

A photograph of a grand library or study hall. The room features long wooden desks arranged in rows, each with a pink chair. On the desks are brass desk lamps. The walls are lined with tall wooden bookshelves filled with books. A large, ornate chandelier hangs from the ceiling. The overall atmosphere is one of a traditional, well-maintained academic space.

Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica

50

2024

Fundación
Universitaria
Española

CUADERNOS
PARA LA INVESTIGACIÓN
DE LA LITERATURA HISPÁNICA

Seminario Menéndez Pelayo
Fundación Universitaria Española

CUADERNOS
PARA LA INVESTIGACIÓN DE LA
LITERATURA HISPÁNICA

Segunda época

Número 50
(2024)

La musa verde:
Mito y realidad de la literatura hispánica
(Coord. ROCÍO SANTIAGO NOGALES)

Seminario Menéndez Pelayo
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

Fotografía de cubierta: Javier Ramírez Serrano

SECRETARÍA:

Alcalá, 93 — 28009 MADRID — Tel. 914 311 122 — Fax: 915 767 352

e-mail: cih@fuesp.com

<https://revistas.fuesp.com/cih>

ISSN: 0210-0061/ e-ISSN: 2660-647X

Depósito Legal: M-28.094-1978

DIRECTORES FUNDADORES

Pedro Sainz Rodríguez (†)

Amancio Labandeira Fernández

DIRECTOR

Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense)

SECRETARIA ACADÉMICA

M.^a Ángeles Varela Olea (Universidad Complutense)

COORDINADORES

Maša Kmet (UNIR, Fundación Universitaria Española)

Alicia Nil Martínez Díaz (Universidad Villanueva)

CONSEJO EDITORIAL

Ana Isabel Ballesteros (Universidad CEU San Pablo)

Isabel Balsinde (Fundación Universitaria Español)

Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba)

Gema Cienfuegos Antelo (Universidad de Valladolid)

Francisco Sáez Raposo (Universidad Complutense)

María Sánchez Pérez (Universidad de Salamanca)

Julio Vélez Sainz (Universidad Complutense)

Miguel Zugasti (Universidad de Navarra)

CORRECTORES

Ángela Delgado Gil (Universidad Complutense)

CONSEJO ASESOR

Frederick A. de Armas (University of Chicago)

Esther Borrego Gutiérrez (Universidad Complutense)

Francisco Cruzas López (Universidad de Castilla La Mancha)

Fernando Feliú (Universidad de Puerto Rico)

Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense)

Renata Londero (Università degli Studi di Udine)

Abraham Madroñal Durán (Université de Genève)

Cristina Moreiras (University of Michigan)

Alberto Romero Ferrer (Universidad de Cádiz)

Héctor Urzáiz Tortajada (Universidad de Valladolid)

Duncan Wheeler (University of Leeds)

Sheri Spaine Long (University of Alabama)

SUMARIO

<i>Presentación</i>	11
---------------------------	----

Monografía

La musa verde: Mito y realidad de la literatura bohemia hispánica

MIGUEL ÁNGEL BUIL PUEYO

<i>Gregorio Pueyo, editor: ¿Mecenas...? De la bohemia literaria madrileña</i>	19
---	----

JUANA M.^a MURILLO RUBIO

<i>Flanear y soñar con lo azul: Actitud bohemia de Manuel Paso Cano [Granada, 1864 - Madrid, 1901] y su reflejo en la desconocida prosa del poeta</i>	41
---	----

JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ SORIANO

<i>Baroja y sus anécdotas: Las galerías de bohemios de don Pío</i>	67
--	----

EMILIO JOSÉ OCAMPOS PALOMAR

<i>«Por el arte, por la vida»: Los escritores españoles en Bohemia. Revista de arte (Uruguay, 1908-1910)</i>	89
--	----

MARTA PALENQUE

<i>Elogio y despedida de la «gesta bohemia» en La utopía (1909), de Ramón Gómez de la Serna</i>	131
---	-----

DOLORES ROMERO LÓPEZ

- Hampa. Estampas de la mala vida (1923) de José del Río Sainz:
Bohemia y Vanguardia 163

Miscelánea

JOSÉ MARÍA MARCO

- La Descripción del Abadía. Escenario para un pastor nuevo* 197

JESÚS FERNANDO CÁSEDA TERESA

- Las claves onomásticas del Quijote de Avellaneda: de Lope de Vega al conde de Lemos y su círculo de escritores* 217

ANGELA PIERCE

- Mecanismos alternativos de supervivencia durante el franquismo en Un valle en el mar (1950) de Concha Espina* 253

EPICTECTO DÍAZ NAVARRO

- Vida y relato en las memorias de Julián Marías* 283

SARA SANZ GARCÍA Y DANIEL VELA VALLDECABRES

- La infancia como tema en Los grandes relatos de José Jiménez Lozano. «El árbol», cuento prototípico* 309

LUIS GRACIA

- Teatralidad transmedia en la recepción pospandémica: estudio del caso de Luces de Bohemia en la XXIII Noche de Max Estrella (2022)* 333

CRISTINA SANZ RUIZ

- La novela de la crisis: genealogía, andanzas y fortuna de un marbete controvertido* 365

Papeles de la Fundación

JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ <i>Cartas de Pemán a Sainz Rodríguez, monárquicos del reinado en el exilio (Parte III y final de la correspondencia)</i>	393
ISABEL BALSINDE RODRÍGUEZ <i>Julio Camba y Pedro Sainz Rodríguez</i>	445

Libros

ALICIA REINA NAVARRO Olmedo Ramos, Jaime. <i>Las cosas de la vida. Cartas de José María de Pereda a Manuel Marañón (1877-1897)</i>	473
JUANA-CORONADA GÓMEZ GONZÁLEZ Garcerá, Fran y Fernández, Cari. <i>Epistolario Carmen Conde - Josefina Romo - Alfonsa de la Torre - Amanda Junquera (1944-1986)</i> ...	478
M. ^a ÁNGELES VARELA OLEA Teruel, José y López-Ríos, Santiago. <i>El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936</i>	481
PABLO ROJAS García, Carlos. <i>Ramón: del Boletín al libro</i>	492
Noticias del Seminario Menéndez Pelayo	497
Normas para presentación de originales	501

PRESENTACIÓN

LA MUSA VERDE: MITO Y REALIDAD DE LA LITERATURA BOHEMIA HISPÁNICA

«LA ACCIÓN EN UN MADRID ABSURDO, BRILLANTE Y HAMBRIENTO».

Así comienza *Luces de bohemia* (1924), de Ramón del Valle-Inclán, quien no solo creó el esperpento en su obra magistral, sino que inmortalizó aquella bohemia finisecular y de principios del siglo XX a través del noctámbulo peregrinaje del icónico Max Estrella, basado en el escritor maldito Alejandro Sawa (1862-1909), conocido en los cafés literarios madrileños como «el rey de los bohemios».

Henry Murger (1822-1861), introdujo el concepto de bohemia en su novela de autoficción *Scènes de la vie de bohème* (1847-1849). El término procedía de la región de Bohemia (República Checa) y hacía referencia a los cingaros procedentes de dicho lugar que llevaban un estilo de vida alternativo. La denominación de bohemios fue adoptada por los artistas de aspecto desaliñado y llamativo que vivían ajenos a los convencionalismos burgueses y defendían otros valores. Murger decía en el prólogo que la bohemia solo existía en París y así comenzó la mitificación de la bohemia francesa, de la que es heredera la española. O, más bien, la bohemia parisina, de la que es copia la madrileña...

Como si de una suerte de *Quijote* (1605) se tratara, tras *Luces de bohemia* no hubo más bohemia, como tras el hidalgo no hubo más novelas

de caballerías. Con las esperpénticas andanzas de Max Estrella y el canalla de Don Latino se agota la vida bohemia y también la literatura bohemia auténtica. Pero, ¿qué había sido la bohemia hasta entonces? Tendemos a confundir escritores bohemios con obras bohemias, cuando las dos categorías no son indisolubles en un mismo individuo. Ya lo demostraba Pío Baroja (1872-1956), no simpatizante de un estilo de vida que condenaba y a la vez novelaba refiriéndose a los bohemios como una tribu de desharrapados tuberculosos, afirmando que «hay una Providencia protectora especial de los golfos y de los abandonados, lo que no impide que de vez en cuando los deje morir de hambre para que aprendan» [*Silvestre Paradox*, 1901].

Individualizándolos, les dedicó estos socarrones versos:

Ahí está Joaquín Dicenta
 con Palomero y con Paso.
 Luego aparecen los Sawas,
 el Manuel y el Alejandro,
 el uno un seudo Daudet,
 el otro un farsante mago.
 Ahí viene un pollo elegante
 que empieza a ponerse flaco,
 rumbo a la tuberculosis.
 [...]
 Después se le ve a Barrantes,
 poeta desharrapado,
 que mira al mundo con rabia
 y que se siente misántropo.
 También pasa Ernesto Bark,
 letón revolucionario
 y cruza la calle Ancha
 de prisa con Ciro Bayo.
 [...] [Baroja, *Canciones del suburbio*, 1944]

En el otro bando, Emilio Carrère (1881-1947), con su poesía deudora de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud, defendiendo la bohemia

como «el alma abierta sobre las angustias de la carne y del espíritu, y una protesta contra esa agravación del dolor natural de la vida, que es el dolor social creado por el egoísmo y la estupidez» (*La Esfera*, 1915). Acompañado de Francisco Villaespesa, Dorio de Gádex, Pedro Barrantes, Ciro Bayo, Armando Buscarini, Alfonso Vidal y Planas, Elio-doro Puche, Eduardo Zamacois, Antonio Palomero e, incluso, de Rubén Darío o Ramón del Valle-Inclán, que no abrazaron aquel estilo de vida en su totalidad, pero jugaron a ser bohemios durante muchas y muy largas veladas. Y el líder de todos ellos era Alejandro Sawa, quien cultivó gran amistad con Paul Verlaine (1844-1896) durante sus años en el Barrio Latino parisino. Como si de un club se tratase, quiso implantar en el *Café Mercantil* aquellas *soirées* decadentes de los cafés franceses. De hecho, tuvo un proyecto que narraba su íntimo amigo Ernesto Bark (1858-1922) en *La Santa Bohemia* (1913). Hicieron una lista con los más dignos nombres que se desmarcarían de la «golfemia» y designaron a Joaquín Dicenta (1862-1912) como sucesor. Determinaron que «el culto por el arte, el ideal y la libertad, no los harapos, son el sello augusto del bohemio de raza» y llegaron a acuñar un juramento por el Arte, la Justicia y la Acción, como la «trinidad del bohemio».

Después, la Literatura difuminó a ese grupo de artistas automarginados de la Edad de Plata, que convivieron con las nóminas canónicas del Realismo, el Naturalismo, la Generación del 98, el Novecentismo y la Generación del 27. ¿Podría decirse que constituyeron una generación de transición entre siglos? Detrás de la leyenda de miseria, dejaron innumerables aportaciones en los periódicos más famosos de Madrid, se dedicaron a la crónica, contribuyeron a literatura por entregas y a los coleccionables, trabajaron en editoriales... Pero se diluyeron, abandonados en los brazos de la absentia, a la que apodaban «la musa verde», haciendo de la rebeldía su bandera. Pero también de la lucha contra las injusticias, de la crítica al sistema, de la fe en el progreso y del idealismo.

Con estos valores, Luis París (1863-1936) daba a conocer a *La Gente Nueva* en 1888, como oposición a la Gente Vieja, acomodada en el sistema. Entre otros, decía de Sawa que «presentaba, cuando comenzó a darse a conocer en Madrid, todas las características del joven soñador, hambriento y enamorado de todos los lirismos [...] dejándose llevar por el apasionamiento hasta el extremo [...] con el romanticismo metido hasta el tuétano de los huesos». La Gente Nueva empezó a publicar en la revista *Germinal*, dirigida por Joaquín Dicenta y a la que se puede considerar un diario prenoventayochista. Se sumaron nombres como Nicolás Salmerón y García, Ricardo Yesares, Rafael Delorme, Ricardo Fuente, Manuel Paso, Rafael Torromé, Luis París, Rafael de Labra... Y ellos mismos decidieron autodenominarse «Gente Nueva». La revista se publicaba semanalmente y dedicó su segunda entrega a Alejandro Sawa por considerarlo el máximo representante de esta lucha social y nueva visión literaria. Eduardo Zamacois firmaba el texto y, a partir de ahí, podemos decir que los límites se difuminaron y el movimiento se hizo más heterogéneo. Al fin y al cabo, Alejandro Sawa era bohemio, de las bohemias madrileña y parisina, en su vertiente más revolucionaria, pero también fue romántico, naturalista radical, periodista rebelde, republicano, liberal...

De este modo, el grupo se abrió a otros liberales que ya no eran estrictamente bohemios: Luis Bonafoux, Rosario de Acuña, José Nakens, José Zahonero, Emilio Ferrari, Eduardo López Bago, Carlos Fernández Shaw... Y el resultado fue un grupo de jóvenes con ideas nuevas, defensores del progreso y la libertad, filántropos, en los que se entremezclaban bohemia, liberalismo, intelectualidad y literatura sin claras distinciones entre las implicaciones de cada categoría. Sin embargo, los movimientos que les rodeaban quedaron tan sumamente canonizados que hizo pasar desapercibido a este grupo *Germinal* o Gente Nueva, que, sin duda, allanó el camino a las aportaciones venideras.

Por otro lado, según el DRAE, la bohemia es «un modo de vida: que se aparta de las normas y convenciones sociales, como el atribuido a

los artistas». ¿Se entiende entonces que la bohemia sigue existiendo como una alternativa al modelo social con carácter atemporal? ¿Debemos hacer la definición extensiva?

El propósito de este monográfico es recopilar una serie de aportaciones de investigadores especializados en la temática que nos ocupa para ahondar en lo que fue en realidad la bohemia; distinguir artistas bohemios de obras que tratan sobre la bohemia, ya sea como defensa o crítica; darle un carácter interdisciplinar buscando su relación con otros campos como el periodismo o la labor editorial; estudiarla desde perspectivas tanto restrictivas como extensivas; separar el halo de leyenda de la realidad y desempolvar las cuantificables aportaciones de estos artistas que crearon su propia cultura y su lucha social, intentando determinar si conformaron realmente la base de un movimiento o una generación literaria que se resignó a ser «el eslabón perdido».

De este modo, hemos ordenado las aportaciones siguiendo el criterio cronológico, beneficiándonos, además, de que cada una de ellas aborda uno de los aspectos que comentábamos más arriba. Así, encontramos el texto de Miguel Ángel Buil Pueyo, titulado «Gregorio Pueyo, editor: ¿mecenas...? De la bohemia literaria madrileña», que trata la figura del conocido editor que apostó por los textos de muchos de los escritores bohemios citados. Después, el artículo de Juana Murillo Rubio, «Flanear y soñar con lo azul: actitud bohemia de Manuel Paso Cano (Granada, 1864—Madrid, 1901) y su reflejo en la desconocida prosa del poeta», se centra en la figura concreta de este autor, en cuyo ser se aunaron todas las características lastimosas que arrastra la bohemia, así como en sus textos menos difundidos. La contribución «Baroja y sus anécdotas: las galerías de bohemios de don Pío», de José Miguel González Soriano, recoge las semblanzas que el escritor vasco tenía de otros escritores bohemios de su entorno, es decir, se trata de literatura sobre bohemia escrita por un escritor no bohemio. Por su parte, Emilio José Ocampos Palomar se centra en las contribuciones en la publicación *Bohemia. Revista de arte*, plasmando con numerosos

ejemplos la labor periodística de los bohemios que difundieron sus textos traspasando fronteras y haciéndose un hueco en la bohemia hispanoamericana. Así, su artículo lleva por título «“Por el arte, por la vida”: los escritores españoles en *Bohemia. Revista de arte* (Uruguay, 1908-1910)». Marta Palenque opta por centrarse en el conocido escritor Ramón Gómez de la Serna y en su no tan conocida obra dramática *La utopía*, escrita en sus años juveniles, con «Elogio y despedida de la «gesta bohemia» en *La utopía* (1909), de Ramón Gómez de la Serna». Y, por último, Dolores Romero López se traslada hasta los años veinte para mostrarnos la otra cara de la bohemia, aquella en la que porta connotaciones sumamente negativas: «*Hampa. Estampas de la mala vida* (1923) de José del Río Sainz: bohemia y vanguardia». Con esta visión, opuesta a aquellas *Escenas de la vida bohemia* de Murger, con las que abríamos esta reflexión sobre el marco y la importancia de este monográfico, damos paso a tan necesarias investigaciones.

ROCÍO SANTIAGO NOGALES
Coordinadora del monográfico
UCM / UNED

MONOGRAFÍA
LA MUSA VERDE:
MITO Y REALIDAD DE LA LITERATURA
BOHEMLA HISPÁNICA
(COORD. ROCÍO SANTIAGO NOGALES)

GREGORIO PUEYO, EDITOR: ¿MECENAS...? DE LA BOHEMIA LITERARIA MADRILEÑA

Gregorio Pueyo, Editor: Patron...? of Madrid's Literary Bohemia

MIGUEL ÁNGEL BUIL PUEYO

Investigador independiente

miguelangelbuilp@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8772-5463

Recibido: 22-9-2023

Aceptado: 4-9-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.387

RESUMEN

En el ámbito del modernismo y en el mundo editorial de comienzos de siglo, se pretende en este artículo dar a conocer la importante labor desarrollada por el editor Gregorio Pueyo (1860-1913), al dar amparo a poetas y escritores noveles, muchos de ellos llegados desde provincias, dispuestos a conquistar Madrid e inmersos en el ambiente bohemio de la capital.

PALABRAS CLAVE: Librero y editor; Gregorio Pueyo; bohemia; modernismo; mecenazgo editorial.

ABSTRACT

In the field of modernism and in the publishing world of the beginning of the century, it is intended in this article to publicize the important work developed by the editor Gregorio Pueyo (1860-1913), to give shelter to poets and new writers, many of them arrived from provinces willing to conquer Madrid and immersed in the bohemian atmosphere of the capital.

KEY WORDS: Bookseller and Publisher; Gregorio Pueyo; Bohemia; Modernism; Patronage Editorial.

