apoya la interpretación del fabulario también en la perspectiva de afirmación y defensa de la lengua portuguesa en tierras del Índico y dado que evidencia la riqueza que la profundización de la obra de Batavia reserva:

[...] per experiencia tenho alcançado que nossos cidadãos e mais moradores de Batavia, que outra lingua não entendem senão a lusitana, poucos ou quasi nenhuns bons livros impressos nella tenham, para o tempo, que de sobejo tem, algumas vezes em honesta e proveitosa recreação poderem passar: pareceu-me não lhes seria, para este fim, de pouco

³⁸ Vide el Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, disponible en <http://www.sbn.it/> [consultado 27-05-2015].

proveito o mandar eu tambem na mesma língua imprimir aqui a exemplar vida & moraes fabulas do grande & celebre fabulador Esopo.³⁹

BIBLIOGRAFÍA

- «Catálogo da fábula», en *A fábula na literatura portuguesa: catálogo e história crítica*, <http://www.memoriamedia.net/fabula/> [consultado 27/05/2015].
- ALVES, HERCULANO, *A Bíblia de João Ferreira Annes d'Almeida*, Lisboa, Sociedade Bíblica, 2007.
- ANASTÁCIO, VANDA, «El Rei Seleuco, 1645 (Reflexões sobre o «corpus» da obra de Camões)», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 2 (2005), pp. 327-342.
- ARAÚJO, TERESA, «Na convergência da materialidade e da memória esópica (séculos XVII e XVIII)», en AAVV, *História crítica da fábula na literatura portuguesa em A fábula na literatura portuguesa: catálogo e história crítica*, <http://www.memoriamedia.net/fabula/> [consultado 27/05/2015].
- Arte de Furtar*, edição crítica, com introdução e notas de Roger Bismut, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991
- BARRENTO, JOÃO, «Língua e revelação: a nova “Bíblia de Almeida”», *Didaskalia*, xxxvi, 2 (2006) pp. 277-283.
- Bíblia ilustrada*, tradução de João Ferreira Annes D'almeida; apresentação e fixação do texto, José Tolentino Mendonça ; ilustrações de Ilda David, 2 vols. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- BRAGA, THEOPHILO, *Manual de litteratura portugueza. Desde as suas origens até ao presente*, Porto, Livraria Universal de Magalhães & Moniz Editores, 1875.
- CAMÕES, LUÍS DE, *Comédia del Rei Seleuco*, edição de José Camões, *Teatro de autores portugueses do século XVI*, Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa <http://www.cet-e-quinientos.com/> [consultado 27/5/2015].
- CARVALHO, JOSÉ G. HERCULANO DE, *Um tipo literário e humano do Barroco: o «cortesão discreto»*, Coimbra, Separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 1963.
- Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, <http://www.sbn.it/> (consultado 27/5/2015).
- CUARTERO SANCHO, MARÍA PILAR, «La fábula en Gracián», in A. Egido, F. Gil Encabo, J. E. Laplana (eds.), *Baltasar Gracián, IV Centenario (1601-2001). Actas del I Congreso Internacional «Baltasar Gracián: pensamiento y erudición» (Huesca, 23-26 de mayo de 2001)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 135-174.

³⁹ João Ferreira A. d'Almeida, «Dedicatória e carta de recomendação», en *Esopete Redivivo*, op. cit.

- D'ALMEIDA, JOÃO FERREIRA A., *Esopete RediVivo ou vida, & fabulas do insigne, prudente, & gracioso fabulador Esopo Frigio, de Grecia. Recolhidas, acrescentadas, traduzidas &, com breves, applicaçoes moraes illustradas, por Manuel Mendez da Vidigueyra*. Impressas em Lisboa no A. de 1643. E agora de novo, nesta ultima impressão diligentemente revistas & emmendadas, para uso proveitoso & honesta recreação de todos, Pelo P. João Ferreira A. D'Almeida. Primeira parte. Em Batavia, com todas as licenças necessarias. Por Pedro Walberger, Impressor. Anno 1672.
- FERNANDES, LUIZ HENRIQUE MENEZES, «Novas descobertas documentais sobre os conflitos religiosos subjacentes à elaboração da primeira tradução da *Bíblia* em língua portuguesa (1642-1694)», *Lusitania Sacra*, 28 (julio-diciembre, 2013), pp. 241-254.
- GRACIÁN, BALTASAR, *El Criticón*, III, 12, in *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960.
- GROENEBOER, KEES, *Weg tot et Westen*, KITLV Uitgeverij, Leiden, 1993 [e-book, http://www.dbnl.org/tekst/groe050wegt01_01/downloads.ph [consultado 27/05/2015].
- LACARRA, MARÍA JESÚS, «La fortuna del *Isopete* en España», in José Manuel Fradejas Rueda et al., *Actas XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica Literatura Medieval. In Memoriam Alan Deyermond*, Valladolid, AHLM, 2010, pp. 107-134.
- LANDI, CONDE GIULIO, *Insulæ Materiæ Historia: La descrizione de l'isola de la Madera, gia scritta ne la lingua latina, dal molto ill. signor conte Giulio Landi, et hora tradotta dal latino ne la nostra materna lingua, dal reverendo m. Alemanio Fini, ne la quale si contengono molto belle, e delettevoli narrationi; e massimamente l'agricoltura del zucchero, e li costumi de gli huomini di quel paese ... v'è posta anco la Descrizione latina del primo autore di tutte le sovradette cose, acciò possa il lettore leggere in quella lingua che sia più di gusto suo*, In Piacenza, appresso Francesco Conti, 1574 .
- LOBO, FRANCISCO RODRIGUES, *Corte na Aldeia*, introdução, fixação de texto e notas de José Adriano de Freitas Carvalho, Lisboa, Editorial Presença, 1992.
- LOPES, DAVID, *A expansão da língua portuguesa no Oriente nos séculos XVI, XVII e XVIII*, 2.^a ed. revista, prefaciada e anotada por Luís de Matos, Porto, Portucalense Editora, 1969 [1.^a ed., Barcelos, Portucalense Editora, Lda. 1936; última edição, facsimilada, Lisboa, 2000].
- MANUEL, JUAN, *El Libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, Text und Anmerkungen aus dem Nachlasse von Herman Knust Herausgegeben von Adolf Bish-Hirschfeld, Leipzig, Dr. Seele & Co., 1900 [London, Forgotten Books, 2013].
- MATOS, MANUEL CADAFAZ DE, *Uma edição de Batávia em português no último quartel do século XVII. «Diferença e Christandade» (1684), em versão do P. João Ferreira de Almeida*, Lisboa, Edições Távola Redonda, Centro de Estudos de História do Livro e da Edição (C.E.H.L.E.), 2000.

- MCGRADY, DONALD, «Notes on *Guisopete istoriado* and other aesopic problems, with special reference to *Don Quijote*», *Analecta Malacitana*, XVIII/1 (1995), pp. 127-134.
- MELO, FRANCISCO MANUEL DE, «Hospital das letras» in *Apólogos Dialogais*, II, ed. de Pedro Serra, Braga, Coimbra, Angelus Novus, 1999, pp. 39-140.
- MORAIS, ANA PAIVA, «A coleção de fábulas traduzidas por Manuel Mendes, da Vidigueira, 1603-1914», en AAVV, *História crítica da fábula na literatura portuguesa em A fábula na literatura portuguesa: catálogo e história crítica*, <http://www.memoriamedia.net/fabula/> [consultado 27/05/2015].
- _____, «A inscrição da “Vida de Esopo” nas primeiras colecções de fábulas em português: *Livro de Exopo* (Séc. XV) e *Vida e fábulas do insigne fabulador grego Esopo* traduzidas por Manuel Mendes da Vidigueira (1603/1643)», *Estudios Humanísticos*, Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León, 2013: 75-84
- _____, «Fábula e mito na literatura tradicional portuguesa – pequenas totalidades», *Álabe*, 5 (2012): 1-10.
- PEREIRA, PAULO SILVA, *D. Francisco Manuel de Melo e o modelo do «cortesão prudente e discreto» na cultura barroca peninsular*, [Tese de Doutoramento], Coimbra, Universidade de Coimbra, 2007.
- PRESTES, ANTÓNIO, *Auto dos dous irmãos*, edição de José Camões, *Teatro de autores portugueses do século XVI*, Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa, <http://www.cet-e-quinheiros.com/> [consultado 27/5/2015].
- STORK, WILHELM, *Luis de Camoens. Dramatische Dichtungen*, Paderborn, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh, 1885.
- VASCONCELLOS, JOSÉ LEITE DE, *O Livro de Esopo: Fabulario português medieval publicado conforme um manuscrito do século xv existente na Bibliotheca Palatina de Vienna de Austria*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1906.
- VEIGA, THOMÉ PINHEIRO DA, *Fastigimia*, prefácio de Maria de Lurdes Belchior, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- VIDIGUEIRA, MANUEL MENDES DA, *Vida e fabulas do insigne fabulador grego Esopo*, Évora, Manuel de Lyra, 1603 (Lisboa, Pedro Craesbeck, 1619; Lisboa, por Pedro Craesbeck, Impr. DelRey, 1630; Lisboa, por Antonio Alvarez Impr. DelRey, 1649; Lisboa, na Oficina de Antonio Craesbeeck de Mello, Impressor da Casa Real a custa de João Galraõ, Livreiro, & Mercador de livros, 1670).

EL PODER SUBVERSIVO DE LA FÁBULA EN SUS DIVERSAS MANIFESTACIONES DIACRÓNICAS

GORDANA MATIC

Universidad de Zagreb

RESUMEN

La fábula ha tenido desde siempre una función retórica e ilustrativa que se ha manifestado a lo largo de la historia de modo dual: mostraba para enseñar, lo que muchas veces implicaba el componente moralizador, o para criticar. Mientras se empeñaba en conseguir una de las dos intencionalidades, o las dos simultáneamente, ha podido ser revestida de un tono humorístico, burlón, irónico o sarcástico. Partiendo de las observaciones sobre el género de Fedro, Rodríguez Adrados o Mireya Camurati, en este trabajo nos proponemos analizar una selección de fábulas clásicas, medievales, dieciochescas y decimonónicas, para demostrar que el aspecto crítico e incluso subversivo del género se mantiene abiertamente activo aun en las épocas en las que se potencia su intención didáctico-moralizante.

PALABRAS CLAVE: fábula, definiciones del género, estudio diacrónico, aspecto crítico, aspecto didáctico-moralizante

ABSTRACT

The fable has always had a rhetoric and illustrative function that manifested itself during its long history in two different ways: on one hand, it represented an example in order to teach, which usually implied the moral component, or on the other hand, to criticize. While it strived to achieve one of these intentions, or sometimes both simultaneously, it could have been written in a humorous, mocking, ironic or sarcastic tone. In this paper, we analyze a selection of classical and medieval, 18th and 19th century fables written in Spanish, with definitions proposed by Phaedrus, Rodríguez Adrados and Mireya Camurati as starting points, in order to show that the critical aspect of this genre was openly maintained and taken benefit of even in the historical periods when its didactic and moralizing intention was preferred and strongly emphasized.

KEY WORDS: fable, definition of genre, diachronic approach, critical aspect, didactic and moral aspect

Existen muy pocos géneros que presenten una continuidad histórica como la fábula: desde Mesopotamia, pasando por la India, Grecia, Roma hasta las más recientes manifestaciones en la literatura contemporánea, la fábula ha constituido el molde en el que se han plasmado las más variadas filosofías, teorías literarias, concepciones de la vida, *Zeitgeist* de las distintas épocas históricas. Para llegar al estado actual, en su camino diacrónico, la fábula esópica ha sufrido numerosas modificaciones. Se ha

Recibido 11-X-2015. Aceptado: 22-XI-2015

perdido su forma original proveniente de la oralidad¹ y en parte su intencionalidad inicial pero a pesar de desviarse de su modelo clásico, a lo largo de la historia, en cualquier intento de recreación se ha mantenido alguna conexión interna o externa, pronunciada en mayor o menor grado, transparente u opaca, con su origen esópico.

Aunque algunos críticos de mediados del siglo XX aventuraban la extinción de la fábula o la definían como el género más conservador dirigido exclusivamente a un público infantil y juvenil,² en las últimas décadas la fábula destinada a un público adulto vive un nuevo apogeo, debido al (re)descubrimiento de su potencial crítico y subversivo por los autores contemporáneos. La fábula ha tenido desde siempre una función ilustrativa que se ha manifestado a lo largo de la historia de modo dual: por un lado, mostraba para enseñar, lo que muchas veces implicaba el componente moralizador, o por otro, para criticar. Mientras se empeñaba en conseguir una de las dos intencionalidades, o las dos simultáneamente, ha podido ser revestida de un tono humorístico, burlón, irónico o sarcástico.

Partiendo de las observaciones sobre el género de Fedro, Rodríguez Adrados o Mireya Camurati, en este trabajo nos proponemos analizar una selección de fábulas clásicas, medievales, dieciochescas y decimonónicas, para reflexionar sobre el equívoco más común que comete la crítica al observar la fábula exclusivamente como una herramienta didáctico-moralizante,³ negando o ignorando su aspecto crítico, que se mantiene abiertamente activo aun en las épocas en las que se potencia su intención didáctica.

En palabras de Van Dijk, la definición más antigua de la fábula que ha llegado a nuestros días procede del prólogo de Elio Teón a su *Progymnasmata*, donde este sofista alejandrino ofrece una definición que la determina como «a fictitious story which gives the semblance of reality».⁴ En esta línea, en su artículo «Fable» Ben Edwin Perry recuerda que el propósito de la fábula, tal y como lo ven los retóricos del siglo I en adelante, se basa en ilustrar la verdad utilizando como medio un breve relato. Él

¹ En su *Historia de la fábula greco-latina. Volumen I, Introducción y de los orígenes a la edad helenística (II)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1979, p. 392, Francisco Rodríguez Adrados afirma que el origen y la base de la difusión de la fábula es oral y que, como tantos otros géneros como mito, cuento, chiste, símil, proverbio, etcétera, pasa a la literatura cuando es usada en el contexto de los géneros literarios, como ilustración dentro de los mismos.

² Vid. Alfonso Sotelo (ed.), «Prólogo», en Félix María de Samaniego, *Fábulas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, p. 53; V. M. Pérez Perozo, «Fables and Fable-Writers», en *Books Abroad*, 4 (1946), p. 364.

³ Vid. Gonzalo López Casildo (ed.), «Introducción», en Esopo, *Fábulas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 15; Jacques Janssens, *La fable et les fabulistes*, Bruselas, Office de la publicité S.A., 1955, p. 7; Morten Nøjgaard, *La fable antique I. La fable grecque avant Phèdre*, Copenhague, Nyt Nordisk Forlag, 1964, p. 82.

⁴ Teón en Gert-Jan van Dijk, *Αἴθροι, Λόγοι, Μῦθοι: Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek literature; with the Study of the Theory and Terminology of the Genre*, Leiden-New York- Köln, Brill, 1997, p. 48.

traduce la definición arriba citada de la manera siguiente: «a fictitious story picturing a truth».⁵ Al analizar los contextos en los que los autores emplean la fábula o juzgando el contenido del *epimitio* en las colecciones, Perry define esa ‘verdad’ como «general proposition relating to the nature of things or to types of human character or behaviour, with or without an implied moral exhortation».⁶

Para Aristóteles la fábula no es un género de ficción independiente, sino uno de los numerosos medios del orador para provocar *pístiis*, o sea la persuasión, es decir, para él se trata de una figura retórica. La fábula es una especie de ejemplo narrativo (*parádeigma*) empleado por los oradores, siendo sus dos rasgos principales según Aristóteles:⁷ su carácter ficticio y alegórico.

Es de sobra conocido que muy escasas fábulas de Esopo han llegado a nuestros días y que lo que hoy se considera fábula esópica «es el nombre que constantemente se ha atribuido a las recopilaciones de fábulas que posteriormente formaron colecciones con materiales que se consideraban propios de Esopo».⁸ En los «Proemios» a sus cinco volúmenes de fábulas, Fedro comenta la naturaleza de su trabajo, la intencionalidad de sus composiciones, su origen, el carácter críptico de sus mensajes y finalmente la denominación. Fedro, autor consciente de sus intenciones literarias, introduce una distinción entre «fábulas de Esopo», versiones latinas de un prototipo griego, y «fábulas esópicas», inventadas por él sobre el esquema de composición esópica tomada como modelo para introducir asuntos y motivos nuevos.⁹

Recordamos que Fedro, en el epílogo de su segundo libro, declara que la fábula fue inventada porque los esclavos, temerosos del castigo, enmascaraban sus ideas expresándolas en forma alegórica para evitar con bromas fingidas las reacciones violentas de sus señores. Aunque él mismo confiesa que solo se limita a representar de forma genérica la vida y las costumbres de los hombres de su tiempo, «Verum ipsam vitam et mores hominum ostendere»,¹⁰ lo cierto es que las simuladas alusiones críticas a personajes contemporáneos le valieron un proceso jurídico. Es precisamente este un aspecto de la fábula muchas veces ignorado o desatendido por los críticos, hecho que representará uno de los principales objetivos del nuestro enfoque teórico.

⁵ Van Dijk considera que la traducción más acertada del término ‘αληθειαν’ es ‘realidad’ (1997, p. 5).

⁶ Ben Edwin Perry (1959), «Fable», en Pack Carnes, *Proverbia en fábula. Essays on the relationship of the Proverb and the Fable*, Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris, Peter Lang, 1988, p. 74.

⁷ Aristóteles teoriza sobre la fábula en su *Retórica* (Libro II, 20), siendo ella, junto con la parábola, un medio de carácter ficticio que sirve para persuadir al receptor.

⁸ López Casildo, *op. cit.*, p. 16.

⁹ Phèdre, *Fables*, Texte latin avec diverses Notices et un Lexique par Hilaire Vandaele (ed.), Paris, Armand Colin et Cie, Editeurs, 1899, p. 129.

¹⁰ *Ibidem*, p. 100.

En la misma línea, Carl Meuli afirma que, en sus orígenes, las fábulas servían para decir diplomáticamente la verdad frente a los señores.¹¹ De igual modo, Ilaria Marchesi, en su artículo sobre el aspecto retórico de la fábula recuerda: «According to Phaedrus, fable originated as coded language among slaves, who used it to circulate subversive messages that might have put them at risk of retaliation by their owners».¹² A su vez, Marc Soriano basa su descripción del género esópico en la dicotomía mentira-verdad, donde la sociedad «emprisonne ou tue ceux qui disent la vérité, l'artiste est acculé à la 'feinte', au 'dire sans dire».¹³ Por su parte, Anne Karine Kleveland enumera varios tipos de fábulas en la Antigüedad, entre ellas las políticas, las que pretendían iniciar al oyente en las reglas de la sociedad, y las de crítica social, frecuentemente contadas por los opositores del régimen o por esclavos que pretendían revelar de un modo encubierto las injusticias de la sociedad.¹⁴

Para apoyar esta afirmación, de ejemplo nos sirve la fábula esópica sobre el erizo y la zorra citada por Aristóteles, donde la última rechaza que se le quiten las garrapatas que le succionan la sangre para evitar que vengan otras con más hambre para continuar haciéndolo hasta dejarla muerta:

Esopo defendiendo en Samos a un demagogo, a quien se había sentenciado a muerte, dijo que «una zorra que vadeaba un río fue arrastrada hacia un barranco y, como no podía salir, estuvo mucho tiempo en apuros y muchas garrapatas se habían adherido a ella; un erizo que pasaba por allí, al verla, le preguntó compadecido si quería que le arrancase las garrapatas y ella contestó que no; y preguntándole el erizo que por qué no quería, dijo ella: "porque estas están ya saciadas de mí y me chupan ya poca sangre, pero si me quitan estas, vendrán otras hambrientas y me chuparán la sangre que me queda". Así pues, a vosotros -dijo-, ¡oh samios!, este ya no es dañoso, porque es ya rico; pero, si matáis a este, vendrán otros aún pobres, que os robarán lo que os queda y se lo gastarán».¹⁵

Es evidente que no es posible hablar de la función ético-moral o didáctica del ejemplo citado, pues más bien el propósito de su autor fue criticar o satirizar los aspectos de la sociedad clásica griega. Estas funciones explican el lenguaje codificado o alegórico de la fábula y, al mismo tiempo, cuestionan el postulado de Perry de que la fábula necesariamente presenta una conclusión lógica.

El fabulista y teórico alemán Gotthold E. Lessing por primera vez somete la fábula a una seria consideración crítica en el siglo XVIII. A partir de ahí la definición de la fábula que se disemina en la literatura crítica destacará su brevedad y la conclusión

¹¹ Van Dijk, *op. cit.*, p. 4.

¹² Ilaria Marchesi, «Traces of Freed Language: Horace, Petronius and the Rhetoric of Fable», *Classical Antiquity*, Vol. 24, 2 (2005), p. 308.

¹³ Marc Soriano, «Fable», en *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, pp. 286-287.

¹⁴ Anne Karine Kleveland, «Augusto Monterroso y la fábula en la literatura contemporánea», en *América Latina Hoy*, Ediciones Universidad de Salamanca, 30 (2002), pp. 125-126.

¹⁵ Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Editorial Gredos, 1990, Rh. 2.20, 1393^a/1393^b.

moral. La afirmación acerca de la conclusión lógica en nuestra opinión procede de él también ya que sostiene que la fábula debería tener solo un mensaje o una enseñanza moral obvia. Es el alegato apoyado por Perry: «If it is not perfectly clear to the listener or the reader what the moral is, or if more than one moral can be easily inferred, than the fable has not achieved its purpose but has the effect of a story told for its own interest».¹⁶ Consideramos esta afirmación potencialmente peligrosa, aunque se perpetúa, en trabajos teóricos posteriores sobre la fábula, lo que nos puede llevar a unas conclusiones equivocadas sobre la misma. Sin embargo, hace falta resaltar que Perry, cuando la realiza, tiene en mente las fábulas utilizadas en sus contextos originales, donde su mensaje es unívoco. En cambio, las de las colecciones están exentas de sus contextos y, por lo tanto, la moraleja o el mensaje no pueden ser fácilmente inferidos.

En su excelente estudio sobre la fábula en Hispanoamérica, Mireya Camurati observa la transformación de la fábula esópica en su versión latina, donde la frase formulaica *Ho logos dēloi* presente en la mayoría de sus precedentes griegos se traduce errónea o imprecisamente como *fabula docet* y posteriormente, en la época neoclásica, «la fábula enseña», poniendo así el énfasis en su aspecto docente o moralizante.¹⁷ Camurati profundiza en este problema y aclara sus posibles orígenes:

El verbo *dēlo* *ō* significa hacer visible o manifiesto, mostrar, exhibir, hacer saber, revelar, probar, explicar, pero nunca ‘enseñar’. Al cambiar la acepción de esta sola palabra, se transformó en una ‘moraleja’ lo que en Esopo era la conclusión normal de un esquema retórico.¹⁸

Así, los personajes esópicos no actúan de un modo didáctico con finalidad ético-moral. Para ellos la inteligencia significa habilidad para la trampa y el engaño. Cuando Aristóteles explica los argumentos retóricos comunes a los tres géneros de oratoria en su *Retórica*, sugiere que primero se oiga «algo del ejemplo; porque el ejemplo es semejante a la inducción, y la inducción es principio».¹⁹

En cuanto a la enseñanza moral en la fábula antigua, Perry hace referencia al artículo de Walter Wienert donde este estudioso afirma: «the majority of the fables do not teach moral truths, but matters of worldly wisdom and shrewdness» es decir «*Lebensklugheiten*».²⁰ Al mismo tiempo Perry pone de relieve que la función de la fábula oriental «cultivated for many centuries, both before and after Aesop, was eminently

¹⁶ Perry, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷ Mireya Camurati, *La fábula en Hispanoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, pp. 16-17.

¹⁸ *Ibidem*, p. 16.

¹⁹ Aristóteles, *op. cit.*, 1393^a.

²⁰ Walter Wienart, «Das Wesen der Fabel», en Pack Carnes, *Proverbia en fábula. Essays on the relationship of the Proverb and the Fable*, Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris, Peter Lang, 1988, p. 49.

scholastic or literary».²¹ Es una afirmación problemática hasta cierto grado que se ve contestada a continuación por Marc Soriano.

Rodríguez Adrados explica las razones que llevaron a que la fábula, de raíz popular, se integrara con pleno derecho a la filosofía socrática:

El mundo paradójico e irónico de la fábula, su vertiente crítica, sus ataques al poderoso y al injusto, la hacían muy adecuada para convertirse en instrumento de esta filosofía. Esta es la curiosa línea evolutiva de la fábula: de ser un género anticortés, una contrapartida de los valores tradicionales cultivada en ciertas fiestas que permitían la libertad de palabra y el escarnio y adoptada por los géneros literarios de ellas derivados, pasó a ser usada por las nuevas filosofías que buscaban construir una nueva sociedad sobre la base de la verdad y la naturaleza.²²

El carácter histórico de la fábula esópica se refleja, entre otras cosas, en la exaltación de modos de ser que nuestra cultura, fundamentada en la tradición judeocristiana, considera como antivalores; así, por ejemplo, aprovecharse de la ingenuidad del prójimo, tópico común en los textos clásicos. De hecho, lo que a Esopo le interesa no es la fijación de un sistema de conducta moral, sino la repetición de una multiplicación de reglas de sabiduría práctica cotidiana. Se trata pues, de una moral no definida, naturalista y telúrica, carente de religión, utilitaria y con frecuencia instintiva. Por ella, se coloca al hombre al nivel del animal, en lucha por la supervivencia y, por ello, se encuentran equiparados. El instinto de conservación domina sobre los sentimientos de la moral cristiana o, en palabras de García Gual:

En el espejo alegórico del mundo bestial se refleja una sociedad dura, en una constante lucha por la vida. A pesar de su pretendida ahistoricidad, con su referencia a unos seres guiados por sus apetitos naturales, en esta concepción del universo animal como una sociedad competitiva y despiadada se deja sentir un trasfondo histórico ineludible. La fábula esópica refleja ciertos rasgos del pensamiento griego de la época arcaica.²³

Sin embargo, no se trata de algo que caracteriza únicamente la fábula de procedencia esópica. En el caso de la fábula india nos encontramos, en palabras de Marc Soriano, ante unos «recits sans moralité explicite et même très souvent immoraux, au sens courant du terme, puisque les personnages obéissent à la loi du plus fort. L'ironie est cependant toujours présente et on peut la considérer comme l'esquisse d'une moralité par anti-phrase».²⁴

La Edad Media no conoció ni a Esopo ni a Fedro de un modo directo, sino que lo hizo a través de colecciones latinas derivadas en verso o en prosa y, sobre todo,

²¹ Perry, *op. cit.*, p. 77.

²² Rodríguez Adrados, *op. cit.*, p. 409.

²³ Carlos García Gual (ed.), *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid, Editorial Gredos S.A., 1993, p. 7.

²⁴ Soriano, *op. cit.*, p. 286.

gracias a los numerosos imitadores directos o casi directos que tuvo. Una de las más conocidas en prosa fue el *Romulus*, atribuida a un tal Rómulo,²⁵ un «Aesopus latinus» que data del siglo VIII o IX y que sirvió de puente entre la fabulística antigua y la medieval occidental tanto en latín como en idiomas vernáculos. De este *Romulus*, o de algunas de sus derivaciones, descienden, entre otros, las sesenta y cuatro fábulas de Gualterius Anglicus,²⁶ las ciento tres fábulas de María de Francia²⁷ y noventa y seis fábulas de Odón de Cheriton,²⁸ que de igual modo bebió de las fuentes orientales.