NO ES NUESTRA INTENCIÓN en este artículo analizar la genealogía de la edición literaria en la época que se ha dado en denominar *Edad de Plata* de las letras españolas, siendo, en este sentido, muy abundante la bibliografía a la que se puede recurrir.

La modernización definitiva que experimentó la edición literaria tuvo un importante auge en el primer tercio de siglo. Son numerosas las noticias recogidas en libros, periódicos y revistas de comienzos del siglo XX que hacen referencia a las difíciles relaciones entre autores y editores, por causa de la incompatibilidad de sus intereses. En este sentido, los primeros habrían sido víctimas propiciatorias de la codicia del industrial del libro, quien, ante un imposible control, podía hacer mayores tiradas de las convenidas, ocultar sus ventas reales, retrasar las liquidaciones, no hacer una adecuada propaganda que diera visibilidad a su catálogo, etc. Pérez de la Dehesa se preguntaba «hasta qué punto la alta calidad literaria que lograron los escritores del 98 estuvo acompañada de una mejor retribución de sus escritos o de un aumento de la tirada de sus obras» [Pérez de la Dehesa, 1969: 217].

El editor, tildado de avaro, arquetipo de la rapiña y de otros calificativos por el estilo, fue una constante, a pesar, no lo olvidemos, de que la decisión de publicar suponía una considerable inversión económica. En aquellos años, eran muy pocos los libros financiados por editores madrileños. La complejidad del negocio editorial se manifestaba en muchos aspectos: la carestía del papel, la falta de tratados protectores que evitaran las ediciones fraudulentas, clandestinas, exentas de toda clase de derechos, que suelen hacerse en otros países, la competencia con otras editoriales –el folleto de Gabriel Molina [Molina, 1924] enumera los libreros y editores de Madrid a lo largo de cincuenta años (1874-1924) e Hipólito Escolar, quien fuera director de la Biblioteca Nacional, impartiría en 1982 una conferencia, bajo el título *Editores madrileños a principios de siglo*, donde incidía en la transformación que sufrió la situación cultural a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX [Escolar, 1984]–, el intrusismo (venta

ambulante de libros), etc. En este contexto, Ángel Dotor y Municio señalaba que:

Nosotros conocemos editores mezquinos y editores generosos, espléndidos; escritores probos y escritores venales y cleptómanos. Entre estos últimos sabemos de algunos que obtuvieron anticipos de dinero a cuenta de originales, bien de obras suyas o de traducciones, los cuales no entregaron; de otros que hasta perdieron el original extranjero de la traducción, tras de no hacerla; de unos terceros que si hicieron las traducciones fue muy mal, intencionadamente, por querer salir del paso en poco tiempo. Algunos de estos escritores hicieron aún cosas mayores en lo que toca a la colaboración literaria en revistas madrileñas. Ha habido quien intentó cobrar dos veces un artículo publicado [Dotor, 1929: 30].

En un mercado cultural incipiente, el mecenazgo no podía ser sino limitado en ese Madrid de entresiglos. En lo que se refiere a la labor desarrollada por la prensa, ya el prestigioso crítico E. Gómez de Baquero señalaba que aquel era diferente al ejercido en el Siglo de Oro, –que conllevaba la adulación–, o al ejercido por los Gobiernos de la época constitucional, en la mayor parte del siglo XIX, que mermaba la independencia del escritor, alejándole de la disonancia:

El [mecenazgo] de los periódicos, por lo mismo que es un mecenismo [sic] interesado, que busca aptitudes para lograr el favor del público, favorece más la originalidad y está en mejores condiciones para estimular al mérito y distinguirle, al mismo tiempo que contribuye a mantener en la literatura aquellas condiciones de naturalidad, de popularismo y de emoción humana que suelen granjear la aprobación de los públicos. No es perfecto, pero es el mecenazgo más útil y menos peligroso [Gómez de Baquero, 1926: 6].

Las anteriores consideraciones nos conducirán a continuación al tema del mecenazgo ejercido por Gregorio Pueyo, en unos tiempos en los que editar un libro era empresa poco menos que heroica, ya que las tiradas irrisorias solo alcanzaban para, en todo caso, cubrir los gastos de edición, por lo que no era extraño que a los autores apenas les alcanzara

el parco beneficio, dándose de bruces con la cruda realidad, y ello siempre y cuando no hubieran enajenado previamente la propiedad de su obra –ante el vacío legal, el caso del poeta y dramaturgo José Zorrilla es paradigmático del trato injusto al que los editores se habían acostumbrado a someter a los escritores [Martínez Martín, 2009: 84-92]–.

Gregorio Pueyo nació en 1860 en Panticosa (Huesca). Era el benjamín de los ocho hijos que tuvieron Domingo Pueyo Guillén y María Lamenca Poma, sus padres. Tras prestar su servicio militar en Huesca, dados los pobres recursos que se le ofrecían en su población natal, vino a Madrid, llegando a dormir a su llegada en los bancos de los jardines. El poeta, dramaturgo y periodista aragonés Marcos Zapata lo vivió así: «Dábame un perro calor, y un banco del Prado, cama. ¡Y ahora, sienta usted la llama de la patria y del amor!». Del matrimonio con Antonia Giral Galino, en 1889 y en la madrileña iglesia de los Jerónimos, nacerían cinco hijos, de los que le sobrevivirían cuatro.

Antes de hacerse un nombre en el mundo editorial y librero, fue vendedor por los cafés de literatura de cordel y de revistas alegres y atrevidas, sicalípticas, por utilizar el adjetivo común en esos años. Fueron muchos los que se dedicaban a este oficio de vender literatura de *colportage* [Botrel, 1988: 12-22], atendiendo a la terminología francesa, que no era sino un producto barato, creado para su consumo por las masas. Tras varias mudanzas [Buil, 2010: 48-58], se instaló en la emblemática y céntrica dirección de Mesonero Romanos, 10, que le acompañaría hasta su fallecimiento, a causa de la tuberculosis, en Pozuelo de Alarcón (Madrid) en febrero de 1913.

LIBRERÍA DE GREGORIO PUEYO: MESONERO ROMANOS, 10.
MADRID

Gregorio Pueyo tenía abierto su comercio de librería, como ya se dijo, en la calle de Mesonero Romanos y, para su buena marcha, procuró

sacar el máximo rendimiento económico a su negocio. Compraba lotes de libros no vendidos de gente sin firma o restos de bibliotecas venidas a menos para luego, a otro precio, revenderlos, traduciendo los saldos en dinero. Con razón, alguien pudo decir, ironizando, que «las librerías de viejo vienen a ser con tantos restos una especie de cementerio de libros del este, del otro y el de más allá» [Anónimo, 1908]. Es por eso que, a su librería, tan bien descrita por Valle-Inclán, llegaron los primeros libros de Juan Ramón Jiménez, *Ninfeas* o *Almas de violeta*. Sabido es que, mientras pudo, Juan Ramón editó a su costa sus propios libros —es sobradamente conocida su meticulosidad en su acabado final y en el trabajo bien hecho—.

Fueron muchos los que acudieron a Pueyo para, entre tanto montón de papel, llevarse a escondidas algún libro que, a su vez, en un viaje imparable, sería de nuevo vendido en alguna de las librerías existentes en la calle del Horno de la Mata, tan cercana a la de Mesonero Romanos, donde tenía su zaquizamí, «cuna de la literatura moderna», en palabras de Alberto Insúa. A Antonio Machado se le atribuye el comentario que hizo al recibir, con dedicatoria incluida, *Sol de la tarde*, de Gregorio Martínez Sierra: «Sol de la tarde, café de la noche». Algunos se molestaban en quitarla, pero otros vendían el ejemplar sin reparar en ello. Hay muchos testimonios, en este sentido, conociéndose, a veces, por confesión propia, el nombre de los autores de esos robos: Eduardo Barriobero, Dorio de Gádex, Felipe Sassone, Pedro Barrantes, Julio [de] Hoyos, etc. Pero también Gregorio Pueyo ejercía labores de administrador de las obras de varios autores y de revistas y, en este último sentido, conocemos que Diego San José [San José, 1952: 274 y San José, 2018: 199-201] cobraba de Gregorio Pueyo los artículos publicados en la revista *Vida Galante*, que, en sus comienzos, tenía su sede en Barcelona. Gregorio Pueyo mantenía, por consiguiente, tratos y relaciones con innumerables corresponsales de provincias, labor de intermediación que ayudaría a su maltrecha economía, como servirían igualmente folletos varios que se podían adquirir en su libre-

ría, como el alusivo al cinturón eléctrico AELOB (*La Época*, Madrid, 29-4-1905), con patente de invención y que, a lo que parece, se comenzó a vender en 1904 en Madrid y Sevilla y que tendría funciones electroterápicas, o que Gregorio Pueyo era el único depositario de un gran invento contra el dolor de muelas que consistía, según se publicaba, en «unos aparatitos metálicos, electromagnéticos, en forma de guardapelo, que llevándolo en el cuello, evitan el dolor de muelas. Se garantiza de verdad. Duran siempre» [*El Liberal*, Madrid, 9-7-1905].

Emilio Carrère se refirió muchas veces en sus artículos periodísticos a Gregorio Pueyo, casi siempre de forma positiva. No estuvo conforme con él cuando le impuso que se incluyeran unas poesías, —«Postales» y «Al recibir tu retrato»—, del también librero Calixto Perlado, en *La Corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas* (1906), por él elaborada, solo porque le tomaba 400 ejemplares, en firme! [Carrère, 1927; Palenque, 2009: XVI].

Para Ortiz de Pinedo:

su nombre va unido a la aparición de nuestro modernismo literario. Puede afirmarse que él fue el introductor de la nueva generación y las nuevas modalidades. Sin capital, sin más tesoro que su voluntad y afán industrial, comenzó a editar libros y a crear reputaciones. Pudo enriquecerse como tantos otros editores y no quiso. Prefirió ser más amigo que judío, más Mecenaz que traficante [Ortiz de Pinedo, 1923].

Gregorio Pueyo no estaba ajeno al movimiento intelectual sudamericano. De hecho, se pueden ver en sus catálogos obras del nicaragüense Santiago Argüello, del ecuatoriano Luis Alberto de Borja, del dominicano Tulio Manuel Cestero, del peruano José Santos Chocano, del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, del uruguayo Álvaro Armando Vasseur («Américo Llanos»), etc. En revistas de esos países aparecían reseñas de libros por él editados, como igualmente aparecían reseñas de escritores de esas repúblicas en revistas españolas. En una carta que le dirige Francisco Villaespesa a Juan Ramón Jiménez le dice

que «hace más de dos meses, por conducto de Pueyo, te envié una remesa de revistas americanas y con ellas mis últimos libros» [Gullón, 1959]. Las relaciones entre el poeta de Laujar de Andarax y Pueyo debieron de ser muy fecundas, no solo por la pista que nos da el texto anterior y otros en los que se le menciona, sino también por los numerosos libros que Gregorio Pueyo le editó, sin olvidar las innumerables veces que Villaespesa haría de intermediario entre los escritores y poetas con los que se relacionaba. En una interesante carta de 1906, que el editor dirige a Juan Ramón Jiménez, quien se encuentra en Moguer, le dice en su final, antes de la despedida con deseos de «salud y prosperidad», que «tengo un libro de Montevideo para usted que se lo remitiré cuando usted me ordene».

Trabajador infatigable, para finalizar este apartado queremos transcribir el contenido de un raro membrete comercial, tras cuya lectura se intuye la actividad empresarial que latía en el interior de su establecimiento. En el encabezamiento, junto al nombre de Gregorio Pueyo, figura el de «Librería Española y Extranjera» e informaciones que nos aportan datos muy interesantes, tales como «suscripción a toda clase de obras y revistas», «exportación de libros y periódicos en grande y pequeña escala a todos los puntos del globo», «se gestionan y facilitan obras raras y agotadas mediante una módica comisión», «grandes existencias en años completos y números sueltos», seguido de un largo número de títulos. Transcribimos ya su contenido:

Muy Señor mío: Dedicándose esta su casa desde hace varios años a la venta y exportación de toda clase de obras, revistas y periódicos, tanto de España como del extranjero, y siendo su norma la rapidez en los envíos y la economía en los precios, me permito ofrecerle los servicios de la misma, por si en alguna ocasión le conviniera utilizarlos.

Las buenas y constantes relaciones que esta casa sostiene con las plazas más importantes de España, Europa y América, la proporcionan grandes facilidades para la adquisición y envío de cuantas obras antiguas y modernas le sean pedidas, aun de aquellas que son consideradas como verdaderamente raras o agotadas.

La gran variedad de títulos y cantidad de ejemplares que posee en sus almacenes, la permiten conceder buenos descuentos a sus clientes y darles todo género de facilidades para el pago de sus pedidos.

En espera de verme favorecido con sus gratas órdenes, se ofrece suyo afectísimo seguro servidor

Q. B. S. M.

Gregorio Pueyo

TESTIMONIOS DE MECENAZGO. SU RELACIÓN CON LA BOHEMIA

Desde la Antigüedad, la cuestión del mecenazgo con objetivos de difusión cultural ha tenido gran trascendencia, llegando, incluso, a ser objeto de puntuales estudios en seminarios *ad hoc*, siendo más frecuentes los trabajos que se centran en las Bellas Artes (arquitectura, escultura, música y pintura) que, en el campo de las letras, lo que se conoce por Humanidades. Cómo no traer a colación el ejercido por Cosme de Médici y sus sucesores en la Florencia renacentista o la sobradamente conocida tutela que el conde de Lemos tuvo con Cervantes, sufragándole algunas de sus ediciones. Es de resaltar el discurso de ingreso en la Real Academia Española pronunciado en 1943 por el Duque de Alba y cuyo tema, centrado en la aristocracia, fue el de los «mecenazgos ilustres» a lo largo de la Historia¹, en los que tanto tuvieron que ver los príncipes y los grandes señores, a los que acudían los poetas en busca de protección. Consultando las fuentes hemerográficas, constatamos la abundancia de ejemplos que guardan relación con el mundo del libro. Por citar un ejemplo, traemos la «Collecció Bernat Metge», colección en catalán de los clásicos griegos y latinos, creada bajo el patrocinio de Francesc Cambó, que ha cumplido ya más de cien años, ya que fue en 1922 cuando vio la luz su primer volumen.

¹ Accesible en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Jacobo_Fitz_James_Stuart_y_Falco_duque_de_Berwik_y_de_Alba.pdf

Ahora bien, como explica Svend Dahl, quien fuera director de la Biblioteca Real de Copenhague,

es difícil admitir que estos mecenas renacentistas del libro actuasen movidos por intereses exclusivamente idealistas. Igual que en su actitud ante las bellas artes, el interés que muestran por los libros se explica en una gran parte por la vanidad personal y como signo de poder... [Dahl, 1985: 89].

Un texto de Eduardo Zamacois relaciona, al igual que hicieron muchos otros, al editor con la bohemia:

Este acoso de que la bohemia literaria le hacía objeto, a la vez que desesperaba a Pueyo producíale un regocijo íntimo y selecto. Había leído a Mürger y el papel de Mecenas le halagaba. Su satisfacción provenía, en parte, de su orgullo. Gregorio Pueyo era vanidoso y pensaba en la posteridad; entre aquellos autores jóvenes habría algunos de verdadero talento que, más adelante, citándole en sus escritos, le hiciese inmortal [...] Hace nueve o diez años, cuando la forma poética estuvo a punto de extinguirse entre nosotros por falta de editores y por lo mal que los periódicos pagaban los versos, la mezquina librería de la calle Mesonero Romanos fue para los devotos de Apolo un refugio. Pueyo les acogía, y, aunque tacañamente, les ayudaba a seguir luchando. Allí, Villaespesa y los hermanos Machado, y más tarde Carrère, y Répide, publicaron sus primeras obras, las que les prepararon el camino del triunfo, y de este modo en la covacha siniestra y fría hubo un florecimiento [Zamacois, s.a. [¿1924?]: 277 y 280].

Pretendemos contestar ahora al interrogante: Gregorio Pueyo, editor, ¿mecenas de la bohemia literaria madrileña?, con el que hemos titulado este trabajo, cuyo protagonista fue un personaje célebre del Madrid de finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuyo nombre no era infrecuente ver en revistas y periódicos; tan abundantes pues, con distintas tendencias, proliferaban por la mañana, por la tarde y por la noche. Las características especiales de Pueyo, que sin duda lo fueron, llevaron a que muchos literatos le citaran en sus escritos, no siempre favorablemente, pues las chacotas no escasearon. Los testimonios so-

bre su labor empresarial y de mecenazgo abundan y son de personas que, además de ser coetáneas, tuvieron trato con él.

Es verdad, abundando en la idea de su labor empresarial y de mecenazgo, que hubo otros editores que también dieron oportunidad a la gente joven, y aquí habría que citar, entre otros, a Fernando Fe, quien había tratado a todos los literatos del fin de siglo, luego a los jóvenes de la nueva centuria que comenzaba, y cuya librería era el punto de cita de literatos, artistas y políticos; a Rodríguez Serra, repetidamente elogiado por abrir las puertas a los autores del modernismo; a M. Pérez Villavicencio y su «Biblioteca nueva de escritores españoles», cuya finalidad era promocionar la novela nacional, contrarrestando el aluvión de novelas extranjeras; o a la editorial Renacimiento, que con su Biblioteca tuvo un buen gesto con los nuevos literatos, y que contó con José Ruiz Castillo como director comercial y con Gregorio Martínez Sierra como director literario y asesor de publicaciones. Por cierto, es sobradamente conocido, y así ha sido repetido por los estudiosos del mundo editorial español, que Renacimiento fue la editorial que estableció el sistema de los adelantos mensuales fijos, que cubrían las necesidades de los autores a cuenta del diez por ciento establecido por sus derechos. La labor de mecenazgo de Pueyo no fue, en efecto, exclusiva pero, teniendo en cuenta la dimensión familiar de su negocio, al igual que sucedía con muchos otros editores, no podemos obviar que fue, sin lugar a dudas, uno de los más activos y laboriosos. Unos años después de su fallecimiento, sus herederos transformarían su librería y editorial en una sociedad anónima, en consonancia con la nueva orientación que iba tomando la industria editorial, por el incremento de la demanda a nivel nacional, sin echar el olvido el mercado suramericano. En efecto,

En Madrid había conocidas editoriales familiares como Calleja, Hernando o Bailly-Baillièrè. Todas ellas de origen familiar en el siglo XIX que acabaron adoptando forma de sociedades colectivas y más tarde anónimas. La mayor

parte de estas empresas familiares comenzando siendo librerías o imprentas que, poco a poco, consiguieron ampliar el negocio y dar luz a sus propias publicaciones, para capitalizarse bajo formas asociativas de mayor alcance en el siglo XX [Martínez Martín, 2009: 151].

La «Asociación de la Librería, de la Imprenta, del comercio de la Música, de los Fabricantes de papel y de todas las industrias y profesiones que concurren a la fabricación del libro y a la publicación de las obras de la Literatura, las Ciencias y las Artes» fue fundada en Madrid con fecha 5 de marzo de 1901. A partir de 1907 sería denominada, de forma abreviada, «Asociación de la Librería de España». Como apuntan Ana Martínez Rus y Raquel Sánchez García:

A principios del siglo XX la situación del negocio de la edición y de la librería en España manifestaba un panorama novedoso con respecto al siglo anterior que lo encaminaba a las modernas tendencias desarrolladas en Europa. Sin embargo, aún predominaban los pequeños negocios familiares, algunos de los cuales empezaban a transformarse en modernas empresas editoriales, que en pocos años aparecerían en forma de sociedades anónimas. Pese a todo, y en estos primeros momentos del siglo que nos ocupa, lo más frecuente era la figura del editor librero, no especializado en una de las dos funciones... El ejemplo europeo y, en particular, la fundación del Centro de la Propiedad Intelectual de Barcelona sirvieron de impulso para que un grupo de libreros y editores afincados en Madrid se decidieran a crear una sociedad para la defensa de sus intereses como empresarios [Martínez y Sánchez, 2001: 316 y 317].

¿Fue Gregorio Pueyo un mecenas, al ayudar al autor primerizo? Mecenas, según la Real Academia de la Lengua, es «persona que patrocina las letras o las artes». Patrocinar tiene muchos sinónimos, que podrían servir para subrayar la labor desarrollada por él; uno de ellos es el de financiar, pero, sin embargo, no nos imaginamos a Gregorio Pueyo financiando al nivel en que lo podría hacer, pongamos por caso, el editor coetáneo Lázaro Galdiano, amigo y protector de escritores españoles, fundador y director de «La España Moderna»,

editorial en la que vieron la luz más de seiscientos volúmenes, sobre todos los temas que interesaban a la cultura de su tiempo, divulgando autores tales como Theodor Mommsen, Hippolyte Taine, John Ruskin, Thomas Carlyle..., y para conseguir atraerse las primeras firmas del país, Lázaro Galdiano «estaba dispuesto a pagar una cantidad entonces excepcional por artículo, 75 pesetas; a rechazar la colaboración gratuita y, además, a pagar inmediatamente» [Pérez de la Dehesa, 1969: 219-220]. Este autor, profesor de la Universidad californiana de Berkeley, citaba en este artículo que venimos citando números ejemplos de mecenazgo, entre otros, el del vasco Fermín Herrán (1852-1908), quien fue, en determinado momento, mecenas de Pío Baroja y de Ramiro de Maeztu, o el de Rodríguez Serra, también protector de Pío Baroja –a raíz de su fallecimiento le escribiría una sentida necrológica– y de otros escritores como «Azorín», o, por mencionar, un caso singular, la ayuda económica que prestó Antonio Galiardo (y Armijo) a Eduardo Zamacois, ayuda que sirvió a este para sacar adelante su proyecto de *El Cuento Semanal*, revista que tantos imitadores tendría [Zamacois, 1964: 229-233]. Tras el suicidio de Galiardo en 1908, a los 30 años de edad, su viuda, la francesa Rita Segret, pleiteó con éxito con Zamacois, llevando a este a la creación en 1909 de una revista, *Los Contemporáneos*, que en nada difería de la de *El Cuento Semanal*, salvo su cabecera, y cuyo último número apareció en abril de 1926, siendo, por tanto, la más extensa de las colecciones de novela corta.

Es obvio que Pueyo fue, en todo caso, un mecenas de menor tamaño, pero, ateniéndonos a los testimonios de época escogidos, a que nos vamos a referir, no menos importante. Para Ortiz de Pinedo, quien le conoció en su chiscón:

A Pueyo no sólo se le pedía dinero como editor, sino que se le sacaba como a simple particular. Cada vez que un literato se acercaba a pedirle ya cinco duros, ya las tristes dos pesetas, Pueyo se escandalizaba, gruñía, vociferaba,

lanzando su eterna cantinela: -¡Imposible, imposible! No tengo dinero; no se vende un libro, no hay mercado, no hay ambiente, no hay quien lea, no hay quien compre... [Ortiz de Pinedo, 1923].

Ese gesto suyo fue destacado por sus contemporáneos. Felipe Sassone, que había recibido hasta mil pesetas del editor [Sassone, 1958: 319] por su novela *Vórtice de amor* (1908), dijo que

Gregorio Pueyo tenía una librería pequeña y oscura como una covacha, pero muy bien nutrida de obras novísimas, en la vieja calle de Mesonero Romanos, y allí acudíamos los principiantes que el buen don Gregorio procuraba allegarse, como mentor y protector de la juventud literaria [Sassone, 1958: 311].

El reverso estaría representado en esa escena de *Luces de bohemia* (1920) en la que, para Max Estrella, personaje ficticio que oculta a Alejandro Sawa, «Zaratustra», Gregorio Pueyo, es un bandido que se ha confabulado con don Latino para engañarle...

Insistiendo en el mecenazgo, el novelista, poeta y periodista Federico Navas se refiere a Pueyo como «gloria de editores a lo Mecenas» [Navas, 1914: 90]. Por el contrario, Felipe Sassone lo cataloga de «mecenazgo vergonzante» [Sassone, 1936: 49], y Augusto Martínez Olmedilla de «relativo Mecenas del hampa literaria madrileña» [Martínez Olmedilla, 1917]. Otro testimonio, el último, es el de Diego San José:

No pagaba mucho en la mayoría de los casos –me refiero a los noveles–, limitábase a costear la edición, y en otras era el propio autor quien anticipaba los gastos de la obra, sin contar los potentados, que daban dinero encima [...] Pueyo, que fue un hombre bueno y aun generoso con los aprendices de ingenio de principio de siglo, no pocos de los cuales le son deudores del favor que en la actualidad gozan del público, y casi todos los que naufragaron por falta de lastre intelectual el haber intentado ponerlo a flote por lo menos, no le agradecieron la merced [San José, 1952: 275 y 278].

En un reportaje sobre la bohemia, Andrés Guilmain nombra dos mecenas, Gregorio Pueyo y el novelista José María Matheu, cuyo piso, según cuenta el periodista,

fue visitado por todos los poetas hampones de aquella época, y raro era el día en que el caritativo escritor no recibía la solicitud de algún pedigüeno. Aunque su situación no debía ser muy holgada, pues vivía con bastante modestia, siempre tenía la mano pronta a tenderse para remediar el infortunio ajeno. Sus dádivas eran parvas –nunca excedían de dos pesetas– pero relativamente seguras [Guilmain, 1943: 8].

Gregorio Pueyo se adelantó a su tiempo, fue un visionario, apoyando al autor novel con tendencias modernistas y dando cabida en su catálogo a autores de distinto signo ideológico. Más de una vez, muchas veces, la rentabilidad económica, base de continuidad de cualquier empresa, no le acompañó. Cuando Rafael López de Haro publicó con Pueyo su primera novela, esta apenas se vendió:

La edición se apilaba en el antro; el público señor no me hizo el bien de caridad de desportillar aquella mole de papel, aquella pirámide tremenda, horrible mausoleo de todas mis esperanzas. ¡Tiempo perdido, dinero perdido! No me atrevía a parecer más por la cripta de Pueyo. Me tiraría a la cabeza los tomos invendibles... Pero él me llamó para decirme escuetamente:

–Escriba usted otra, y si tampoco la vendemos, otra. Con cada libro se elevará usted lo que alza el lomo del libro. Para que todos le vean es preciso que sus libros sean tantos que compongan una torre. Yo tengo fe en su trabajo. ¡Labore –este era su estribillo–, labore, que aquí estoy yo! [López de Haro, 1913].

Años después, Artemio Precioso, fundador y director de la colección *La Novela de Hoy*, le pediría a López de Haro un retrato y una autobiografía, «tres o cuatro cuartillas», y en ellas incide, volviendo a mencionarle, al que fuera su primer editor:

A Gregorio Pueyo le debo ser novelista. Pueyo editó mi primera novela (*En un lugar de la Mancha...*), que no le gustó al público ni ahora a mí. Apabullado por el fracaso, pensé no escribir ni una línea más; pero Gregorio Pueyo me alentaba. Porque él me lo rogó hice mis *Dominadoras*, y con el manuscrito debajo del brazo me presenté vergonzosamente en la librería. Aquella noche, en un rincón de un café de barrio, me pidió Pueyo que le leyese un capítulo y luego otro y, por fin, toda la novela. Amanecía cuando aquel modesto editor, a quien las letras españolas deben tanto, se incautó de mis cuartillas, diciéndome:

–Esto ya es otra cosa; esto se venderá.

Se vendió en menos de dos meses la primera edición. Desde entonces sigo haciendo novelas [López de Haro, 1923: 7-8].

Gregorio Pueyo ejerció también labores de distribución de libros editados por sus autores. Uno de estos fue el pontanés José de Siles. Emilio José Ocampos reproduce un artículo, extractado, de Emilio Carrere publicado en *Madrid Cómic* el 16 de febrero de 1911 y que, por su interés y venir muy a propósito, reproducimos:

José de Siles es autor de un libro titulado *El asesino de Lázara*. Todos los escritores que llegan al zaquizamí de quien lo editó², salen con un ejemplar de este libro y con la recomendación de que le den un bombo.

–Haga el favor de decir algo. Está casi íntegra la edición. ¡A ver si sale este «clavo»! «Clavo» en lenguaje editorial es el libro que no se vende nunca. De los clavos mayores que recuerdo, es un volumen titulado *Un cobarde* de D. Darío [sic] de Gádex, que tuve la incomodidad de tener en mi poder más de una semana. Harto de él, viendo que ningún amigo lo quería tomar prestado, una tarde de domingo lo dejé en un banco de Recoletos. Al pasar por el mismo sitio al día siguiente, tuve el gusto de volverle a ver como yo le había dejado. ¡Nadie quiso cargar con él! [Ocampos, 2023: 35-36].

² Este «zaquizamí de quien lo editó» es, evidentemente, la librería de la calle del Carmen que, con el nombre de «Librería Española y Extranjera», Gregorio Pueyo mantuvo abierta durante un corto período de tiempo, además de la emblemática dirección de Mesonero Romanos, 10.

Manuel Machado cuenta la anécdota, que nosotros adaptamos, sin entrecomillar, que presencié estando una noche con Pueyo y Villaespesa en un café, cuando un joven se presentó ante él con unos versos que acababa de escribir [Machado, 1942: 3]. ¿Serán poesías modernistas...?, indagó el editor. No, respondió el joven. ¿Estarán escritas en versos alejandrinos...?, insistió Pueyo. No, no, confesó el aspirante a poeta. Pues lo siento mucho, pero su libro no me interesa, al tiempo que le devolvía el manuscrito. Finaliza la anécdota cuando el joven le pide disculpas a Pueyo por haberle interrumpido y, a punto de salir a la calle, este le recuerda que no se olvide de cultivar el alejandrino. José Machado se refiere también a esa anécdota y a Gregorio Pueyo, aunque sin dar su nombre:

Digamos en loor de los editores de aquel tiempo algo nada edificante para ellos. Singularmente de uno que era de los más proteccionistas (digámoslo así) del Modernismo, que perdiendo ya la cabeza, llegó a ofrecer a Darío por el lote, así debió considerarlo, de tres de sus libros titulados *Azul*, *Prosas profanas* (1896) y *Rimas* la exorbitante suma de iquinientas pesetas! Inaudito, ¿verdad? Y se trataba, como ya he dicho, de uno de los más entusiastas propagandistas –en el sentido editorial– del Modernismo [Machado, 1971: 37].

Enlazando con este asunto crematístico, traemos el ejemplo de *El caballero de la muerte* (1909), poemas de juventud de Emilio Carrère, que contribuyeron a definir su personalidad lírica, y lo traemos por la razón de que se conoce, si es cierta la información facilitada por Alberto Valero Martín, que ¡Pueyo le pagó por ellos once duros! [Valero, 1930]. Por su parte, según cuenta Diego San José, por su segundo libro de versos, *Hidalgos y plebeyos* (1912), el editor le dio cien pesetas, «pero no de una vez, porque –le dijo–, me gusta alentar las justas ilusiones de la gente joven, pero no mantenerles los vicios» [San José, 1952: 277]. Se conoce también que a Fernando Mora, por una novela, no sabemos por cuál de las cuatro que Pueyo le editó, se le pagaron doce duros [Buil, 2014]. Así lo cuenta el escritor del Puente de Vallecas:

De no corroernos la necesidad, le hubiéramos pegado, pero como la necesidad nos empujaba tomábamos las 60 pesetas y a poco veíamos el libro de nuestro amor en los escaparates. Era tacaño, pero era bueno; pagaba poco, pero pagaba. No de todos los editores se puede decir lo mismo [Mora, 1917].

Fernando Mora publicó en 1910 y en su Biblioteca Hispano-Americana, *Nieve. Cuentos naturalistas*. Uno de estos cuentos llevaba por título «Los bohemios», amena narración que tiene como protagonistas a tres bohemios, que son descritos así por Mora:

Américo del Solar, Pero Pérez y Aníbal Carrascosa eran tres genios de la literatura que, cegados por el brillo de la gloria, vinieron a la corte sin más caudal que sus ambiciones artísticas ni más horizonte que sus sueños. La vieja ciudad les recibió, más que como madre, como madrastra; y sin haber gustado ni un efímero triunfo, sufrieron hambre y sed de justicia; y lo peor fue que sus almas nobles, capaces de comulgar en las más sagradas idealidades, se enfangaron en la mentira y la calumnia. Falsearon las más nobles verdades, quemaron incienso ante los prodigios, por acéfalos que estos fueren; calumniaron y envilecieron a quienes no les favoreció y, en fin, perdieron en la lucha por la comida, la dignidad [Mora, 1910: 109].

Al describir Mora a uno de ellos, el de más talento, que atiende por el nombre de Aníbal Carrascosa, no podemos dejar de pensar en Alejandro Sawa, considerado el «rey de los bohemios». Escribe Mora:

Su pluma, bien cortada, hizo crónica bella y cuento interesante; llegó hasta una redacción, con buen sueldo y trato, pero su espíritu aventurero, un poco soñador, le hizo perder la noción de las distancias, y no sólo desobedeció a sus directores, sino que llegó a injuriarles; por pequeñas faltas se le tasaron estas salidas de tonos, pero tanto se repitieron, que de todos los sitios se le arrojó y en todas las hojas dejaron de verse sus galanos escritos [Mora, 1910: 117].

Señalaba Emilio Carrère en el prólogo a *La confesión* (1914), de Gonzalo Seijas:

El librero es el enemigo del escritor. El librero es más tiránico que el editor; se guarda por lo menos el cincuenta por ciento de lo que el público paga, sin más trabajo que abrir su covacha, calarse su gorro y encender su pipa. El librero es un vampiro que se come el cerebro de los hombres, es una alimaña cuyo examen ha olvidado la zootomía. Generalmente pagan a tres reales los libros nuevos que marcan tres pesetas y es tal vez por esta demasía por lo que les crece tanto las uñas. Aunque siempre andan entre libros, es ignorante, y sin saber leer comen de los libros, milagro que no realizan los que los escriben. Amasan dinero y tienen la grosería del dinero [...] El único librero de corazón era Gregorio Pueyo, el precursor, el único que hacía libros de gente joven; cuando en Madrid sólo se hacían ediciones de Núñez de Arce y de la Pardo Bazán. Tenía gestos dignos del romance. Además de librero era un hombre... y murió [Seijas, 1914: 14-15].

Otro de los bohemios descritos en esta novela, Américo del Solar, menciona a Gregorio Pueyo, aquí transmutado en Argüeyo: «Ese animal de Argüeyo no quiere mi original, dice el muy ganso que es todo él, refritos...» [Mora, 1910: 117].

En ese apoyo al autor novel, haciendo de tabla de salvación, unas veces acertó y otras se equivocó. Con una perspectiva de época, viendo por orden alfabético los nombres de los autores de su catálogo que, con el paso de tiempo, triunfaron y llegaron a codearse con la fama, se constata que esa afirmación no es un brindis al sol.

Para Eduardo Zamacois,

la bohemia no se halla vinculada inexorablemente a la pobreza. Hay muchos ricos de instintos bohemios y muchos pelagatos con alma de burgués. El bohemio artista «nace» y sus rasgos temperamentales mejor acusados son: la improvisación y un culto desbordado a la belleza. Los bohemios son orgullosos, ególatras, díscolos. Lo rebañego les molesta y porque gustan del fausto, la miseria los oprime, protestan de ella derrochando en un día el dinero que acaso les permitiese vivir un mes. Los artistas no hacen números. Se creen ricos. La previsión, la voluntad del ahorro, «el miedo al mañana», son fantasmas extraños a su naturaleza. Luego tropiezan con la realidad triste, y ella les dice que necesitan comer y dormir bajo techado, y para conseguirlo sin apartarse de la ruta que siguen, recurren a estrategias,

casi siempre donosas, y con su gran ingenio alivian los sufrimientos de su penuria. Nada les abate; su convicción de triunfar algún día nutre su optimismo, y con el descalabro que haría llorar a cualquier «hombre serio», ellos –los comparsas de la eterna estudiantina de la Esperanza– fabrican una pajarita de papel [Zamacois, 1936: 60].