Las colecciones europeas escritas en latín mencionadas fueron muy utilizadas por los predicadores medievales, que extraían de ellas cuentos y anécdotas a fin de ilustrar las verdades religiosas. Sin embargo, la intencionalidad de la de Odón de Cheriton, también conocida con el nombre de *Bestiarium* o *Brutarium*, parece distinta. Es significativo el comentario de Eustaquio Sánchez Salor en edición de las fábulas de Odón respecto a la finalidad tradicional moralizante y didáctica de la fábula. Sánchez Salor subraya que, en el caso de Odón, se trata de «pura crítica de los vicios de las jerarquías eclesiásticas²⁹ y sociales de la época»,³⁰ como también de las costumbres, que

²⁵ En la dedicatoria de varios manuscritos aparece el título de emperador junto al nombre de Romulus, y en algunos casos llega a afirmarse que el autor lo tradujo del griego al latín. Aunque esta atribución carece de fundamento, el hecho en sí no impide que la colección alcanzara gran éxito durante la Edad Media. Vid. Carlos Alvar, Constance Carta y Sarah Finci, «El retrato de Esopo en los *Isopetes* incunables: imagen y texto», *Revista de filología española*, XCI, 2º, 2011, pp. 233-260.

²⁶ También conocido como Gualterius Palermitanus, autor anglo-normando que alrededor de 1175 compuso una colección de las fábulas esópicas en latín, también citado como *Romulus en verso* o *Romulus elegíaco* debido a su composición en verso.

²⁷ Poetisa de origen francés que vivió en Inglaterra a finales del siglo XII. Se le atribuye la primera adaptación de las fábulas de Esopo al francés, conocida como *Ysopet*.

²⁸ Eudes de Ceritón u Odo Ceritonensis, monje inglés que escribió en los años 1219-1221 una colección de noventa y seis fábulas (según Sánchez Salor son 112 porque cuenta las seis versiones de la misma fábula que se presenta al principio de la obra de Odón) para incentivar la fe cristiana en el clero y pueblo corrompido. Vid. Sánchez Salor, *Fábulas latinas medievales*, Madrid, Ediciones Akal 1992, p. 211.

²⁹ En la fábula «Sobre los ratones, el gato y otras cosas» la crítica no alcanza solo la jerarquía eclesiástica sino también la inercia y pasividad de los estratos sociales afectados por las injusticias lo que se puede interpretar como una clara intención de subvertir el orden social y eclesiástico dominante:

Los ratones se reunieron en una ocasión para deliberar sobre cómo se protegerían del gato. Y dijo un ratón sabio: «Atemos una campanilla al cuello del gato; entonces, podremos oír por donde va y cuidarnos de sus asechanzas.» A todos les pareció bien el consejo. Y dijo un ratón: «¿Quién atará la campanilla en el cuello del gato?» Respondió un ratón: «Yo no»; respondió otro: «Yo tampoco quisiera acercarme a él por todas las cosas de este mundo.»

Así ocurre muchas veces que los clérigos y monjes se levantan contra el obispo, contra el prior o contra el abad con estas palabras: «Ojalá este fuera destituido y tuviéramos otro obispo u otro abad.» A todos agradaría esto. Pero al final dicen: «Y ¿quién se opone al obispo? ¿quién le acusará?» Otros, temerosos de sí mismos dicen: «Yo no, yo no.» Y así los de abajo permiten que los de arriba vivan y manden.

«Las fábulas de Odón de Cheriton», en Eustaquio Sánchez Salor (ed.), *Fábulas latinas medievales*, Madrid, Ediciones Akal, 1992, p. 260.

³⁰ Eustaquio Sánchez Salor, *Fábulas latinas medievales*, Madrid, Ediciones Akal, 1992, p. 6.

se exponen a la burla. En otras palabras, se critican ridiculizando. El autor profundiza sobre el asunto:

Este ataque duro e irónico es el primer rasgo que destaca en las piezas de Odón; se trata de piezas de carácter negativo. No se pretende animar, no se pretende enseñar, no se pretende moralizar; se busca y se hace, sobre todo y por encima de todo, la crítica. Con ello la fábula deja de tener la finalidad didáctica y moralizante que tradicionalmente había tenido; deja de ser fábula para convertirse en sátira.³¹

Por lo tanto, la novedad de esta colección respecto a las otras que circulaban por Europa en esa época la ofrece el tono de sátira con que su autor ataca a los diversos estratos sociales, especialmente a los sectores más influyentes del clero y autoridades seculares, no tanto por sus vicios o por su forma de vida, sino por el trato y el comportamiento que tienen para con los pobres. La impresión que se tiene al leer estas breves composiciones de Odón es que su autor intenta no tanto corregir y mejorar, como protestar contra las diferencias sociales. Aunque Sánchez Salor afirma que Odón introduce la ironía en la fábula, ya se ha visto en este trabajo que la ironía fue ingrediente muy común, si no obligatorio, en las fábulas antiguas griegas. Sea como fuere, hemos podido ver que el objetivo de las fábulas de Odón no es pedagógico ni didáctico, sino crítico y satírico.

Sírvanos de ejemplo la fábula «Sobre los ojos lacrimosos de un calvo y sobre las perdices» que lleva subtítulo «Contra los jefes fingidamente justos»:

Un calvo, que tenía los ojos lacrimosos, mataba perdices. Y dijo una perdiz: «Que hombre tan bueno y santo!» y dijo otra: «¿Por qué dices que es bueno?», y respondió: «¿No ves cómo llora?»; y respondió la otra: «¿No ves cómo nos mata?» malditas sean sus lágrimas, ya que llorando nos mata.»

Así son muchos obispos, prelados y magnates que aparentemente oran, dan limosnas y lloran: pero desuellan y aplastan a sus pobres súbditos. ¡Malditas sean las oraciones y lágrimas de esos!³²

Sin embargo, en las épocas posteriores, dominadas por un afán didáctico, en el siglo XVII con Jean de la Fontaine como también en el XVIII con los españoles Iriarte y Samaniego, el aspecto didáctico-moralizante de la fábula se reafirma y se convierte en el rasgo distintivo del género. Aunque en esa época ya no se consideraba como mero instrumento retórico lo que suponía que entre tanto hubiera adquirido el estatus del género independiente, la fábula todavía, y a pesar de la notoriedad y la fama de La Fontaine, no había merecido estar incluida como tal en el *Arte Poético* de Boileau.³³

³¹ *Ibidem*, p. 212.

³² *Ibidem*, p. 229.

³³ El renombrado romanista croata Mirko Tomasović en el texto crítico que acompaña a su traducción de *L'art poétique* de Nicolas Boileau señala: «Radikalno odbacivanje s Ronsardom je zahvatilo i cijelu Plejadu, sveukupnu liriku "a la italienne", barokne pjesnike, mimoiđen je Rabelais, la Fontaine». («Ese rechazo radical, conjuntamente con Ronsard, alcanza a La Pléiade entera, la lírica completa hecha "a

Palacios Fernández destaca que el Neoclasicismo fue «resultado obligado del racionalismo filosófico que comienza a dominar las conciencias de los hombres de cultura» y lo profundiza explicando que «se trata de un nuevo clasicismo que intenta recuperar para la literatura la tradición de los autores griegos y latinos, y del Renacimiento español, convirtiéndose en un neorrenacimiento, interpretado con gran sentido de la utilidad y eficacia expresiva».³⁴ Esta tendencia en la literatura predica un arte sometido a una gran preocupación formal: un teatro sujeto a reglas y una poesía natural, sencilla, de equilibrada expresión, que recobra los motivos mitológicos, bucólicos, amorosos y épicos de siglo clásico español.

En base a estos presupuestos sería lógico deducir que en este entorno la fábula se mantuviera en sus moldes tradicionales y que se potenciara sus intenciones didáctico-moralizantes. Las consecuencias de estas ideas generalizadas limitan la concepción de la fábula en cuanto a su definición y hacen que las imágenes contemporáneas sobre la misma sean restringidas y parciales. Como se verá a continuación, la época en la que se produce un nuevo apogeo de la fábula aprovecha todas sus posibilidades, lo que incluye el aspecto crítico e incluso su potencial subversivo. En la época ilustrada, que supuestamente antepone la imitación a la creación, la fábula se diversifica, se especializa y, al corpus esópico reelaborado innumerables veces, se le añaden formas originales.

En este sentido nos interesan las fábulas de Iriarte que equiparadas a las de Samaniego son mucho más específicas, no plantean amplios aspectos generales de la vida individual y nacional, sino que quedan presas en el tratamiento de cuestiones literarias.³⁵ Los preceptos que promueven sus textos están inspirados por firmes principios clásicos y de hecho constituyen una defensa de las reglas en la literatura. Según Alberto Navarro Gonzáles, más que una preceptiva literaria, las fábulas de Iriarte presentan una ética literaria: 16 tratan de las condiciones que debe unir una obra literaria, 26 se refieren a las cualidades no meramente literarias de los autores y 29 a los críticos. Algunas abordan el problema del purismo,³⁶ reprenden la caprichosa

la italienne”, los poetas barrocos, se hace caso omiso de Rabelais, como también de La Fontaine.», la traducción es mía).

³⁴ Emilio Palacios Fernández, «Ilustración y literatura en el País Vasco», *Cuadernos Universitarios del Departamento de Historia*, 1 (2003), San Sebastián, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Deusto, p. 69. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ilustracin-y-literatura-en-el-pas-vasco-0/html/ffcea238-82b1-11df-acc7-002185ce6064_17.html#I_1 [consultado 12-04-2015].

³⁵ En la polémica *Donde las dan, las toman*, que escribe contra los ataques de Juan José López de Sedano, Iriarte confiesa: «Estoy persuadido de que el tiempo que se emplea en censuras y defensas literarias se emplearía mejor en componer otras obras de más sustancia y utilidad.», disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/donde-las-dan-las-toman-dialogo-jocoserio--0/html/002f178a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.htm [consultado 11-04-2015].

³⁶ Véase la fábula «Los dos loros y la cotorra», en Tomás de Iriarte, *Poesías*, Edición de Alberto Navarro

introducción de vocablos extranjeros pero también el afectado uso de voces anticuadas.³⁷ Sus moralejas prosificadas, presentadas en forma de *promitio*, coinciden con la estética de la época. El mensaje de «El burro flautista» dicta: «Sin reglas del arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad»³⁸ o la de «El mono y el titiritero» afirma que sin claridad no puede haber buena obra,³⁹ mientras que en «El jardinero y su amo» el autor promueve el lema horaciano «La perfección de una obra consiste en la unión de lo útil y de agradable».⁴⁰

Sin embargo, sus críticas que aparentemente tienen un carácter general y naturaleza universal, esconden intencionalidades canalizadas de modo mucho más particular. El autor dispara el dardo satírico contra un blanco concreto, o sea, para él, *Las fabulas literarias* son la expresión polémica de sus desavenencias con el mundo de los literatos contemporáneos.⁴¹ Iriarte pica vicios de sus rivales e indica las conclusiones morales. Estos vicios llevan nombres y apellidos y las generalizaciones morales sirven las pasiones, motivadas por el odio o la defensa de su autor, ya que cada fábula tiene su objeto específico, cierto es que sin nombrar, pero fácilmente reconocible en la época en que fueron escritas. En las fábulas de Iriarte hay menos acción y más debate o un animal, considerado más astuto o listo, da consejos o aclara las dudas de otros animales al ver que estos andan en equívocos presupuestos.

En el siglo XIX, muy rico en fabulistas, aparte de la fábula de intencionalidad moral y literaria surgen otras formas nuevas de contenido mitológico, político o social y hasta militar que refleja el momento histórico en que aquellos se hallan inmersos. Esta tendencia ya se había podido observar en La Fontaine puesto que sus fábulas llevaban un color personal, como también marcas históricas y espirituales de la época.

En cuanto a la ramificación temática de la fábula en la centuria siguiente, Navarro Gonzáles advierte: «Hay fábulas literarias (Hilario Blanco, Rafael José Crespo, José Manuel Tenorio, etc.) y morales, pero lo característico del revuelto siglo XIX es el florecimiento de la fábula política y social, intención que ya se ve en las de Ibáñez de la

Gonzáles, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1976, pp. 10-12.

³⁷ El *promitio* de la fábula «El retrato de Golilla», en la que, según Emilio Cotarelo y Mori, alude a Meléndez Valdés dicta: «Si es vicioso el uso de voces extranjeras modernamente introducidas, también lo es, por el contrario, el de las anticuadas». *Op. cit.*, p. 50.

³⁸ *Ibidem*, p. 15.

³⁹ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 67.

⁴¹ Para más información, sírvanos de referencia la obra *Iriarte y su época*, donde Emilio Cotarelo y Mori se atreve a reconocer y nombrar los autores víctimas de las intencionalidades satíricas del autor canario. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8c9s8> [Consultado 15-04-2015].

Rentería (1797)». ⁴² Pues, el autor vascoence reelabora una serie de fábulas tradicionales que transmiten una moraleja sabida, no obstante en su colección aparecen también fábulas y mensajes originales que dan fe de su pensamiento ilustrado: en «El león en la trampa» se crítica la tiranía, ⁴³ en «El raposo» el autoritarismo, ⁴⁴ en «Astrea» ⁴⁵ se defienden las libertades civiles, la convivencia, las leyes, la justicia, toda una constelación de ideas que le dan a sus composiciones esta particular dimensión de fábulas políticas. Las moralejas de Ibáñez de la Rentería a menudo son traspasadas a la esfera específica de la política global, ⁴⁶ nacional ⁴⁷ o local. ⁴⁸ Entre otros cultivadores de la fábula política decimonónica recuérdese a Pascual Baeza Hernández, Hilario Blanco, Jérica D. C., Ramón Valvidares, y los escritores con más prestigio, Hartzenbusch y Campoamor, que también cultivaban fábulas filosóficas.

El periodo más fértil para la fábula hispanoamericana se corresponde con el periodo del florecimiento de la fábula en España, o sea, el siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, lo que se explica por una cierta afinidad de instancias filosóficas y artísticas entre literatos españoles y literatos latinoamericanos, que tomarían como punto de referencia las fábulas clásicas, las fábulas de sus colegas españoles (Iriarte sobre todo), ⁴⁹ y las de los escritores franceses, con La Fontaine como maestro indiscutible. ⁵⁰ Las modas francesas, que erigen el racionalismo como base del sistema, ponen sus exigencias sobre el arte, que se convierte en el medio para la transmisión de la finalidad utilitaria moral. Lo que dio el mayor empuje al género fue la nueva forma de su divulgación de información y material escrito a través de la prensa periódica, que se convierte en el canal de comunicación de noticias e ideas entre la población letrada. La fábula aparece con frecuencia en las páginas de periódicos como la *Gaceta*

⁴² Alberto Navarro González, «Prólogo», en Tomás de Iriarte, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1976, p. XLIV.

⁴³ José Agustín Ibáñez de la Rentería, *Fábulas en verso castellano*, Madrid, Imprenta de Aznar, 1789, p. 134.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 162-163.

⁴⁶ Véase la fábula «El Labrador y sus Hijos» que enseña: «Cuando se halla el Estado / entre sí dividido, / Será muy fácilmente / Presa de su enemigo.» *Ibidem*, p. 54.

⁴⁷ El epíteto de la fábula titulada «Las Águilas [sic] y las Liebres»: «Un Pequeño Potentado, / Quando [sic] tiene diferencias / Con los Reyes poderosos, / En vano auxilios espera.» *Ibidem*, p. 73.

⁴⁸ Véase la fábula «El Concejo [sic] de los Ratones»: «En un Ayuntamiento / Se verán mas [sic] de ciento, / Que son en las propuestas eloqüentes [sic]; / Pero en la ejecución [sic] poco valientes.» *Ibidem*, p. 23.

⁴⁹ Camurati menciona al autor ecuatoriano Vicente Solano, quien en su voluminosa obra con frecuencia cita al fabulista canario, lo que prueba que este tenía sus *Fábulas literarias* al alcance. El autor colombiano José María Vergara y Vergara compone una colección de fábulas bajo el título *Variaciones sobre Iriarte*. Otro ejemplo sería el del cubano Francisco Javier Balmaseda, quien en su fábula «El pavo desplumado» cita a Iriarte.

⁵⁰ Camurati, *op. cit.*, p. 28.

de México, la *Gaceta de Guatemala*, la *Gaceta de Lima*, el *Papel Periódico de La Habana*, el *Mercurio Peruano*, el *Telégrafo Mercantil* de Buenos Aires y muchos otros incentivados por una creciente preocupación sociocultural.

Los pioneros del periodismo hispanoamericano aprovechaban el formato fabulístico, ya fuera para expresar opinión, criticar la actitud expresa o simplemente para dar respuesta a otros autores periodísticos. El autor guatemalteco Pedro Molina (1777-1854), en su poesía «El lobo y la oveja»⁵¹ se dirige a un cierto señor Tixera,⁵² aprovechando la fábula para aleccionarle en comportamientos políticos. El objetivo de Molina es exaltar los ideales revolucionarios, por lo que requiere de Tixera una actitud más firme y atrevida, aunque sin quitar la ambigüedad de su mensaje.

Al revisar los estudios sobre la fábula iberoamericana, hemos podido llegar a la conclusión de que su mayor auge coincide con las guerras de la independencia en Hispanoamérica. Mariano Picón-Salas considera que toda época de cambios sociales y de sustitución de formas históricas viene precedida por un auge de lo burlesco y lo satírico.⁵³ La anarquía de los años que siguieron a los sucesos revolucionarios dio motivos de inspiración a los fabulistas. Aunque los autores criollos siguen los modelos españoles de los grandes fabulistas del siglo XVIII, la mayoría hace hincapié en la veta crítica del género. El material temático apto para ser plasmado y comentado en esa forma literaria son las luchas fratricidas, las alianzas con las fuerzas imperiales, los comportamientos de los gobiernos coloniales, las distintas orientaciones políticas, la competencia y los antagonismos entre los pueblos vecinos. En «El hombre, el caballo y el toro», el gran maestro venezolano Andrés Bello concluye la fábula de Estesícoro⁵⁴ con un explícito mensaje aleccionador patriótico:

Pueblos americanos,
si jamás olvidáis que sois hermanos
y a la patria común, madre querida,
ensangrentáis en duelo fratricida,
¡ah! no invoquéis, por Dios, de gente extraña
el costoso favor, falaz, precario,
más de temer que la enemiga saña.
¿Ignoráis cuál ha sido su costumbre?

⁵¹ La fábula fue publicada en el periódico *El Editor Constitucional* en el número del lunes, 28 de agosto de 1820.

⁵² El autor se dirige a su oponente y comienza la fábula de siguiente modo: «El cuento de tío Coyote / quiero contarte Tixera, / escúchame atentamente, / después dirás lo que quieras». En Camurati, p. 244.

⁵³ Vid. Mariano Picón-Salas, *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, México D. F., Fondo de cultura económica, 1965.

⁵⁴ Nos referimos a la segunda fábula que Aristóteles usó en su *Retórica* para ejemplificar la función de la fábula como la herramienta de persuasión.

Demandar por salario
tributo eterno y dura servidumbre.⁵⁵

Camurati destaca que casi la totalidad de los fabulistas hispanoamericanos llevó a cabo también una actividad política, lo que necesariamente se reflejaba en su labor literaria

Volviendo a la cuestión de la popularidad de la fábula, Alfonso I. Sotelo, en su Introducción a las *Fábulas* de Samaniego, lanza una aseveración algo problemática:

La fábula, que desde siempre fue un instrumento didáctico, se desarrolló ampliamente en el XVIII como género pragmático y de instrucción pública; florece ahora, cuando los escritores se sienten fascinados por los problemas de conducta moral y cuando la teoría literaria apoya y defiende la función didáctica del arte; el género decaerá cuándo el público empiece a perder interés por las normas de conducta social y por los tipos sociales en cuanto desviados de esas mismas normas.⁵⁶

Si fuera así, la fábula u otro tipo de poesía o prosa didáctico-moralizante no se escribirían en la época actual. Sin embargo, hasta el momento se ha podido ver que el género fabulístico siempre se ha conseguido acomodar al espíritu del tiempo. Aun cuando la teoría literaria no esté interesada por la conducta moral y las reglas de comportamiento social o literario, la fábula no pierde su atractivo para los escritores, ni siquiera para los contemporáneos. A pesar de que Navarro Gonzáles afirme que la fábula está escasamente representada en la literatura del siglo XX,⁵⁷ las fábulas se siguen escribiendo, reescribiendo y no han perdido su atractivo para los escritores contemporáneos. Aunque la nueva fábula, sin duda alguna, desarrolla al máximo su potencial crítico, no podemos incurrir en el constante error que repiten los críticos que se dedican al estudio de la misma y pasar por alto algunos de sus otros aspectos o intencionalidades otrora importantes. No podemos olvidar el carácter eminentemente pedagógico de la fábula, el grado de didactismo que suele encerrar como texto benigno siempre presente en la educación familiar o básica que permite que se transforme en una herramienta poderosa de la subversión, ya que su hipotexto es fácilmente reconocible por un público diverso que alcanza distintos grados y niveles educativos.

Estas últimas observaciones nos servirán como una especie de pautas para la futura continuación de estas líneas de investigación que dedicaremos a la fábula actual. Nos permitimos cerrar este trabajo citando la fábula introductoria de la colección del autor colombiano contemporáneo Jaime Alberto Vélez, titulada *Un coro de ranas*, que

⁵⁵ Andrés Bello, *Antología poética*, Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía. S. A. Editores, 1952, p. 244.

⁵⁶ Sotelo, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁷ Navarro Gonzáles, *op. cit.*, p. XLIV.

proponemos interpretar como un comentario metafabulístico referente al aspecto crítico del género.

Las ranas croan al atardecer. Aunque muchas prefieren cantar solas, suele ocurrir que después de un buen rato sus cantos se confunden, de suerte que al cabo terminan por formar un solo coro.

Ahora bien, nadie sabe a ciencia cierta si lo que dice una rana lo repiten todas, o lo que dicen todas lo diría una cualquiera. Lo cierto, en todo caso, es que este coro ha permitido conocer calamidades, terrores y fracasos que, de otro modo, habrían permanecido ocultos en oficinas, en fábricas y en aulas de clase.

A cierta hora de la noche, en los lugares públicos, el coro parece crecer con el alcohol.⁵⁸

Como se ha podido ver en este breve recorrido por la historia de la fábula, los propósitos de la misma varían entre el didáctico-moralizante y el crítico-satirizante, con esporádicas incursiones en los territorios de lo cómico. Es muy difícil hablar de un mensaje unívoco en las fábulas, ya que los ejemplos observados confirman el carácter polisémico y ambiguo del texto fabulístico, abierto a las distintas interpretaciones de sus consumidores, dependiendo de su formación o a la falta de la misma. En lugar de ofrecer una conclusión cerrada hacemos nuestras las palabras de Navarro Gonzáles, que bien acierta cuando afirma que el género seguirá siendo «natural disfraz de toda sátira y enseñanza moral, política o literaria, y lógicamente los animales seguirán teniendo un alto puesto en la literatura».⁵⁹

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos, Carta, Constance y Finci, Sarah, «El retrato de Esopo en los *Isopetes* incunables: imagen y texto», *Revista de filología española*, XCI, 2º, 2011, pp. 233-260.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, Madrid, Editorial Gredos, 1990.
- BELLO, A., *Antología poética*, Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía. S. A. Editores, 1952.
- CAMURATI, M., *La fábula en Hispanoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Iriarte y su época*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/iriarte-y-su-poca-0/> [Consultado 10-04-2015].
- DIJK, G.-J. VAN, Αἴθιοι, Λόγοι, Μῦθοι: *Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek literature; with the Study of the Theory and Terminology of the Genre*, Leiden-New York- Köln, Brill, 1997.

⁵⁸ Jaime Alberto Vélez, «Preludio», en *Un coro de ranas*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1999, p. 13.

⁵⁹ Navarro Gonzáles, *op. cit.*, p. XLIV.

- FEDRO, *Fables*, Texte latin avec diverses Notices et un Lexique par Hilaire Vandaele (ed.), Paris, Armand Colin et Cie, Editeurs, 1899.
- GARCÍA GUAL, C. (ed.), *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid, Editorial Gredos S.A., 1993.
- IBÁÑEZ DE LA RENTERÍA, J. A., *Fábulas en verso castellano*, Madrid, Imprenta de Aznar, 1789.
- IRIARTE, Tomás de, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1976.
- IRIARTE, Tomás de, *Donde las dan las toman: diálogo joco-serio*, Alicante, Biblioteca Miguel de Cervantes, 2008, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/donde-las-dan-las-toman-dialogo-jocoserio--0/html/002f178a-82b2-11df-acc7-002185ce6064.htm> [Consultado 09-04-2015].
- JANSSENS, J., *La fable et les fabulistes*, Bruselas, Office de la publicité S.A., 1955.
- LÓPEZ CASILDO, G. (ed.), «Introducción», en Esopo, *Fábulas*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- KLEVELAND, A. K., «Augusto Monterroso y la fábula en la literatura contemporánea», *América Latina Hoy*, Ediciones Universidad de Salamanca, 30 (2002), pp. 119-155.
- MARCHESI, I., «Traces of Freed Language: Horace, Petronius and the Rhetoric of Fable», *Classical Antiquity*, Vol. 24, 2 (2005), pp. 307-330.
- NAVARRO GONZÁLEZ, A., «Prólogo», en T. Iriarte, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1976, pp. IX-LV.
- NØJGAARD, M., *La fable antique I. La fable grecque avant Phèdre*, Copenhagen, Nyt Nordisk Forlag, 1964.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E., «Ilustración y literatura en el País Vasco», *Cuadernos Universitarios del Departamento de Historia*, 1 (2003), San Sebastián, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Deusto, disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ilustracin-y-literatura-en-el-pas-vasco-0/html/ffcea238-82b1-11df-acc7-002185ce6064_17.html#I_1 [Consultado 10-04-2015].
- PÉREZ PEROZO, V. M., «Fables and Fable-Writers», *Books Abroad*, 4 (1946), pp. 363-367.
- PERRY, B. E. (1959), «Fable», en P. Carnes (ed.), *Proverbia en fábula. Essays on the relationship of the Proverb and the Fable*, Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris, Peter Lang, 1988, pp. 65-116.
- PICÓN-SALAS, M., *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, México D. F., Fondo de cultura económica, 1965.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Historia de la fábula greco-latina. Volumen I, Introducción y de los orígenes a la edad helenística (II)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1979.
- SÁNCHEZ SALOR, E. (ed.), *Fábulas latinas medievales*, Madrid, Ediciones Akal, 1992.

- SORIANO, M., «Fable», en *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, pp. 286-287.
- SOTELO, A. (ed.), «Prólogo», en Félix María de Samaniego, *Fábulas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.
- TOMASOVIĆ, Mirko, «Boileauovo *Pjesničko umijeće*», en Nicolas Boileau-Despreaux, *Pjesničko umijeće*, Zagreb, Matica hrvatska, 1999, pp. 61-76.
- VÉLEZ, J. A., *Un coro de ranas*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1999.
- WIENART, W., «Das Wesen der Fabel», en P. Carnes (ed.), *Proverbia en fábula. Essays on the relationship of the Proverb and the Fable*, Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris, Peter Lang, 1988, pp. 47-64.