CONCLUSIONES

Como en algún momento manifestara Valle-Inclán, el mecenazgo no consistía en repartir socorros ni en dar limosnas, porque para subsidiar la incapacidad y la invalidez estaba la Beneficencia (*Ahora*, Madrid, 20 abril 1932). Gregorio Pueyo fue un digno empresario del mundo editorial de comienzos del siglo XX, que, con mayor o menor fortuna, dio una oportunidad a un buen número de poetas y escritores noveles llegados a la capital desde los lugares más dispares de España, abriéndoles una puerta en un momento en el que tantas eran inaccesibles, y arriesgándose a perder dinero en sus comienzos, presintiendo su valía. Hemos dejado señalados numerosos testimonios. Su labor de mecenazgo fue indiscutible, como no deja de destacarse también en las escasas necrológicas que se sucedieron tras su fallecimiento. Su laborioso trabajo había terminado cargando sus espaldas en exceso, tras años de luchar por hacerse también un hueco en Madrid, la ciudad que marcó gran parte de su existencia, cuya Puerta del Sol no alcanzó a conquistar, aunque sí sus herederos, años después, en 1935.

Como contribución a la reflexión sobre el entretejido que conforma el mundo editorial, pretendimos incidir en la faceta de «tutela», que hemos entrecomillado, por todos los matices a que pudiera dar lugar, ejercida por un señalado editor de la España de la Restauración, Gregorio Pueyo, cuyos tratos con la bohemia y con los poetas modernistas tantos sobresaltos le produjeron.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1908): «Las librerías de viejo», ¡Alegría!, Madrid, 22-IV.
- BOTREL, Jean François (1988): *La Diffusion du livre en Espagne (1868-1914)*. *Les Libraires*, Madrid, Casa de Velázquez.
- BUIL PUEYO, Miguel Ángel (2014): *Fernando Mora, una estampa castiza en la Edad de Plata*, pról. J. Barreiro, Aranjuez (Madrid), Doce Calles.
- ____ (2010): *Gregorio Pueyo (1860-1913)*. *Librero y editor*, pról. A. Correa Ramón, Madrid, CSIC/Instituto de Estudios Madrileños/Doce Calles.
- CARRÈRE, Emilio (1927): «La bohemia picaresca», *La Libertad*, Madrid, 19-V. <https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital> [22-09-2023].
- DAHL, Svend (1985): *Historia del libro*, Madrid, Alianza Editorial.
- DOTOR, Ángel (1929): *Mirador. Las letras y el arte contemporáneo (1924-1929)*, Madrid, Imprenta Artística de Sáez Hermanos.
- ESCOLAR, Hipólito (1984): *Editores madrileños a principios de siglo*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E. (1926): «Folletones de “El Sol”. La prosa periodística y el ensayo», *El Sol*, Madrid, 28-VII.
- GUILMAIN, Andrés (1943): «La bohemia literaria y sus profesionales», *Domingo. Semanario nacional*, Madrid, 14-XI.
- GULLÓN, Ricardo (1959): «Relaciones literarias entre Juan Ramón y Villaespesa», *Ínsula*, Madrid, 15-IV.
- LÓPEZ DE HARO, Rafael (1923): *Los ojos verdes de Otilia*, «La Novela de Hoy», Madrid, 38: 2-II.
- ____ (1913): «Gregorio Pueyo», *El Liberal*, Madrid, 17-III. <https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital> [22-09-2023].
- MACHADO, José (1971): *Últimas Soledades del poeta Antonio Machado (Recuerdos de su hermano José)*, Soria, Imprenta Provincial.
- MACHADO, Manuel (1942): «La prehistoria editorial del “Modernismo”», *Arriba*, Madrid, 19-II.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2009): *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto (1917): «El libro de la semana. *Floración*, por Rafael López de Haro», *Los Contemporáneos*, Madrid, 2-III.
- MARTÍNEZ RUS, Ana, y SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2001): «Orígenes y evolución de la Cámara Oficial del Libro de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, Tomo XLI.

- MOLINA NAVARRO, Gabriel (1924): *Libreros y editores de Madrid durante cincuenta años (1874-1924)*, Madrid, Estanislao Maestre Herrera.
- MORA, Fernando (1917): «Del Madrid pintoresco. El “tupi” mata al clásico café», *El Mundo*, Madrid, 23-VII.
- ____ (1910): *Nieve (Cuentos naturalistas)*, Madrid, Librería de Pueyo.
- NAVAS, Federico (1914): *Los ejemplos del amor (Primera Serie)*, Madrid, Imp. Artística de Sáez Hermanos.
- OCAMPOS PALOMAR, Emilio José (2023): «Estudio introductorio», *Poemas y cuentos de la bohemia*, J. DE SILES (Córdoba, UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba).
- ORTIZ DE PINEDO, José (1923): *De mi vida y milagros*, Madrid, La Novela Corta, 415: 17-XI.
- PALENQUE, Marta (ed.) (2009): *La corte de los poetas. Florilegio de rimas modernas*. Ensayo preliminar de M. Palenque. Ed. facs. de la imprenta por la Librería de Pueyo en 1906, Sevilla, Renacimiento.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael (1969): «Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo», *Revista de Occidente*, 71: 217-238.
- RÉPIDE, Pedro de (1908): *Noche perdida*, Madrid, El Cuento Semanal, 88: 4-IX.
- SAN JOSÉ, Diego (2018): *Memorias de un «gato». Itinerario de una vida apacible que pudo ser trágica*. Intr. M. Ángel Buil Pueyo, Sevilla, Renacimiento («Biblioteca de la Memoria»).
- ____ (1952): *Gente de ayer. Retablillo literario de los comienzos del siglo*, Madrid, Instituto Editorial Reus.
- SASSONE, Felipe (1958): *La rueda de mi fortuna (Memorias)*, Madrid, Aguilar.
- ____ (1936): «Recuerdo y despedida. Francisco Villaespesa», *Blanco y Negro*, Madrid, 26-IV.
- SEIJAS, Gonzalo (1914): *La confesión*, Madrid, Imp. Artística de Sáez Hermanos.
- VALERO MARTÍN, Alberto (1930): «Don Francisco de Quevedo y los mercados de antaño y hogaño», *La Nación*, Madrid, 8-I. <https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital> [22-09-2023].
- ZAMACOIS, Eduardo (1964): *Un hombre que se va... (Memorias)*, Barcelona, Editorial AHR.
- ____ (1936): *Tipos de café. Siluetas contemporáneas*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez.
- ____ (s.a. [¿1924?]): *Años de miseria y de risa. Escenas de una vida en que sólo hubo erratas*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, segunda edición.

FLANEAR Y SOÑAR CON LO AZUL. ACTITUD
BOHEMIA DE MANUEL PASO CANO
[GRANADA, 1864-MADRID, 1901] Y SU
REFLEJO EN LA DESCONOCIDA PROSA
DEL POETA

Wanderin and Dreaming of the Blue. Manuel Paso
Cano's [Granada, 1864 - Madrid, 1901] Bohemian
Attitude and its Reflection in the Unknown Poet's
Prose

JUANA MURILLO RUBIO

Universidad Complutense de Madrid

juamuril@ucm.es

ORCID: 0000-0002-7683-0313

Recibido: 30-4-2024

Aceptado: 5-7-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.485

RESUMEN

La figura de Manuel Paso Cano [Granada, 1864-Madrid, 1901] ha sido objeto de estudio junto a una generación de intelectuales que tuvo la bohemia como inspiración y forma de vida. Representó al poeta maldito, tal como se recoge en los desconocidos relatos periodísticos que mencionamos en el presente artículo, gracias a una obra inacabada que recibió afortunadas críticas con la promesa del éxito literario.

PALABRAS CLAVE: Bohemia; poesía; finisecular; decadente; relato.

ABSTRACT

The figure of Manuel Paso Cano [Granada, 1864-Madrid, 1901] has been the object of study along with a generation of intellectuals who had bohemia as their inspiration and way of life. He represented the cursed poet, as recorded in the unknown journalistic accounts mentioned in this article, thanks to an unfinished work that received fortunate reviews with the promise of literary success.

KEY WORDS: Decadent; Poetry; Bohemia; Story; End of the Century.

INTRODUCCIÓN

EL PRESENTE ARTÍCULO aborda la figura bohemia del escritor granadino Manuel Paso Cano (Granada, 1864 - Madrid, 1901), en palabras de sus contemporáneos, así como su recepción en la crítica posterior. Si bien, esta concepción del poeta maldito ha sido suficientemente citada con respecto a la persona del Manuel Paso y su poesía, en cambio, no ha sido vista en los textos en prosa del también periodista, hasta el momento obviados por la crítica. El periplo literario de este bagaje intelectual completa una figura poco estudiada hasta la dedicación de nuestra tesis doctoral en 2013, *La poesía de Manuel Paso Cano [Granada, 1886- Madrid, 1901]*¹, y nunca trabajada en cuanto a su producción prosística, entre la que se incluye una extensa colaboración periodística que pone de manifiesto el retrato de la España finisecular y su contexto social, causa y presencia de la capa bohemia.

UN DESEO: FLANEAR Y SOÑAR CON LO AZUL

La personalidad de Manuel Paso condicionó, sin duda alguna, toda su producción literaria. La primera consecuencia del desorden vital del granadino fue una gran despreocupación por recoger su obra creativa, que se encontraba dispersa entre las revistas literarias que frecuentó y distintas publicaciones periódicas populares a finales de siglo XIX en España. Definidas por Guillermo de Torre en su calidad de difuso propósito: «la “revista” acoge con preferencia los brotes que no siempre llegan a cuajar en libros, lo prematuro, lo íntimo, lo recóndito, los esquemas preformes de la obra» [Torre, 1969: XLV], sus palabras parecen asimilarse a la trayectoria vital del amigo poeta, muerto prematuramente a los 37 años de edad.

¹ Universidad Complutense de Madrid.

Fueron esas publicaciones el soporte elegido por Paso para difundir su pensamiento y una muy comprometida visión del entorno. La redacción de artículos de actualidad [véase la colaboración periodística como enviado a la guerra del Riff durante los años 1893-1894 para *La Correspondencia de España*] es común entre los escritores del momento, quienes encuentran en los rotativos un medio de ingreso económico y una solución a la difícil tarea de publicar en momentos de vaivenes políticos, cambios de gobierno y sus respectivas leyes de prensa llevadas a cabo durante la Restauración.

Manuel Paso Cano había nacido en Granada el 12 de abril de 1864, en la calle del Darrillo, 4, una casa alquilada en la que residían sus abuelos paternos Vicente Paso y Antonia González, junto a sus cuatro hermanos. En torno a 1883 se traslada toda la familia a Madrid, donde el ya poeta inicia sus estudios universitarios en la Universidad Central y donde compartió casa con su madre y hermanos.

A pesar de la distancia, Granada siempre permaneció en el corazón del joven, por lo que se ocupa de ella en uno de sus primeros relatos, «Martirio», donde rememora una tradición granadina y observa el mestizaje cultural vivido en la infancia como un gran tesoro nacional:

El barrio del Albaicín, famoso hoy por sus muchas leyendas, era por aquel entonces la parte aristocrática de la Granada morisca, así es que, a la llegada del ejército cristiano, los señores y ricoshomes tomaron para vivienda los palacios de los vencidos, palacios que más tarde fueron restaurados según las influencias y gustos de la época, conservándose aún en la actualidad casas mitad árabes mitad del Renacimiento [Paso, 1885: 387].

La narración de la leyenda andaluza sirve a Manuel Paso para introducir uno de sus personajes prototipo, *alter ego* del que será en el futuro su propia sombra, en la que ya se dibuja la pose bohemia: «Vióse también a más de un galán enamorado, cuando el día comenzaba a atardecer, irse a vagar por las riberas del Darro, y ya caída la noche, tornar melancólico y lloroso» [Paso, 1885: 387].

La incipiente vocación del joven le había llevado pronto a escribir en la prensa local, la hoja literaria del periódico granadino *El Universal*. El político Melchor Almagro Díaz había percibido la exquisita precisión de la escritura de Paso al describir los parajes naturales de la tierra y dibujar los perfiles personales que protagonizarán sus textos, por lo que quiso que dirigiera *La Tribuna*, periódico que había fundado para mantener la bandera posibilista en su comarca. Sin embargo, la escasa experiencia del joven aconsejaba esperar a que las colaboraciones le dotaran de mayor destreza literaria. Fueron años productivos, en torno a 1880, en que escribía también para *La Lealtad* y *El Defensor de Granada*, ambos periódicos locales, pero de mayor difusión nacional. Luis Seco de Lucena recuerda cómo este último, impulsado por José Genaro Villanova, salió a la luz gracias al trabajo de Manuel Paso durante el primer año:

Manuel Paso y Cano que muy joven fue el único que colaboró conmigo los años 1880 y 1881 en *El Defensor de Granada* revelando sus aptitudes de poeta y su nativa bondad. Su libro *Nieblas* es un manantial de inspiración [Seco de Lucena, 1941: 323].

Según el propio Paso, su entrada en el panorama literario había sido posible gracias a una falsa carta que había presentado a Manuel del Palacio, escrita por él, pero firmada por Adelardo López de Ayala, muerto en 1879, y firmada en «el Cielo, a cinco del mes de enero de 1884»:

Señor Don Manuel del Palacio
 Madrid:
 No por azar de la suerte,
 sino porque Dios lo quiso,
 en silencio y de improviso
 llegó a mi pecho la muerte,
 y hoy vivo en los resplandores
 de la bienaventuranza,
 donde es verdad la esperanza
 y son sueño los dolores.
 Aquí, tras las tempestades

en que se agita lo humano;
 limpio del sello liviano
 de miserias y maldades
 entera mi voluntad
 consagrada a la virtud,
 hallo en el golfo quietud
 y en las sombras claridad² [Paso, 1902: 151-155].

Los dos últimos versos ya anticipaban al lector el prototipo del poeta maldito, el ambiente del que gusta y el camino que emprende, así como la angustia vital que ya le oprime:

Quítale, por Dios, Manuel,
 esa angustia que le oprime,
 y háblale a Gasset y Artime
 sólo por mí, no por él.
 Es joven, se hace ilusiones,
 siente ya esos devaneos
 que comienzan en deseos
 y terminan en pasiones.
 Anhelando la victoria
 con ansias de trabajar,
 quiere bien pronto saciar
 los vanos sueños de gloria [Paso, 1902: 151-155].

En su llegada a Madrid, Campoamor elogia al escritor y en una velada celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid lo apadrina insistiendo en la valía de la producción poética del joven entusiasta:

² Continúa: «Yo a puerto de salvación / he arribado, y desde aquí / quiero que vaya hasta ti / una recomendación. / Quien a llevártela llega, / por su desgracia no advierte / que mal conoce la suerte / quien a la suerte se entrega. / Quizá escaso de aptitud, / pero con nobles alientos, / lidia con los pensamientos / vagos de la juventud. / Como de la nada sale / y en ese mundo se agita / ¡bien lo sabes! Necesita / del que puede y del que vale. / [...] Esta carta le dicté / a Paso, que te la lleva; / de tu bondad dale prueba, / quiere de ti no sé qué. / Seguro que no va mal / amparado de mi nombre, / Paso espera... no te asombre, / entrar en *El Imparcial*.»

El Sr. Paso parece, por sus pocos años, un principiante; pero sus versos están hechos de mano maestra. Tanto la leyenda titulada «El Pico de Muley Hacén», como sus rimas, en que ha imitado con fortuna a Bécquer, alcanzaron grandes aplausos, y convencieron a los que no le conocían, pues sus amigos están convencidos hace tiempo de que el Sr. Paso figurará antes de mucho entre los líricos más distinguidos del parnaso español [Anónimo, 1884: 1].

La presentación del escritor en público le abre las puertas de las más difundidas publicaciones madrileñas. Alberto Aguilera le nombra redactor en *El Norte* y, como bien pedía en su carta, Manuel Paso une a la anterior relación una colaboración en *El Imparcial*.

Las redacciones de estos periódicos reflejan en su momento el impulso que el siglo XIX dio a la difusión cultural, el auge de la ciencia y los manifiestos posicionamientos filosóficos que en su favor facilitaron el desarrollo de las ideas positivistas, plasmadas en la literatura a través del denominado «realismo». Esta tendencia artística traspasó el lenguaje periodístico para invadir el panorama literario español y los inéditos –aún– relatos de Manuel Paso.

La realidad española desfila entre las páginas de las cerca de sesenta colaboraciones periodísticas que, al modo de columna, se hacen eco de noticias recientes versionadas en relato literario. En ellos son protagonistas las capas más humildes y desfavorecidas de la sociedad, compañeras del bohemio, descritas con detalle, siempre acercando la penuria social al lector. Así ocurre en «La caja de mazapán»:

En la mitad de la sucia carretera que, como cinta de polvo, une y sujeta los dos villorrios de una de las comarcas más pobres de Andalucía, se alza la venta del señor Miguelico el Santo, famosísima de antiguo, no sólo por ser amparo de arrieros descaminados [...] Estar detrás del mostrador de una venta da justificados motivos, si no para faltar a lo que el decoro aconseja, al menos para no mirar con malos ojos y de continuo a esos hijos, icada cual de su madre!, unos rubios y otros morenos, cómo andan día y noche por esos caminos de Dios [Paso, 1890a: 406].

La cruda situación de la realidad española también había impregnado la poesía, transformando a menudo el lirismo romántico en sórdida descripción del deambular de figuras errantes. A estas se unieron los escritores noveles, que como el resto de la población contribuyeron al éxodo rural en busca de mejoras laborales.

La tertulia del Madrid decadente, el café compartido, la intelectualidad mendicante son foco de encuentro de la capa bohemia entre la que desfiló Manuel Paso, asiduo tertuliano, aunque pasivo interlocutor, en el café de Fornos:

Fornos
 ¡Ya verás cuando llegues a la Corte!
 ¡Ya verás! –me decían en mi pueblo...
 –Irás a Fornos, el café de moda
 donde acude la crema, lo selecto,
 literatos, artistas, escritores...
 ¡La espuma del saber y del ingenio!–
 Pero somos los chicos de provincia
 bastante impresionables y, por eso,
 al dejar mis montañas asturianas
 una angustia cruel sentí en el pecho [Cadenas, 1901: 14].