LA FÁBULA ESÓPICA: TRANSMISIÓN Y DIFUSIÓN EN LA CULTURA SEFARDÍ CONTEMPORÁNEA

MARÍA SÁNCHEZ PÉREZ

Universidad de Salamanca

RESUMEN

A pesar de que el cuento popular es un género muy conocido y apreciado por los sefardíes, apenas se han conservado relatos sobre animales o fábulas en la tradición moderna y contemporánea. Por este motivo, es bastante destacado que hayamos encontrado algunas fábulas entre las páginas de algunos periódicos sefardíes, publicados entre finales del siglo XIX y principios del XX. En el presente trabajo se editan y estudian varias fábulas esópicas que se incluyeron en los siguientes periódicos en judeoespañol: *El Amigo de la Famiya* (Constantinopla, 1881-1886), *La Époka Literaria* (Salónica, 1908) y *El Rizón* (Salónica, 1926-1939).

PALABRAS CLAVE: judeoespañol, prensa, fábula, sefardíes.

ABSTRACT

Despite that folktale is a very well known and appreciated genre by the Sephardim people, barely have been preserved some animal tales or fables in modern and contemporary tradition. For this reason it is noteworthy that we have found some fables among the pages of some Sephardic newspapers which had been published between the late nineteenth century and early twentieth century. In this work we edited and studied several aesopic fables that were included in the following newspapers in djudeo-espanyol (ladino): *El Amigo de la Famiya* (Constantinople 1881-1886), *La Époka Literaria* (Thessaloniki, 1908) *El Rizón* (Thessaloniki, 1926-1939).

KEY WORDS: Judeo-Spanish, press, fable, Sephardic.

1. INTRODUCCIÓN

La fábula esópica es bien conocida a través de las cuantiosas colecciones y traducciones que se han realizado desde sus remotos orígenes hasta la actualidad. Transmitidas oralmente o por escrito, se difundieron en diversas lenguas y en diferente forma: prosa y verso. Su carácter entretenido, a la par que instructivo y didáctico, ha hecho que el género haya gozado de enorme popularidad desde antiguo. Ciertamente es, no obstante, que ha habido diferentes épocas y momentos en las que el gusto por este tipo de narraciones caló de forma más o menos exitosa.

En el caso de la literatura sefardí, el cuento popular ha sido, desde siempre, uno de los géneros más castizos de su cultura. Esas narraciones se transmitieron oralmente

Recibido 14-X-2015. Aceptado: 23-XI-2015

durante sucesivas generaciones, sirvieron para muchos aspectos y situaciones de la vida y, hoy en día, sigue siendo un género muy vivo en la tradición judeoespañola. La temática de esos cuentos es muy variada, aunque los más típicamente sefardíes son los que tienen como protagonistas o bien a Djohá¹ o bien a rabinos y personajes bíblicos. Sin embargo, cabe destacar la escasez de cuentos cuyos protagonistas sean animales.² Con los datos que conocemos actualmente, parece que las fábulas no abundaron en la cuentística sefardí y, como veremos, todo parece indicar que las que se publicaron en las páginas de algunos periódicos –entre finales del siglo XIX y principios del XX– se tomaron de fuentes occidentales.³ Para este estudio nos basaremos en varias fábulas publicadas en tres periódicos sefardíes⁴: *El Amigo de la Famiya* (Constantinopla, 1881-1886), *La Époka Literaria* (Salónica, 1908) y *El Rizón* (Salónica, 1926-1939).⁵

¹ Dhojá (Goha, Djuha, Giufà, J'ha, etc.) es un personaje bien conocido en el cuento popular oriental –desde la Alta Edad Media– y está muy presente también en la tradición judeoespañola. Véase Clara M.^a Thomas de Antonio, «Yuhā, un personaje popular en el Magreb y en todo el mundo árabe», *Al-Andalus Magreb* 1 (1993), pp.187-223.

² Julio Camarena («Cuento español, cuento sefardí: paseo entre dos mundos», en Judith Targarona y Ángel Sáenz-Badillos, eds., *Jewish Studies at the Turn of the 20th Century*, Leiden, Boston y Colonia, Brill, 1999, vol. II, pp. 485-490) sustentaba esta afirmación basándose en lo ya expuesto por Paloma Díaz-Mas, *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras, 2006 (4^a ed.), especialmente en p. 172.

³ En otro lugar analizamos también una de las escasas fábulas documentadas en la tradición sefardí: María Sánchez-Pérez, «Tradición y modernidad: la fábula *La rapoza se va al hadjilik* en el periódico sefardí *El Konsejero* (Salónica, 1913)», *Estudios Humanísticos. Filología* 35, pp. 109-120. Sin embargo, en aquella ocasión todo parece indicar que procedía de una narración popular árabe y no de la tradición occidental. En nota al pie 6 indicamos el sistema de transcripción utilizado y al final del trabajo incluimos un glosario aclarando aquellos términos que puedan ofrecer alguna dificultad de comprensión al lector.

⁴ Este trabajo es producto del Proyecto de investigación FF2012-31625 «Los sefardíes ante sí mismos y sus relaciones con España III. Hacia la recuperación de un patrimonio cultural en peligro» del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

⁵ Dentro del conjunto de la literatura sefardí, el periodismo se considera uno de los géneros adoptados, junto al teatro, la poesía de autor y la narrativa, puesto que carecían de tradición en la literatura judeoespañola y comenzaron a cultivarse a mediados del siglo XIX en un afán por imitar a las literaturas occidentales, frente a ellos estarían los conocidos como géneros tradicionales que engloban el refranero, el romancero, el cancionero y los cuentos populares. Son cientos los periódicos sefardíes que conservamos desde mediados del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial. La mayor parte de ellos –como los que veremos aquí– se imprimieron en judeoespañol aljamiado, esto es, judeoespañol escrito con caracteres hebreos. No obstante, también existieron periódicos sefardíes escritos en caracteres latinos e incluso en otras lenguas, dándose el caso de publicaciones en varios idiomas: el periódico *Salonik* (Salónica, 1869) llegó a contener partes en «judeoespañol, búlgaro, turco y griego» (Jacob M. Hassán, «El estudio del periodismo sefardí», *Sefarad* 26, 1966, pp. 229-235; cita, pp. 231). Por lo tanto, se utilizaron diferentes grafías y alfabetos. Respecto a los contenidos, fueron muy variados. Hubo periódicos de información general, de divulgación científica, histórica, etc. También de diferente signo político –sionistas, socialistas, etc.–. Un número bastante elevado lo forman publicaciones de pasatiempo, ya fueran culturales y literarias o de tono humorístico, satírico y festivos. *El Amigo de la Famiya* y *La Époka Literaria* responden más a publicaciones destinadas a la divulgación de contenidos fundamentalmente literarios y enciclopédicos, mientras que *El Rizón* se encuadra dentro de la prensa festiva y de pasatiempo.

2. EL AMIGO DE LA FAMIYA (CONSTANTINOPLA, 1881-1886)⁶

Uno de los periodistas más activos de Constantinopla fue David Fresko.⁷ A él se deben algunos de los periódicos más longevos de la ciudad como *El Tiempo* «periódico israelita político, literario, komersial y finansiero», fundado en 1871 y que vio la luz hasta 1930, fecha en la que Fresko abandonó el periodismo, muriendo tres años después.⁸ Publicó, además, varios suplementos de *El Tiempo: El Sol* «revista científica i literaria» (1877-1878), *El Amigo de la Famiya* «revista periódica ilustrada» (1881-1886) y *El Instruktor* «revista científica i literaria» (1888-1889).⁹ Nos interesan ahora algunas de las fábulas que aparecieron en el segundo suplemento: *El Amigo de la Famiya*.¹⁰

De carácter literario y enciclopédico, este periódico semanal publicó durante un lustro contenidos muy diversos. Como muestra, veamos una parte de su declaración de intenciones:

El Amigo de la Famiya tendrá este punto. Él será un dulce pasatiempo: rakontará unos kuentos kuriozos i savrozos de la istoria del mundo, munchas maravías de las ovras del Kreador, unos viajes por las kuatro partes del mundo, reseftas por algunas hazinidades o aksidentes (kazas), la manera de rejir en el bivir, la manera de engrandeser las kriaturas, refranes, enigmas (kidot, bilmedjekes), i en vezes mostrará también las modas de los vestidos kon sus formas i sus figuras. En kurto, avlará de todo lo ke puede interesar ala famiya, tanto a los chikos komo a los grandes [*El Amigo de la Famiya*, n.º 1, pág. 1, col. a].¹¹

⁶ Dado que los textos que ofrecemos al lector son transcripciones de originales aljamiados, señalamos a continuación el sistema de transcripción utilizado y las equivalencias gráfico-fonéticas: *b* bilabial oclusiva sonora /b/; *v* bilabial fricativa sonora /b̥/; *dj* prepalatal africada sonora /d͡ʒ/; *h* uvular fricativa sorda /ħ/; *j* prepalatal fricativa sonora /d͡ʒ/; *ly* lateral palatal /l̪/, que la mayor parte de las veces se realiza en judeoespañol como /y/; *ny* nasal palatal /ɲ/; *s* alveolar fricativa sorda /s/; *z* alveolar fricativa sonora /z/; *sh* prepalatal fricativa sorda /ʃ̺/; *ts* alveolar africada sorda /t͡s̺/. Transcribimos en VERSALITAS las partes que están escritas en letra merubá en el original. Puntuamos y acentuamos el texto.

⁷ David Fresko (1853-1933) periodista bien conocido en Constantinopla y de carácter un tanto polémico, de hecho sus controversias con las autoridades rabínicas hicieron que fuese excomulgado en 1887. Tenía una ideología antisionista y fue uno de los intelectuales que estaba en contra del uso del judeoespañol, lo que no le impidió que publicase un número no poco elevado de publicaciones en esa lengua ni que tradujese al judeoespañol numerosas obras de la literatura hebrea, francesa e inglesa como, por ejemplo, *Amor de Siyón*, *Miguel Strogoff*, *Los hijos del Capitán Grant* o *Del fondo de la noche*. Algunos trabajos relacionados con su obra pueden verse en: Amor Ayala, «La instruksión es el más ermozo afeite por la mujer’. Una conferencia de David Fresko sobre la nueva mujer sefardí (Estambul, 1929)», *Sefárdica* 17 (2008), pp. 144-155; Aitor García Moreno, «Glosas frescas en *La hermosa Hulda de España* (Jerusalén, 1910)», Paloma Díaz-Mas y María Sánchez-Pérez, eds., *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 75-85; y Michael Studemund-Halévy y Gaëlle Collin (2013), «The Wondrous Story of Diego de Aguilar», en Michael Studemund-Halévy, Christian Liebl e Ivana Vučina Simović, eds., *Sefarad an der Donau. Lengua y literatura de los sefardíes en tierras de los Habsburgo*, Barcelona, Tirocinio, 2013, pp. 239-247. Para más datos véase Sefardiweb del CSIC, disponible en <http://sefardiweb.com/node/251> [consultado 24-04-2015].

⁸ Elena Romero, *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, MAPFRE, 1992, p. 182.

⁹ Datos tomados de Sefardiweb del CSIC, disponible en <http://sefardiweb.com/node/251> [consultado 24-04-2015].

¹⁰ La fuente de procedencia de los textos de los periódicos que aquí manejamos son microfilmes de la Jewish National and University Library de Jerusalén, hoy Biblioteca Nacional de Israel.

¹¹ Cristina Martínez-Gálvez, *El periodismo sefardí ante su público*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia. *LECTURA Y SIGNO*, 10 (2015), pp. 169-184

Entre sus páginas se encuentran, por tanto, artículos de tipo histórico, sobre la naturaleza, el cuerpo humano, remedios caseros y naturales para muchos y diversos aspectos, etc. No extraña, por tanto, que se publicaran fábulas como las siguientes.¹²

2.1 La fábula «El cordero y el lobo»

Apareció en el número 35 (15/12/1881). El texto reza así:

EL DERECHO DEL MÁS FUERTE

Imitación del poeta fransez «La Fonten»

La razón del más fuerte es siempre la valiente,
según lo vamos a probar inmediatamente.

Un povre kodreriko		ma oi aze djusto un anyo	25
abashó a un aroiko		topé la agua komo kanyo.	
por beber aguita freska,		-¡Alteza, kedo enkantado	
ke tenía la boka seka.		de olyr ke e turvado	
Un lovo muy ambriento,	5	antes de aver nasido	
ke atinó al povreto,		este aroyo engrandesido!	30
kon un salto a él anda		-Si tú propio no eres,	
i «ké aze» le demanda.		te diré la verdad si keres:	
-Bevo -dize el neshgueliko ¹³ -		tu ermano paresía,	
agua freska del choriko.	10	ke entonses dies mezes tenía.	
-Kuando beves agua, ¿saves		¡O, kuánto esto me desplaze!	35
ke de ariva abasho azes		I por esto gran plazer me aze	
i turvando la agua entera		de areglar este kuenteziko,	
a mi boka viene tiera?		ke me kedó de tu ermaniko.	
-Alteza, ¿ké kulpo lyo	15	-Lyo tenía un ermaniko,	
si la agua se turvió?		ma era de mí más chiko	40
Dies metros leshos me ves		i lo vide al desgrasiado	
de aonde tu agua beves.		en la karnisería (kasap) enkolgado.	
I la agua ke de ti sovra		-Si no era tu ermano,	
i ke está turvia aora,	20	sería de ti algún serkano.	
esta kon mucho apreto		Diziendo el lovo esto	45
bevo lyo el povreto.		afera al kodrero presto,	
-No te dishe, endagora,		lo despedasa sin piedad,	
ke tú turvas la agua aora,		esta es la pura verdad.	

[*El Amigo de la Famiya*, p. 280, cols. b y c]

cia, 2012, p. 31 de la edición de los periódicos. Disponible en <http://roderic.uv.es/handle/10550/24872> [consultado 25-02-2015].

¹² Al ser un periódico longevo y extenso no hemos realizado un vaciado exhaustivo de contenidos para comprobar si se publicaron más fábulas, pero es muy probable.

¹³ Probablemente por 'nezgueliko', ya que procedería del antiguo español 'nezuelo' (diminutivo de 'ne-

La fábula está basada en la oposición de dos personajes antitéticos (lobo = fuerte vs. cordero = débil) y «la mentira del lobo vence sobre la verdad del cordero; la mentira, en definitiva, desbanca a la verdad» y, en este caso:

el modelo esópico reconoce que el lobo ha «perdido» por no encontrar pretextos justificados para comerse al cordero y debe, por tanto, modificar su táctica; Fedro, en cambio, elimina la admisión de la derrota del lobo y pasa rápidamente al ataque del mismo, condenándolo como *iniustus*.¹⁴

La fábula es bien conocida desde antiguo y es probable que, tal y como se expresa en el periódico, fuese tomada de alguna colección de La Fontaine –aspecto sobre el que volveremos más adelante.

2.2 La fábula «La gallina de los huevos de oro»

Se publicó en el número 146 de *El Amigo de la Famiya* (7/4/1884):

LA GAÍNA A UEVOS DE ORO

El eskaso piedra todo keriendo todo ganar
por provar esto la fábula de Ezop vo kontar:
Una gaína, tenía uno, ke ponía uevos de oro;
le paresió ke en su vientre tenía un trezoro,
la degolyó, la avrió i_la topó, el negro, 5
semejante a_las otras ke tenía en el gainero
kedando ansí manko también
de_lo más presiozo de su bien.
Ermoza leksión para los eskasos
ke en nuestros días no son ralos 10
keriendo azer muy presto fortuna
piedren lo ke tienen todo de una.

[*El Amigo de la Famiya*, p. 48, cols. b y c]

En el caso español, esta fábula se popularizó aún más a partir del siglo XVIII con la obra de Félix M. Samaniego, cuya etapa de madurez como escritor coincide con el mayor auge y esplendor de la Ilustración, periodo en el que buena parte de la literatura se desarrolla con un fin utilitarista, de acuerdo con los postulados dieciochescos. Ese fin con el que Samaniego publica sus fábulas no dista mucho del que tendrían los directores y editores de estos periódicos sefardíes, como veremos después. Siguiendo

cio') y que viene a significar 'pobrecito', tal y como lo recogemos en el glosario. Así, por ejemplo, aparece en *La Celestina*: ¡Neciuelo, loquito, angelico, perlica, simplezico! (Primer Auto, Cena 10.^a), (Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición de Peter E. Russel, Madrid, Castalia, 1993, p. 253).

¹⁴ *Fábulas. Fedro y Aviano*, Manuel Mañas Núñez, ed. Madrid, Akal/clásica, 1998, p. 42.

la edición a esos textos realizada por Alfonso I. Sotelo, en el caso de esta fábula se indica que Samaniego «adapta La Fontaine».¹⁵

3. LA ÉPOKA LITERARIA (SALÓNICA, 1908)

La Époka Literaria fue un suplemento de otro periódico titulado *La Époka*, que fue uno de los más longevos de Salónica, ya que se publicó desde 1875 hasta 1911.¹⁶ Sin embargo, del primero únicamente conservamos en la actualidad –que sepamos– los números 1, 2, 3, 5 y 7, todos ellos publicados entre mayo y junio de 1908.¹⁷ El fundador de ambos periódicos fue Sa'adi Haleví, periodista e impresor muy conocido en Salónica:¹⁸

Importante papel en la prensa de Salónica desempeñó la familia Haleví. El patriarca y famoso coplero Sa'adi Haleví fundó en 1875 *La Époka*, «revista política, comercial y literaria», de talante liberal y uno de los más importantes y longevos periódicos de la ciudad [...]. En *La Époka* trabajó también Eliyahu Šem-Tob Arditti, que fue director del suplemento *La Époka Literaria* así como de la nueva serie del periódico iniciada en 1908.¹⁹

Así pues, en 1908, Sa'adi Haleví –como propietario y colaborador– junto con Eliyahu Sem-Tob Arditti –redactor administrador y colaborador también– comenzaron a publicar *La Époka Literaria*. En el primer número ya se afirmaba que el periódico «puvlikará enigmas i sharadas / kuentos, novelas, romansos, poezías, / munchas verdades i pokas fantazías» (*La Époka Literaria*, n.º 1, p. 2, col. b) y en el segundo aclaraba el fin de todos estos contenidos:

Mos vamos esforsar de introducir entre muestras famiyas el gusto de las lekturas sanas, en mizmo tiempo agradavles ke provechozas. No vamos azer un djornal de informaciones polítikas ni komersiales, ma una puvlikación esklusivamente literaria, ke interese a todos i pueda ser metida entre todas las manos (*La Époka Literaria*, n.º 2, p. 1, col. a).²⁰

¹⁵ Félix M. Samaniego, *Fábulas*, Alfonso I. Sotelo, ed., Madrid: Cátedra, 2003, p. 331, n. 7.

¹⁶ Para este periódico y otro titulado *El Avenir*, véase Yvette Bürki, «*La Époka* y *El Avenir*. Dos periódicos: dos discursos en contraste», en Paloma Díaz-Mas y María Sánchez-Pérez, eds., *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 159-170.

¹⁷ No hay que olvidar, de todas formas, que *La Époka Literaria* de 1908 es el segundo intento de publicar ese fascículo literario del periódico *La Époka*, ya que la primera tentativa se realizó, bajo el mismo título y los mismos responsables, en 1906. Para más datos sobre este aspecto véase se puede incluir ya la referencia completa: Cristina Martínez-Gálvez y María Sánchez-Pérez (2015), «Adaptación al medio: cambios de proyectos iniciales en la prensa sefardí otomana», *Historia y comunicación social* 20, pp. 67-87.

¹⁸ Sa'adi Haleví (¿-1908?) fue un periodista, impresor y activo participante de la comunidad de Salónica. Fue también compositor e impresor de coplas sefardíes, tanto de contenido noticiero como satírico o relacionado con la celebración de festividades litúrgicas. Pueden verse más datos en Sefardiweb del CSIC, disponible en <http://www.proyectos.cchs.csic.es/sefardiweb/node/266> [consultado 27-02-2015].

¹⁹ Elena Romero, *La creación literaria...*, p. 184.

²⁰ Cristina Martínez-Gálvez, *El periodismo...* p. 83 de la edición de los periódicos.

Queda claro, por tanto, que si los contenidos de *La Époka* eran, fundamentalmente, políticos y comerciales, su suplemento se funda para ofrecer al lector sefardí asuntos puramente literarios y enciclopédicos. No es de extrañar, por tanto, que se incluyesen fábulas como las siguientes.

3.1 La fábula «El leopardo y las monas»

Se publicó en el segundo número de *La Époka Literaria* (31/05/1908):

EL LEOPARDO I LA MONA (maimona)

No a pares, a dozenas enkontrava las monas en la shara, kuando kasava, el leopardo; apena ke lo vian, todas koriendo al árbol se suvían. El leopardo, animal astusiozo -por esto lo yamavan «el pasensiozo»-, se mostrava komo si fuese ya muerto, ke todas las monas lo kreían sierto. Pares a pares, alegres, djugetonas, del leopardo se acercan las monas: la una lo palpa, la otra lo toka, una otra por guelerlo se aboka,	otra grita: «¡No vos detengash un punto! ¡Kored todas a djugar kon el difunto!». Esta sovre él su kavesa arima, akelya, por djugar, se move ensima. 5 Koren, saltan, bailan, kedan abatidas. Muestro leopardo siente las latidas. Luego, viendo ke la ora es propisa, sin pedrer un punto i kon mucha prisa 20 afera la una, modre la otra, 10 mata, despedasa a_la ke enkontra. Mata por matar, no por ke tiene ambre. Mata asta ke aze un río de sangre.
---	---

MORAL:

Del enemigo klaro ya me guadro yo,
del enkuvierto guadrame tú, ¡o, Dio!

S.S. [La Époka Literaria, n.º 2, p. 12, col. a]

Al igual que ocurría con el caso de *La gallina de los huevos de oro* esta fábula es también «una creación a partir de La Fontaine».²¹

3.2 La fábula «El asno y el cerdo»

Apareció en el número 7 (5/7/1908):

EL AZNO I EL PUERKO

Un azno de el puerko era selozo,
lo konsiderava por animal venturozo.
-Yo -dezía- travajo i komo paja,
él kome farina i no travaja;
todos lo karisan, le ofren regalos, 5

²¹ Félix M. Samaniego, *Fábulas...*, p. 181, n. 17.

a_mí kada día me harvan kon palos;
fin ke muchas vezes dezero la muerte.
Ansí él se lamentava de su suerte.
Supeto el patrón kon la gizandera
entran al kortijo kon una kaldera, 10
tres, kuatro espetos i un buen kuchío
al puerko aferan, él echa un chíó.
El patrón lo korta, la tripa le avre,
keda estirado echo un kadavre.
-Si es para esto ke les dan regalos 15
-disho nuestro azno-, más valen los palos
i todas las penas de mi triste suerte,
ke de los regalos i después la muerte.

S. S. [La Époka Literaria, n.º 7, p. 3, cols. a y b.]

Con esta fábula abría precisamente Samaniego su «Libro Primero» y Alfonso I. Sotelo –siguiendo la clasificación estipulada por Rodríguez Adrados²² – anota lo siguiente:

Samaniego parece estar cerca de M 55. *Asinus et porcus*, pág. 431: «El asno, que envidia la vida del cerdo, se finge enfermo y es cebado y engorda. Pero cuando matan al cerdo, se asusta y vuelve a su vida anterior» [...]. Gracián cita unos versos de Lope de Vega con el mismo tema (*Agudeza y Arte de Ingenio*, Discurso LV). Jareño [...] localiza el argumento en *Con su pan se lo coma*, Acto II de Lope de Vega y en Tirso de Molina, *Adversa fortuna de D. Álvaro de Luna*, II, 4.²³

La fábula, por tanto, era bien conocida en la Península antes incluso de que Samaniego la incluyera entre sus textos.

Por otro lado, cabe destacar que las dos fábulas aparecidas en *La Époka Literaria* aparecen firmadas por S.S. Todo parece indicar que tras esas siglas se esconde o bien el propio director de la publicación: Sa'adi (Semuel) Haleví o bien el poeta Selomo Salem, quien había refundido en verso judeoespañol las fábulas de La Fontaine.²⁴ Se trataría de traducciones o refundiciones de esas fábulas, escritas originariamente en otra lengua –volveremos sobre este aspecto más adelante–. Haleví fue un ferviente defensor del progreso y la occidentalización, de ahí que cobre sentido que en una publicación como la suya se incluyesen estas fábulas, género didáctico por excelencia y, por ende, destinado a enseñar e instruir a sus correligionarios sefardíes.²⁵

²² Francisco Rodríguez Adrados, *Historia de la fábula clásica*, 3 tomos, 4 vols., Madrid, Universidad Complutense, 1979-1987.

²³ Félix M. Samaniego, *Fábulas...*, p. 163, n. 5.

²⁴ Paloma Díaz-Mas, *Los sefardíes...*, p. 210.

²⁵ Sa'adi (Semuel) Haleví escribió su autobiografía, que puede verse en judeoespañol e inglés en Aron Rodrigue y Sarah Abrevaya Stein, *A Jewish Voice from Ottoman Salonica: The Ladino Memoir of Sa'adi Besa-*

El precepto horaciano de deleitar enseñando cumpliría aquí plenamente su función y las fábulas podrían estar destinadas como lectura entretenida y provechosa para todos los que leyesen su periódico. Se entiende así la declaración de intenciones que aparecía en *La Époka Literaria* y que citamos más arriba: «lekturas sanas, en mizmo tiempo agradavles ke provechozas. [...] una puvlikasión esklusivamente literaria, ke interese a todos i pueda ser metida entre todas las manos» (*La Époka Literaria*, n.º 2, p. 1, col. a).

Es más, Sa'adi Haleví, en esa declaración de intenciones, iba más allá:

Otro un projeto kontamos realizar: akel de publikar, asta muy poko tiempo, un suplemento destinado a los elevos de nuestras eskolas. Kale kaminar kon el progreso; dunke, es muy djusto de azer i akí en favor de nuestros ijikos lo ke se aze por eyos en las grandes sivdades evropeas, ande numerozas puvlikaciones de una utilidad inkontestavle les son konsacradas (*La Époka Literaria*, n.º 2, p. 1, col. a).²⁶

Queda claro, por tanto, que su deseo de educación, progreso y occidentalización –especialmente de influencia francesa– debe estar destinado a todos: adultos y niños.

4. EL RIZÓN (SALÓNICA, 1926-1939)

El Rizón fue también uno de los periódicos más longevos publicados en Salónica. Tras la revolución de los Jóvenes Turcos (1908) y el fin de la censura, vieron la luz muchas publicaciones como esta, de contenido humorístico y burlón. Su fundador fue Moíz M. Asael, periodista salonicense de la primera mitad del siglo xx, quien dirigió el periódico entre 1926 y 1927.²⁷ Se trataba de una revista semanal que constaba normalmente de cuatro páginas. El carácter chistoso y socarrón se apreciaba ya desde la misma portada, cuya ilustración de cabecera la formaban dos cabezas de payasos.²⁸ El subtítulo de la publicación tampoco dejaba lugar a dudas con respecto a su naturaleza: «Djornal de burla, shaká i ironía, ke aparese viernes antes de medio día». Este aspecto es destacable al tratarse de un periódico sefardí, ya que esta prensa

lel a-Levi, Standford, Standford University Press, 2012. Presentan, además, un panorama de la sociedad salonicense entre finales del siglo xix y principios del xx.

²⁶ Ambas citas de Cristina Martínez-Gálvez, *El periodismo...*, p. 83 de la edición de textos.

²⁷ Pueden verse algunos datos más sobre él en la página de Sefardiweb del CSIC, disponible en: <http://sefardiweb.com/node/42> [consultado el 30-03-2015].