Los bohemios madrileños, en su afán por cambiar el panorama literario encuentran en el café el escape a la vida burguesa que critican y que alguno de ellos abrazará al final de sus días. En su primer libro de poemas, *Nieblas* [1886], Manuel Paso recoge la renovación poética del modernismo, que ya se siente en las conversaciones y composiciones de los escritores españoles. La poesía se había labrado un lugar de preeminencia entre los bohemios y, a pesar de ser considerada un género en decadencia, junto a los aires literarios europeos en España se sigue ensalzando la poesía de Campoamor y Núñez de Arce, a Zorrilla como conservador de la tradición y a Manuel del Palacio, por su dicción fácil y castiza. El año 1886 también lo fue de novelas exitosas donde la realidad española deja clara huella de la dificultad que pre-

sentan algunas capas sociales: se publican *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, *La Regenta*, de Clarín o *Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán.

En este contexto, la literatura de los jóvenes escritores bohemios aún el ensayo de las nuevas tendencias con el reconocimiento intertextual de los maestros y la herencia literaria de otros discípulos y críticos voceros de lo social. Es el caso del homenaje que Manuel Paso realiza a Mariano José de Larra en «Una noche con Fígaro», donde la escena carnavalesca es muestra del encuentro festivo que enmascara la realidad madrileña:

¿Qué hora dices que es? ¿La madrugada? Pues vamos, Fígaro, vamos al salón antes que amanezca y las máscaras se pongan la careta.

¡Bravo! ¡Así! Mira ahora a las gentes tales como son. ¡Música, maestro, música! ¡Soberbio!

¡Mira cómo se balancean esos cuerpos en ridículas y voluptuosas contorsiones!

¡Míralos a todos! Ve esos ojos, enrojecidos por el alcohol y medio eclipsados por el deseo.

¡Música, maestro, música!

¡Oh, gran apoteosis del amor!

Los átomos de luz voltean encendidos en el aire; la orquesta lanza en mil notas una melodía dulcísima; los rostros se encienden; los ojos se avivan; los cuerpos, nerviosos y calenturientos, se precipitan en el torbellino del vals; los labios, encendidos por el bermellón, toman al desteñirse un color violáceo; tras el rojo postizo que cubre las mejillas aparece la palidez vengadora de la anémica, y tras el corsé, que tapa la percalina y adornan las flores de trapo, laten los corazones con el impulso de la fiebre.

¡Oh, gran apoteosis del amor!

¡Maestro, música! ¡Otra! ¡Que se repita!

Dame más vino, Fígaro; quiero yo también quitarme esta noche la careta.

¡Míralos ahora a todos tales como son!

La doncella que mañana se ruborizará de cualquier cosa, mírala abrazada a aquel tipo.

Mírala sin careta.

¿Ves a aquel viejo que va con aquella niña? ¡Pues es un abogado; mañana asistirá, grave y circunspecto, a los tribunales de justicia, y hablará con

grande erudición de los principios de la moral eterna!
¡Magnífico! [Paso, 1891: 1].

Madrid es en este momento una ciudad en desarrollo con buena salud; así lo atestigua *Heraldo de Madrid* en 1890:

Hoy Madrid sostiene veinte teatros, hoteles elegantes, puebla lo que eran tierras de pan llevar, la enseñanza se ha multiplicado, se publican 241 periódicos, la beneficencia aumenta; se principia, nada más que se principia a procurar que Madrid sea una población higiénica: los centros intelectuales se multiplican prodigiosamente, el obrero se educa, y en una palabra, el Madrid de 1890 no parece hijo, sino nieto del de 1855... [Anónimo, 1890: 1].

Ese mismo año 1890, se había celebrado por primera vez la fiesta del 1 de mayo y la bandera socialista acompaña reuniones, campañas y actos culturales, a los que Paso acude junto a otros escritores. Comparte estímulos literarios, se ha familiarizado con la capital y la vida urbana y los diarios en que publica le afianzan en la observación de una sociedad sufriente, sobre la que escribe desde su, en cierta medida, posición de artista incomprendido. Lo hace durante los años 1890 y 1891 en el diario *El Resumen*, con una serie de cuentos cuyos protagonistas son sus compañeros de vida, gente común con historias desgraciadas que ejemplifican la verdadera realidad social de la España finisecular. Desde «Toñuela» [10-VIII-1890] a «La virgen eléctrica» [23-VIII-1891] se publica una decena de textos que oscilan entre el relato costumbrista y la denuncia social, la noticia informativa o el relato de ciencia-ficción³.

La «Nueva España», progresista y rebelde, convivirá durante algún tiempo con la más tradicional; «Republiquilla y P. Angélico» ejemplifica con sus dos personajes la convivencia de ambas posturas:

³ Hay que añadir el numeroso número de colaboraciones que con el pseudónimo de «El alguacil Valenzuela» se recogen en la misma publicación [Murillo Rubio, 2013].

Cuando *Republiquilla* entró de pupilo en casa de doña Matilde, hizo colocar en el comedor un retrato del general Espartero.

–¡Oh gran hombre! ¡Oh santo varón! exclamaba ante el retrato del general. Vino después el padre Angélico y puso en el mismo aposento una magnífica estampa de la Purísima Concepción.

Doña Matilde, la dueña, creyendo sin duda que aquel decorado era incompleto, colgó de las paredes unos cuadros que heredó de sus padres y que representaban la historia de *Roger de Flor*, y, por último, como muestra de su habilidad un perro de lanas bordado en cañamazo, con un letrero abajo, en el que se leía: *Hecho por Matilde López*.

De esta simbólica manera estaban representadas en el comedor la religión católica, la idea del progreso y la gracia femenina de doña Matilde, en forma de perro. La hora de los postres, o mejor dicho, la hora del poco postre, era la *hora tremenda de las tempestades*.

¡Qué indignación la de *Republiquilla*!

¡Qué paciencia la del padre Angélico!

Si terco y descreído era el viejo demagogo, la resistencia pasiva del anciano sacerdote ocasionó más de una vez gravísimos disturbios [Paso, 1890b: 1].

La conexión de Manuel Paso con la política del momento le había llevado a la dirección del periódico local de Alcoy, *El Serpis*, durante 1890. Canalejas le había enviado para disponer en la zona de un afín a su política que pudiera difundir los ideales progresistas. A su vuelta a Madrid, volverá a combinar amistades y aficiones y, en este caso, a colaborar con publicaciones más progresistas. Es el caso de *La Correspondencia de España*, periódico vespertino de gran tirada que le permitió asistir en primer plano a los acontecimientos inminentes de guerra en el Riff [1893]. Desde allí escribe unos artículos que demuestran el interés del poeta en la lucha humana por la supervivencia y las difíciles condiciones de vida de los soldados españoles. No es ajena su escritura tampoco al ambiente que le rodea y construye un extenso relato sobre las costumbres de los pueblos del norte de África. Junto a la narración de los bombardeos, Paso vuelve a recrear el escenario bohemio desde Melilla:

La vida del campamento es para los que, como yo, jamás anduvimos en tales lances, una maravillosa novedad, que ensancha el corazón y cautiva los sentidos.

Los vientos templados del mar y los vientos libres de las sierras africanas parecen suavizar nuestras actuales desgracias, e infundir en nuestras venas juveniles alientos vitales y encender nuestra sangre para que la encuentre el plomo enemigo más que nunca generosa y purificada.

Largo rato anduve ayer vagando de tienda en tienda. En unas hallé amigos de la infancia, que cariñosos me abrazaban, en otras oficiales a quienes conocí en Fornos o en el teatro [Paso, 1893: 1].

La trayectoria periodística de Manuel Paso nutre al escritor de un material humano excelente, fuente de la que beberán sus personajes literarios con los que el poeta bohemio se identifica, ambos son fruto del ambiente decadente del contexto cultural finisecular. *La Democracia Social*, diario político, órgano del partido democrático socialista fundado por Joaquín Dicenta junto a Paso, fue uno de los voceros de estas ideas progresistas. La participación en el rotativo puso a Paso en contacto con Rafel Delorme, precursor del marxismo en España, y con Félix Limendoux, con quienes compartirá en Madrid una buhardilla en la calle de Arlabán. Manuel Paso va completando su perfil bohemio; poco parece que le quedaba para definir su figura. Joaquín Dicenta describe con esmero la estética bohemia que compartían los colegas de profesión:

Mi trajeo era entonces fantástico. A más del chaqué, que fue negro y a puro uso se tornó verde, llevaba un chaleco azul con motas encarnadas, y unos pantalones a cuadros y a zurcidos. Añádanse a esto unas botas de caza y el sombrero de copa y tendrán exacta idea de cómo vestía el director de *La Democracia Social*. Poco más o menos, los redactores vestían y vivían por el estilo [Dicenta, 1909: 14].

Realiza una disección perfecta de cada uno de sus amigos y compañeros literarios, todos bohemios, todos desarmados por una desbara-

tada vida que el cambio de siglo hizo posible, frente a una clase burguesa que les reconoció el mérito literario y en muchas ocasiones ayudó a sustentar. El amigo perfila aún más el semblante bohemio en la figura de Manuel Paso:

La indumentaria le traía perfectamente sin cuidado; el personal aseo lo mismo. Largo y enmarañado el pelo, deshechos el bigote y barba, crecidas las uñas, sucio el traje y calzados los pies por sendos zapatones de tela, iba por esas calles sin preocuparse del qué dirán. Su alimentación era un pretexto para evitar motines del estómago; su domicilio otro pretexto para hacerse tarjetas [Dicenta, 1909: 9].

Con semejante desarreglo y descuido son descritos los personajes del granadino en «Amor eterno»:

Rodrigo Díaz era, seguramente, un artista de envidiable mérito y de excepcionales condiciones, capaz el mejor día de entrar por derecho propio en el templo de la inmortalidad. [...]

Díaz no poseía más bienes que el equipaje de sus entusiasmos: equipaje que, vendido a buen precio, no lo hubiera tomado, ni aun de balde, el más compasivo de todos los traperos de la Villa [Paso, 1898a: 414].

El mismo Paso se había descrito fiel a su propio perfil bohemio:

Tengo una mala costumbre,
que francamente confieso,
Y es que me levanto tarde,
ique paso el día en el lecho! [Paso, 1892: 335].

Son años de una intensa experiencia vital y profusa producción literaria que ha de contemplarse desde la noticia de su extensa obra en prosa⁴, imprescindible para definir el perfil de bohemio que acompa-

⁴ No se dispone de estudios críticos sobre ella, tan solo la labor de recopilación realizada por Murillo [2013].

ña su poesía. Su círculo intelectual es amplio y los sucesivos trabajos periodísticos le permiten subsistir, a pesar de una ya inevitable relación con el alcohol que acabó por mermar su salud. Publica en *Gil Blas*, *Blanco y Negro* y *El Nacional* y sale al panorama literario bajo su dirección una revista, *La Pecera*, que la crítica, de igual modo, ha obviado hasta el momento. Explica en sus primeras páginas la elección del título:

Hace ya algunos años que la mayoría de los hombres que son hoy orgullo y gala de nuestra literatura solían reunirse a diario en un rincón del café de Fornos. Este rincón fue bautizado con el apodo de *La Pecera*, y aquellos besugos, congrios y percebes lograron en poco tiempo convertirse merced a su indiscutible y propio valimiento en subsecretarios, diputados, directores de periódicos, notables escritores y no menos celebrados poetas. Estos peces dejaron la piscina y, aborto de ovas y lamas, se lanzaron a la mar salada [Paso, 1895a: 1-2].

La revista recoge las colaboraciones de la nutrida bohemia madrileña, los amigos de tertulia y café. El encuentro literario primero se denominó «La Pelma», después «La Pecera». La formaban el general Esteban, Iglesias, Manuel Paso, Catarineu, Balsa de la Vega, Palomero, Celso Lucio, Limendoux, Villegas, Larrubiera, Muñoz de Quevedo, Gabaldón, Puebla, Ricardo Fuente, Canalejas, Luis París, Capella, Félix Méndez, Mota, Luis Pardo, Feijóo, Rojas, Casado, Brissa, Delorme, entre otros. La dirección de la revista da un impulso al poeta, quien definitivamente es reconocido por lectores y compañeros de profesión. Tuvo un tono distendido y agradable, nada combativo ni polémico, aunque corrió paralela a la escritura denunciante referida. En este camino, en el que va de la mano de Joaquín Dicenta, amigo personal y considerado durante tiempo iniciador del teatro social con su melodrama *Juan José*, continúa su andadura en otras publicaciones de marcado carácter socialista como *Germinal* o *El País*. Así lo recoge Ernesto Bark al comienzo del capítulo V de *El Modernismo* al describir

a «La Joven España», en la que auguraba para Paso altos vuelos literarios [Bark, 1901: 66-67].

La falta de previsión y el ambiente bohemio de los participantes (Ernesto Bark, Ricardo Yesares, Ricardo Fuente, Miguel Sawa, Eduardo Zamacois, Luis París o Rafael Delorme) también acabó pronto con otro proyecto editorial, *La Democracia Social* («Diario popular republicano»), que apareció el 8 de abril de 1895, en un tercer piso de la calle del Pez y duró escasamente un mes. Se imprimieron apenas ocho números y terminó, según relata Joaquín Dicenta, a causa de dificultades económicas y falta de eco. Su génesis es el vivo retrato de la bohemia urbana:

Alguien –ignoro quién– dio dinero para alquilar el piso y las sillas y mesas imprescindibles a trabajos de administración y redacción. Llevé yo a la casa una media sillería de «reps» que, por vieja, desechara mi madre, y hétenos ya instalados y prontos a remover el mundo con la «poderosa palanca» [Dicenta, 1909: 14].

Manuel Paso publica en el número cuatro los versos más críticos de su poema «La media noche», pertenecientes a la estrofa V, en la conocida sección «Romancero de la blusa» y no pueden ser más definatorios de la capa bohemia:

La altiva cortesana se emborracha,
 triunfante de grandezas y dinero.
 ¡Incontrastable fuerza de la carne
 que no imagina dique a su deseo,
 ¡Yo te bendigo, fuerza vengadora,
 que hiciste igual al grande y al pequeño! [Paso, 1895b: 2]

En el escenario de las reivindicaciones sociales, la «razón social Dicenta-Paso» –como los llama Francisco Navarro y Ledesma [1898: 857]–, crean *Germinal*. Esta no es solamente una revista literaria: ya en su primer número aparece un programa de Francisco Macein

como proclama de derechos sociales. Manuel Aznar Soler la define como: «tribuna de una bohemia politizada que siente el arte como una forma de justicia social que no excluye la búsqueda de la belleza» [1981: 44].

Manuel Paso publicó en *Germinal* desde el número 4 [24-V-1897] al 24 [15-X-1897] y en ella se recogen sus escritos más críticos, como el poema «A Cristo». El perfil de los fundadores queda descrito por Joaquín Dicenta en carta al nuevo director, Eduardo Barriobero, en la nueva edición que aparece en septiembre de 1903:

Por méritos, no míos, de los ideales en el periódico sustentado, aquel *Germinal* que ostentó al pie de sus artículos la firma de... Picón..., de Dorado Montero, de Delorme, de Valle-Inclán, de Manuel Paso y de Jacinto Benavente, [...]

Aquel grupo de jóvenes indisciplinados y voluntariosos, que venían de puntos intelectuales y morales diversos... estos sostenían que el arte debería ser sacerdocio y no oficio; religión y no mercadería; aquellos predicaban la libertad de la cátedra y de la conciencia; cuales la abolición del capital; quienes la extirpación del clericalismo [Pérez de la Dehesa, 1970: 92].

La dispersión intelectual achacable a los bohemios no era justificable. Manuel Paso se preocupa por la escasa profundidad lectora y defiende estética y éticamente la escritura en «A Jacinto Octavio Picón» al modo de crítica burguesa:

Gentes rutinarias y ciegas para mirar el fondo y la esencia de las cosas, han creído hallar en los cuentos, novelas y escritos de Picón, propósitos de rebelión antipladosos y demoleedores, sin adivinar que en el fondo de sus escritos palpita siempre un luminoso señalamiento hacia la luz, una provechosa enseñanza y un generoso instinto de piedad, por desgracia, malamente falseado por los moralistas de ocasión y de conveniencia [Paso, 1895c].

El grupo «Germinal» pasó a dirigir el periódico *El País* brevemente, acabándose el 2 de enero de 1898, tras el fracaso de la organización de

una huelga del sector de los ultramarinos. Manuel Paso publicó en él entre el 19-X-1897 y el 17-XII-1897. También el grupo formó parte de la redacción de la revista *La Vida Galante* [1898-1899], dirigida por Eduardo Zamacois. Si bien, esta nace con un talante bien diferente, caracterizada por un carácter festivo que no dista de los presupuestos ideológicos del grupo.

La intensa vida bohemia de Manuel Paso por la capital, inmerso en las turbulencias periodísticas y reivindicativas, fue mermando la escasa salud que había recobrado en 1896, cuando, invitado por el director de *El Heraldo de Baleares*, había viajado a las islas acompañado de su amigo Joaquín Dicenta. El relato de un breve renacer está descrito en *Idos y muertos*; una tarde, frente al mar de Mallorca, «recostados contra una peña, viendo cómo el crepúsculo violeta se iba desvaneciendo entre las olas grises» Manuel Paso resucitó, lanzando un grito de ayuda a su amigo:

¡Yo quiero vivir!... ¡Vivir mi vida, no esta vida miserable que arrastro!... Aún quedan en mi cerebro ideas; aún no se ha olvidado mi pluma de entregar al papel estrofas viriles; aún no es estéril la matriz donde germinaron mis versos. Ayúdame a renacer [Dicenta, 1909: 11].

Luis Bonafoux describía la situación del escritor finisecular como si estuviera retratando la pésima trayectoria vital del granadino:

Hay, sin embargo, en España un oficio más triste e improductivo que el de periodista a secas: el oficio de escritor periodista.

En España no hay periódicos en condiciones de hacer literatura. Es un quiero y no puedo, una periodística *soirée* de los martes de las de Gómez [Bonafoux, 1912: 7].

Del mismo modo Celso Lucio, al recordar los comienzos como redactores de *Madrid Cómico* junto al poeta Manuel Paso, añora el tiempo pasado y le dedica el siguiente poema:

Madrid Cómico a Manolito Paso
 ¿Si me acuerdo dices?
 ¡Vaya si me acuerdo!
 ¡Qué afán por la fama,
 qué envidia del genio,
 qué gran entusiasmo,
 qué poco dinero!
 Las penas... se ahogaban
 a fuerza de versos
 y a cada disgusto
 surgía un soneto [Lucio, 1899: 34].