²⁸ «A partir de esa fase inicial, *El Risón* va evolucionando a lo largo de los años siguientes por varias etapas que se caracterizan, entre otras cosas, por pequeños cambios en el diseño, la tipografía y el subtítulo. La mayoría de los cambios son el producto de gustos personales de los diferentes directores [...] Bastante diferente hallamos *El Risón* a partir del año 1930, cuando por primera vez aparece el título decorado con flores, elemento que encontramos, aunque no de continuo, hasta 1936», en Sandra Schlumpf, «Tradición judía y actualidad social en cuatro artículos publicados en *El Risón* de Salónica», en Paloma Díaz-Mas y María Sánchez-Pérez, eds., *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 183-192, cita 185.

de pasatiempo servía para entretener al lector y, al mismo tiempo, proporcionarle lectura para el descanso sabático.²⁹ Este hecho es ya de por sí particular, ya que en el tradicional mundo sefardí las lecturas apropiadas para el *shabat* eran las religiosas –así como el descanso y la oración–; no obstante, la influencia de Occidente y la paulatina relajación de ciertas costumbres llevaron a que los sefardíes se distrajesen durante su día festivo de la semana con lecturas cada vez más diversas.³⁰

4.1 La fábula «La cigarra y la hormiga»

Se publicó en el primer número de *El Rizón* (9/7/1926):

LAS KONSEJAS DE LA FONTEN

Fin agora las consejas de la Fonten tuvieron sido muy pokas trezladadas en proz o en poezía de una manera inkompleta. Prometemos de dar una kada semana textualmente i por número de orden de las obras de la Fonten a la intensión de los chikos lektores elevos de eskola afin ke las entiendan a fondo las consejas del imortal poeta.

Por esta semana la prima:

LA CHICHIGALIA I LA FORMIGA

La chichigalia aviendo kantado
el enverano entero engleneado,
kuando el aver³¹ aviendo soplado
vido ke en su granero asolapado
non aviendo un graniko 5
mizmo un chiko guzaniko.
Se fue ande su vezina la formiga
ke le emprestara una miga;
la formiga non es emprestadera,
por kontra se izo demandadera: 10
–¿Ke azías tú en el enverano?
– Kantava en un árbol serkano.
– A, si kantavas a la buena ora,
va bailar bueno agora.

LA FONTAINE

[*El Rizón*, n.º 1, p. 2, col. d]

²⁹ Sobre la prensa de pasatiempo en Salónica, puede verse María Sánchez-Pérez, *Prensa sefardí de pasatiempo en Salónica: un «Konsejero» (1913) y dos «Martíos» (1914 y 1927)*, Barcelona, Tirocinio, 2014.

³⁰ Al igual que señalamos con *El Amigo de la Famiya*, al ser un periódico longevo y extenso no hemos realizado un vaciado exhaustivo de contenidos para comprobar si se publicaron más fábulas en él. La que ahora analizamos se publicó en el primer número del periódico y en el texto introductorio que acompañaba a la fábula se anunciaba que se publicaría una cada semana –como veremos a continuación en la transcripción y edición del texto– y, sin embargo, hemos rastreado los primeros números y no hemos encontrado más contenidos de esta índole.

³¹ En el original parece que encontramos una errata tipográfica, ya que aparece escrito en grafía hebrea: ח'י'י, con una especie de comilla intercalada, después de la 'yod'.

La fábula de «La cigarra y la hormiga» es quizá hoy en día una de las más populares en castellano, debido a su amplia divulgación. Fue publicada también por Samaniego, quien parece seguir de nuevo en su recreación del texto a «La Fontaine, I, 1, *La Cigale et la Fourmi*».³²

En el caso de *El Rizón* no hay duda de que el texto está tomado del escritor francés, pues así aparece expresamente citado, al igual que ocurría con la primera fábula de *El Amigo de la Famiya* y frente a lo que veíamos en *La Époka Literaria*, donde todo parece indicar que era el director del periódico quien traducía, refundía o reelaboraba esas fábulas.

Por último, antes de pasar a las conclusiones, cabe señalar que, aunque *El Rizón* fuese una publicación de carácter humorístico y burlón, no debe sorprendernos que se incluyesen contenidos de esta índole, de tono grave e instructivo, como las fábulas, y muy lejos, por tanto, del espíritu festivo y socarrón con el que se anunciaba el periódico. En el caso concreto de *El Rizón*, Sandra Schlumpf señalaba lo siguiente:

Si bien una parte de las contribuciones y sobre todo el diseño de *El Rizón* son propios de una revista humorística, entre sus páginas también se hallan artículos cuyos objetivos no son, en primera instancia, entretener a los lectores sino, primordialmente, plantear críticas morales sobre cuestiones actuales (Schlumpf 2010: 191).

Son bastantes las publicaciones sefardíes de este tipo que no solo incluyeron entre sus páginas contenidos graciosos y chistosos, sino que muchas veces se insertaron también escritos de tono más serio, llegándose a publicar graves artículos de denuncia social si era pertinente en aquellos momentos.³³

5. CONCLUSIONES

Como habíamos señalado al principio, las fábulas no tuvieron una amplia difusión entre los cuentos populares sefardíes. Las anécdotas atribuidas o protagonizadas por animales eran bastante escasas dentro del repertorio de apólogos y relatos en judeoespañol. Parece que el mayor número de fábulas judaicas se encuentra en la literatura talmúdica y midráshica, y en las colecciones judías medievales europeas, pero, como señalamos, no fue frecuente en el corpus de literatura tradicional y popular en judeoespañol.³⁴ Por lo tanto, todo parece indicar que la inclusión de fábulas en los

³² Félix M. Samaniego, *Fábulas...*, p. 165, n. 6.

³³ Remitimos, de nuevo, a María Sánchez-Pérez, *Prensa sefardí...*

³⁴ Una visión general sobre la fábula en el judaísmo puede verse en la *Encyclopaedia Judaica*. Disponible en: http://go.galegroup.com/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&inPS=true&prodId=GVRL&userGroupName=imcp11111&resultListType=RELATED_DOCUMENT&contentSegment=9780028660974&isBOBIndex=true&docId=GALE|CX2587506225#666 [consultado el 12-04-2015].

periódicos sefardíes que acabamos de ver, responde a unos criterios bastante claros por parte de los directores y responsables de estas publicaciones:

1. Hay que tener en cuenta que la influencia de la Haskalá –movimiento filosófico judío inspirado en la Ilustración, nacido en el siglo XVIII–, que abogaba por el desarrollo y la integración de los judíos en la cultura occidental, penetró en las comunidades sefardíes de oriente en el siglo XIX. A ello hay que añadir el importante papel que llevaron a cabo los nuevos sistemas educativos que fueron estableciéndose en el imperio otomano, en especial, la implantación de la red de escuelas que realizó la Alliance Israélite Universelle desde mediados del siglo XIX en diferentes ciudades del mundo. De este modo, el laicismo y la modernización a la manera occidental fueron calando en determinados sectores de las comunidades sefardíes. Además, la influencia del establecimiento de las escuelas francesas de la Alliance descubrió y proporcionó a los sefardíes –entre otras muchas cosas– toda la literatura escrita en francés; de ahí que, a partir de mediados del siglo XIX se tradujesen numerosas obras de este idioma.³⁵

2. Parece que podemos deducir, entonces, que la larga tradición de la fábula esópica penetró en el mundo sefardí de la mano del fabulista francés La Fontaine, ya fuese mediante traducciones, adaptaciones o refundiciones de su obra, tal y como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas. Por lo tanto, al igual que ocurrió con la novela, no parece que conociesen las adaptaciones y versiones del español, como las de Samaniego, por ejemplo.

3. Desconocemos por qué en el corpus de cuentos populares y tradiciones sefardíes no abundan las fábulas y en las colecciones que se han hecho en los últimos años observamos cómo hay escasez de textos de esta índole³⁶. Nos referimos –insistimos– a cuentos folclóricos sefardíes de carácter popular y que se transmitieron de

³⁵ Así ocurrió, por ejemplo, con las novelas: «de los aproximadamente trescientos títulos catalogados hasta la fecha, no llegan a un 50 por 100 las novelas de auténtica creación sefardí. Abundan más los textos ‘imitados’, ‘adaptados’, ‘aranjados’ (‘arreglados’), ‘resumidos’, ‘reescritos’ y, sobre todo, ‘treśladados’ (‘traducidos’) por autores sefardíes al judeoespañol a partir de originales en otras lenguas. ¿Qué lenguas eran ésas? [...] la mayor parte son adaptaciones de obras hebreas y francesas [...] destaca el total desconocimiento de la novela española», en Paloma Díaz-Mas, *Los sefardíes...*, p. 199-200.

³⁶ Sobre los cuentos populares sefardíes del imperio otomano existen varias antologías de Matilda Koen-Sarano *Kuentos del folklor de la famiya djudeo-espanyola*, Jerusalén, Kana, 1986; *Djoha ke dize? Kuentos populares djudeo-espanyoles*, Jerusalén, Kana, 1991; *Konsejas i konsejikas del mundo djudeo-espanyol*, Jerusalén, Kana, 1994; *De Saragosa a Yerushaláyim. Kuentos sefaradís*, Zaragoza, IberCaja, 1995; *Lejendas i kuentos morales de la tradisión djudeo-espanyola*, Jerusalén, Kana, 1999; *Kuentos salados djudeo-espanyoles*, Valencia: Ediciones Capitelum, 2000. Una antología del cuento folclórico sefardí del norte de Marruecos en Arcadio de Larrea Palacín, *Cuentos populares sefardíes de los judíos del norte de Marruecos*, Tetuán, Instituto General Franco, 2 vols., 1952-1953. Un estudio junto con una antología del cuento folclórico sefardí en Tamar Alexander-Frizer, *The Heart is a Mirror. The Sephardic Folktale*, Detroit, Wayne State University Press, 2008. Y como catálogo fundamental del cuento folclórico sefardí Reginetta Haboucha, *Types and Motifs of the Judeo-Spanish Folktales*, New York y London, Garland, 1992.

forma fundamentalmente oral durante generaciones. El hecho, por tanto de que tanto Fresko como Haleví y Asael decidieran incluir entre las páginas de sus publicaciones fábulas como las que hemos visto tiene fácil explicación y parece deberse a que los tres responsables principales de estos periódicos, aunque con ideas, en ocasiones, contrarias, ayudaron a la regeneración moral y material de sus correligionarios mediante, entre otras cosas, la difusión de determinados contenidos entre las páginas de sus publicaciones. Cobra, de este modo, pleno sentido la inclusión de fábulas en los periódicos que hemos visto. Su aparición en ellos no hace sino abundar en la idea de que lo que se vislumbra al analizar todas esas manifestaciones de la cultura tradicional –cuentos, refranes, acertijos, etc.– es que los editores de esta prensa sefardí pretendían ofrecer a su público unos contenidos que eran, al mismo tiempo, entretenidos e instructivos, ayudando así al desarrollo y a la regeneración de sus comunidades.

GLOSARIO

abasho ‘abajo’; *abashar* ‘bajar, descender’; *abokar* ‘inclinarse la cabeza’; *aferrar* ‘coger, aferrar, atrapar’; *agora* ‘ahora’; *akeya* ‘aquella’; *anyo* ‘año’; *ariva* ‘arriba’; *aroiko* ‘arrollo pequeño’; *asolapar* ‘desierto, vacío’; *astusiozo* ‘astuto’; *atinar* ‘ver’; *aver* (hb. *avir*) ‘aire, atmósfera, viento’; *chichigalia* ‘cigarra’; *chío* ‘chillido’; *degolyar* ‘degollar’; *demandera* ‘el que pide, exige’; *desplazer* ‘desagradar’; *detengash* ‘detengáis’; *djornal* (it. *gionale*, fr. *journal*) ‘periódico’; *djugetonas* ‘juguetonas’; *djusto* ‘justo’; *dunke* (it. *dunque*) ‘pues, por consiguiente, por tanto, en consecuencia’; *elevos* (fr. *élève*) ‘alumnos’; *emprestadera* ‘prestadora’; *endagora* ‘ahora, hace un momento’; *englenear* (tc. *eğlenmek*) ‘divertir, distraer’; *engrandeser* ‘crecer, criar a los hijos’; *enigmas* ‘enigma, adivinanza’; *enkolgado* ‘colgado’; *enverano* ‘verano’; *eskaso* ‘avaro’; *eskolas* ‘escuelas’; *espetos* ‘espetón, barra de hierro para asar las viandas o el pescado’; *eyos* ‘ellos’; *Ezop* ‘Esopo’; *famiya* ‘familia’; *farina* ‘harina’; *formiga* ‘hormiga’; *fransez* ‘francés’; *gaína* ‘gallina’; *gainero* ‘gallinero’; *gizandera* ‘cocinera’; *guadrar* ‘guardar, defender’; *gueler* ‘oler’; *harvar* ‘pegar, golpear, fustigar’; *hazinidades* ‘enfermedades’; *ijikos* ‘hijicos’; *imortal* ‘inmortal’; *kadaore* ‘cadáver’; *kale* ‘es necesario, hay que, hace falta, es indispensable’; *kanyo* ‘charca de agua con fango, aguas fétidas’; *karisar* ‘acariciar’; *kasar* ‘cazar’; *kavesa* ‘cabeza’; *kodreriko* ‘corderito’; *kodrero* ‘cordero’; *konsakradas* (fr. *consacrer*) ‘dedicadas’; *konseja* ‘cuento’; *korer* ‘correr’; *kriaturas* ‘hijos, niños pequeños’; *kuchío* ‘cuchillo’; *kurto* ‘corto’ (en ~ ‘en resumen’); *latidas* ‘pulsaciones, latidos del corazón’; *leshos* ‘lejos’; *maimona* ‘mona’; *mankar* (fr. *manquer*, it. *mancare*) ‘faltar, carecer’; *maravías* ‘maravillas’; *modrer* ‘morder’; *mos* ‘nos’; *move* ‘mueve’; *muestras* ‘nuestras’; *neshgueliko* ‘pobrecito’; *ofrir* (fr. *offrir*) ‘ofrecer, regalar’; *oi* ‘hoy’; *olyr* ‘oír’; *propisa* ‘propicia’; *proz* ‘prosa’; *ralos* ‘raros, escasos’; *rakontar* ‘narrar, contar’; *reseftas* ‘recetas’; *rízón* ‘persona dispuesta siempre a reír’; *romanso* (it. *romanzo*) ‘novela larga’; *savrozos* ‘sabrosos, graciosos’; *selozo* ‘celoso’;

shaká (tc. *şaka*) 'burla, broma, humor'; *shara* 'bosque, jungla'; *sharadas* acertijo en que se trata de adivinar una palabra, haciendo una indicación sobre su significado y el de las palabras que resultan tomando una o varias sílabas de aquella; *sivdades* 'ciudades'; *supeto* 'de repente'; *tiera* 'tierra'; *topar* 'encontrar'; *trezladar* 'traducir'; *trezoro* 'tesoro'; *turvar* 'enturbiar'.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER-FRIZER, TAMAR, *The Heart is a Mirror. The Sephardic Folktale*, Detroit, Wayne State University Press, 2008.
- AYALA, AMOR, «'La instrucción es el más ermozo afeite por la mujer'. Una conferencia de David Fresco sobre la nueva mujer sefardí (Estambul, 1929)», *Sefárdica*, 17 (2008), pp. 144-155.
- BÜRKI, YVETTE, «La *Época* y *El Avenir*. Dos periódicos: dos discursos en contraste», en Paloma Díaz-Mas y María Sánchez-Pérez, eds., *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 159-170.
- CAMARENA, JULIO, «Cuento español, cuento sefardí: paseo entre dos mundos», en Judith Targarona y Ángel Sáenz-Badillos, eds., *Jewish Studies at the Turn of the 20th Century*, Leiden, Boston y Colonia, Brill, 1999, vol. II, pp. 485-490.
- DÍAZ-MAS, PALOMA, *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras 2006.
- Fábulas. Fedro y Aviano*, Manuel Mañas Núñez, ed., Madrid, Akal/clásica, 1998.
- GARCÍA MORENO, AITOR, «Glosas frescas en *La hermosa Hilda de España* (Jerusalén, 1910)», en Paloma Díaz-Mas y María Sánchez-Pérez, eds., *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 75-85.
- HABOUCHA, REGINETTA, *Types and Motifs of the Judeo-Spanish Folktales*, New York y London, Garland, 1992.
- HASSÁN, IACOB M., «El estudio del periodismo sefardí», *Sefarad* 26, 1966, pp. 229-235.
- KOEN-SARANO, MATILDA, *Kuentos del folklor de la famiya djudeo-espanyola*, Jerusalén, Kana, 1986.
- _____, *Djoha ke dize? Kuentos populares djudeo-espanyoles*, Jerusalén, Kana, 1991.
- _____, *Konsejas i konsejikas del mundo djudeo-espanyol*, Jerusalén, Kana, 1994.
- _____, *De Saragosa a Yerushaláyim. Kuentos sefaradís*, Zaragoza, IberCaja, 1995.
- _____, *Lejendas i kuentos morales de la tradición djudeo-espanyola*, Jerusalén, Kana, 1999.
- _____, *Kuentos salados djudeo-espanyoles*, Valencia: Ediciones Capitelum, 2000.
- LARREA PALACÍN, ARCADIO DE, *Cuentos populares sefardíes de los judíos del norte de Marruecos*, Tetuán, Instituto General Franco, 2 vols., 1952-1953.
- MARTÍNEZ-GÁLVEZ, CRISTINA, *El periodismo sefardí ante su público*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, 2012. Disponible en <http://roderic.uv.es/handle/10550/24872> [23-11-2015].

- MARTÍNEZ-GÁLVEZ, CRISTINA y MARÍA SÁNCHEZ-PÉREZ (2015), «Adaptación al medio: cambios de proyectos iniciales en la prensa sefardí otomana», *Historia y comunicación social* 20, pp. 67-87.
- RODRIGUE, ARON, y SARAH ABREVAYA STEIN, *A Jewish Voice from Ottoman Salonica: The Ladino Memoir of Sa'adi Besalel a-Levi*, Standford, Standford University Press, 2012.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO, *Historia de la fábula clásica*, 3 tomos, 4 vols., Madrid, Universidad Complutense, 1979-1987.
- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, edición de Peter E. Russel, Madrid, Castalia, 1993.
- ROMERO, ELENA, *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, MAPFRE, 1992.
- SAMANIEGO, FÉLIX M., *Fábulas*, Alfonso I. Sotelo, ed., Madrid, Cátedra, 2003.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, MARÍA, «Tradición y modernidad: la fábula *La rapoza se va al hadjilik* en el periódico sefardí *El Konsejero* (Salónica, 1913)», *Estudios Humanísticos. Filología*, 35 (2013), pp. 109-120.
- _____, *Prensa sefardí de pasatiempo en Salónica: un «Konsejero» (1913) y dos «Martíos» (1914 y 1927)*, Barcelona, Tirocinio, 2014.
- SCHLUMPF, SANDRA, «Tradición judía y actualidad social en cuatro artículos publicados en *El Risón* de Salónica», en Paloma Díaz-Mas y María Sánchez-Pérez, eds., *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 183-192.
- STUEMUND-HALÉVY, MICHAEL, y GAËLLE COLLIN, «The Wondrous Story of Diego de Aguilar», en Michael Studemund-Halévy, Christian Liebl e Ivana Vučina Simović, eds., *Sefarad an der Donau. Lengua y literatura de los sefardíes en tierras de los Habsburgo*, Barcelona, Tirocinio, 2013, pp. 239-247.
- THOMAS DE ANTONIO, CLARA M.^a, «Ŷuhā, un personaje popular en el Magreb y en todo el mundo árabe», *Al-Andalus Magreb* 1 (1993), pp. 187-223.

LA SABIDURÍA DE LA RAPOSA Y SU ACTITUD FRENTE A LOS PODEROSOS: LA FÁBULA DEL «LEÓN Y LA LEONA» EN VARIAS OBRAS TEATRALES DEL SIGLO DE ORO

DANIELE ARCIELLO

Universidad de Salerno

RESUMEN

Este estudio se va a centrar principalmente en cómo algunas comedias del Siglo de Oro han asimilado una fábula bastante conocida en aquella época. Me refiero a «El león y la leona», también conocida como «El zorro rechaza hacer de árbitro» según la recopilación llevada a cabo por Maxime Chevalier. Puesto que el género teatral se caracteriza por su complejidad, no es fácil detectar todos los elementos relacionados con dicha fábula en las producciones teatrales en cuestión. Sin embargo, la labor realizada por estos comediógrafos ha permitido averiguar fácilmente cómo han plasmado este cuento de animales hasta convertirlo en algo innovador y renovador del género fabulístico, demostrando una creatividad que quizás proporcione a autores poco conocidos como Cubillo de Aragón o don Jacinto de Herrera nueva e inesperable fama.

PALABRAS CLAVE: fábula, animales, teatro, comedia, personajes.

ABSTRACT

This essay is focused on how a well-known XVII century fable has been artfully re-elaborated in various Spanish comedies performed in that period. I am referring to «El león y la leona», also known as «El zorro rechaza hacer de árbitro» according to a compilation established by Maxime Chevalier. It is commonly known that drama genre is characterised by its complexity, so it could result difficult to locate the elements related to the fable in those dramatic compositions. Nevertheless, through an exhaustive analysis of what the authors achieved when shaping the content of this animal tale by their ingenious minds, it is easy to consider how craftily the fable has been inserted in their works. Undoubtedly quite ignored names such as Cubillo de Aragón or don Jacinto de Herrera really deserve more fame than they currently have.

KEY WORDS: fable, animals, theatre, comedy, characters.

Mi propósito en este estudio consiste en mostrar cómo un cuento de animales ligado a la tradición folklórica española, se inserta en otro gran acervo cultural, en el que el fermento de ideas, emociones y acontecimientos más o menos reales da luz a productos de ingenio y diversión sin que falten amargas reflexiones sobre la vida: hablo del teatro. En particular, me refiero al teatro del siglo XVII, tan vario y prolífico. Y si es justo que la *vox populi* tenga derecho a expresar el enojo que el pueblo siente por el mal gobierno, o que recomiende acatar la voluntad de los Grandes y confiar en el

Recibido 14-X-2015. Aceptado: 20-XI-2015

juicio supuestamente cuerdo de los soberanos, la labor didáctica llevada a cabo por las fábulas adquiere una importancia básica a la hora de proporcionar enseñanzas válidas tanto para el niño travieso como para el adulto iletrado. En este sentido no se puede dudar de que la fábula contenga en sí los elementos ideales para conseguir su finalidad: a nivel estructural, la indeterminación de tiempo y espacio y la simplicidad de lenguaje que caracterizan dichas obras permiten al destinatario centrarse exclusivamente en la moraleja final, cuando estas se presentan de forma explícita. Además, para explicar conceptos complejos y evitar al mismo tiempo incómodas alusiones a personajes ilustres, las fábulas son protagonizadas por animales. Pero, ¿qué ocurre cuando estas formulaciones textuales tradicionales están intercaladas entre los versos de una comedia y mencionar un cuento sobre la necedad del burro o el hambre eterna del lobo ocasionaría un acervo de bostezos por el aburrimiento? Un hecho más evidente se produce cuando cierto tipo de comedias no se representa en corrales, donde acuden exponentes de toda clase social, desde el más indigente al más acomodado, sino en las cortes, reino palaciego de vicios y deseos satisfechos escondidos debajo de un sentido de honor cuanto menos discutible. La simplicidad popular y su sabiduría fruto de años de atropellos mal tolerados, reflejados en los refranes y por supuesto en las fábulas también, representan una cultura extraoficial difícilmente armonizable con la mentalidad cortesana. Y no es una casualidad que la fábula de la que quiero hablar¹ enfatice la importancia de no dejarse involucrar en las cuestiones de quien está al mando y tiene el poder de perjudicarnos tan solo por juzgar positiva o negativamente una u otra facción. Las escaramuzas entre los miembros de la Corte no son asuntos para los que no estén relacionados con ellas. Por lo tanto pese a no proceder directamente de la tradición esópica, resultando una fusión entre *El león viejo y la zorra* y *El león,*

¹ La fábula en cuestión ha sido recopilada por M. Chevalier con la colaboración de J. Camarena, en su *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 96-97, motivo nº51A. He aquí la versión seleccionada por los dos hispanistas: «Una vez era un león y una leona que vivían juntos en una cueva. Y un día dijo el león a su compañera: —No quiero vivir más tiempo contigo, porque apesta. —¿Cómo que apesta? Eso lo dices tú porque quieres irte a vivir con otra. Después de una gran disputa, determinaron celebrar una junta de animales, compuesta por un burro, un cerdo y una zorra, para que dijeran si la leona apesta o no. Y cuando estuvieron todos reunidos acercóse el burro a la leona y después de olerla dijo estirando el hocico: —¡Puf! Fiede que apesta. Entonces la leona le dio una bofetada que le tiró contra el suelo y le dijo:—¿Cómo te atreves a ir en contra de tu reina? Después la olió el cerdo y, para que no le sucediera lo mismo que al burro, dijo: —No, no apesta. El león, al oír esto, le dijo al cerdo: —¡Toma! ¿Te atreves a contradecir lo que dice tu rey? —y le dio un puñetazo que le tendió al lado del burro. Se levantó la zorra de su asiento y, después de mirar compasivamente al burro y al cerdo, olió largo rato a la leona y separóse de ella diciendo: —Yo no huelo nada porque estoy constipada». Nótese la típica estructura triangular de este tipo de cuentos, que recalca la simetría no solo de los personajes involucrados (el asno intenta granjearse el beneplácito del león y el cerdo el de la leona, mientras la zorra elige más sensatamente la tercera opción), sino también la posición geométrica de los tres animales. El cerdo y el asno quedan tumbados uno al lado del otro, mientras la raposa se levanta en medio de los dos para acercarse a los dos leones y crear así otro triángulo entre los personajes. De ahí que pese a la ausencia de un epíteto explícito, ya que en este caso se trata de una reelaboración folklórica de dos fábulas y no se reproduce fielmente la composición fabulística, no cabe duda de que todo en este cuento anhela impartir una enseñanza bastante evidente, como veremos más detenidamente a lo largo de este estudio.

*el asno y la zorra*², la moraleja final encaja perfectamente con la prudencia invocada por los moralistas de aquella época. Para confirmar su relevancia en el siglo XVII, las versiones literarias medievales son muy pocas, mientras se concentran por su mayoría en varias obras teatrales y en algunas de las novelas picarescas de sesgo moralizador pertenecientes al Siglo de Oro. Dicha fábula se introduce en los versos de estas comedias gracias a los portavoces de la cultura del vulgo por antonomasia, es decir, los criados, los pajes y los graciosos. La labor del comediógrafo adquiere mérito en la medida en que consigue adaptar el caudal tradicional folklórico al estilo teatral y estos personajes son el medio ideal. Sin embargo, no siempre tienen que pertenecer a las clases bajas para mencionar una fábula, como veremos más adelante.

En el caso de *Perderse por no perderse* su autor, Álvaro Cubillo de Aragón, dramaturgo granadino nacido aproximadamente en 1596, antes de componer su comedia se aproximó al mundo de las alegorías animalescas publicando una silva titulada *Curia leónica*, dedicada al conde-duque de Olivares: el rey no podía no ser representado por un león y los miembros de su corte simbolizados por los animales considerados más sabios y nobles (elefantes, leopardos, etc.). Años más tarde rehízo el poema y lo publicó en 1654 insertándolo en el tomo *El Enano de las Musas*, cambiando la dedicatoria y los personajes pero no las fieras que los representaban, en un contexto donde ya no cabía el entusiasmo juvenil por el gobierno de los Austrias.³

Tres años después compuso *Perderse por no perderse*, una comedia de costumbre que recuerda mucho el estilo del Fénix de los Ingenios.⁴ Se recrea aquí el canónico

² Respectivamente, las fábulas número 142 y 149, según la recopilación de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal (*Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 104-107). No obstante, algunos rasgos peculiares del ya mencionado cuento dan pábulo a una serie de reflexiones sobre la evolución de sesgo oral que ha permitido el alejamiento del patrón folklórico de raigambre clásico. Aparte de la interesante disposición geométrica de estructura y personajes, según lo mencionado en la nota 1, cabe señalar la filiación al filón oral asturiano, puntualizada por Chevalier en su nota al pie del cuento citado (*Catálogo del ...*, *Op. cit.*, pp. 96-97). La contaminación por parte de dicha tradición dio lugar a una serie de modificaciones que han alterado notablemente el texto a fin de generar un producto totalmente nuevo. Un ejemplo es la pareja de los cónyuges leoninos y su decididamente humanizada disputa familiar, un rasgo que enfatiza el antropomorfismo típico de las fábulas y que a la vez representa un aspecto característico del cuento folklórico. Además, el brillante uso del olfato resulta un elemento clave para el desarrollo de la trama: otra vez se confirma la influencia inequívoca de la tradición oral folklórica. Acerca del núcleo originario de la versión asturiana, A. del Llano afirma que «no sería extraño que algunos de los cuentos tradicionales asturianos hubieran sido difundidos por los peregrinos extranjeros que durante siglos vinieron a Santiago de Galicia, pasando en Asturias largas temporadas y desparramándose por todas partes» (A. de Llano Roza de Ampudia, *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1993, p. 40).

³ Para un minucioso examen de los elementos biográficos de este autor, remito al artículo editado por E. Cotarelo y Mori, «Álvaro Cubillo de Aragón», en *Boletín de la Real Academia Española*, V, Madrid, 1918, pp. 3-23, 241-280, edición digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2010. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq5356> [consultado 09-05-2015]

⁴ En lugar de seguir un orden cronológico a la hora de analizar las tres comedias, he preferido utilizar un criterio temático y estilístico, creando una suerte de clímax artístico según una lógica que prescinde

triángulo amoroso: el protagonista, Ruy Gómez de Ávalos, se encarga de mediar entre el rey de Nápoles y la bella Estefanía, hija de un conde. El valeroso caballero no consigue quedarse impassible frente a la hermosura de la dama y se enamora de ella también. La trama se complica con la intervención de un amante celoso y no correspondido, el conde Federico, y de Beatriz, prima de la dama contendida, que únicamente por capricho querrá participar en estos juegos amorosos. Se solucionará todo mediante la técnica *deus ex machina* que protagoniza el mismo rey, que recobrando su cordura estipulará los dos matrimonios entre Ruy Gómez y la dama, Federico y Beatriz. Es justo que sea él quien pueda solucionar la disputa ya que demuestra sensatez y sabiduría desde el comienzo de la obra y en el desenlace consigue vencerse a sí mismo, como recomienda el protagonista de la comedia:

«de los afectos del alma ninguno librarlo puede; pero sí puede negarse a lo mismo que apetece, vencerle puede, y ganar, cuando sus pasiones vence en la lealtad, y el honor, mucho más de lo que pierde, siendo el acierto mayor perderse por no perderse».⁵

Y evidentemente la discreción de los cortesanos afecta a quienes les sirven: Merlín, criado de Ruy Gómez, no por ser gracioso deja de introducir en sus facecias consideraciones de hombre sesudo: se le parangona a la sabiduría del Merlín de las leyendas. De hecho será otra criada, Inés, la que mencionará la fábula con el fin de proporcionar consejos, subrayando lo difícil que es complacer a la dama Estefanía, mujer equilibrada tanto en el amor como en los juicios sobre los demás. La criada parodia este afán de equilibrio en las cosas y le aconseja a Beatriz que se porte como la raposa y no exprese juicios. En esta versión la fábula se introduce con un exordio tópico, sin preámbulos conforme a la estructura fabulística y se convierte en un refuerzo para avalar la tesis de Inés, ajustándose al esquema de rimas de la comedia:

Preguntó el León un día de sus quartanas fatales, à todos los animales, ¿cómo la boca le olía? Al que dixo que olía bien, por lisonjero mató, y al que le dixo que no, por atrevido también. La raposa cautelosa dixo del León llamada: estoy aromadizada, cierto que no huelo cosa. Beatriz, que acertar desea, pudiera en esta ocasión decir, no huelo el melón, sea escrito, ò sea badea.⁶

Aparecen únicamente el león, cuyo aliento apestoso se debe a padecer quartanas, y la raposa, que le rechaza con firmeza por estar aromadizada, como la tradición impone. La criada utiliza una metáfora de baja procedencia, hablando de dos calidades de melón: el *Cucumis melo reticulatus* o melón escrito y la badea, es decir sandía o melón de mala calidad, pero que también se refiere a las personas flojas. De este modo, está

de las fechas de publicación de dichas obras.

⁵ A. Cubillo de Aragón, *Perderse por no perderse*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, p.37. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq5356> [consultado 11-05-2015]. ⁶

Ibidem, p. 14.

presente una implícita comparación con las virtudes del hombre amado por Estefanía a través de la consideración sobre la personalidad de los seres humanos (en este caso, la valentía del capitán Ruy Gómez) y se compara con un fruto. De esto se infiere que está bien empleada la metáfora del melón, puesto que coincide con el espíritu pragmático de Inés, quien lejos de las locuras y antojos de sus superiores interpola en su discurso la fábula indicada para su admonición, reflejo del antiguo precepto del *delectare et prodesse*.

Mucho más esmerado y minucioso es el trabajo hecho por don Jacinto de Herrera y Sotomayor, cuya dedicación prestada en la creación de su comedia, *Duelo de Honor y Amistad* (1669), revela un talento de poeta y comediógrafo de nivel notable, pese a que su fama no haya perdurado en los siglos como sucedió, en cambio, a otros autores contemporáneos. Su habilidad se evidencia a la hora de analizar la estructura dialógica, que revela un afán por enfatizar el arrimo de conceptos convencionalmente opuestos y evidentemente ligados al mundo del amor cortesano: verdad/mentira, necesidad/ingenio, llama/hielo, hermosura/fealdad. El verdadero duelo en que se baten tiene lugar en las conversaciones entre amantes: el nudo de la trama, es decir la amistad puesta en peligro por enredos amorosos, en el respeto de un *topos* literario ya legendario, se desembrolla en este dominio conceptual de la anfibología.⁷ Y si la ambigüedad señorea en los versos de esta comedia, se da por sentado que el autor madrileño crea equívocos y malentendidos que acaban por complicar más todavía la relación entre los personajes. Por esta razón, no es una casualidad que la fábula de la raposa participe en este juego de *qui pro quo* de forma activa y que además ayude en el juicio sobre la importancia de tener sesos frente a la belleza de quien no los tiene ni de lejos. De hecho el honor de mencionarla se le otorga a Teresa, la dama que afirma ya desde el principio, su mejor calidad intelectual: «yo no sé filosofías pero sé callar».⁸ Por su desventura llega a un punto de la comedia en la que está obligada a sustituir a Leonor, la hermana juiciosa pero menos atractiva que Teresa, y tiene que enfrentarse con la reina misma, la cual, por haber husmeado las intenciones maliciosas de su esposo, que compite con el galán don Ramón para gozar de Teresa, pide explicaciones para confirmar o refutar sus sospechas. La pobre dama no está a la altura de su hermana e intenta valerse de una fábula con el fin de calmar a la ya enojada soberana:

⁷ M. Profeti, en su excelente artículo sobre el ingenio y la creatividad del autor madrileño («Jacinto Herrera y Sotomayor y la comedia “calderoniana”», en *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1998, pp. 233-244), expone esmeradamente las peculiaridades de la escritura de Herrera y en particular el aspecto dual de *Duelo de honor y amistad*.

⁸ Don J. de Herrera y Sotomayor, «Duelo de honor y Amistad», en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega: colección escogida y ordenada, con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos*, Vol. II, R. de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, 1951, p. 253.

¡Qué brava historia que sé! Murmuraban del león que tenía mal aliento de boca, y él, descontento de tener esta opinión, como es rey este animal, mandó que todos le oliesen la boca, y luego dijese si le olía bien o mal. El que llegaba, decía: «Mal le huele à vuestra alteza;» y él, con enojo y braveza, le mataba y le mordía. Fue la zorra, y preguntada: «Huéleme mal?» respondió: «tengo romadizo yo, y no he podido oler nada.»⁹

Su enfado se aviva con el contraste entre los razonamientos sagaces que se supone provienen del ingenio de Teresa, cuando su verdadera artífice ha sido Leonor, y las respuestas que en aquel momento salían de la boca de la necia. Este altercado cobra más intensidad a medida que las preguntas de la reina se hacen más apremiantes hasta encontrar su punto climático en las palabras del gracioso Hernando: «— ¿Bebéis vino? — ¿Yo? En mi vida. — Pues ¿cómo sois tan leída en la historia de la zorra?»,¹⁰ puesto que la germanía característica de las novelas picarescas, por citar un ejemplo literario, nos aclara que zorra indica el efecto de emborracharse. Nótese por lo tanto cómo el nombre de un animal ha adquirido matices de significados tan varios y ha enriquecido la lengua castellana creando múltiples capas lingüísticas y encontrando un cobijo ideal bajo el ala acogedora de la jerga callejera, manantial inagotable de dichos y refranes. La razón puede hallarse en un análisis más detenido sobre dicho cuento; Teresa transgrede toda norma y característica de la fábula en sí, concretándose en los siguientes aspectos:

- La finalidad: ella no desea proporcionar consejos, sino que intenta fingir ser perspicaz, fracasando por completo hasta llegar a ser considerada loca o borracha.
- El incipit: es típicamente infantil (inicia con «¡qué brava historia que sé!»)¹¹ y despoja el cuento de su sutileza didáctica, ocasionando una afinidad con la forma de contar característica de las anécdotas juglarescas.
- El epimitio: Teresa tergiversa radicalmente la moraleja final de la fábula:
«— Oigan la moralidad. — Ya pasa de necia a loca. — El rey me parece a mí que pide mucho, y que así, le huele muy mal la boca. Es como el león bizarro, y en pedir no comedide, pues en oliendo que pide, ser zorra y tener catarro».¹²

Su necesidad resalta mayormente si comparamos este fragmento con lo que afirma en el comienzo de la obra, cuando menciona la raposa despreciándola y en su lugar alabando a la gallina, con una consideración igualmente insensata: «Leonor, a mí no me agravia, que lo pongas en disputa; la raposa es muy astuta y la gallina no es

⁹ *Ibidem*, p. 261.

¹⁰ *Ibidem*, p. 262.

¹¹ *Ibidem*, p. 261.

¹² *Ibidem*, p. 261.

sabia; y tras eso, pienso yo que cualquier hombre se inclina a comer de la gallina y de la raposa no».¹³

Con este repentino cambio de consideración sobre las virtudes de los animales se perfila cabalmente la personalidad de Teresa. Sin embargo, su naturaleza de simplona paradójicamente demuestra la complejidad del empeño puesto por el autor a la hora de crear este personaje: a pesar de inspirarse probablemente en *La dama boba* de Lope de Vega, estrenada cincuenta años antes, su mérito creativo reside en el limbo social que se va creando a medida que Teresa decide tomar la palabra. Su hermana la tacha de boba, la reina la menosprecia por no saber actuar correctamente en un ambiente cortesano, e incluso a los criados se les otorga licencia para hacer mofa de sus disparates; quedarse muda es la única forma virtuosas que tiene para reintegrarse en la colectividad a la que pertenece. Asimismo, el distanciamiento del modelo lopesco es aún más evidente si nuestra mirada crítica se detiene en la caracterización de los personajes que actúan en *La dama boba*. Lo que más destaca es el hecho de que las dos hermanas, Finea y Nise, se diferencian entre sí como el sol y la luna: mientras la primera a lo largo de la comedia da muestra constante de su necedad e ignorancia, a menudo suscitando hilaridad por parte de quien la conoce, su hermana es el emblema de todas las virtudes, belleza y juicio entre todas. Y es justamente por este conjunto excesivo de calidades positivas que su padre, Otavio, ya a partir del primer acto, se queja de los problemas que podría tener su hija a la hora de buscar marido, mientras que a Finea por su incapacidad de reflexionar con sagacidad, le resultaría fácilmente asequible un matrimonio decoroso. Sumisión, acatamiento y discreción son apreciados significativamente en la medida en que la estupidez impide objetar y oponerse a la voluntad de un marido. Este concepto sobre las «verdaderas» virtudes de una mujer que remonta a lo planteado por *auctoritates* del calibre de Platón y Aristóteles, afecta la mentalidad de quien en aquella sociedad se considera sabio y por lo tanto digno portavoz de sentencias perspicaces. En el caso de las dos comedias, los ancianos y los hombres de sangre real. Pero como hemos visto antes, en *Duelo de honor y amistad* Leonor y Teresa no son radicalmente distintas, más bien se puede decir que sus cualidades y defectos colaboran para lograr un objetivo común. Este aspecto como complemento de sus conductas se refleja en el quiasmo estructural que se crea a través de los diálogos, y las dos hermanas intercambian sus papeles en varias ocasiones como si fueran dos caras de la misma moneda, prescindiendo de los juicios morales y consideraciones acerca del modelo antonomástico de mujer. Reflexiones como esta sobre el valor real del mosaico de virtudes que compone la figura de la dama ideal y del perfecto caballero (hermosura e ingenio entre todas), enriquecen una obra ya de por sí intrigante y digna de ser mencionada entre las mejores de su género. La habilidad de Jacinto de Herrera

¹³ *Ibidem*, p. 253.

se nota también en el sabio uso de una fuente folklórica para enfatizar algunos rasgos característicos de un personaje, confiriendo a la fábula en cuestión un nuevo papel ausente en obras anteriores.

Pero el apogeo creativo es alcanzado por la maestría estilística de Gabriel Téllez, mayormente conocido con el pseudónimo Tirso de Molina, pese a que su obra teatral se publicó ya en 1627 en la *Primera parte* de sus comedias y su composición data entre 1608 y 1612. *El pretendiente al revés* abarca los elementos característicos de una comedia palatina: aparte de ser protagonizada por exponentes de la nobleza, la atenuación de la gravedad implícita en los temas tratados, la reducción al mínimo de elementos históricos en la práctica totalidad de la obra, el alejamiento espaciotemporal de la ambientación dan licencia al autor para que se desplieguen las alas de su poder imaginativo. Sobre todo a nivel moral: de hecho la palabra clave en esta comedia es «el deseo». El triángulo amoroso se va creando a medida que el impulso carnal por parte del duque de Bretaña hacia la bella Sirena azuza la llama de su pretensión de gozar de la dama y entra en conflicto con el caballero Carlos. Las virtudes que se relacionan a la idea de un paralelismo entre nobleza de sangre/nobleza de ánimo desaparecen por completo, y difícilmente encontrarían cobijo en el ánimo inflamado del atrevido duque. De ahí que quien se encarga en la obra de representar el conjunto de rasgos positivos será Carlos, el cual subrayará la autoridad del rey asociándolo a la supremacía del león sobre los animales, pero evitando loar eventuales virtudes que dicho rol conllevaría, como veremos más adelante analizando minuciosamente esta versión de la fábula.

Las consideraciones sobre el dudoso respeto del código moral en la vida de corte yacen en la escritura de la comedia ya a partir de los primeros versos, con la recreación de un microcosmos bucólico y utópicamente exento de toda malignidad: el retiro a este mundo por parte de Carlos y Sirena nos da a entender la necesidad de refugiarse de las perversiones cortesanas. No obstante, la codicia carnal del duque hace que Sirena se someta a su poderío y regrese al palacio, engañada con un escamoteo de lo más vil. El idilio entre Sirena y Carlos, amantes secretos, tendrá que enfrentarse con adversidades que van aumentando gradualmente a lo largo de la obra, a medida que el apetito sexual del duque le obligue a portarse con harta mezquindad: no solo trama en la sombra, literalmente, mintiendo a su mujer y llegando a los medios más aborrecibles para conseguir su objetivo, sino que llega a pedir a su mujer, la duquesa Leonora, que haga de alcahueta para obtener los favores amorosos de Sirena. Al escándalo de un acto tan execrable se añade la intención de la misma duquesa de que sea la dama a su vez proxeneta para que Carlos se convierta en amante de Leonora. El estilo muy refinado, el tono de los diálogos áulico sin que decaiga en lo campanudo y una general complejidad a veces artificiosa de la estructura, parecen discrepar de la conducta inmoral de quienes deberían representar los soles que alumbraran con

su sabiduría. Pero no hay que olvidarse de que se trata de una comedia ambientada en Nantes, lejos de una referencia directa a los Grandes de España, incluso bajo un punto de vista temporal. La infamia de los dos poderosos llega al punto de que para solucionar el enredo tendrá que intervenir el duque de Borgoña. De nada servirá la reprimenda implícita por parte de Carlos al mencionar la fábula en una de las noches donde acontecen los eventos más escandalosos de la obra: el caballero mide su honradez con la vileza del duque, quien se esconde en las sombras como un común ladrón o un anciano donjuán. Cuando le pide a Carlos que se acerque, el caballero rechaza desde lejos: «y déme a besar los pies desde aquí».¹⁴ A la incitación del duque, Carlos le cuenta una versión más sofisticada de la fábula, ampliándola significativamente con una elocuencia coherente con el estatus social al que pertenece:

Hame dado una lición la fábula del león; ya tú, señor, la sabrás. Estaba viejo una vez y tullido; que no es nuevo quien anda mucho mancebo estar cojo a la vejez. Como no podía cazar, y andando solo y hambriento, remitió al entendimiento los pies que solían volar; y llamando a cortes reales, mandó por edito y ley que atendiendo que era rey de todos los animales, acudiesen a su cueva. Fueron todos, y asentados, dijo: «Vasallos honrados, a mí me han dado una nueva extraña y que me provoca a pesadumbre y pasión, y es que dicen que al león le huele muy mal la boca. No es bien que un supuesto real, de tantos brutos señor, en vez de dar buen olor, a todos huele tan mal. Y así buscando el remedio, hallo que a todos os toca que llegándoos a mi boca veáis si al principio o medio alguna muela podrida huele mal, porque se saque, y desta suerte se aplaque afrenta tan conocida.» Metióse con esto adentro, y entrando en uno en uno, no vieron salir ninguno. La raposa, que es el centro de malicias, olió el poste; y convidándola a entrar para ver y visitar al león, respondió: «¡Oste!» y asomando la cabeza dijo: «Por no ser tenida por tosca y descomedida, no entro a ver vuestra Alteza; que como paso trabajos, unos ajos he almorzado, y para un Rey no hay enfado como el olor de los ajos. Por aquesta cerbatana vuestra Alteza eche el aliento; que si yo por ella siento el mal olor, cosa es llana que hay muela con agujero, y el sacalla está a otra cuenta: que yo estoy sin herramienta, y en mi vida fui barbero».¹⁵

Retomando la fábula esópica *El león viejo y la zorra*, el poderoso animal aquí inventa una estratagema para nutrirse sin tener que ir cazando, puesto que su vejez le ha hecho incapacitado y enfermo. Nótese el método con el que convence a otros animales a acudir a su cueva: el caballero alude abiertamente a la potestad real y a su abuso describiendo la escena como si se tratase de una reunión con sus súbditos: «y llamando a cortes reales, mandó por edito y ley que atendiendo que era rey de todos los animales, acudiesen a su cueva».¹⁶ Más explícito todavía cuando el león les califica de «vasallos honrados».¹⁷ El ardid consiste en pedirles que se acerquen a su boca para sacar una muela supuestamente podrida y que le causa un mal aliento. Todos los

¹⁴ T. de Molina, *Obras dramáticas completas*, V. III, Madrid, Aguilar, 1989, p. 249.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

animales al acercarse son devorados por él, hasta que llega la raposa. En la versión original, el zorro ve que las huellas de los animales entran en la cueva pero no hay pisadas que salgan de esta. En este caso, le pide al león que sople en una cerbatana para no acercarse y declara no ser hábil como un barbero si de verdad hay que sacar la muela. La moraleja final encaja perfectamente con las razones expuestas a través del cuento: «lo mismo somos los dos, y en fe de vuestra amistad, acercarme es necesidad, porque he dicho mal de vos. Y un viejo tiene por tema decir, cuando a alguien me allego del rey del sol y del fuego, lejos; que de cerca, quema».¹⁸ De un cuento folklórico se pasa a una refinada reflexión alegórica sobre la amenaza de un poder superior al propio: la enseñanza típicamente asociada a la conducta ideal de un miembro del vulgo frente al poderoso encaja perfectamente con la actitud cautelosa que el perfecto vasallo debe tener, sea cual sea la personalidad del señor al que servir.

Concluyendo, tras una lectura exhaustiva de estas obras se infiere claramente cómo la amalgama de ideas y conocimientos de cada autor juega un papel fundamental a la hora de reelaborar la fábula de la raposa aromadizada. Sin el aporte de su ingenio no tendrían lugar verdaderas joyas de *inventio* literaria. Guiados por el rol de los personajes que ellos mismo generan, quienes mencionan las fábulas para subyugarlas a la finalidad por la que son contadas, estos dramaturgos las encajan en sus obras despojándolas de toda índole trivial y plasmándolas a su antojo.

Y creo que este aspecto es lo más llamativo para subrayar el poder creativo de todo hombre que consigue no solo retomar textos a menudo relegados en el olvido, sino que les permite adquirir nueva vida y consentir ser parte de un mundo literario cuyos rasgos áulicos serían de otra manera inasequibles.¹⁹

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Por lo que concierne a la habilidad creadora de los seres humanos, a lo largo de mi investigación me he topado con una versión de la misma fábula que pertenece al caudal folklórico árabe, gracias a una antología de cuentos editada por E. Console *et alii* (eds.), *Racconti popolari Arabi*, Milán, Mondadori, 1985, p. 147. He aquí mi propuesta de traducción de dicho texto: «Un día, el león, que se enfermó de gripe, convocó al jerbo, al asno y al chacal y les preguntó a ellos si su aliento apestaba. El jerbo se acercó a la boca del león y dijo: «¡Qué asco! ¡Qué fetidez!» El león enfadado gritó: «¿Cómo te atreves a hablar así al rey de los animales?» y le partió la cabeza de una zarpada. Se acercó el asno «¡Qué bien huele!» dijo. «¿De qué será? ¿Ámbar, almizcle, o incienso?» «¿Cómo te atreves a hacerte mofa del rey de los animales, necia alimaña?» tronó el rey. Y le destrozó los lomos de una zarpazo. Luego se volvió al chacal: «¿Y tú qué opinas?» el chacal titubeó por un rato y luego dijo: «O rey de los animales, estoy constipado, y no podría ser ecu en mi juicio». «Otra vez te saliste de las tuyas» dijo enojado el león y tuvo que dejar que se marchase.» Es interesante ver cómo los animales pertenecientes al canon de la fabulística occidental son sustituidos por animales igualmente tópicos, desde el punto de vista moral, en el mundo folklórico levantino. Basándonos en el análisis que F. Peirone realiza en el prólogo de esta edición, resulta que estos cuentos remontan a una tradición muy antigua, anterior a la Edad Media (tesis avalada por la conducta desprovista de toda realeza que caracteriza el león en estos cuentos). Y puesto que la fábula del zorro que rechaza el rol de juez en las disputas no procede directamente de la producción esópica, puede que la fuente príncipes sea en realidad la tradición arábiga. Por suerte, Rodríguez Adrados en sus estudios aclara la duda sobre el verdadero origen de la fábula, afirmando que se trata del motivo n°H95,

BIBLIOGRAFÍA

- BÁDENAS DE LA PEÑA, P., LÓPEZ FACAL, J., *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid, Gredos, 1978.
- CAMARENA J., CHEVALIER M., *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos, 1997.
- CONSOLE, E., *et alii* (eds.), *Racconti popolari Arabi*, Milán, Mondadori, 1985.
- COTARELO Y MORI, E., «Álvaro Cubillo de Aragón», en *Boletín de la Real Academia Española*, V, Madrid, 1918, pp. 3-23, 241-280, edición digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2010. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq5356> [consultado 09/05/2015]
- CUBILLO DE ARAGÓN, A., *Perderse por no perderse*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv12n0> [consultado 11/05/2015]
- HERRERA Y SOTOMAYOR, J. de, «Duelo de honor y Amistad», en *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega: colección escogida y ordenada, con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos*, Vol. II, R. de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas, 1951.
- LLANO ROZA DE AMPUDIA, A. del, *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1993.
- MOLINA, T. de, *Obras dramáticas completas*, V. III, Madrid, Aguilar, 1989.
- PROFETI, M., «Jacinto Herrera y Sotomayor y la comedia “calderoniana”», *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1998, pp. 233-244.

originariamente en Arquíloco y codificado como fábula por Babrio: puede relacionarse con testimonios medievales como M231 y M 232, entre otros.

RESEÑAS

RAFAEL ALARCÓN SIERRA, *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica. Estudio y antología poética*, Universidad de Valladolid, 2014, 316 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

Sobre la recepción del Greco en las letras hispánicas, y por tanto en un ámbito mucho más amplio que el español, versa este libro del profesor de la Universidad de Jaén Rafael Alarcón cuya salida coincide con el cuarto centenario del artista, y que consta de dos partes. Con el título de «La construcción del Greco en la modernidad», en la primera de ellas se da cuenta de la repercusión de la idiosincrasia del pintor y del sesgo de su obra desde el siglo XVII hasta la actualidad, incluso desbordándose el marco hispánico, pues se tiene en cuenta la repercusión del pintor en artistas de diversos países y también escritores foráneos en lengua no española.

La segunda comprende una antología poética de composiciones inspiradas en el Greco, que va precedida de un estudio de los abundantes textos que se han seleccionado, comenzando con el que le dedicó Fray Hortensio Félix Paravicino, y siendo el último el escrito por José Oviero. Conviene subrayar la importancia

que tiene la referida antología, porque las tareas de antólogo han pasado a ser consideradas, para demasiados, un sinónimo de labor filológica fácil cuando en ocasiones puede ocurrir que impliquen una esforzada tarea de investigación.

Es el caso de *Vértice de llama*, porque la búsqueda de materiales habrá sido muy paciente y laboriosa, así como en verdad es muy concienzudo el estudio que sobre los poemas se ofrece, al igual que es muy denso de noticias y de comentarios el erudito trabajo relativo a la presencia cultural del Greco más allá de los poetas que en él se hayan inspirado, páginas que vienen avaladas por una copiosa bibliografía consultada.

Recuerda Rafael Alarcón que el Greco no fue debidamente considerado en su tiempo, viéndosele por entonces como un pintor realmente extraño, un criterio que proseguiría durante el Romanticismo, aunque interpretando su extravagancia en positivo, en virtud del ensalzamiento que

los románticos hicieron de la originalidad y del genio. Quienes empezaron a descubrir al artista en sus valores pictóricos iban a ser viajeros como Gautier y otros, siendo luego los escritores decadentes franceses quienes convertirían al Greco «en uno de sus pintores fetiches». (16)

Fueron los modernistas catalanes, y a la cabeza de ellos Santiago Rusiñol, los que se adelantarían a reivindicar en el fin de siglo, y para la España del XX, la pintura del Greco, siguiéndoles luego pintores con los que estaban en relación. El pintor catalán descubre en el griego una dimensión mística y simbolista, y por ende asimilable al Modernismo, un movimiento del que le considera precursor. Por esta vía pasará el de Creta a convertirse en un antecedente de los primeros ismos vanguardistas.