El proletariado artístico bohemio arrastraba una precariedad económica que en numerosas ocasiones fue unida al consumo de distintas sustancias. En el caso de Manuel Paso, un voraz alcoholismo lo acompañó a lo largo de su vida y contribuyó a la pose literaria que el poema «Vino» recoge en honor a *Las flores del mal*:

¡Llena de vino el vaso! y en loca contradanza
 que bailen mientras tanto la pena y el placer,
 el vino me da siempre la dulce bienandanza
 que la razón codicia, pero jamás alcanza.
 Y el ser feliz es esto: ¡Beber y más beber!
 ¡Llena de vino el vaso! Con falsas alegrías
 quiero tejer la tela que vista mi dolor; [Paso, 1898b: 710].

Los continuos viajes por España y el deterioro personal acucian al poeta y la familia, pero el espíritu libre continúa un espinoso camino. Emprende un viaje urbano que recorre las arterias de la ciudad, de noche, cuando el hambre y el dolor desvela a los marginados. Lo suyo, dice Rogelio Reyes [1993], es andar, trasladarse. La vuelta física sobre sus propios pasos es paralela a las reiteraciones textuales del articulista, que insiste en la repetición de estructuras poéticas con el fin de producir la sensación de circularidad que el bohemio experimenta al encontrarse en un callejón sin salida:

Es media noche; la ciudad dormida
 Extingue ya sus bulliciosos ecos;
 Hora nefasta en que amanece el vicio
 Y torpes se levantan los deseos.
 La luz de los faroles en los charcos
 Que la lluvia formó, da sus reflejos;
 Cansados de beber en las tabernas,
 Ya borrachos, discuten los obreros.
 Las vendedoras del placer, detienen
 Al caminante que vacila ebrio,
 En los labios la torpe carcajada,
 Mostrando audaces el desnudo pecho,
 Encubren los estragos de la anemia
 Con falsas tintas de color de fuego [Paso, 1886: 29].

La noche es para Manuel Paso este mágico y espeluznante momento del día, ya lo recogía así en su más reproducida composición «La media noche», que tiene su correlato en «Las primeras caretas»:

Cuando se apagan las últimas luces del salón y terminan los postreros acordes de la orquesta, los cuerpos martirizados por la fatiga y los ojos enrojecidos por el alcohol, la gran bestia humana estira sus músculos cansados, lanza un formidable bostezo, y mira impasible el nuevo día que amanece allá en los lejanos bordes del Oriente [Paso, 1896b: 1].

El ambiente bohemio fue profusamente descrito por Pío Baroja en *Canciones del suburbio*, donde la Santa Bohemia en la que se encuentra Paso, junto a Alejandro Sawa y Ernesto Bark [Bark, 1913], había sido punto de encuentro de los bohemios de la ciudad:

Cuando el mísero escritor
 despierta al día temprano
 en el hospital inmundo
 donde yace abandonado,
 una serie de visiones
 se apodera de su ánimo,
 que en ocasiones le alegran

y otras más le dan espanto.
Vive una vida ficticia
en casinos y teatros,
en reuniones y cafés,
en escenarios y en palcos
se yerguen ante sus ojos
sus compañeros de antaño,
y le interpelan hablándole
con un brío extraordinario.
Ahí está Joaquín Dicenta
con Palomero y con Paso.
Luego aparecen los Sawas,
el Manuel y el Alejandro,
el uno un seudo Daudet,
el otro un farsante mago [Baroja, 2022: 265-266].

Hasta los últimos momentos la vida bohemia decoró los pasos del granadino; la muerte, siempre acechando, le granjeó una apuesta con otro periodista, Pepe Cuéllar, sobre quién de los dos moriría primero:

Hace mucho tiempo que yo me estoy muriendo. Hace mucho tiempo que se está muriendo Paso. Sus amigos y mis amigos, los amigos de ambos, piadosamente se empeñan en enterrarnos. Y aferrados a esta cruz de la vida, siempre que nos encontramos por la calle él me pregunta: ¿Cuándo se muere usted, Cuéllar? Y yo le pregunto: ¿Cuándo se muere usted, Paso? Ni él ni yo nos morimos, que es peor que si nos muriésemos. Anoche salí a buscarlo. Le encontré en cualquier parte; poco importa dónde. Preguntéle una porción de cosas, y él, por toda contestación me daba la transcrita: ¿Estetas? ¿Delincuentes? ¿Satanistas? - ¡Sr. Cuéllar, estamos estafando a la humanidad! ¡O se muere usted, o me muero yo! [Cuéllar, 1898: 9]

Paso se sabe perteneciente a la turba literaria que fantasea con el dandismo y el malvivir y así lo reproduce en «Año nuevo»:

Es que hay algo dentro de nosotros que nos obliga a maldecir de la funesta realidad, erizada de espinas; es que queremos desenclavarnos de la cruz del

hastío de la que estamos pendientes; y de continuo y con zozobra suspiramos por aquellos lejanos ideales y por aquellos risueños celajes que las almas apenadas reclaman y que no logran alcanzar ni con la tenacidad de la esperanza ni con la divina languidez de los ensueños [Paso, 1896a: 1].

La repercusión de la figura del bohemio se ajusta tan claramente al prototipo, que José Fernando Dicenta se pregunta en *La Santa Bohemia* si no sabría Valle-Inclán la anécdota de ambos escritores, que al parecer era conocida, lo que sería motivo de inspiración para la escena decimotercera de *Luces de Bohemia*, cuando Don Latino, delante del cadáver frío de Max Estrella, dice reflexionando sobre cuál de los dos emprendería primero el viaje: «me ha vencido en esto, como en todo». El acercamiento del gallego al grupo Gente Nueva a su llegada a Madrid había puesto en contacto a ambos escritores, quienes también compartieron redacción en la prensa literaria⁵.

Katharina Niemeyer [1992] argumenta que el poeta abandona al final de su vida la bohemia, queriendo agenciarse una vida más cómoda como la que disfrutaba la criticada burguesía y acepta las normas estético-poéticas de la Restauración. De este modo, la autora rescata a los poetas premodernistas de su influencia postromántica y los sitúa junto a la nueva sensibilidad literaria que acompañó a la amplia nómina de bohemios españoles:

⁵ Más palabras de Pepe Cuéllar alimentan la fama de bohemio del autor granadino: «Estamos en época de postrimerías y de ocasos. Con Martos acabó la raza de los tribunos, con Zorrilla murieron los trovadores, con Paso termina una bohemia gloriosa. Paso es el último y el único gran bohemio español. Si Castelar, según la frase de Burrell, puede pasear por el Ágora del brazo de Demóstenes, Paso podía llevar de la mano a Verlaine a través de las revueltas calles del viejo barrio de Montmartre. Ya no hay bohemios; los escritores todos, o son burgueses o pretendemos serlo. La vida desordenada y espiritual no la practica nadie. Tenemos nuestras horas de hacer arte, como el empleado las suyas de oficinas. Sólo Manolo Paso estira la espiritualidad de su pereza por las calles, llevando la carga de la vida con paciencia fatalista, sin protestar jamás, riendo de todos y de todo, siendo el amigo universal, complaciente y sencillo, dejando deslizarse la existencia con el eterno propósito de escribir todos los días un poema, que tiene pensado y que no escribirá nunca» [Cuéllar, 1898: 9].

Desde el punto de vista de las intenciones comunicativas, los poemas «pre-modernistas» ejemplifican respectivamente una de las tres posibilidades de intencionalidad convencionales en su tiempo y consagradas por las normas estético-poéticas: la del compromiso extraestético, la de la realización desinteresada de belleza y, tercero, la de la desinteresada expresión subjetiva. Los poemas transmiten estas intenciones realizando rasgos específicos de contenido y de expresión que son proporcionados casi sin excepción por el código literario-poético vigente [Niemeyer, 1992: 61].

Sin embargo, tanto su trayectoria vital como su reflejo en las obras citadas confirma la inclusión del granadino dentro de los parámetros de la bohemia literaria finisecular, ejemplificando en su vida y obra una indiscutible definición de su condición literaria. Así lo declararon sus colegas de profesión:

Saliendo de entre las sábanas equívocas de su camastro, al fulgor luminoso del candilón, moribundo, famélico y denotado, era más bien la alegoría espeluznante de la bohemia matritense. La historia de Forondo es una novela ejemplar para aviso de los jóvenes portaliras que sueñan en su rincón provinciano con la musa trágica de Verlaine, de Manuel Paso y de Alejandro Sawa, estos grandes mártires de la religión de la literatura [Carrere, 1918: 85-86].

La singularidad de la bohemia española, presente en los citados artículos de Manuel Paso, se produjo con la convivencia del nuevo estilo modernista junto a la herencia costumbrista precedente:

La capa bohemia supo las gallardías de Espronceda en su buena época romántica, antes de destrozar su leyenda con aquel fermentado discurso sobre las lanas... Pelayo del Castillo, Eduardo del Palacio, Manuel Paso, Pedro Barrantes, sabían del encanto de la capa bohemia, que entre nosotros tiene también el desgaire de la capa manolesca [Carrere, 1918: 163-164].

Esta simbiosis también queda explicitada en «Notas granadinas»; el poeta vuelve los ojos a su tierra natal:

Contemplando el retrato de la hija de la condesa de Montijo, cualquiera diría que aquella mujer andaluza de pura raza se aburriría de pena en los atildados jardines de Versalles, soñando con aires de pura libertad, deseando escalar los flancos verdinegros de las desquebrajadas sierras alpujareñas en busca de ambientes más puros que los que se respiraban en el palacio del segundo y desdichado Emperador.

¡La Alhambra y Versalles! Qué hermoso paralelo trazado con líneas de luz [Paso, 1896c: 1].

El abandono vital del escritor es relatado por Joaquín Dicenta al llegar el momento de la muerte, oportunamente, cuando escribía el drama *Aurora*:

Víctima del alcoholismo y la tuberculosis Paso se suicidó. Perezoso en todo hasta suicidarse, lo fue, encargando al alcohol lo que otro hubiese encargado a un revólver. La apatía de su ánimo nos ha privado de más textos. Su pluma escribía lo imprescindible para conseguir el dinero con que comer diariamente [Dicenta, 1909: 8].

El recorrido bohemio también fue realizado por la comitiva del entierro, al que acudieron numerosas personalidades y del que se hizo eco la mayoría de los diarios de la época:

Y formaban el fúnebre cortejo casi todos los literatos, artistas, actores y autores dramáticos, periodistas y poetas de más fama, cerca de trescientas personas de reconocido talento, [...]

Durante el trayecto, la gente se agolpaba en las calles a demostrar sus simpatías al autor de *Nieblas*.

Al llegar al teatro de Parish hizo alto la fúnebre comitiva, y a los acordes de la marcha de Curro Vargas, desde los balcones, todas las actrices arrojaron un verdadero diluvio de flores sobre el féretro.

En Pardiñas se despidió el duelo, pero siguieron hasta el cementerio del Este más de cien personas, y el cuerpo del poeta cayó en la abierta fosa, y sobre ésta se arrojaron las implacables paletadas de tierra, entre rumor general de sollozos mal contenidos [Anónimo, 1901: 1].

Manuel Paso fue consciente del deambular bohemio, como su propia obra literaria, de una publicación a otra en búsqueda de una mejora vital. Así lo escribe en «Nieve»:

Estímulo y regocijo de la gente moza que a falta de mejor ocupación anda por calles y plazas desafiando a las pulmonías y mirando y remirando con cien ojos los volantes de las enaguas más blancas aún que la nieve que cae; volantes guardadores de otra nieve más codiciada!

Para los espíritus poéticos, la nieve que cae, amén de ser el símbolo de la pureza, es el símbolo misterioso y tremendo del frío y de la ancianidad, ide la muerte misma! con todas sus inapelables catástrofes [Paso, 1895d: 1].

Fueron «Años de miseria y risa», como titula Eduardo Zamacois el volumen que recoge su experiencia bohemia [1916]. «El último capítulo de su vida» lo protagoniza la relevante figura de Manuel Paso como poeta reconocido y la tropelía sentimental de un amigo de ambos.

Admirado en vida, hoy el solitario poeta descansa olvidado de la crítica y los lectores. Su ciudad natal le dedicó una calle de escaso tránsito situada entre Puente de la Virgen y el Humilladero. Él mismo, ante la tumba de Bécquer había escrito años antes su propio epitafio en «Luces y flores»:

¡Bécquer!

Tal como nos lo había escrito el insigne poeta, allí reposa encajonado, isoñaba con que lo enterraran en una fosa humilde en las alegres riberas del Guadalquivir, sin más adorno que los álamos blancos y el festón de mimbrales de la orilla!

¡La muerte, que pérfida lo acechaba, lo recogió al comenzar la vida! ¡La sociedad le negó después de muerto su último sueño de poeta!

Ninguna campana le llora hoy; ninguna luz le alumbrá; ninguna mano limpiará el polvo de su olvidada tumba. Si algunos de vosotros os encontráis mañana frente a su sepultura, decid como él: ¡Dios mío, qué solos /se quedan los muertos! [Paso, 1887: 1].

CONCLUSIONES

La figura bohemia del autor Manuel Paso Cano había sido descrita, incluida y estudiada en la extensa bibliografía que sobre el contexto finisecular se ha escrito. Se conocía su obra poética, que refuerza la condición bohemia del autor, pero no se disponía de un acercamiento a la obra en prosa, aún sin estudiar. Hemos podido comprobar cómo las colaboraciones periodísticas de Manuel Paso, entre las que se incluyen textos cercanos al relato, manifiestan la clara conciencia del autor sobre su vida y obra y completan su perfil bohemio.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1901): «Entierro de Manuel Paso», *El Nacional*, [22-II].
 ____ (1890): *El Heraldo de Madrid*, [6-11].
 ____ (1884): *El Cronista*, [31-03].
 AZNAR SOLER, Manuel (1981): «Nieblas de Manuel Paso», *La bohemia literaria española durante el modernismo*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1385-1420.
 BARK, Ernesto (1913): *La Santa Bohemia*, Madrid, Biblioteca Germinal.
 ____ (1901): *Modernismo*, Madrid, Biblioteca Germinal.
 BAROJA, Pío (2022): *Canciones del suburbio*, Madrid, Cátedra.
 BONAFoux, Luis (1912): *Casi Críticas*, París, Sociedad de ediciones literarias y artísticas.
 CADENAS, Juan José (1901): «Melancolías de la venida a la corte», *Álbum Salón*, 14.
 CARRERE, Emilio (1918): «Elegía de un hombre inverosímil», *La Copa de Verlaine*, Madrid, Fortanet, 141.
 CUÉLLAR, José de (1898): «Ideas y palabras. (Conversaciones libres)», *La España Artística*, (24-IV-1898), 9-10.
 DICENTA, Joaquín (1909): *Idos y muertos*, Madrid, Serie *Los Contemporáneos*, 31 (10-IX-1909).
 LUCIO Y LÓPEZ, Celso (1899): «Madrid Cómico a Manolito Paso», *Madrid Cómico* 5 (4-XI-1899), 34.
 MURILLO RUBIO, Juana (2013): *La poesía de Manuel Paso Cano (Granada)*,

- 1964-Madrid, 1901), Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- NAVARRO Y LEDESMA, Francisco (1898): «Éxitos teatrales. Curro Vargas», *La Revista Moderna*, 94 [17-12], 857.
- NIEMEYER, Katharina (1992): *La poesía del premodernismo español*, Madrid, CSIC.
- PASO, Manuel, (1902): *Nieblas*, Madrid, R. Velasco.
- ____ (1898a): «Amor eterno», *La Revista Moderna* 66 [4-VI], 414-415.
- ____ (1898b): «Vino», *La Revista Moderna* 85 [15-X], 710.
- ____ (1896a): «Año nuevo», *El Nacional* [01-01].
- ____ (1896b): «Las primeras caretas», *El Nacional* [13-01].
- ____ (1896c): «Notas granadinas», *El Nacional* [16-06].
- ____ (1895a): «Nadie pase sin hablar al portero», *La Pecera* I [10-04], 1-2.
- ____ (1895b): «La Media Noche», *La Democracia Social*, 4 [11-04], 2.
- ____ (1895c): «A Jacinto Octavio Picón», *El Nacional* 624 [17-12].
- ____ (1895d): «Nieve», *El Nacional*, 626 [19-12].
- ____ (1893): «Cartas de Melilla», *La Correspondencia de España* [20-11].
- ____ (1892): «A las señoritas», *Blanco y Negro* 55 [22-V], 335.
- ____ (1891): «Una noche con Fígaro», *Heraldo de Madrid*, 105 [11-02], 1.
- ____ (1890a): «La caja de mazapán», *Heraldo de Madrid*, 58 [26-XII], 1.
- ____ (1890b): «Republiquilla y el padre Angélico», *El Resumen*, [15-X].
- ____ (1887): «Luces y flores», A la memoria de Bécquer, *El Resumen* [01-XI].
- ____ (1886): *Nieblas*, Madrid, P. Núñez.
- ____ (1885): «Martirio», *El Nacional*, 129, [20-VI], 387 y 130, [27-VI], 406 y 407.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael (1970): *El grupo Germinal: una clave del 98*, Madrid, Taurus.
- REYES CANO, Rogelio (1993): «Viaje y literatura en el fin de siglo español: el viaje urbano de los bohemios», *Bohemia y Literatura. De Bécquer al Modernismo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 146, 89-131.
- SECO DE LUCENA, Luis (1941): *Mis memorias de Granada (1857-1933)*, Granada, Imprenta Luis F. Piñar.
- TORRE, Guillermo de (1969): *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos.
- ZAMACOIS, Eduardo (1916): «El último éxito amoroso de Manuel Paso», *Años de miseria y de risa*, Madrid, (N. Rico), 215-223.

BAROJA Y SUS ANÉCDOTAS: LAS GALERÍAS DE BOHEMIOS DE DON PÍO

Baroja and his Anecdotes:
don Pío's Bohemian Galleries

JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ SORIANO

Universidad Complutense de Madrid

josemigo@ucm.es

ORCID: 0000-0003-1666-5018

Recibido: 2-5-2024

Aceptado: 5-9-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.487

RESUMEN

En los libros de recuerdos y memorias de Pío Baroja, la bohemia está muy presente y lo está asimismo en el conjunto de su obra. La visión fragmentaria, de técnica impresionista, a la hora de describir y retratar a sus personajes, es una constante a lo largo de su producción literaria. Al hablar de los bohemios que conoció y trató entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, con frecuencia Baroja inserta galerías de artistas y literatos en cuya descripción emplea la misma técnica compositiva, parcial y subjetiva, reduciendo la visión de la bohemia a una realidad anecdótica y con frecuencia histriónica o incluso degradante, pero atractiva en el fondo.