Si se repara en que a Zuloaga llegó a conocerse en París como «Le Greco», se entenderá que se ocupase de promover su valía en círculos españoles y en medios artísticos internacionales, colaborando decisivamente para que Rusiñol pudiese adquirir los dos cuadros que serían recibidos procesionalmente en Sitges para integrarse a su «Cau Ferrat». En la urbe sitgetana se erigiría pronto un monumento al pintor, inaugurado el día 29 de agosto del tan emblemático año de 1898, acto al que asistió Ángel Ganivet. Y se debió asimismo a Zuloaga el entusiasmo por el Greco que sintieron, entre otros, Auguste Rodin y Rainer Maria Rilke.

El interés de Pablo Picasso por el Greco remonta al período finisecular, estudiándolo y copiándolo en el Prado

como habían hecho otros artistas. Resulta bien interesante el recuento que hace Rafael Alarcón del influjo del cretense en el artista malagueño, señalando al respecto su incidencia en la llamada época azul, y en particular anotando cómo el cuadro *El entierro del conde de Orgaz* actúa como subtexto de *El entierro de Casagemas*. La impronta ya es menor en la época rosa, aunque en su famoso lienzo *Les demoiselles d'Avinyon* pudo tener en cuenta la *Visión del Apocalipsis* que era propiedad de Zuloaga, quien llegó a coleccionar más de una docena de grecos. Añade el autor del libro también que no se ha advertido que «incluso el *Guernica* (...) tiene mucho de los abigarrados grecos finales, sin fondo, pero con volumen, del Museo del Prado...» (21) De obra poético-teatral califica Rafael Alarcón aquel texto inclasificable al que Pablo Picasso quiso en 1959 poner significativamente el título de *El entierro del conde de Orgaz*.

Compartieron Pío Baroja y José Martínez Ruiz, Azorín, en tanto que modernistas, el aprecio del Greco leyendo su obra como un preludio pictórico del simbolismo. Y el viaje de ambos a Toledo a fines de 1900 va a ser determinante para explicar la importancia que adquirirá después el pintor en las letras españolas. No vamos a detenernos en ir siguiendo paso a paso el recorrido que desde ese momento hace Alarcón por las letras y las artes hispánicas y universales, entre las que no faltan las cinematográficas, para poner de relieve la recepción del artista en las diferentes generaciones históricas y tenden-

cias culturales, desde los novecentistas hasta finales del XX.

Importa que remarquemos que el antedicho recorrido es abrumador y provechosísimo en datos y apreciaciones fruto de mucha indagación y de mucha consulta bibliográfica y lectura bien asimiladas. En su virtud, *Vértice de llama El Greco en la literatura hispánica* ha de con-

siderarse como libro de referencia sobre el asunto que aborda, un libro de rigurosa investigación temática en el que la antología de textos no resulta un complemento, sino que también forma parte orgánica e indisoluble del tema investigado, no siendo, por tanto, un apéndice complementario del mismo.

MANUEL RUIZ AMEZCUA, *Del lado de la vida, Antología poética (1974-2014)*, prólogo de Antonio Muñoz Molina, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2014, 361 pp.; y *Palabras clandestinas*, Madrid, Huerga & Fierro, 2015, 82 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH

Universidad de León

Aun cuando *Del lado de la vida* es una antología que recoge una selección de la obra poética de Manuel Ruiz Amezcua creada entre 1974 y 2014, abarcando por tanto cuatro décadas, procede se subraye que dicha selección resulta de suficiente amplitud para que los lectores estén en condiciones de apreciar con las debidas garantías el mundo poético del autor, con la evolución que en él se manifiesta en el período cronológico antedicho, y con las claves distintivas que lo han ido caracterizando.

La parte última de este volumen está integrada por 18 textos bajo el epígrafe de «Poemas inéditos», textos que, reunidos junto a otros tantos, constituyen los 36 que comprende el conjunto de 2015 *Palabras clandestinas*, en el que constatamos que un par de composiciones procedentes de la selección antológica han reducido sus títulos.

Antonio Muñoz Molina, en el prólogo antepuesto a la antología, subrayaba lo

anómalo de que, durante toda su tan dilatada trayectoria, no hubiese editado Ruiz Amezcua en ninguna de las consideradas editoriales de prestigio para publicar poesía en España. Tan inobjetable como que, al cabo, en 2014, y en contrapunto a ese hecho, la edición de Galaxia Gutenberg haya venido a enmendar *a posteriori* esa contumaz omisión cultural, omisión que ha ido de la mano de otra evidencia convergente y cómplice con la anterior, la de que no conste en el currículum del poeta premio literario alguno.

Ese es el peaje que suele pagar un escritor a cuenta de su alejada independencia personal respecto a círculos influyentes en el poder literario, máxime cuando se trata de poesía. Pero ese precio oneroso conlleva en ocasiones una recompensa si la obra creada es valiosa, pese a que no se la reconozca debidamente, y si el poeta tiene fe en una creación que no se alista a corrientes en boga, y que por tanto va gestándose a contracorriente, por ser muy

genuina, sin que pueda dejar de ser fruto de su tiempo, y de algún modo lo refleje. Así se recompensa el atisbo temprano de una voz muy personal que con los años irá enriqueciéndose en inflexiones, en ramajes y en matices.

Ese crear y seguir creando al margen de corrientes supuso no atender Ruiz Amezcua a los cantos de sirena del culturalismo cuando dio comienzo en 1974, con *Humana raíz*, a su andadura literaria, y supuso igualmente no abonarse luego tampoco al progresivo poder constituyente de la *poesía de la experiencia* que fue impregnando el tejido literario de los ochenta, e incluso de los noventa, desplegándose a partir de entonces un mapa vario en el que se dieron y se siguen dando, entre otras, poéticas abstractas, metafísicas, espiritualistas, neovanguardistas, «comprometidas» en sentido radical, algunas derivadas de las rupturas interiores de la poética de la experiencia.

Al margen de toda esta gama de propuestas, el jienense mantuvo y mantiene su rumbo poético solo obedeciendo a las exigencias que le fue demandando su idiosincrasia personal y literaria en cada fase de su vida y de su literatura. Y esta fidelidad a sí mismo y a su obra puede haber evitado períodos de silencio poético extensos en forma de libro, que no de creación, pues el más dilatado se produjo entre *Dialéctica de las sombras* (1978) y *Oscuro cauce oculto* (1984). Y también pudo propiciar una etapa de continuada comparecencia editorial, como la habida en la mitad primera de los noventa, en la que dará a conocer *Más allá de este muro* (1991),

El espanto y la mirada (1992), *Las voces imposibles* (1993) y *Atravesando el fuego* (1996).

Los poetas que de veras lo son, y Ruiz Amezcua lo es, consiguen crear un mundo poético propio, reconocible e inconfundible, un aserto que en el jienense se cumple inequívocamente. Varios calificativos podrían ser asociados a su palabra, a su voz, tras leer sus versos, versos que han de leerse con el detenimiento que ellos mismos reclaman nada más comenzar su lectura.

Su palabra poética, su voz lírica, son hondas, como no ha dejado de ser advertido, y tampoco se ha pasado por alto que son rebeldes y aun radicales en su rebeldía. Igualmente son desgarradas a veces, pero siempre de un modo u otro las identifica la índole moral que las sustenta, resuelta en su virtud en denuncia, una denuncia que va inflexionando al compás de una experiencia de la vida en la que se incluye la de la familia, la del erotismo, y sobre todo la de las dialécticas religiosas, sociales, políticas, así como de la historia, releída, deconstruida y reinterpretada. Lejos de amortiguarse con los años, lo curioso es que esa denuncia crece y se torna más radical con el paso del tiempo.

Entre los pretextos inspiradores de la poesía de Ruiz Amezcua hay que remarcar el del erotismo, plasmado a veces desde la entrega corpórea. Merced al amor se puede salir de un hoyo hasta recaer en el siguiente. También los del desengaño, de la desesperanza y de la desolación, tremenda ésta en no pocos momentos. Asimismo la radiografía de la existencia leída como lodazal en cuyo fango reina el *Homo*

homini lupus y chapotea la politiquería andante, contante y sonante. Otro pretexto significativo es la acusadora puesta en cuestión de teologías, idealismos, quimeras y discursos falsificadores de los que las gentes, sobre todo las más míseras, son víctima sin remedio, porque no hay salida a los desafueros crónicos de la historia.

Ruiz Amezcua es poeta de variado registro, tanto por lo que hace a su lenguaje propiamente dicho como a sus ritmos poemáticos. Es vario en su habla porque a lo largo de su obra se vale de una palabra que, siempre emocionada, puede decirse lírica, misteriosa, onírica, visionaria, ontológica, metafísica e incluso metapoética, pero cuando se pronuncia su voz moral, que es la decantación más significativa, entonces lo que domina es el verbo rotundo, lapidario, de gran contundencia en su radicalismo ético y desenmascarador.

Pasajes de dicción oscura no faltan en algún que otro libro, y eran esperables en *Oscuro cauce oculto* (1984), que a mi juicio se halla entre sus mejores libros, pero más a menudo el autor andaluz se inclinará progresivamente por una comunicación vertida en forma clara, directa y densa en la cual un vocabulario desgastado que sonaba a retórica huera recobra su pleno sentido primigenio. Es esa la dicción que necesita el diagnóstico palmario de la realidad que ofrece a los lectores.

En la rítmica varia que encauza su obra puede hallarse raramente el poema en prosa, pero lo más representativo es la alternancia de contornos métricos de tres clases: las que responden a configuraciones discretivas del poeta, y cuyo detal-

le no procede, aun cuando destacaríamos las agrupaciones de cinco versos; las pautas clasicistas del soneto, así como las de adscripción popularizante. En la práctica sonetística destaca desde muy temprano la pericia técnica y constructiva, acrisolada con los años. Pero Ruiz Amezcua no muestra menos consumado dominio al valerse de cuartetas, pareados y despliegues de rima arromanzada. En ocasiones el verso corto favorece la dimensión «honda» de su lírica herida, una hondura que alienta desde el principio y que se hace más profunda con los avatares infaustos del tiempo.

Anotaré por último que acentos, atmósferas, ecos, referencias intertextuales que remiten a lecturas y a admiraciones diversas las encontrará el lector con alguna frecuencia en los conjuntos del jienense. Miguel Hernández está entre las principales ascendencias, en virtud de la señalada identificación del poeta con el oriolano, de quien dice, en el libro de 1993 *Las voces imposibles*, que tiene las marcas «del que estuvo siempre solo/ contra el mundo, frente a frente.» (p. 188).

Son de menos relevancia cualesquiera otras huellas, entre las que cabría nombrar las de Francisco de Quevedo. Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, y Vicente Aleixandre. Ha podido apreciarse el tono bíblico de Ruiz Amezcua en el trasfondo de lo más representativo de su poesía, pero acaso habría de añadirse que en su palabra parece que resuena en ocasiones un ademán de acusación generalizada que trae a la memoria a León Felipe.

LORETO BUSQUETS, *Pensamiento social y político en la literatura española. Desde el Renacimiento hasta el siglo XX*, Madrid, Editorial Verbum, 2014, 393 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH

Universidad de León

Dieciséis estudios muy densos precedidos de un prólogo comprende este libro de Loreto Busquets para el que ha seleccionado trabajos de investigación en los que trata de esclarecer sobre todo distintos aspectos relativos al pensamiento social y político que se revelan en distintas obras, algunas de ellas cimeras, de la literatura española, en las cuales, y más allá del título del volumen, indaga asimismo cuestiones de carácter filosófico, ético, teológico, y de historiografía literaria. Conforme declara el subtítulo, los textos estudiados abarcan un arco cronológico de hasta cinco siglos, pues van desde el XVI hasta el veinte. Sin embargo, son estas dos las centurias menos representadas, con un trabajo centrado en cada una, siendo el período más atendido el XVIII, dato revelador de que la investigadora ha tenido un especial aprecio por las letras de un período que los estudiosos han descuidado en demasía, y en el que ella se mueve con asaz solvencia.

Otras decantaciones de estudio se advierten en este libro: la del interés por piezas teatrales, por encima de obras poéticas y narrativas, aun cuando éstas abren y cierran los trabajos aquí reunidos. La atención a la literatura catalana en un libro dedicado, de acuerdo con su titulación, a la literatura española, es un concepto que pudiera calificarse como menendezpelayano de la misma. La atención también a la italiana, con la que tanto está familiarizada Loreto Busquets después de desarrollar su carrera filológica en Italia. Y su conocimiento de la literatura europea, lo que la habilita para el comparatismo. Tres autores están representados por partida doble en los estudios, Calderón de la Barca, Ángel Saavedra, duque de Rivas y Cienfuegos, mientras un par de trabajos son de carácter temático general, uno referente a modelos humanos en la escena española dieciochesca, y otro a la relación de la tragedia neoclásica española con el ideario de la Revolución francesa.

Son diversas las metodologías analíticas empleadas, en todo momento con rigor, y los trabajos se organizan siempre del mismo modo, a base de subcapítulos sin titulación propia, pero diferenciados por números romanos. Todos habían aparecido previamente en revistas especializadas y en volúmenes colectivos, datándose el más lejano en 1983, y el más reciente en 2014, el año mismo de aparición de este *Pensamiento social y político en la literatura española* del que nos estamos ocupando. Son unas tres décadas de labor científica, por tanto, las que están representadas en este tomo editado por la madrileña editorial Verbum.

El libro es una muestra fehaciente de un compromiso de investigación muy acorde con los fines científicos universitarios, y por tres razones: porque propone lecturas nuevas de obras maestras, porque llama la atención acerca de textos poco estudiados, pero que merecen revalorizarse, y porque discute y a veces rebate ideas a su juicio erróneas que suelen manejarse en la crítica literaria.

Ejemplo del primer supuesto son sus acercamientos, entre otros, a *La vida es sueño*, *El sí de las niñas*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, en el ámbito teatral y a las novelas *La febre d'or* y *El pianista*, narraciones de Narcís Oller y de Manuel Vázquez Montalbán, respectivamente, y a propósito de las cuales Loreto Busquets se demora en el análisis del protagonismo de Barcelona en esos relatos. El segundo pueden ejemplificarlo los centrados en la pieza *Lucrecia y Tarquino*, de Francisco de Rojas Zorrilla, en la *Lucrecia* de Joan Ramis i Ramis, en

la tragedia filosófica *Idomeneo*, de Cienfuegos, en la *Polixena* de Marchena, en *La morisca de Alajuar* del duque de Rivas, o en la *Virginia* de Tamayo y Baus.

La vertiente tercera le lleva a oponerse a tópicos manidos como los de que la tragedia neoclásica no solo es conservadora, sino incluso muy reaccionaria, además de reiterativa en los asuntos. O al de que razón y sentimiento son categorías que se excluyen entre sí, siendo privativas la una del racionalismo dieciochesco, y el otro de los románticos. Tocante a autores concretos, rechaza el lugar común de que Marchena sea un autor revolucionario y subversivo, especie que se debería a una historiografía reaccionaria y manipuladora, pues a su juicio el autor sostuvo siempre posiciones moderadas, aunque bien firmes. Asimismo repudia que del duque de Rivas se haya difundido la idea de que fue girando desde posiciones de rebeldía hacia comportamientos conservadores, pues a su entender no alteró nunca su radicalismo en materia social y política.

Uno de los tópicos a los que se enfrenta más de una vez la investigadora es el que relaciona automáticamente neoclasicismo a dependencia imitativa de la literatura francesa, y a acatamiento de las tan traídas y llevadas tres unidades aristotélicas. Por lo que hace al primer punto, señala que el movimiento neoclásico no tiene origen francés, y su expresión formal es de carácter más amplio, de alcance europeo. Tocante al segundo, indica que la imitación de los antiguos no consistía en seguirles tanto en preceptos artísticos cuanto en sus propuestas de ejercer liber-

tades, entre ellas la de liberarse de reglas, recordando que Aristóteles no estableció normas para que fueran seguidas en la creación literaria. En consecuencia, se lamenta de que «nuestra historiografía literaria ha seguido cifrando la clasicidad de las obras dieciochistas examinadas en su adhesión a la presunta normativa clásica, y su perfección a la pasiva adherencia al 'modelo'».

ANTOLOGÍA POÉTICA

ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL

José Manuel

Lectura y Signo 10 (2015)

LUCIA MEJÍAS Y SU POÉTICA DE LA DESOLACIÓN ERÓTICA

Se conjunta en la presente antología poética de José Manuel Lucía Mejías, antología que el propio escritor ha seleccionado, un elenco de poemas escogido de entre los textos que se reúnen en los distintos libros de poesía que jalonan la trayectoria lírica de este reputado filólogo al que se deben interesantes contribuciones, bien conocidas y de referencia para los especialistas, al mejor conocimiento de las literaturas románicas, así como algunas traducciones notables de poetas como Pavese y Eminescu.

De nueve libros publicados se compone la singladura poética de este autor ibicenco, libros que se estamparon en los tres lustros que median entre aquel con el que comenzaba su andadura, *Libro de horas*, aparecido en el cruce finisecular del 2000, hasta el que tituló *Los últimos días de Trotski* (2015). Entre uno y otro ha ido dando a conocer el universo literario que hasta la actualidad ha ofrecido a los lectores una bibliografía creativa con frecuente comparecencia y comunicación pública anual.

Quienes lean este manojito lírico podrán constatar la singularidad del lenguaje poético de José Manuel Lucía Mejías, una singularidad basada mayormente en una expresión que pudiera ser caracterizada como neosurrealista, y en la que reverberan aires nerudianos. La dicción suele ser amplia, sin dar nunca la sensación de ampulosa, avanzando a través de acumulaciones verbales desbordantes en las que no se perturba su rítmica fluencia, acaso porque una retórica límpidamente manejada embrida el decir para impedirle decantarse hacia lo tumultuario, acudiendo a este fin no pocas veces a los recursos anafóricos, cuando no a fórmulas emparentables con los estribillos.

Este modo de habla literaria constituye una técnica sostenida que, salvo contadas excepciones -por ejemplo algunos monólogos de *Los últimos días de Trotski* (2015)- se impone como trazo típico autorial tanto en los frecuentes desdoblamientos que pueblan los libros poéticos de Lucía Mejías, y que implican estructuras y manifestaciones dialógicas, como en los acercamientos del poeta al poema en prosa que se perciben en fases del conjunto recién citado. Esta escritura resulta consecuencia, y se pone al servicio, para crear climas líricos, de un concepto poético sugerente e incitante en el que priman sentimientos en combustión, arrebatados, dramáticos, desgarradores, desasosegantes.

Tales sentimientos responden principalmente a dos fuentes generadoras, la amorosa y la de la injusticia, claves ambas en el impulso creativo de Lucía Mejías, y que se intersectan la una en la otra en obras suyas tan significativas como *Y se llamaban Mahmud y Ayaz* (2012), conjunto que se inspira, a la vez que denuncia, la muerte en la horca de dos muchachos árabes en una plaza de la localidad iraníana de Mashad, bajo la acusación de ser homosexuales, el 19 de julio de 2005.

La muerte por el delito de lesa amarse dos personas reales, históricas, es lo que dicho libro procura hurtar al silencio y a la falta de reacción condenatoria unívoca, clamorosa y universal sacudiendo las conciencias de los lectores, o del público asistente a las escenificaciones de la obra, desde una poesía comprometida en la censura contundente contra las mentes obsesionadas en tiranizar al prójimo que no se deja reducir a sus bastardías religiosas político-sociales.

Al monólogo dramático acude Lucía Mejías como cauce lírico quicial en *Y se llamaban Mahmud y Ayaz*, medio que vuelve a emplearse en *Los últimos días de Trotski*, personaje relevante de la historia a cuya mente intenta acercarse el poeta tras sufrir el atentado criminal que acabó con su vida, y criminal por su doble autoría, la de quien decidió planificarlo, y la de quien lo ejecutaría en la misma casa en la que vivía refugiado la víctima, abatida igualmente por poderes políticos omnímodos que aniquilan la diferencia y la disidencia, aun cuando éstas acabarán imponiéndose, como si la historia quisiera vengarse de tales desafueros. Anoto que en el poema «Recuerdos de una visita a la casa de Trotski en Coyoacán» hay un reelaborado influjo del Federico García Lorca del «Llanto por Sánchez Mejías», en concreto de su sección cuarta, «Alma ausente».

Adiós a la vida, adiós al amor, pero no siempre la muerte física ocasiona esos adioses inexorables en la obra de Lucía Mejías, en cuyos versos la desolada despedida del amor, o del enamoramiento, o del desamor, traduce uniones eróticas ambiguas por momentos rememoradas desde un subido erotismo que propician evocaciones henchidas de cálida imaginación.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH

Universidad de León

LIBRO DE HORAS

(Madrid, Calambur, 2000)

10'00 HORAS

LAS HORAS EN EL DESPACHO SON UNA Balsa EN EL ACEITE DE TU DESPEDIDA.

Me alejé de tus labios

con el sabor del beso de Judas en mis labios.

Me alejé de tus brazos

con el tacto de la última sesión de tortura de mis brazos.

Me alejé de tu cuerpo

que aún conservaba en sus costados el amargo olor de mi cuerpo.

Huí esta madrugada de las sábanas de tu recuerdo,

de las mantas de tu recuerdo

con la esperanza de que me tragara la tierra...

...pero no había tierra que tragar.

Y ahora,

(como siempre)

te recuerdo,

dejo volar las horas en el despacho

para conocerte en la distancia y para que me conozcas en mis versos,

para que me escuches cuando no te hablo, para inventar tu voz en el teléfono,

para estar juntos a pesar de la distancia, para ser ya que no estamos,

para pensarte al menos veinticuatro horas al día, para no pensarte más de veinticuatro horas,

para volverme loco,

para estar loco,

para nunca dejar de estar loco,

para darte las buenas noches y para encontrarte en los buenos días a mi lado,

para desayunarnos juntos, para comernos juntos las sobras de tanta compañía,

para no cerrar nunca los ojos sin haber mirado una vez más tus ojos,

para que no cierres nunca los ojos sin haber recordado el color de mis ojos,
para hablar sin palabras, para escuchar sin sonidos, para tocar sin caricias,
para hablar con caricias, para escuchar con palabras, para tocar con sonidos,
para esconder tu nombre en una sopa de letras, para sorber el caldo de tu saliva,
para mancharme los dedos con la tinta azul de las letras de tu nombre,
para mancharme las manos, para mancharme los brazos y las piernas,
para no lavarme jamás, para robar en un frasco tu aroma y tu aliento,
para respirarte a cada golpe de pulmón y para sentirme entonces respirado,
para imaginarte leyéndome, para soñar que me imaginas escribiéndote,
para callarme, para callar este grito de espinas en el nido de mi garganta,
para no oírte, para oír los silencios de tu pecho mientras duermes,
para destrozarme las uñas, para desgastar con mis dedos tus manos de pianista,
para emborracharme con tus adjetivos, para que te emborraches con mis verbos,
para que siempre pienses en verde, para que siempre pienses en mí,
para recorrer tus carreteras, para que tú recorras mis senderos,
para llorar en tus brazos, para que llores arropada por mis brazos,
para intentar olvidar todas las palabras inútiles que te he escrito,
para intentar imaginar todas las palabras inútiles que aún no te he escrito,
para callar nuestro secreto, para gritar a los cuatro vientos nuestro secreto,
para intentar no mentirte, para convencerme que es posible no mentirte,
para que me mientas, para que cada una de tus palabras esconda una mentira,
para que me reflejes en un espejo de feria, para que me reflejes aunque sea transparente,
para intentar reflejarte,
para aceptar que nunca seré capaz de reflejarte,
para compartirte,
para no compartirte nunca,
para no compartirte con nadie,
para raptarte a la salida del trabajo y pedir tu vida como rescate,
para secuestrarte a la salida del trabajo y perder en tu mirada la memoria,
para recordarte,
para recordarte,
para recordarte,
para recordarte siempre,
para sentir tus manos deslizándose por el hielo de estos versos,
para acariciar estos versos con el tacto de mi cuerpo antes de enviártelos,
para que al menos tus sílabas me recuerden cuando se apagan las luces,

para que siempre mis sílabas te recuerden cuando se apagan las luces,
para vestirme con aires de fiesta,
para verte vestida con huracanes de fiesta,
para estar desnudo,
para desnudarte,
para que me veas a la noche sin piel,
para descubrir tus células, para regalarte incluso las células de mi recuerdo,
para mirar a través del espejo y verte, para mirar a través del espejo y tocarte,
para juntar mis labios a tus labios a través del espejo, para besarte,
para besarnos, para besarnos de nuevo, para besarnos sin tregua, para besarnos a diario,
para besarnos con las ventanas abiertas, para besarnos sin labios ni aliento,
para besarnos mientras otros hablan, para besarnos con miradas rojas sobre fondo gris,
para sentir tu corazón en mis manos, para que sientas mi corazón en tus manos,
para que me devuelvas el corazón, que de cordial ha pasado a ser un caso clínico,
para que no me lo devuelvas,
para hacer un altar a tu corazón y para adorarle en las noches sin estrellas,
para profanar el altar de tu corazón, para comérmelo gramo a gramo,
para olvidarte, para recordarte, para recordarte siempre,
para estar siempre encima de ti, para que estés siempre encima de mí,
para escribir sobre tu piel, para leer los tatuajes que grabaste en mi piel,
para no olvidarte nunca,
para que me bautices cada vez que me nombras,
para que me descubras cada vez que me miras,
para nunca olvidarte,
para recordarte,
para que me recuerdes siempre,
para crearte,
para crearte siempre,
para volver una vez más a crearte.

Pasan las horas como el náufrago entre las olas de aceite de un mar de lluvia,
pasan las horas al ritmo de estas botellas peregrinas que envío al dios de las palabras.

21'00 HORAS

COMO UNA AMENAZA,
las llaves sentimentales desde el bolsillo de mi chaqueta
caen al suelo.
Como a diario, se introducen en las grietas de la pared
y la voz de Nacha Guevara, como nunca, pone música a mi entrada:
Yo soy la Nacha, así me llaman...
Como un sueño,
como el recuerdo de un fotograma de cine de barrio,
como actores anónimos que se quedaron petrificados en sus sonrisas falsas,
como siempre
recorro la longitud del túnel que consume el pasillo,
con el mismo cuadro mejicano,
la misma máquina de coser,
la misma marioneta de brazos abiertos,
las mismas flores de plástico,
el mismo silencio cuando Nacha se sienta en el suelo y descansa.
Delante del espejo
mi cuerpo se desborda como río revuelto,
sin diques, sin ser digno a la amenaza de un pantano.
Como siempre,
las líneas rectas se curvan, los músculos gotean,
y la chaqueta, la camisa, los zapatos, los pantalones, los calcetines, los calzoncillos
caen al suelo como las últimas gotas resbaladizas de un día de tormenta.
Y mi cuerpo se desborda entonces como un huracán
sin piedad de la bóvedas,
de las casas de campo,
resquebrajando la imagen que se refleja en el espejo.
Sin tristeza,
engañando poco a poco esa forma humana
que conserva intactos mis dos ojos.
La misma estantería,
como siempre,
los mismos libros con el orden de un diccionario enciclopédico

(Alberti, Benedetti, Borges, Celaya, Cernuda, Cuenca, Diego, García Lorca, Gil de Biedma, González, Hierro, Muñoz Aguirre, Neruda, Otero, Passolini, Pavese, Paz, Prevert, Quasimodo, Rodríguez, Rosales, Rossetti, Sola, Shelley, Ungaretti, Vallejo y Yeats),

las mismas antologías de disparates poéticos,
como siempre, las mismas novelas, el mismo álbum de fotos, los mismos catálogos,
los mismos armarios, las mismas corbatas, la misma cama con su colcha que amenaza tormenta.

El frío aliento del otoño que recuerda los abrazos del verano
me recorre la nuca y siento un escalofrío.

Y así, desnudo ante el espejo,
dejo caer una a una mi repertorio de sonrisas falsas,
la colección de palabras desechables
con que he envuelto el almuerzo de tantos proyectos
y el catálogo de manos que se desgastaron escribiendo tu nombre.

Recorro mi espacio,
como siempre,
y el abismo del silencio se refleja entre mis piernas.

De nuevo,
Nacha Guevara se presenta a su público con un grito de guerra.

De nuevo,
mis pies van marcando, paso a paso, las fronteras de esta nada.

Van marcando,
paso a paso,
como siempre,
los límites de mi desolación diaria.

24'00 horas

DEJARSE MORIR.

Dejarse encendido el diario crujir de las horas
que son ya un telón sin fondo ni imágenes ni recuerdos.
Dejarse olvidados los ojos encima de una mesa,
las manos apoyadas en la pared de la cocina
y esconder las piernas entre los pliegues del silencio de una cama.
Dejarse, lentamente, morir,
como estas horas consumidas con precaución y ciertas dosis de alevosía,
como estas horas que no merecen ni el más mísero tiro de gracia.
Dejar caer las manos para alimentar las cucarachas del sueño,
esas manos que hoy tampoco sufrieron tus caricias,
esas manos que tiritan bajo la lluvia de mis lágrimas,
esas que nunca derramé cuando te fuiste una noche de invierno.
En el silencio de este día que se desborda sin cauces
termino por evocar tu imagen, padre, como un descubrimiento,
tu sonrisa que ya no recuerdo,
el tacto de tus manos que ya no recuerdo,
tu estatura que entonces poseía las dimensiones de un gigante.

Las lágrimas que no te lloré entonces ahora me inundan.

Entre tantas derrotas diarias, entre tantas esperas en andenes oscuros,
entre tantas palabras falsas que hoy crecieron en mis manos,
entre tantos deseos que siguen siendo en el silencio prohibidos,
tu imagen
ha venido a despedirme como una fotografía color sepia.

Te fuiste antes de que pudiéramos mirarnos cara a cara,
antes de que tuviera tiempo de poder descifrar el matiz de tu sonrisa,
y sólo recuerdo noches de insomnio, a los pies de un gato,
y el restañar de unos dientes
como esa calavera que alguien llamará por su nombre.
Siempre las despedidas se escriben en los márgenes.

Te fuiste en silencio, en el silencio de unas sábanas blancas.
Te fuiste una noche de invierno,
noche que quiero evocar negra como un sudario,
noche negra como el pasillo de la distancia,
noche negra como ese silencio que acompaña a los ataúdes irremediables.
Pero en realidad noche que no recuerdo; noche que nunca existió.
Te fuiste en silencio, demasiado pronto.
Aún mis manos se perdían en la geografía de tus manos,
aún mi voz no había conseguido imitar el tono de tus palabras,
y antes de que tuviera secretos,
antes incluso de que conociera la existencia de una hora solitaria,
de que la risa puede ser la antesala del sufrimiento,
antes incluso de imaginar que tú pudieras irte,
te fuiste.
Te fuiste en un silencio que ensordece las horas del día,
que me persigue en este último acto que ensayo con tu presencia.
Te fuiste como el viento antes de la tormenta,
acompañado de un reconfortante olor a tierra mojada,
sembrando a tu espalda los tiernos brotes de un muro de silencio.
¿Qué puedo esperar después de tu ausencia?
¿Qué lágrimas derramar ahora si entonces todo fueron cauces secos?
Todas las lágrimas cristalizaron en estos ojos miopes que te multiplican
y ninguna desde entonces ha conocido el descanso eterno de la tierra.
Te fuiste, en silencio,
dejando en silencio tu imagen en mi memoria.
Intento evocarte ahora y te invento entonces,
intento imaginarte y me descubro vacío de recuerdos.
Demasiado pronto,
demasiados años negando tu ausencia,
esperando abrirse un día la puerta de tu cuerpo y poder abrazarte;
poder susurrarte
esas lágrimas que entonces se quedaron mudas en las cuencas de mis ojos.

Demasiado pronto, para irte,
para volver a recordarte, demasiado tarde.

Y paso mis ojos por tus imágenes en el álbum y no te miro;
y paso mis ojos por los espejos
y siempre descubro en mis ojos el reflejo de tus ojos,
la misma pregunta, la misma tristeza, idéntica duda,
el único recuerdo que antes de acostarme quisiera llevarme auestas...

...pero tú no te vayas,
aunque no vengas esta noche,
aunque no vuelvas nunca:
sólo saber que esos labios que un día besé
conservan olvidada la grieta de una de mis sonrisas,
que esos dedos que un día besé
conservan las huellas de mis dedos entrelazados,
que esas palabras que un día besé
conservan el tono amargo de mis adjetivos y verbos:
sólo saber que existes me permite llegar a las fronteras del sueño.

Otra vez más.

Como siempre.

PROMETEO CONDENADO

(Madrid, Calambur, 2004)

[6]

La noche podría pintarse con los colores de una caja de acuarelas. Incluso el aire, incluso esa brisa nocturna que da volumen a las flores que se disponen a abrir en canal la anatomía de sus pétalos. Una noche, como tantas otras noches, de primavera. Siempre puede escucharse el trino de algún recuerdo, pero lo importante, lo esencial del paisaje es ese aroma a sábanas limpias que todo lo impregna, como el olor a tierra mojada. Prometeo está solo. Como siempre. Está solo e intenta mirarse y comprenderse, intenta recuperar segundos de su tiempo, aunque sabe que todo es inútil, que los días se repiten con la cabezona precisión de los intereses creados. Sin darse cuenta, la luna preside el cielo y todo parece encontrar su lugar; se diría que se ha descubierto la última pieza del puzzle.

Prometeo

Sólo me falta la silueta huidiza de las bailarinas volutas de humo,
sólo me falta el espejismo de fuegos y volcanes en los labios
y el aroma de esta noche podría enloquecer a las mismas rocas.
La brisa de la noche ha convertido el tacto de esta roca en una caricia
y el horizonte parece recuperar la paleta inflamada del atardecer.
Sólo el humo huidizo traspasándome como un alfiler los pulmones,
sólo ese dibujo inocente que se evapora y se pierde ante los ojos,
sólo un diminuto crepitar entre los labios, y mi sonrisa sería completa;
una de esas sonrisas que se dibujan en las caras redondas de los niños,
una de esas sonrisas que se cuelgan en las paredes de los colegios,
una de esas sonrisas que a veces mareamos en la circunferencia de los globos.
Y la brisa de la noche todavía me deja un sabor dulce en la boca
y el recuerdo de tus abrazos, de tus cadenas alrededor de mi cuello
me hace desear una y otra vez la silueta huidiza del fuego,
la columna que se abre ampliando la geografía de los suspiros...

(Refugiada)

En mi tierra sólo se suspira cuando amenazan las nubes detrás de los cerros;
en mi tierra, sólo las columnas de humo después de los bombardeos;
en mi tierra, no hay más sonrisas que las de los cañones que no disparan;
en mi tierra, se vive con la ilusión de huir de la fría caricia de la muerte...

Prometeo

...y acariciarte una vez más el pecho, una vez más, y dejarme dormir
en el acompasado ritmo de ese pecho que se alimenta de los segundos de mi pecho...

(Refugiada)

...y ya no hay segundos sin miedo, y ya no hay ni décimas de segundo;
hasta el aire que respiro, hasta el pan que mastico es de miedo.
Miedo de vivir, de moverme, de estar quieta; miedo incluso de los recuerdos.
Yo vengo de una tierra que un día fue verde en primavera,
de una tierra que explotaba en los rojos del otoño, en los azules del invierno,
de una tierra sin grandes montañas, sin acantilados, casi sin secretos,
de una tierra rodeada de agua, de una tierra abandonada por el cielo;
tierra a la que hay que arañar día y noche para disfrutar de sus frutos,
tierra en donde te sorprende el amanecer la silueta de una piedra,
tierra que siempre es generosa con las lágrimas y con los sueños,
tierra demasiado cerca de la playa para no tener miedo de los monstruos marinos.
Tierra de piedras, tierra de horizontes sin secretos ni sorpresas,
tierra de odios, tierra de rencores encallecidos en los libros de historia.
Tierra de trampas y tierra de salvajes que degollaban a sus hijos;
pero también tierra verde en primavera, roja en otoño, azul en invierno.
Yo vengo de una tierra en donde el viajero siempre era un amigo,
tierra que vio nacer a mis hijos, tierra que calienta el cuerpo de mi padre
y que hoy se evapora como la columna de humo de un incendio...

Prometeo

...y sólo el humo escapándose, juguetón y nervioso, por las rejas de mis dedos,
y el aliento salvaje de un vaso de vino envejecido en la bodega de los recuerdos,
y un confortable lecho de manos cálidas que van apartando los rizos de mi cara,

y el aliento cercano de un gato que ronronea bajo la caricia de mis manos.
Sólo el humo del fuego, como esas columnas azules y casi rojas que se dibujan
en el horizonte cuadriculado de un atardecer que parece no querer acabarse nunca...

(Refugiada)

... y ese horizonte fue ayer mi casa; y ese rojo, los libros que ya no volveré a leer.
Y ayer disfrutaba de mi sillón confortable, con mi vaso de vino escandaloso
y mi buen cigarrillo revoloteando entre los dedos de mi mano derecha.
Sólo me preocupaba la nota discordante perdida dentro de una sinfonía.
Ayer enseñaba a mis hijos el color de una tierra enredada en los caminos,
y ayer no podía dejar de tararear una canción patriótica en la ducha,
una de esas canciones con detonadores a distancia en estribillo y melodía.
Ayer dormía en una cama con las sábanas limpias recién planchadas,
y me atormentaba el sueño la sombra de un ridículo proyecto
y la cita inoportuna de un familiar venido del sur, con prisas y sin previo aviso,
con esa mirada de miedo que uno descubre cuando abre la puerta a la muerte.

ACRÓSTICO
(Madrid, Sial, 2005)

SIN PALABRAS

Así me encontraba yo,
sin palabras,
mientras corría la sangre húmeda
por las autopistas del corazón,
dejando atrás las desviaciones de la esperanza
y las estaciones de servicio de los sueños.

Así me encontraba yo,
sin palabras,
mientras las horas de los últimos años
se perdían en la demolición de los recuerdos
y en el solar de la desidia y del conformismo
jugaban al fútbol versos apenas entrevistados.

Así me encontraba yo,
sin palabras,
instalado en el hogar de refugiados
arropado por las mantas de los amigos
con un whisky en la mano como una sonrisa...

...y entonces te vi bajar las escaleras de aquel bar;
desde el otro rincón del mundo,
te vi bajar cada uno de los escalones
que te llevaban al centro de mi corazón,
y el eclipse de tu sonrisa y de tu mirada
me anunciaron un viaje a la luna,
que debía durar más de ochenta milenios...

... y entonces, desde el faro de un rincón perdido,
te vi acercarte, abrirte paso por las aguas
domésticas y sangrientas de las copas semanales,
dejando atrás un rastro de plagas anónimas.

Así me quedé al verte aquella noche:
sin palabras.

CANCIONES Y OTROS VASOS DE WHISKY

(Madrid, Sial, 2006)

CANCIÓN DEL APRENDIZ DE POETA

LA CONOCÍ AYER

pero aún hoy no he sido capaz de quitármela
de la cabeza.

Me explicó las tres formas
en que poesía y realidad se comunicaban;
me confesó que desde los nueve años
se recuerda llenando de versos sus horas,
que no hay papel en blanco que vea
que no termine por sufrir sus flechas verbales;
me habló de la insufrible pereza
de volver una y otra vez al mismo poema;
me exigió la nómina de poetas
que se esconden en mis versos
y yo me descolgué con una sonrisa
y los nombres de Góngora y el *Cantar de los cantares*.

Y entre trozos de filete de ternera
y escamas de pescado, patatas y ensaladas,
parecía un oráculo dando respuestas,
descubriendo ante nuestros ojos atónitos
uno a uno los secretos del poema.

Pero, al final, el aprendiz de poeta calló,
bajó los ojos
y al alzarlos había desaparecido,
dejando tras de sí el rastro de una pregunta:

*Hace meses que no escribo,
¿crees que algún día volveré a hacerlo?*

como yo,
como estos segundos que me separan de ti, de tu vivo recuerdo.
Ahora que estamos más cerca que nunca,
ahora que sólo unos metros nos separan (¡tan sólo unos metros!),
ahora que el aire nos confunde en un nudo de olores,
sólo tendría que salir a la calle para ponerle cara a tu sonrisa,
para ganar el pulso a los segundos perdidos de la distancia.
Sólo un gesto y el tiempo de la espera sería un whisky
que se evapora junto a un plato vacío de aperitivos.
Sólo un gesto.
Sólo un gesto y las puertas de tu sonrisa se abrirían de par en par
como esta puerta dorada que traspasas con paso certero.
Pero sólo tengo fuerzas para cerrar los ojos...
para seguir soñando en el Hotel Plaza con mi cita a ciegas,
para seguir acompañado tan solo del aliento de un vaso de whisky.

Diario de un viaje a la tierra del dragón

Cuaderno de bitácora, Madrid, Sial, 2007

[8]

26 de octubre: 11'30 horas

(*En el Parque Tiantan Gongyuan*)

MIENTRAS intento escribir un poema,
mientras pretendo transformar en palabras mis sensaciones,
las imágenes que me inundan arrancándome parte de mis recuerdos,
mientras escribo para no gritar,
para no ponerme a charlar con el árbol que crece a mi lado,
para no dejarme arrollar por el tren de la melancolía,
delante de mí una anciana recoge castañas del suelo.
Poco a poco va levantando las hojas grises del otoño
y la bolsa de su triunfo se va llenando de sonrisas.

Dejo de escribir y me quedo mirándola.

Después, ella se levanta, me saluda con la mano
y me muestra sonriente su bolsa roja repleta de cosechas.

Yo la saludo, pero no soy capaz de mantenerle la mirada:
no puedo ofrecerle más que sombras de versos.

[4]

25 de octubre: 10'00 horas

(*El mausoleo de Mao*)

SÓLO ILUMINADA la cara; la sala oscura, oscuro el traje.
Dos filas a sus lados reverenciales y rápidas como una marcha militar.
Las flores que se venden a la entrada se quedaron a los pies de la estatua,
las mismas flores que se venderán en la entrada dentro de una hora.

La fila crece en el lateral de la Plaza de Tian'anmen;
pero todo está controlado: no hay anuncio hoy de manifestaciones.
Por el altavoz se escuchan proclamas y poemas como oraciones,
y el nerviosismo crece por momentos en el paso de los más ancianos.

Sólo dura un segundo...
pero es suficiente.

Las escaleras se suceden como las dunas del desierto
y no hay tiempo para detallar el edificio levantado por el pueblo;
setecientos mil voluntarios trabajando bajo la dictadura de diez meses.
Mármol puro; frío mármol digno de cavarse en un cementerio.
Dos filas que avanzan a golpe de órdenes y de gritos.
Y en la sala todo es silencio;
sólo está permitido el crujir de los zapatos y de los suspiros.
La cara iluminada, como un sol, en medio de la sala oscura.

Sólo un segundo para ver el perfil luminoso de Mao...
pero es suficiente.

[17]

29 de octubre: 23'00 horas

(Nocturno en Nanjing)

LA NOCHE de Nanjing se ha llenado de fiestas,
y las luces de la avenida parece que han explotado
inundando de rojos y de amarillos las aceras.

La torre del hotel se derrite en bengalas como una tarta
y las luces de los coches van disparando serpentinas
que se quedan colgando en los brazos de los semáforos.

El río Yangtze es un dragón de dientes afilados
y las luces de los vestidos que se estrenan los escaparates
quemán el misterio financiero de las operaciones matemáticas.

Mi habitación, por fin, ha dejado a un lado sus tonos grises,
y la luz verde del móvil ilumina la Puerta de la Felicidad,
que me lleva hasta el Templo Sagrado de tu Sonrisa.

Ahora sí que es tiempo de fuegos artificiales por las calles:
las luces de tu voz convierten Nanjing en un banquete
que voy devorando con los palillos afilados del deseo.

[21]

31 de octubre: 11'30 horas
(En el Parque Shouxihu, Yangzhou)

«ESTOY componiendo un poema amoroso junto a mis amigos
bajo la luna luminosa», dicen que dice el letrero junto a la estatua.
El poeta acaba de levantar la mirada mientras la pluma
conserva la vibración del arco creativo recién tensado.
No le faltan las palabras sino el corazón para escribirlas:
su corazón se encuentra muy lejos, a miles de kilómetros de distancia.
Rodeado de crisantemos, sonrío acompañado de sus amigos.
El bambú es un abrazo en la arquitectura de la puerta de entrada.
Mientras, los turistas agotan con sus prisas la tranquilidad del parque,
los puentes suspiran sobre los canales que va serpenteando el lago
y un grupo de niños grita y posa ante el cuadro de la fotografía.

Estoy componiendo un poema amoroso bajo la luna de neón,
rodeado de los recuerdos de tu cuerpo, de tu boca, de tus dientes,
de esa manera tuya de susurrarme *te quiero* en cada uno de tus gestos,
de esos gestos que coloco junto a la estatua del poeta en medio del parque:
ofrenda diaria para convertir en piedra y cobre un *te quiero*.

TRÍPTICO (POEMAS ESCÉNICOS)

(Madrid, Sial, 2009)

SOY UNO

(Confusión melodramática en un solo acto... multiplicado por cuatro)

De nuevo, el escenario vacío. Negro. De ese negro de bodega. Escenario sin nada. Cuatro espejos. Uno al fondo –más grande-, y otros dos en los laterales, y un cuarto en el techo. Todos colocados para reflejar al único Actor, que se encuentra en el suelo. Tumbado. Respirando ruidosamente, canturreando aburrido mientras el público –en el caso de que haya público- se va acomodando en sus butacas. De vez en cuando, una ráfaga de luz, como la de los patios nocturnos de las cárceles, atraviesa los cristales, deslumbrando los reflejos. Los cuatro espejos deben multiplicar la imagen del Actor, transformarlo en infinito. Debe dar la sensación de que el Actor se encuentra dentro de una caja, dentro de una caja de espejos, por más que los espejos no se toquen entre sí. El Actor sigue tumbado, con los ojos cerrados, como si estuviera en medio de un prado. En medio de un prado sin hacer nada, sin pensar en nada, sin soñar en nada.

Soy uno
que se inventa ángeles
en el polvo de las aceras.

[mientras habla va agitando los brazos y las piernas. Parece que se ha vuelto loco, pero sólo lo parece. Al levantarse se descubre que había estado tumbado sobre arena y, que al alzarse, ha dejado marcada la figura de un ángel]

Entra luz de luna por la ventana
y una brisa traviesa que me acaricia los pies.
Estoy cansado y tengo sueño.
Tengo treinta y seis años y estoy cansado.
Tengo sueño, mucho sueño lejos de tus labios.

[Se sienta y va borrando con las manos el ángel, al tiempo que escribe, una y otra vez, el número treinta y seis, treinta y seis, treinta y seis]

Soy uno
que se deja llevar por las mareas de los sueños.
Suenan la sirena y me arrastra hasta un barco,
hasta ese barco que va surcando los Mares del Sur,
y a mi paso voy dejando una marea de manos
que se agitan al ritmo frenético de una samba.
Soy uno
que sigue soñando con los Mares del Sur,
con que detrás de una esquina siempre hay una sorpresa,
con que una rosa es siempre un milagro.
¡Qué perfecta es la circunferencia de la luna!
Luna de los Mares del Sur,
luna que ilumina los camarotes del barco
que se deshace de las olas de los Mares del Sur.
¡Qué perfecta se ve la circunferencia de la luna
desde la ventana circular de mi camarote,
rumbo a los tesoros escondidos en los Mares del Sur...

[Se levanta, sin prisas, sin prisas, como a quien le ha tocado la hora de decir un discurso]

Soy uno
que una mañana se levantó con sangre en las manos,
una sangre asfalto,
una sangre manantial de citas nocturnas,
una sangre que gotea en las esquinas del deseo
hasta convertirse en un nudo en la garganta.

[se frota las manos, primero convulsivamente, como queriéndose desprender de la sangre invisible de sus manos, pero, poco a poco, los movimientos bruscos de sus manos se van, poco a poco, convirtiendo en caricias]

Nunca creí que la sangre oliera a rosas,
o a perfumes, o a sudor, o a silencios,
mientras paso mis manos ensangrentadas por tu cuello,
por tus brazos, por tu pecho, por tus piernas,
hasta perderme en la sangre de tu cintura...

[y se va acariciando y cierra los ojos, y tiembla, mezcla de miedos y de pasión]

Los silencios se multiplican cuando estoy a tu lado.

[se mueve y se busca compulsivamente en cada uno de los espejos]

¿Quién eres tú? ¿Cuál es tu nombre? ¿Cuáles tus sílabas?
¿Qué agujero en el alma te ha arrastrado
ante la geografía nocturna de este espejo?
¿Qué historias esconden los callos de tus manos,
qué historias los renglones torcidos de tus dedos?
¿Por qué escondes tu sonrisa detrás de este silencio,
de este silencio nocturno de pisadas lejanas,
lejos, siempre lejos, de cualquiera de los Mares del Sur?

[se vuelve y se queda mirando fijamente su imagen reflejada en otro espejo; descubriéndose, inventándose]

¿Y tú? ¿Inocentes vaqueros entreabiertos? ¿Cómo te llamas?
¿De qué escaparate te han arrastrado a mi encuentro?
¿Cuántas manos has estrechado esta noche,
cuántos dedos has saboreado desde la humedad del suelo?
Tu cintura se deshoja, se modela como plastilina
al paso del huracán de temblorosos y oscuros brazos,
que un día emergieron de las aguas de los Mares del Sur.

[un nuevo espejo, y una nueva pregunta]

¿Acaso tú me estabas esperando en tu rincón,
arrastrado por unas lágrimas no curadas a tiempo?
¿Por qué proteges tus manos con el escudo de un whisky,
por qué amenazas con romper el vaso con tus dedos?
Eres centinela, un triste y aburrido centinela
en medio de esta noche de laberintos y de calles sin esquinas,
tan lejos, pero tan lejos de mis infantiles Mares del Sur.

[se sienta de nuevo, y con las manos apoyadas en el suelo, mira al cielo del último espejo]

¿Cuándo tus ojos dejaron de ser mis ojos?
¿Cuándo tus manos dejaron de acariciar mi espalda
para convertirse en el monótono pasar del arado de tus dedos?
¿Cuándo dejaron tus dedos de tamborilear sobre mis muslos,
cuándo tu lengua dejó de alimentarse de mis pechos?
¿Cuándo tu voz se convirtió en un hueco eco?
¿Cuándo los *te quiero* comenzaron a hilvanarse
en el collar de las frases hechas por los pasillos?
¿Cuándo mi nombre dejó de ser una oración
susurrada por tus labios en medio de la almohada?
¿Cuándo tus pies dejaron de buscar mis pies
en el horizonte de la cama en las noches de invierno?
Este cuerpo que un día se quebró con tu cuerpo,
esta cintura que disfrutaba con el anillo de tus abrazos,
y que se bronceaba de los tonos sonrosados de tus besos;
este cuerpo que se ofrecía nocturno ante el altar de tu cuerpo.
¿Cuándo dejaste de abrazarte a mi espalda cada noche,
de susurrarme entre sueños *te quiero* a cada vuelta de baile,
en esa cama convertida en un musical de Broadway?
¿Cuándo dejaste de dormirte abrazado a mi pecho,
de confundir tus fronteras en las fronteras de mi cuello?
¿Cuánto tiempo hace que tu piel no traspasa mi piel?
¿Cuánto que mi aroma no se mezcla con tu aroma,
que no nos bañamos en las aguas tranquilas de los Mares del Sur?

[el Actor comienza a borrar y a escribir nombres y letras en la arena del escenario, números sueltos, letras sueltas que forman –y así debe reflejarse en el espejo superior- el jeroglífico de la confusión]

A veces me levanto por la mañana y estoy solo.
A veces me levanto y estoy contigo... y sigo estando solo.
A veces me levanto y me quedo ciego hasta la noche,
con ese miedo absurdo que no querer estar solo,

con ese deseo absurdo de no querer abrir los ojos.
Los silencios se multiplican cuando estoy a tu lado,
las sirenas dejaron hace tiempo de anunciar barcos
fantasmas hacia los Mares del Sur, los Mares del Sur,
y los espejos de tus ojos, de mis ojos, están sembrados de lágrimas.

[comienza a llover, como si fueran los espejos quienes estuvieran llorando]

Soy uno
que se inventa ángeles...
para no tener que reconocer demonios.

*[llueve y la arena se convierte en barro, sobre el que se tumba el Actor...
mientras se hace completamente de noche... noche que sólo rompe una
ráfaga de luz y el ruido lejano de una sirena]*

TRENTO
(Bari, 2009)

1.

Las montañas de Trento
ocultan sus nombres
bajo las copas nevadas.

Hace frío.

Hace frío en el corazón
que ha dejado a su amigo
a cientos de kilómetros
de sus espaldas nevadas.
Las calles de Trento se van llenando,
hora a hora, paseo a paseo,
de recuerdos y de lugares comunes.
Las esquinas dejan de ser una amenaza
y las calles un laberinto
de cruces y de puertas escurridizas.

Hace frío.

Pero no importa:
aún conservo en mis brazos
el aliento perfumado de sus brazos.
Aún mi piel se estremece
si una ráfaga de viento, como un beso,
levanta el polvo de las calles.

Hace frío.

Pero no importa:
he venido bien equipado
para triunfar sobre la espera.

3.

«Ven pronto,
mi amado.
Los racimos
de besos
están ya maduros».

Apoyado en el balcón,
mirando al oeste,
espera cada noche
el milagro de un encuentro,
repitiendo como una oración
ese nombre extranjero
que le llena de miel los labios
y de sonrisas los amaneceres.

«Ven pronto,
mi amigo.
Lejos queda el invierno.
Ven pronto,
amado mío,
que ya me quema la espera».

6.

La mano sobre la nuca.
Los dedos de la mano sobre la nuca.
La nuca fría. Una nuca sin aliento.
Expectante.
Curiosa.
Lejana.
Los latidos del corazón se agitan en la nuca.
Unos latidos que se disparan
al contacto de la mano,

XXX

una expectante, curiosa, lejana mano
que te busca –
 y te encuentra-
en medio de la noche.
Llueve fuera.
Una lluvia de silencios y de sirenas.
Y tu nuca se calienta bajo mi mano
mientras el corazón recupera los latidos
al ritmo sofocante de la espera.

9.

Sono azzurri, intensi, lontani.
Gli occhi dell'imperatore, Laura Mancinelli

Como todas las noches.
Como todos aquellos días,
antes de acostarse,
antes de dejar escapar los últimos rayos de sol
en la frágil copa de las esperanzas,
salió al balcón
y desde el horizonte de la montaña,
mirando al oeste,
intentó ver sus ojos en la lejanía,
intentó dejarse acunar por la marea
de aquellos ojos azules, intensos, lejanos.

Así había sido en los últimos años
y así debía seguir siéndolo, por ahora:
oración silenciosa en el cielo trentino,
hasta que el emperador volviera al bosque
o mandara a uno de sus mensajeros
que con su galope llenara de polvo
-y de esperanzas- aquellas agotadoras esperas.