PALABRAS CLAVE: Pío Baroja; bohemia; Fin de Siglo; memorias; anecdotario.

ABSTRACT

In Pío Baroja's books of memories, bohemianism is very present and it is also present in the rest of his works. The fragmentary vision, of impressionist technique, when describing and portraying his characters, is a constant throughout his literary production. When talking about the bohemians that he met and treated between the end of the 19th century and the beginning of the 20th, Baroja frequently inserts galleries of artists and writers in whose description he uses the same compositional, partial and subjective technique, reducing the vision of bohemianism to a reality anecdotal and often histrionic or even degrading, but ultimately attractive.

KEY WORDS: Pío Baroja; Bohemianism; Turn of the Century; Memories; Anecdotal.

EL 26 DE FEBRERO DE 1932, el diario republicano *Luz* reseñaba la aparición de un nuevo libro del ya por entonces veterano escritor Pío Baroja, titulado *Intermedios* y publicado en la prestigiosa editorial Espasa-Calpe. Miscelánea compuesta por diversos textos autobiográficos, que el mismo Baroja consideraba, según apunta Sánchez-Ostiz [2021: 84], un anticipo de las memorias que pudiera escribir en el futuro, en vez de «memorias» –señalaba el autor de la recensión, el periodista y crítico literario Luis Bello– deberíamos hablar de «recuerdos», pues «al decir memorias veo la relación de una vida como asunto central, mientras que en la otra fórmula viven los demás, y el autor se limita a mostrarlos dándoles en la cabeza con la varita de titirimundi» [Bello, 1932: 2]. De titirimundi, es decir, de «mundonuevo», «cajón que contenía un cosmorama portátil o una colección de figuras de movimiento, y se llevaba por las calles para diversión de la gente» [DLE 23.7]. De esta manera, según Bello –nacido en el mismo año que Baroja y compañero de letras en sus inicios literarios–, el autor vasco incluía en *Intermedios* un apartado titulado «Siluetas de bohemios», en el que figuraban personajes como Alberto Lozano, Rafael Urbano, Ciro Bayo, Pedro Barrantes, Cayetano Cervigón..., escritores malogrados en su mayoría y protagonistas de la bohemia *fin de siècle*, amigos más o menos próximos, quienes ahora «...aparecen en trazos gruesos, en anécdotas, hacen su mueca divertida y pasan». Y, junto a ellos, «no sé por qué», como bohemios asimismo otras figuras muy diversas de fines del XIX y comienzos del XX, como el capitán Estébanez, José Nakens, Darío de Regoyos o Rubén Darío: «Sometiendo [a] estos hombres a la anécdota, “anecdotalizándolos” en efecto, pueden ir, sin protesta suya, a una galería de bohemios, con Barrantes y aun con Manuel Sawa. Pero es forzar un poco la nota» [Bello, 1932: 2].

Tan discutido como admirado, entonces y ahora, siempre se ha dicho que uno de los atractivos fundamentales en la producción literaria de Pío Baroja lo constituye la amplísima galería de personajes, históricos y de ficción, presentes a lo largo de su obra: desde su primer libro

de cuentos, *Vidas sombrías* (1900) hasta su última trilogía novelesca, «Las saturnales», finalizada en 1951, sin excluir su poemario *Canciones del suburbio* (1944), donde aparece, entre otros, el poema titulado «Espectros de bohemios»¹, ni tampoco sus incursiones puntuales en el género teatral. Su censo –alguna vez se ha intentado llevar a cabo, al menos someramente, como en la magna obra *Baroja y su mundo* (1962), editada bajo la dirección de Fernando Baeza– pudiera ser más amplio aún que el de la novelística de Galdós, incluyendo, como señalamos, personajes reales y ficcionales. Al héroe barojiano, ya sea el hombre de acción que lucha por escapar de la mediocridad cotidiana (Silvestre Paradox, Zalacaín, César Moncada, Aviraneta, Shanti Andía...) o el tipo desorientado y abúlico incapaz de actuar (Fernando Ossorio, Andrés Hurtado, Luis Murguía –protagonista de *La sensualidad pervertida*, novela que hoy podría calificarse de «autoficción»–, José Larrañaga, Procopio Pagani...), le caracteriza un espíritu de rebeldía innato y su enfrentamiento constante con la sociedad convencional; rasgos que, sin duda, podrían emparentarlo con el perfil más genuino del bohemio finisecular, en cuya figura arquetípica suelen darse ambos modelos simultáneamente, o una combinación de ambos: el del hombre de acción que lucha por escapar de la mediocridad imperante y el del abúlico o desdeñoso incapaz de luchar y que se aparta –o le apartan– quedando al margen de la sociedad. De ahí, con toda probabilidad, el interés que D. Pío sintió por los bohemios de su época, porque resulta incuestionable el atractivo que el mundo de la bohemia ejerció sobre él –ya fuese para bien, o para no tan bien– en su coexistencia con

¹ «*Canciones del suburbio* es uno de los libros más singulares de la literatura española. Es un libro de poemas de un autor que no admite filtros ni convencionalismos sociales o literarios [...] Lo pueblan una serie de personajes singulares –buhoneros, ciegos, mendigos, quinquis de Madrid y apaches de París, bohemios, personas asustadas que huyen de los nazis, personajes de pueblo supersticiosos, víctimas y verdugos, enfermos y esqueletos de varia condición– y unas veces parece escrito desde su juventud anarquizante y otras en el exilio parisino –entre 1939 y 1940– donde el autor nos dice que lo escribió» [García, 2022: 15].

el mismo. Cabe citar aquí la definición de bohemia que ofrecía un gran especialista, Allen W. Phillips:

La bohemia, digan lo que digan sus enemigos, no significa necesariamente cesar de lavarse la cara y no cambiar de camisa, amén de dejar crecer el pelo mugriento. Esto es lo más exterior y por tanto lo más visible. No: se trata de una protesta, una fuerza revolucionaria, y, en el terreno del arte, los bohemios reafirman una exaltación de los valores subjetivos y un rechazo inmediato de todo compromiso con los principios burgueses. El sello del bohemio de raza: el culto por el arte y el ideal. ¡Abajo el filisteo y el burgués! ¡No venderse a los poderosos! [1999: 17].

Esta rebeldía, esta transgresión social y artística, deseo de innovación y ruptura, debían resultar sugerentes, cuando menos, a quien se definía a sí mismo, en *Juventud*, *egolatría*, como «un liberal radical, individualista y anarquista» [Baroja, 1987: 150], y mayor aún si cabe fue el atractivo que ejerció la bohemia sobre su hermano Ricardo, escritor también y artista plástico. Qué gran diferencia, no obstante, entre ambos a la hora de evocar, alcanzada ya la edad de madurez, el periodo bohemio de su juventud, en sus respectivos libros de memorias. Así como Ricardo Baroja, de carácter mucho más extrovertido que su hermano, en *Gente del 98* trazaba una amable y colorista serie de estampas sobre ambientes y personajes de las tertulias literarias madrileñas de entresiglos, sazonadas con divertidas anécdotas —una serie que tituló inicialmente «Bohemia del 98» pero que, al entregarlas al diario donde originariamente se publicaron, *Diario de Madrid*, en 1935, decidió cambiar su título por el de «Gente del 98» porque en ellas «aparecen legítimos bohemios y otros muchos que no lo fueron nunca», según explicaba él mismo en la primera de las entregas [González Soriano, 2018: 39]—, D. Pío, en cambio, en sus siluetas y semblanzas retrospectivas en muchas ocasiones «...no favorece precisamente la visión de la bohemia y de los bohemios» [Esteban, 2017: 63], al reducir a estos a lo pintoresco desgarrado, retratándolos sin apenas profundidad ni hu-

manidad; y así, el trato dispensado viene a ser, retomando de nuevo las palabras de Luis Bello, «parecido, en efecto, al de los titiriteros con sus muñecos» [1932: 2]. En un artículo publicado en *ABC* por Miguel Pérez Ferrero, biógrafo de Pío Baroja, a propósito de la correspondencia sostenida por este con su amigo Paul Schmitz, se definía muy bien en titulares el carácter respectivo de los hermanos: «Ricardo Baroja era un extrovertido; Pío se retrajo y se cansó pronto de los ambientes literarios; Carmen fue una mujer serena» [1977: 12].

Lo cierto es que, en todo el conjunto de la narrativa barojiana, la visión fragmentaria, de técnica impresionista, a la hora de describir y retratar a sus personajes, que selecciona los detalles que el narrador considera más significativos, construyendo rápidos bocetos donde predomina la valoración subjetiva, es una característica que se mantiene constante y que distingue a Pío Baroja como escritor, como se puede comprobar a través de ejemplos de obras suyas muy distanciadas en el tiempo [González Soriano, 2011]. Junto al personaje principal, una multitud de personajes secundarios cruzan ante el lector con rapidez cinematográfica, lo que hace que el narrador no suela profundizar en la psicología de los mismos a la hora de presentarlos, sino que, con leves pero expresivas notas, los adjetiva –o apostrofa– y quedan definidos antes de que el lector pueda formar su propia opinión sobre ellos. En sus descripciones, Baroja prodiga el humor caricaturesco y el tono satírico; pero también, en medio de una visión en general desengañada de la vida y de los seres humanos, es capaz de construir evocaciones líricas o de expresar ternura y compasión ante personajes desfavorecidos.

En palabras del escritor Juan Benet, Pío Baroja «va a poblar sus novelas de gente pequeña que entra y sale sin más misión que representar» [1979: 121], y sucede con frecuencia que no hay medida, ni se establece la proporción obligada entre las figuras, las escenas y el total de la acción. Pero –decimos nosotros– si esta arbitrariedad en la composición y la fragmentación a la hora de construir los personajes indudablemente resultan válidas, aunque heterodoxas, dentro de un géne-

ro multiforme, abierto y de ficción, como es la novela y como la concebía el propio Baroja, más discutible, quizá, se nos presenta su aplicación dentro del terreno de la narrativa de «no ficción», en el ensayo autobiográfico o en sus libros de recuerdos y memorias, géneros en los que, además de los aspectos literarios, importa la veracidad de los hechos y la objetividad ante los seres descritos, al haber –al menos, en principio– una intención historicista en su redacción. Sin embargo, D. Pío aplica el mismo tratamiento expositivo, personal y voluble, ante personajes reales, compañeros suyos de letras y del mundo de la bohemia en muchos de los casos,

[...] con los que convivió y amistó en diversas circunstancias de su vida, pues también formó parte de esa sociedad de principiantes de la literatura que se congregaba en los cafés de Madrid, a principios del siglo XX [...] con muchos bohemios compartió simpatías anarquistas. En sus memorias, y en otros de sus libros autobiográficos, pulula una verdadera galería de bohemios y tipos raros, definidos a veces con crueldad, pero siempre con nostalgia [Esteban, 2017: 63].

En esa crueldad, y a la vez esa nostalgia o melancolía en la evocación, reside la característica ambivalencia de Pío Baroja con respecto a la bohemia *fin de siècle*. Los bohemios, por otra parte, «son muy agradecidos por lo que a llevarlos de manera expresionista a los papeles se refiere. Además, se van muriendo, van saliendo de manera más o menos estrepitosa de escena, y eso facilita la tarea» [Sánchez-Ostiz, 2021: 95]. Así, a lo largo de sus «Memorias», comenzadas en 1944 y publicadas bajo el título genérico *Desde la última vuelta del camino*, encontramos en Baroja relaciones de anécdotas y juicios categóricos sobre autores y personajes de su tiempo, especialmente en los volúmenes *Final del siglo XIX y principios del siglo XX*, donde alude a muchas personalidades, tanto jóvenes como consagradas, que conoció en sus primeros pasos en el mundillo de las letras madrileñas y en sus viajes a París y Londres; en *Galería de tipos de la época*, en el cual, bajo el mis-

mo procedimiento característico de toda su narrativa, esboza el retrato de varias figuras relevantes, tanto del campo literario (Juan Valera, José María de Pereda, Pedro Barrantes, Ciro Bayo, Unamuno, Maragall, Blasco Ibáñez...) como también pintores, escultores, músicos e incluso hombres de ciencia, apareciendo varios de ellos catalogados directamente como «tipos extraños», los cuales debieron servirle a menudo como inspiración para elaborar sus novelas²; y encontramos asimismo relaciones de tipos en *Bagatelas de otoño*, último volumen de la serie y publicado en 1949, que no es sino –de nuevo– una colección de anécdotas y de frases ingeniosas.

Los bohemios le suministran a Baroja «tipos para sus cuadros de la vida real, materia para cuando anda apurado y tiene que escribir algo, y hasta motivos para dedicarles unos versos» [Sánchez-Ostiz, 2021: 95]. En el conjunto de sus memorias, pues, la bohemia está muy presente y lo está también en buena parte de la obra barojiana, ya desde un comienzo: en diversas estampas de alguno de los cuentos de *Vidas sombrías* o en el amplio retablo de tipos raros que desfila por la casa de huéspedes en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), por ejemplo el escritor Juan Pérez del Corral, un «bohemio empedernido» mezcla de Alejandro Sawa y de Valle-Inclán en su configuración, quien «tenía una memoria admirable, una petulancia de damisela, una soberbia satánica y, a veces, rasgos de un desprendimiento y de una generosidad de gran señor» [Baroja, 1998b: 160]. Primera novela de la trilogía «La vida fantástica», en el segundo título de dicha serie, *Camino de perfección* (1902), don Pío igualmente «...hace

² A uno de los bohemios más irredentos, el controvertido poeta Pedro Luis de Gálvez, por quien Baroja sentía «cierta fijación» [Esteban, 2017: 66], le dedicó un capítulo entero dentro de *Galería de tipos de la época*, definiéndolo como «un hombre absurdo, yo creo que un tipo patológico. [...] Era bohemio por naturaleza y no podía acomodarse a la vida reglamentada» [Baroja, 2006a: 101]; y ya en su novela póstuma *Misericordia de la guerra* (2006) segunda entrega de la trilogía «Las saturnales», escrita entre 1949 y 1951, con el título «Un poeta decadente» presenta a Gálvez visitando las checas y ensañándose con Pedro Muñoz Seca [Baroja, 2006b: 197-198].

un retrato cruel y nada justo de Alejandro Sawa» [Esteban, 2017: 64], un Sawa que volverá a reaparecer en *Los últimos románticos* (1906) en forma de César Andión y en la más popular –quizá– de las novelas barojianas, *El árbol de la ciencia* (1911), esta vez como Rafael Villasús, «autor de comedias y dramas detestables»; un personaje que a Baroja le sirve como retrato crítico de la bohemia finisecular, si bien su irrupción en la novela y su muerte constituyen un episodio más, sin conexión con la trama central³. También, en las páginas de la trilogía novelesca «La lucha por la vida», la bohemia literaria y anarquista desempeña un papel fundamental, con la capital como testimonio, inocente y cruel a un tiempo, de la fatalidad y la miseria; en la tercera novela de esta serie, *Aurora roja* (1904), aparecen sendos personajes, un francés, Caruty, y un ruso, Ofkin, trasuntos respectivamente de Enrique Cornuty, conocido bohemio francés afincado en España, y de Ernesto Bark [Santiago Nogales, 2021: 87-90], escritor naturalista de origen estonio, autor de *La santa bohemia (recuerdos bohemios)* y de *La invisible*, obras en gran medida autobiográficas; y así un largo etcétera.

No obstante, como las dimensiones de este artículo son –por lógica– limitadas, para profundizar sobre Baroja y su anecdótico bohemio nos ceñiremos al índice temático de la obra ensayística, elaborado por Vicente Gaos, inserto en los apéndices al libro –citado anteriormente– *Baroja y su mundo*, dentro del cual aparece un epígrafe, «Bohemios y bohemia», donde se señalan expresamente los siguientes títulos, que tomaremos como referencia cerrando con *Intermedios*, la obra de Baroja con la que iniciamos este artículo, a modo de estructura circular:

Bohemios y bohemia:

- «Bohemia madrileña» — *Nuevo tablado de Arlequín*
- «Adiós a la bohemia» — *Nuevo tablado de Arlequín*

³ Recientemente, Rocío Santiago Nogales ha rastreado las diversas «encarnaciones literarias» de Sawa en su libro *Alejandro Sawa, eterno personaje. Más allá de Max Estrella* (2021).

- «La bohemia» — *Juventud, egolatría*
 - «Bohemia» — *La formación psicológica de un escritor* (discurso de entrada en la RAE)
 - «Siluetas de bohemios» — *Intermedios*
- [Gaos, 1962: 137]

El primero de los títulos nombrados por Gaos, *Nuevo tablado de Arlequín*, es una compilación de textos publicada en 1917 que Pío Baroja consideró como continuación de la serie contenida en *El tablado de Arlequín* de 1904, y que por ello tituló de ese modo. Se recogen en este volumen un total de treinta artículos y algunos cuentos del autor publicados en distintas cabeceras en años anteriores [Ancos Morales, 1998: 114-115], unos textos entre los que figura la estampa titulada «Bohemia madrileña», publicada originariamente en la revista *La Esfera* el 2 de enero de 1915. En ella, Baroja comienza por decir:

Todas las cosas y las ideas tienden a convertirse en algo que les sirve de representación. El entusiasmo por la supuesta vida holgazana de artistas y literatos encarnó hace tiempo en el libro célebre de Enrique Murger, titulado *Escenas de la vida bohemia*, libro un tanto mediocre y amanerado, pero agradable a la primera lectura. [...]

Muchas veces a mí me han dicho: Usted ha sido un bohemio, ¿verdad? Yo siempre he contestado que no. Podrá uno haber vivido una vida más o menos desarreglada, en una época; pero yo no he sentido jamás el espíritu de la bohemia. [...]

La bohemia es una de tantas leyendas que corren por ahí; una bonita invención para óperas y zarzuelas, pero sin ninguna raíz en la realidad. Así, pues, no pintaré una cosa que no he visto y en la que no creo: lo único que haré es hablar de la vida de los principiantes de la literatura y del arte, a quienes suele llamarse también bohemios [Baroja, 1982: 37-39].