Y SE LLAMABAN MAHMUD Y AYAZ

(Madrid, Amargord, 2012)

Y SE LLAMABAN MAHMUD Y AYAZ,
y tenían tan solo 17 años,
y fueron ahorcados un 19 de julio.
No lo olvidemos.
Su historia debía haberse escrito
con otros titulares, con otras fotografías.
Pero no fue así.
Llegaron llorando a la plaza.
En la furgoneta de su angustia,
llorando las lágrimas que no derramarán de viejos.
(Como tantos otros, yo he visto las fotografías).
Y llegaron como dos cachorros asustados,
temblando entre el frío de tantas miradas,
ante el abismo del final de su vida
antes incluso de haber intentado imaginarla.

••

Y tú siempre me decías:
«Llegará un día en que nuestras manos
no tengan que esconderse bajo las mesas,
en que no sea necesario mentirse
y quedar encadenados por anillos de bodas
y por contratos forzados y por banquetes de hiel».

••

Dos jóvenes.
Perseguidos en sus miradas.
Espiadados en sus susurros.
Asesinados por su deseo.

••

¿Por qué se ha detenido nuestro tiempo?
¿Por qué el polvo de las aceras
llena de dudas mis pasos,
esos en los que busco tus huellas,
esas que se evaporan con el soplo
cotidiano de las citas y de los atascos?
Desierto con semáforos y pasos de cebra.
Ciudad sin fronteras ni horizontes.
Semilla sin tierra y tierra sin el mar de tu sonrisa.

••

Fueron necesarios cuatro brazos
y una soga ajena de su cobardía.
Fueron necesarios dos hombres
que escondieran sus corrompidos gestos
tras el anonimato de un pañuelo.
Fue necesario un juicio
y la rápida sentencia de muerte.
Y nuestro silencio,
no lo olvidemos.
Fue también necesario nuestro silencio.

••

Y se llamaban Mahmud y Ayaz.
Repitamos sus nombres hasta quedarnos sin labios.
Mahmud, Ayaz. Mahmud, Ayaz...
Recordemos su edad: esos 17 años
que no serán jamás la sombra de un recuerdo,
esos 18 que no les dejaron celebrar.
Su historia tenía que haberse escrito
con la tinta anónima de tantas otras vidas,

con el guión ambicioso de la felicidad
que vamos escribiendo en las esquinas
interrogantes con las sorpresas cotidianas.
Pero no fue así.

••

Y tú siempre me decías:
«Algún día veremos amanecer juntos.
Tu cabeza sobre mi pecho
y mis dedos acariciando tu frente,
y mis labios sobre tus labios,
y los primeros rayos de la mañana
resucitando la silueta de nuestros cuerpos».

••

¿Por qué amarte es siempre perderte
en la fuente que mana de mi costado?
¿Por qué no llenar de oasis este amor,
de palmeras y de caricias nuestros encuentros,
de lunas llenas y de estrellas andantes
las miradas y las manos que se cruzan,
modelando esculturas con músculos a punto de romperse,
donde un día solo hubo un frío bloque de mármol?

••

Fueron necesarias dos grúas
y el aire vertical de la mentira.
Fueron necesarios dedos acusadores
y la venganza familiar agazapada
en el hueco cobarde de los ojos.
Fue necesario un abanico
de falsas acusaciones y de miedos
como uñas negras en la noche.

Y nuestro silencio,
no lo olvidemos nunca.
Fue también necesario nuestro silencio.

••

Morir. Morir.
Morir sin luz,
abriendo los ojos en el eclipse de las vendas.
Morir sin ti.
Morir por ti a cada instante.
Morir lejos de los gritos y de las risas
que llenan de fiesta la plaza,
de los aplausos cuando te dejas vencer,
cuando tu cuerpo recupera la gravedad,
la ley inexorable de la manzana.

••

Inventario de una noche:
Despedidas que agotan las reservas de saliva.
Un sol a lo lejos entre los últimos edificios.
Las primeras prisas y las últimas mentiras.
Recomponer las arrugas de la cara
y de los gestos cotidianos delante del espejo.
Buscar indicios de depredadores en el cuello,
En los brazos, en la cara oculta del alma.
Miradas microscópicas sobre las aceras.
Espaldas. Miles de espaldas recorriendo la ciudad.
Sonrisas atesoradas en la caja de los recuerdos
y una avenida que comienza a iluminarse,
a llenarse de los gemidos cotidianos de la mañana.
Y un beso agonizante en una esquina.
Un beso olvidado en una promesa no cumplida.
Un beso tiritando, pidiendo limosnas de cariño,
sin atreverse a alzar sus asustados ojos.

Y una risa. ¿Por qué no? Una risa lejana
que despierta la conciencia de las grúas,
que comienzan a desperezarse en esta ciudad en ruinas.

••

Estas serán mis últimas palabras.
No habrá más. Nada más que silencio.
Es demasiado tarde.
Lo sé. Ahora lo sé.
¿Cómo he podido estar tan ciego?
Esta mañana nos hemos cruzado.
Hemos vuelto a encontrar nuestras miradas
como aquella noche de luna llena.
Aquella única noche. Aquella para siempre.
Tú has hecho un gesto con tu mano
y la soga del miedo y de la vergüenza
se me ha anudado, por un segundo, al cuello.
Esta mañana nos hemos cruzado
bajo la sombra asesina de una grúa.
Y ahí seguía yo, como el otro día,
con los pies colgados, sin vida,
ajeno al griterío de los colegios,
a las prisas agrícolas de los mercados,
a tu mirada atroz, a tu silencio mortal,
al gesto de tu mano, a tu denuncia,
a la huella de la muerte
que tatuaste en mi cuerpo con tus labios.
Uno más entre tantos ahorcados
en las grúas de las plazas de Irán.
El único que soñó que en tus ojos
había encontrado el oasis del paraíso.
El único que creó vida en tu gesto moribundo.

••

Y se llamaban Mahmud y Ayaz.
Y tenían tan solo 17 años.

••

Morir.
Morir tan cerca de ti.
Morir por no poder tocarte.
Morir por no poder cruzar tu mirada
en el último vagón del viaje.
Morir sin saber por qué.
Morir por amarnos.
Morir por aquello que nos dio la vida.

••

Y se llamaban Mahmud y Ayaz.
Y tenían tan solo 17 años.

••

No lo olvidemos nunca.
Fue también necesario nuestro silencio.

••

No lo olvidemos nunca.
Sigue siendo necesario nuestro silencio.

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE TROTSKI

(Madrid, Calambur, 2015)

[20 de agosto de 1940]

¿Ha valido la pena tanta cárcel, tantas geografías, tanto ladrillo cerrado en las ventanas, tantas puertas blindadas, tantas muertes, tantos amigos abandonados en la fosa irremediable del miedo, tanto exilio, tanta espalda, tantas miradas vacías?

Tendido en el suelo no debo cerrar los ojos.

¡Ahora no!

Ahora que todo estaba tan cerca, tan cerca...

Siento cómo la cabeza se me rompe,

cómo mi piel arde al contacto de la sangre.

Mis libros abiertos, ahora derramados por el suelo infinito de las baldosas, mis gafas rotas, aquí tendidas a mi lado, estas dos circunferencias que han dibujado mi rostro, mis gestos, mi mirada, durante ya tanto tiempo.

Todo lo cubre mi sangre, mi sangre infinita, escandalosa.

Pero ahora no...

Tengo tan solo sesenta años y toneladas de injurias y de injusticias que denunciar.

¿De dónde me viene este dolor que me ha hecho caer al suelo y gritar? Oigo los pasos de Natalia, de mis colaboradores, oigo sus gritos sus carreras e insultos. Pero yo estoy tranquilo.

¡Ahora no!

Ahora vendrán las sirenas y me llevarán al hospital y me vendarán la cabeza, esta cabeza que me arde,

y más tarde limpiarán mi sangre del suelo, y recogerán mis libros, y mis gafas rotas y mis notas y todo volverá a estar igual cuando vuelva.

Y lo haré con una sonrisa triste, los ojos cansados y una nueva cicatriz.

Volveré de la mano de Natalia, de mi Natalia.

Tendré que tapiar una vez más las ventanas, no abrir nunca más las puertas blindadas, multiplicar en cada esquina las torres de vigía.

Pero ahora no debo cerrar los ojos.

¡Ahora no!

No quiero que lo último que vean mis ojos, estos ojos que lo han visto ya casi todo, sea mi sangre sobre los papeles criminales, mi sangre anunciando la derrota.

¡Ahora no! Ahora que me encontraba tan cerca... tan cerca.

¡Ahora no!

No cerrar los ojos, nunca. Ni muerto.

No lo matéis. Tiene que decir quién le envía.

LAS LÁGRIMAS DE NATALIA

Hacía años que no veía sonreír a Natalia.

No de esta manera, no con este nuevo acento.

Es otra Natalia la que amanece un nueve de enero mientras las tierras negras de las costas de Tampico dibujan un horizonte de cabezas lejanas y de brazos en alto.

Me fallan los ojos y la edad. Atrás dejé toda esperanza.

Mis recelos y mis miedos se vuelven tierra verde tejida con los colores primaverales del vestido de Frida cuando siento el abrazo de Schatchmann.

No recuerdo de qué hablamos,

ni el acento de los saludos

ni las primeras palabras que nos pusimos al cuello.

¿Qué importan las palabras ante la sonrisa de Natalia,
ante la sonrisa olvidada en los labios de Natalia?

Y siento su mano en mi brazo al cruzar la pasarela, siento sus pasos acompasados a los míos en el desfile que nos conduce hasta el vagón del tren presidencial, que nos espera humeante, como el primer café que cruza por mi gastada garganta en muchos años.

Pero nada comparado con la sonrisa de Natalia.

Ni la mirada volcánica de una Frida florecida,

ni el vodka recuperado en las palabras de los amigos,

ni los compañeros que nos abrazan en los primeros pasos por la tierra recién descubierta de México.

Por fin, Natalia, después de tantos y tantos años de aguantarse el dolor en la médula del silencio,

de cruzar las manos en el impotente gesto de las preguntas sin respuesta,

y de seguir mis pasos en la arena movediza de la política,

derrama sus primeras, casi angelicales, lágrimas de alegría, que resbalan como lluvia verde alrededor de su sonrisa.

Más que otro color,
más que otra palabra,
más que otro golpe de olor lacerante de lo desconocido,
de aquel día recuerdo la sonrisa de Natalia.
Sus primeras lágrimas de alegría,
anuncio de nuevos amaneceres.

*ALL MY LOVE*¹

Para León Trotsky, con todo cariño,
dedico esta pintura el día 7 de Noviembre de 1937.
Frida Kahlo, *Autorretrato para Trotsky, en San Ángel, México.*

¡Qué alejadas están las miradas de Frida y de Natalia!

¡Qué abismo de juventud ofrecen las pupilas incendiarias de Frida, de una Frida de acero y de viento, y de olores nuevos, sabores que forman parte de los sacrificios aztecas!

Natalia me mira y me siento atrapado en su mirada de siglos, de manos compartidas y de pan escaso en las interminables noches de exilio.

Natalia me mira y me siento en su mirada tranquilo, viejo, acompasado a los años y las costumbres compartidas.

Frida me mira y siento rejuvenecer de nuevo mi sangre revolucionaria en el espasmo de todos mis miembros.

Frida me mira y me faltan las palabras, todas las palabras.

Por primera vez en mi vida.

Sin sangre.

Sin tinta.

No hay recuerdos, no hay penurias, solo libros compartidos y mis mensajes de amor atrapados entre sus páginas.

Natalia me mira y me siento fuerte, de nuevo Trotsky.

Frida me mira y dejo de ser yo, el viejo Trotsky de ahora y me imagino a los dos tum-
bados en su cama de espejos multiplicando sus caderas en mis renovados jadeos.

¡Qué lejos estoy de las miradas de Frida y de Natalia!

Con una vivo y con la otra,

de noche,

sueño.

¹ Con estas palabras en inglés, se despedía Frida Kahlo de Trotsky en la Casa Azul de Coyoacán.

EL VIEJO

Hay viajes que no deben comenzarse.

Hay lugares que se deben evitar, personas que mejor no haber conocido. Territorios de calumnias y de miedos que se esconden tras los abrazos y los peldaños previsibles de las escaleras.

Hay vidas que no podemos vivir.

Vidas que tan solo podemos soñar en las tardes inagotables del otoño cuando el día parece perezoso y la noche un presagio de sábanas mudadas en las esquinas de la cama.

Pero esas son las vidas de los otros,

de los otros yo que yo pude ser, que quizás fueran más yo que estas costumbres cotidianas que me abrazan y me reflejan en los espejos metálicos, en el corredor interminable de mi cárcel.

Si no hubiera comenzado aquel viaje,

si no me hubiera empeñado en estudiar y abandonar el lugar sagrado de mis abuelos; si no me hubiera cruzado en el azar de las calles y de las aulas abarrotadas con aquellos ojos que gritaban Revolución,

quizás ahora yo sería un viejo como tantos otros viejos que sobreviven en la corteza de los recuerdos y remordimientos; un viejo que habría pasado su vida entre plumas y entre libros y escritos, rodeado de clases cada más amarillentas.

Un viejo con los ojos humillados y las manos temblorosas, ausentes.

Un viejo de sonrisa fácil y de palabra certera, como el filo de una hoja. Uno de tantos viejos que se levantan en las sudorosas mañanas con la esperanza de un nuevo atardecer, uno de esos perezosos atardeceres de ritmos lentos y de explosión unánime en el cielo.

Pero, ¿acaso tú, León Davidovich, no eres un viejo como tantos otros viejos, rodeado de libros, de papeles, de recuerdos y de ojos cansados y de añoranzas matutinas, de historias siempre en los labios y de un público cada vez más sordo?

¿Qué te hace a ti único, León Davidovich Trotski?

¿Acaso los cactus que sobrevivieron a la lluvia de metralla o los conejos que aún conservan en el hocico el olor ácido y dulzón de la muerte nocturna?

¿Acaso tus escritos que nadie quiere publicar?

¿Tus ideas que se están quedando huérfanas en una época que se ha arrancado la lengua y los oídos y los ojos ansiosos de futuro?

¿Acaso no estás tan solo como todos los viejos de este mundo, de este previsible presente de amaneceres y de invasiones que inauguran los titulares de los periódicos, y que cruzan el Atlántico con el vuelo rasante de las trompetas inminentes de guerra?

¿Quién eres, en realidad, León Trotski, ahora que has sido declarado Enemigo del Pueblo?

Un viejo.

Tan solo uno de tantos viejos.

Un viejo que se aferra al dactilógrafo como si tu voz pudiera multiplicarse en el desierto de un presente sin memoria, como si aún hubiera alguien, aunque solo fuera uno, esperando a oír de tus labios, León Trotski, la frase certera, la condena justa, el análisis atinado.

Tú que eras capaz de cambiar, con tan solo un gesto de tu voz, el rumbo del ejército rojo, te estás quedando mudo y solo y viejo.

Terriblemente viejo.

Irremediablemente solo.

Absolutamente mudo.

Hay viajes que nunca debieran comenzarse.

El de la vejez es, sin duda, uno de ellos.

ESTE ES EL FIN

Un golpe a mis espaldas,
el silbido invisible de la traición sin nombre
que no pude escuchar,
que no pude ver
a pesar de tantos indicios vehementes,
a pesar de pensar: «Este hombre podría matarme»
al cerrar la puerta de mi escritorio.

Hoy tenía que ser el día del fin.
Justo hoy.
El día en que me sentía de nuevo con fuerzas,
el día en que había retomado mis escritos
y de nuevo mi sangre volvía a latir
con la fe de otros tiempos, de los primeros tiempos,
de aquellos tiempos de soñar con la Revolución.

Pero yo lo impedí.
Me intentó matar a traición y yo se lo impedí.
Me golpeó en la cabeza con fuerza
pero, en el fondo, la traición es débil,
esconde siempre una grieta de dudas
y a ella me abalancé con mis dientes,
le arrojé todo lo que encontré en el escritorio
y grité, le grité mi odio a la cara,
le grité mi fe, mi fuerza, mi verdad, mis años.
Y este grito le hizo retroceder, enmudecer.
Me quiso matar a traición, por la espalda
en el silencio cómplice de los titulares ya escritos.
Pero yo, León Davidovich Trotski, se lo impedí.

Y aquí estoy, Natalia, tendido a tu lado,
con el hielo inútil sobre mi cabeza.

Te miro y me dedicas palabras de esperanza
que tus ojos se empeñan en desmentir.
Lo sé. Se cumplió lo que esperábamos,
lo que todas las mañanas hemos estado esperando.

Y me iré. Lo sé. Este es el fin.
El fin de una vida entregada a un ideal,
convertido en fantasma a medida que mi biografía
iba quemando las inútiles hojas de los calendarios.
Pero hay que seguir, seguir luchando hasta el último aliento,
única razón que ha dado sentido a mi vida.
Dicto mi muerte como si fuera un nuevo artículo,
el comunicado que me gustaría hoy leer
en los titulares de los periódicos de todo el mundo.
Dicto mi muerte sabiéndome ajena a ella,
como si fuera la muerte de otro.
Sabiendo que es la muerte de otro,
de ese otro en que me he convertido
al alejarme de mi tierra, de mis amigos, de mi pasado.

Este es el fin, Natalia. Se cumplió.
Natalia, te amo.

No me queda nada más que decir.
Ahora es el momento de que hable la historia,
el constructor de mármoles que es el tiempo,

La venganza de la historia es más poderosa que la venganza del más poderoso secretario general. Me atrevo a pensar que esto es un consuelo.

INSTANTE. 4

*Inútil el instante
y el gesto.
Inútil el asesinato
y el golpe suicida.
Inútil el silencio
y los veinte años de cárcel,
la vida robada
y la inventada biografía
sacada de otros recuerdos.
Inútiles las palabras
y las amenazas.
Inútil el entrenamiento,
el saber elegir el gesto
para cada compromiso.
Inútil la lengua
e inútil la obediencia
ciega y esclava.
Inútil la carta llena
de mentiras y traiciones.
Inútil el motor del coche
encendido en la esquina,
el deseo de verle aparecer,
elegante y tranquilo,
saliendo de la casa.
Inútil la medalla de héroe
olvidados todos los traidores,
todos los que firmaron
la sentencia de muerte.
Inútil la chatarra de la condecoración,
vivir y ser enterrado
con otro nombre.
Inútil el alzar el brazo
y no mantener la valentía
en el último momento.*

*Inútil matar por una orden
que ha de permanecer anónima,
sin rostro, ni corazón, muda.
Inútil vivir en el silencio,
sabiéndote víctima fácil,
testigo incómodo,
cerebro lleno de recuerdos.
Inútil morir por una orden,
quemar tu vida
para poder cumplirla.
Inútil vivir sin poder olvidar
aquel último grito,
lastimero, desgarrador,
el grito de la derrota,
de la duda en el último momento.
Inútil el asesinato.
Inútil callar la conciencia,
llenar de blancos la historia,
permanecer con los ojos cerrados
en el desfile de los calendarios.
Inútil matar a Trotski
para acallar su voz,
las botellas de náufrago
que seguía lanzando al mundo.
Inútil el asesinato
que convirtió a Trotski
en un símbolo, en un mito,
tragedia viva
de nuestro presente,
espejo donde seguir reflejándonos.
Inútil vivir para matar
a un anciano de espaldas.
Inútil vivir recordando
el grito del fracaso,
el compromiso ciego,
la dictadura de las órdenes,
los intereses creados.*

[RECUERDOS DE UNA VISITA A LA CASA DE TROTSKI EN COYOACÁN]

Crecieron las buganvillas en el jardín de la casa de Trotski, las buganvillas que nunca pusieron color a los horizontes teatrales de las gafas de Trotski.

El mismo jardín, con sus esquinas enrocadas, con sus ventanas sin luz, y el musgo de la primavera invadiendo los cerrojos inútiles de las puertas blindadas.

Las conejeras vacías, siempre verdes.

La placa que lamenta la muerte de Sheldon Hart, un día héroe, y en su cadáver, cráneo de traiciones.

Y en medio,

ajenos a las miradas curiosas y los verbos interrogantes,

siguen creciendo los cactus que un día Trotski eligió en sus paseos, como si el tiempo se hubiera detenido en las púas de los «viejos».

En medio del jardín,

en el corazón de la casa,

reposan las cenizas de Trotski,

las cenizas de Natalia,

revolucionario amor perpetuo enlazadas para siempre.

El sol inventa su propio horario en la tarde nublada, en los relojes agonizantes de aquel veinte de agosto, aquel instante de muerte a las cinco de la tarde.

El escuálido río de otros tiempos, de las horas de Trotski, se ha convertido en una ruidosa, contaminada carretera.

Las aceras se llenan desde entonces del polvo anónimo de la vida cotidiana, de las tragedias entregadas al ritual del silencio y de las frases hechas.

Nada en la calle recuerda que en esta casa vivió Trotski.

Nada en las aceras recuerda ni su nombre ni su altura, la bandera inmensa que ondea sobre el mito, que convierte su sombra en islas habitadas de idealismo.

Nada desde los tristes muros continuamente levantados, inútilmente protegidos por espirales de verdad y de denuncia, recuerdan el orden preciso y arrogante de su escritorio.

Nada.

Pero ahí está como una música callada, como la melodía de venganza que ni los motores contaminan, a pesar del tiempo, a pesar del olvido.

Sobre el escritorio permanecen al lado de la pluma roja sus últimas palabras escritas sobre la biografía de Stalin, líneas cortantes como el filo de las verdades no deseadas, aquellas que uno nunca hubiera tenido que escribir.

Libros de consulta, diccionarios y las obras completas de Lenin en las estanterías, miradas y sueños de otros tiempos, de aquellos que aún se recuerdan con las sonrisas de la esperanza.

Un calendario marca las citas que nunca se dieron la mano, los compromisos que se quedaron vacíos en el aire de la espera, las hojas amarillas y los números inútiles de los días.

En el estuche se intuyen sus gafas, la circunferencia de una mirada que un día conmovió al mundo, que le sigue poniendo delante de los ojos un espejo de figuras espantosas, monstruos que se multiplican en las promesas proletarias, en la traición perpetua a la hoz y al martillo.

Una vieja caja permanece cerrada, misteriosa, silenciosa encima del escritorio, y dos lapiceros siguen tranquilos en un bote negro de ausencias.

El dictáfono Edison Dictating Machine, se quedó mudo y mudo ha permanecido hasta hoy, en una negrura insolente, en un silencio atronador a los cuatro vientos.

Un flexo apagado que un día llenó de sombras el estudio mientras marcaba el ritmo frenético de la pluma roja de Trotski sobre el papel.

La luz entra por la ventana, por las rendijas de los ladrillos, frontera inútil, una vez más, de los miedos del pasado.

Y aquí, en el aire de su estudio, sigue su grito.

Y aquí su denuncia, la enmudecida tos del destino.

Y aquí permanece el polvo de los miles de visitantes que día a día se va posando sobre el recuerdo de la historia.

Miles y miles de turistas, de caras y acentos anónimos que, como yo, turista accidental en el triángulo mexicano de los mitos, no pueden dejar de preguntarse sobre una vida que gozó de pleno sentido en el instante del asesinato.

Una vida condenada a la tortura del silencio, y de los equívocos lacerantes de la palabras y que, en su asesinato, se recuerda por su grito, por ese grito que desde entonces no ha dejado de romper tímpanos y conciencias.

Y aquí, en este instante, la vida cobra todo su sentido.

Como si antes de aquel grito, todo hubieran sido sombras, revolución permanente confiscada por los datos de una biografía, anulada en los gestos de una vida exiliada, incierta, robada, una vida que solo muchos años después se ha llenado de palabras.

Delante del escritorio immaculado,
el escritorio perdido en la espiral suicida de nuestros tiempos, grises y agotados.

Delante del escritorio congelado en su último instante de vida, petrificado por la mirada de acero de la historia,
me descubrí diciéndome entre labios, apretando los puños:

Algún día escribiré sobre este instante.

Algún día recuperaré en versos los últimos días de Trotski.

Aquí y ahora

Vivo a miles de kilómetros de aquí,
de este aquí que comparte mi nombre,
me aquí de pisa y de olvidadas rutinas,
me aquí de bombas esquinadas en medio de la noche.

Vivo en el horario de otro meridiano,
embobado por las agujas de los relojes,
que se empujan en tinar, en rotas dote a mi aquí,
a este aquí que no soy yo por más
que la espeja, no hacen otra cosa que multiplicarme.

Anuncia abril y comienza mi otoño,
y los sudores y de hoy son presafios de nieve
y del río arenoso de la mañana helada.

Vivo aquí, en este aquí de espera y de esperanzas,
porque los calendarios, por fin, por fin,
tienen fecha de caducidad marcada a las esquinas.

Vivo aquí fatiendome a miles de kilómetros
y duermo todos los noches abrazado a tu pecho
por más que nuestra cama sea un horizonte abierto
de miles de kilómetros iluminados por tu sonrisa:
lámpara siempre encendida en medio de mi noche.

7 de abril de 2015

Medito.

LECTURA Y SIGNO
REVISTA DE LITERATURA
Vol. 10 - 2015

Índice

CRÉDITOS

AGRADECIMIENTOS

REVISTAS DE INTERCAMBIO

ARTÍCULOS

FERMÍN EZPELETA AGUILAR, Sobre narrativa de colegios Jesuitas en Pérez de Ayala y Miró 11

SONIA OTERO PEREIRA, La otra Doña Emilia: aproximación a la figura de Emilia Calé Torres de Quintero (1837 - 1908) 33

TOMÁS REGALADO LÓPEZ, De contemporáneos al crack. Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia en la novela mexicana de fin de siglo 45

MONOGRÁFICO

ISABEL MARÍA DE BARROS DIAS, «Parir por la boca». Vicisitudes de un tema sorprendente del imaginario de la comadreja. 73

ANA PAIVA MORAIS, Proverbios, expresiones proverbiales y sentencias en el *Livro de Exopo* 87

LLÚCIA MARTÍN PASCUAL, A disputa de L'ase y otros equinos parlantes en la literatura catalana medieval 101

ANTONIA MARÍA ORTIZ BALLESTEROS, Actualización didáctica de las fábulas: la integración de aprendizajes lingüísticos y literarios desde una perspectiva pragmática 127

TERESA ARAÚJO, El frontispicio de batavia del <i>Insigne fabulador grego</i>	141
GORDANA MATIC, El poder subversivo de la fábula en sus diversas manifestaciones diacrónicas	153
MARÍA SÁNCHEZ PÉREZ, La fábula esópica: transmisión y difusión en la cultura sefardí contemporánea	169
DANIELE ARCIELLO, La sabiduría de la raposa y su actitud frente a los poderosos: la fábula del «León y la leona» en varias obras teatrales del Siglo de Oro	185
RESEÑAS	
JOSÉ MARÍA BALCELLS, Rafael Alarcón Sierra, <i>Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica</i> . Estudio y antología poética, Universidad de Valladolid, 2014, 316 pp.	199
JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, Manuel Ruiz Amezcua, <i>Del lado de la vida, Antología poética (1974-2014)</i> , prólogo de Antonio Muñoz Molina, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2014, 361 pp.; y <i>Palabras clandestinas</i> , Madrid, Huerga & Fierro, 2015, 82 pp.	203
JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, Loreto Busquets, <i>Pensamiento social y político en la literatura española. Desde el Renacimiento hasta el siglo XX</i> , Madrid, Editorial Verbum, 2014, 393 pp.	207
ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL	
JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH, Lucia Mejías y su Poética de la desolación erótica	213
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, <i>Antología poética personal y poema autógrafo inédito</i>	v