Si consideramos el título del presente monográfico, «Mito y realidad de la literatura bohemia hispánica», lo que parece claro es que D. Pío no cree que la leyenda o el mito de la bohemia –el más idealista,

al menos— sea realidad. ¿Cuál es, pues, la realidad de la bohemia? Baroja va desgranando su visión: «La bohemia es casi siempre anti-sentimental y poco enamoradiza», «El bohemio es poco afectuoso», «Claro que hay bohemios resignados, contemplativos, dulces hermanos de la cofradía de los Desarrapados», «El bohemio no solo es vanidoso, sino que es ególatra; siente admiración por sí mismo», «Otro de los caracteres de la bohemia madrileña ha sido el amor a lo lúgubre», «Había tertulias de café que eran un muestrario de tipos raros que se iban sucediendo», «Entre estos artistas había gente de una energía y una voluntad maravillosa» —obsérvese cómo aquí va cambiando ya el tono—, «¡Y qué vidas! ¡Qué vidas más pobres! ¡Qué vidas más miserables!», «Otra clase de bohemios que yo he conocido por casualidad han sido los bohemios científicos» ... [Baroja, 1982: 39-43].

Para no creer en ella y no gustarle, lo cierto es que D. Pío nos la va describiendo con mucho detalle y un aparente conocimiento. No faltan tampoco en esta relación las características anécdotas pintorescas, que solía prodigar Baroja en tales casos; y de momento retengamos la siguiente en la memoria:

Recuerdo de un poeta andaluz, que vivía escribiendo artículos encomiásticos en un periódico de bombos. Le daban datos biográficos de las personas a quienes había que bombear, y sobre ellos hacía un artículo que el director pagaba a peseta. Él fue el que en una semblanza de un fabricante catalán escribió esta frase magnífica:

— El señor Tal es el cacique más importante de la provincia de Tarragona, y aun así hay algunos que le niegan sus votos.

Este «aun así» era una muestra de la cándida inmoralidad que produce el hambre; de que sin dinero no se puede ser moral [Baroja, 1982: 43].

Dentro del mismo artículo, continúa diciendo Baroja:

Realmente, a pesar de la envoltura literaria, que casi siempre lo falsea todo, muchas de estas impresiones de la vida absurda, aun vistas por un espectador, son fuertes y sugestivas.

Andar por las calles y plazas hasta las altas horas de la noche, entrar en una buñolería y fraternizar con el hambre y con la chulapería desgarrada y pintoresca, impulsados por este sentimiento de caballero y de mendigo que tenemos los españoles, hablar en cínico y en golfo y luego, con la impresión en la garganta del aceite frito y del aguardiente, ir al amanecer por las calles de Madrid, bajo un cielo opaco, como un cristal esmerilado, y sentir el frío, el cansancio, el aniquilamiento del trasnochador.

Dejar después la ciudad y ver entre las vallas de dos solares [...] la enorme desolación de los alrededores madrileños.

Yo confieso que después de estas excursiones experimentaba al volver a casa como un remordimiento. Realmente no sé si era remordimiento o aprensión de ponerme malo, o simplemente exceso de ácido clorhídrico en el estómago; pero la verdad era que me sentía turbado y débil.

Sin embargo, al día siguiente volvía al café, nuestro centro de operaciones [Baroja, 1982: 41-42].

Fijémonos bien en esta última afirmación: ¿y por qué volvía Baroja al café al día siguiente? Tal vez, porque, además de ser el «centro de operaciones» literarias, no podían dejar de resultarle atractivas o de interesarle aquellas estampas «fuertes y sugestivas» de las que hablaba antes. Al ir evocando la bohemia a lo largo de las líneas de este artículo, lo cierto es que Baroja poco a poco se va poniendo nostálgico y sentimental: «Ese pensamiento en el pasado –afirma–, cuando se deja atrás la juventud y se la mira desde lejos, es como una herida en el alma que va afluyendo constantemente y nos anega de tristeza. Uno quisiera que las cosas unidas a sus recuerdos fueran eternas, pero nuestra existencia no representa nada en la corriente tumultuosa de los acontecimientos» [Baroja, 1982: 44-45]. Del tono cáustico con el que comenzaba la evocación, vamos evolucionando hasta concluir con uno de los párrafos más líricos y hermosos que uno le recuerda nunca a Pío Baroja:

Y aunque tengamos la evidencia de que hemos de vivir constantemente en la oscuridad y en las tinieblas, sin objeto y sin fin, hay que tener esperanza. Hay que hacer que nuestro corazón sea como el ruiseñor que canta en la soledad de la noche negra y sin estrellas, o como la alondra que levanta su

vuelo sobre la desolación de los campos a la luz pudorosa y cándida de la mañana [Baroja, 1982: 45-46].

Definitivamente, Baroja se ha puesto tierno y emotivo al concluir con la «Bohemia madrileña». Junto a este artículo, en *Nuevo tablado de Arlequín* aparece además un esbozo dramático, «Adiós a la bohemia», del que luego sacó el libreto para su conocida obra el maestro Sorozábal⁴. Lo protagonizan Ramón y Trini, un artista bohemio al borde de la claudicación y una modelo de pintor que pasó a ser la mantenida de un chulo. Dos examantes cuyo diálogo, vivaz y punzante al principio, se remansa melancólicamente para terminar en plácida y desolada elegía: la evocación de otros compañeros de bohemia, que quedaron muertos en el camino; el recuerdo de los míseros habitáculos para el amor, la aceptación serena y lúgubre del paso del tiempo: «Casi todos los que nos reuníamos aquí, desaparecieron –dice Ramón–. Nadie ha triunfado, y otros muchachos, llenos de ilusiones, nos han sustituido, y, como nosotros, sueñan y hablan del amor y del arte y de la anarquía. Las cosas están igual; nosotros únicamente hemos variado» [Baroja, 1982: 77].

El amargo contraste entre los ideales artísticos y la prosaica realidad desemboca en una nostálgica evocación del mundo de la bohemia, de «aquellos tiempos» en que malvivían en un frío estudio, «pero frío y todo, lo pasábamos bien [...] éramos de una originalidad salvaje» [Ba-

⁴ Informa Jesús Rubio Jiménez: «La vida escénica de *¡Adiós a la bohemia!* es relativamente extensa. Subió a escena por primera vez en Madrid el 23 de marzo de 1923, en montaje de la compañía de Mercedes Pérez Vargas, a petición al parecer del director artístico del Teatro Cervantes, Francisco Llorca. [...] Más conocida es su puesta en escena en «El Mirlo Blanco», el 7 de febrero de 1926, con decorado de Ricardo Baroja y haciendo Pío Baroja el papel de «Un señor viejo que lee el *Heraldo*» [...] Después se representará la versión musical, estrenada el 21 de noviembre de 1933 en el Teatro Calderón de Madrid, por la compañía de María Vallojera y el 23 de noviembre del mismo año en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián por la compañía Saus de Caballé. Ya en 1945 se reestrenaría en el Teatro Reina Victoria de Madrid por la compañía lírica de Sorozábal. Los numerosos cambios introducidos hacen que debamos considerarla una obra diferente» [Rubio Jiménez, 1998: 38-42].

roja, 1982: 71-72], así como en la constatación de la inutilidad de sus ideales, vistos desde el desengaño y la derrota. Rubio Jiménez destaca asimismo el carácter de galería de tipos bohemios que adquiere la conversación de Ramón y Trini, como «pieza costumbrista asainetada con su ambientación en un café y su desfile de tipos» [1998: 31]: un poeta enfermo, que acabó muriendo en un hospital; un escultor catalán que acabó convirtiéndose en mero vaciador; un francés entusiasta de Verlaine; un anarquista, otro bohemio bigotudo...

El texto de «Adiós a la bohemia» es, en realidad, una reelaboración de uno de los cuentos incluidos por Pío Baroja en su ópera prima *Vidas sombrías*, «Caídos», escrito en forma dialogada y al que su autor da forma de cuadro dramático⁵; y obsérvese la identificación que se establece entre estos dos títulos: de un cuento llamado «Caídos» al drama lírico «Adiós a la bohemia». «¡Es lástima! Si no estuviéramos los dos caídos... ¿eh? Seríamos buena gente», se dice en el primero [Baroja, 1998a: 162]. En el segundo queda, en medio de la desconsolada resignación, un instante de rebeldía; pero toda sublevación es imposible: Ramón volverá a su pueblo con la conciencia de un fracaso sin esperanza en sus aspiraciones artísticas, y la Trini, sensible y perceptiva, pero realista, tornará a agarrarse del brazo de su chulo. «No es una mujer la que se va –termina la obra–. Es la juventud..., la juventud... y esa no vuelve» [Baroja, 1982: 80].

Juventud, egolatría se llamará, precisamente, el primero de los ensayos autobiográficos de Pío Baroja, publicado en el mismo año que el *Nuevo tablado de Arlequín*, 1917. En las «Palabras preliminares» que acompañan al texto a partir de la reedición, sesenta años después, a cargo de Julio Caro Baroja (Taurus, 1977), este explica que «en un momento de su vida, cuando no tenía más de cuarenta años, Pío Ba-

⁵ Pío Baroja volvió a publicar la misma historia ampliada en 1911 dentro de la colección literaria de *El Cuento Semanal* (año V, n.º 239, 28-7-1911), ya como *¡Adiós a la bohemia!* y completando la entrega con otros dos textos, *Un justo* y *Las coles del cementerio*. El contenido de esta versión es ya prácticamente el definitivo de la pieza dramática breve.

roja pensó que ya era viejo» y que concibió este libro bajo las sensaciones de pérdida de la «juventud animal» que pueden darse a esa edad [Caro Baroja, 1987: 11]. En la «Palinodia» final, D. Pío asegura que hubo un momento, cuando se dirigía a la editorial para entregar el original, que estuvo a punto de arrepentirse de hacerlo, pensando en las animadversiones que podría acarrearle: «¿Para qué indisponerse con este y con el otro por decir cosas que, después de todo, a nadie le importan nada?» [1987: 173], pero finalmente no lo hizo considerando que, si era sincero lo escrito, poco debían importarles los comentarios. De su contenido puede decirse, siguiendo a Gonzalo Sobejano, que «el escritor avanza desde el centro de su personalidad por el radio de la cultura, dibuja después su biografía y termina concediendo alguna atención a lo que pasaba entonces en el mundo» [1974: 518].

Al hablar de sus relaciones con otros escritores de su tiempo, de sus enemistades literarias o de sus incursiones en política, aparecen rápidas semblanzas de personajes como el capitán republicano Nicolás Estévanez y de reconocidos bohemios como Joaquín Dicenta, Alejandro Sawa o Silverio Lanza, de los cuales Baroja apenas narra alguna que otra anécdota desfavorable para abandonarlos a continuación, sin aportar nada más que determinadas pinceladas descriptivas, normalmente de naturaleza denigrativa, como en el caso de Sawa («Era en el fondo un hombre sano, un mediterráneo elocuente, nacido para perorar en un país de sol, y se había empeñado en ser un producto podrido del Norte» [1987: 139]) o de Lanza («Silverio Lanza era un hombre de una gran originalidad y que tenía un fondo enorme de ambición fracasada y de vanidad» [1987: 140]). A «La bohemia» le dedica un escueto epígrafe que podemos reproducir íntegro, por su brevedad:

Nunca he sido practicante de ese mito ridículo que se llama la bohemia. Vivir alegre y desordenadamente en Madrid o en otro cualquier pueblo de España, sin pensar en el día de mañana, es tan ilusorio que no cabe más. En París y en Londres, esta bohemia es falsa; en España, en donde la vida es tan dura, es mucho más falsa aún.

No solo es falsa la bohemia, sino que es vil. Es como una pequeña secta cristiana de menor cuantía hecha para uso de desharrapados de café.

Enrique Mu[r]ger era el hijo de una portera.

Esto hubiera sido lo de menos, si no hubiera tenido además un sentimiento de la vida digno del hijo de la portera [Baroja, 1987: 125-126].

En palabras de Sánchez-Ostiz, los bohemios le sirven a Baroja «para atacarlos con saña, para compararse de manera ventajosa: ellos son los que de verdad no han llegado a nada, los impostores, los que viven la vida como no hay que vivirla, porque Baroja sabe cómo hay que vivir la vida» [2021: 95]. Estando ya en la década de los treinta, en pleno régimen republicano, D. Pío será elegido miembro de la Real Academia de la Lengua y su discurso de entrada, leído el 12 de mayo de 1935 y contestado por Gregorio Marañón, llevará por título «La formación psicológica de un escritor»⁶. En él, Baroja dedica varios pasajes a la juventud de su tiempo y, entre ella, a la bohemia y los bohemios. Tras dejar sentado que «el objetivismo es una ilusión» a la hora de evocar, habla de cómo, entre los compañeros de entonces,

[...] muchos tomaron su situación en trágico. A la pereza, al alcoholismo, a la maledicencia, al rencor y a la inutilidad, para vivir ordenadamente, se unió en ellos el misticismo por el arte y la rebeldía cósmica que venía en el aire con la tendencia anarquista. Se destacaron tipos desastrados, algunos de estos acabaron mal, muertos en plena juventud por la tuberculosis. Yo resistí porque no tomé muy en serio la bohemia. Me parecía también decoración y aparato escénico [Baroja, 1935: 81].

Sin embargo, poco después, parafraseando su artículo «Bohemia madrileña», publicado originariamente en la revista *La Esfera* e incluido después en el *Nuevo tablado de Arlequín*, termina por admitir que:

⁶ Publicado por Espasa-Calpe el mismo año del ingreso académico de Pío Baroja, dentro de la página web de la RAE se puede acceder al contenido completo del mismo (https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Pio_Baroja.pdf).

La vida irregular y vagabunda presentaba sus atractivos. Andar por las calles y plazas hasta las altas horas de la noche, entrar en una buñolería y fraternizar con el hambre y con la chulapería desgarrada y pintoresca, impulsados por este sentimiento de caballero y de mendigo muy español, era algo que tenía su encanto malsano.

También lo tenía marchar con la impresión en la garganta del aceite frito y del aguardiente, al amanecer, por las calles de Madrid bajo un cielo opaco como un cristal esmerilado; sentir el frío, el cansancio, el aniquilamiento del trasnochador, y ver entre las vallas de los solares esas eras inciertas, pardas, que se alargan hasta fundirse con las colinas onduladas del horizonte, en el cielo de la mañana, en la desolación de los alrededores madrileños.

A veces, cuando volvía a casa, sentía como un fondo de amargura y de remordimiento. No sé si era la protesta moral de la vida ociosa, aprensión o vagotonía o exceso de ácido clorhídrico en el estómago; pero la verdad era que yo me sentía un tanto trastornado y como arrepentido. ¿Arrepentido de qué?, me preguntaba. ¿Qué podía importar a un hombre con sentimientos libertarios ir a acostarse a las diez de la noche o a las cuatro de la mañana? [Baroja, 1935: 82-83].

Como podemos ver, se trata de una reescritura con mínimas variaciones del artículo mencionado pero esta vez reconociendo de forma explícita que sí, que verdaderamente la vida bohemia presentaba para él sus atractivos, como cabía imaginarse. La mayor distancia existente en el tiempo –no en vano han transcurrido veinte años más– parece incitarle a manifestarlo así en su renovada evocación.

Cuatro años antes de su discurso de ingreso en la RAE, sin embargo, Baroja había publicado el ya mencionado libro de *Intermedios*, con el que cerraremos el presente repaso a su tratamiento de la bohemia; una miscelánea compuesta por diversos ensayos y memorias y que, como comentábamos al principio, incluía la sección titulada «Siluetas de bohemios»: una galería de figuras humanas auténticas que, como muchos de los entes ficcionales de sus novelas, irrumpen dentro de la obra con trazos gruesos, protagonizan una situación anecdótica más o menos divertida y desaparecen. Si tomamos como ejemplo al primero de los bohemios que encabeza la serie, Alberto Lozano, podemos leer lo siguiente:

Alberto Lozano era un joven andaluz, de Jerez, que había venido a Madrid después de haberse arruinado. Debía haber sido generoso, manirroto, imprevisor. Colaboró en un periódico de Escalante Gómez, semanario de bombos, que se titulaba *Relieves*.

Escalante Gómez pagaba a sus redactores, Lozano y López Barbadillo, a peseta por artículo. Naturalmente, los artículos no eran largos. Lozano fue el que redactó la biografía elogiosa de un comerciante rico de Tarragona y dijo, con inconsciencia, esta admirable frase:

«El señor Coll es el cacique más rico y más influyente de la provincia de Tarragona, y *aun así* hay algunos que le niegan sus votos» [Baroja, 1931: 115].

Se trata, en efecto, de la anécdota que aparecía de forma anónima en el artículo «Bohemia madrileña», varias veces citado ya por nosotros, del *Nuevo tablado de Arlequín*; pero ahora, de modo menos piadoso, desvelando el nombre y apellidos del protagonista anecdotizado. Otro ejemplo que da la tónica de estas semblanzas podría ser la de Darío de Regoyos:

Darío de Regoyos era un hombre que haciendo las cosas de una manera juiciosa y sensata parecía muchas veces disparatado y absurdo. Tenía una mezcla de ingenuidad y de alegría, una cara jovial y sonriente, con un ojo más alto que otro.

No tenía malicia; pero era tan curioso y tan aficionado a preguntar, que ponía en un compromiso a cualquiera.

Al poco tiempo de conocer a una persona le preguntaba si estaba casado, si le quería [sic] a su mujer, si tenía muchos hijos, si pensaba tener más, y cosas por el estilo.

Le conocí en San Sebastián. Yo entonces comenzaba a publicar libros. El me escribía: «A la librería de aquí suelen mandar dos ejemplares de sus libros; el uno lo compro yo, el otro se queda en la librería para siempre».

Regoyos se hacía amigo en seguida de todo el mundo [Baroja, 1931: 142-143].

Volvamos ahora a la reseña de Luis Bello, «Baroja y sus anécdotas». Tras leer el libro, dicho crítico reflexionaba de la siguiente manera: «Todos esos bohemios, además de su anécdota, eran algo. Yo quiero

decir que tenían su alma, si la frase no fuese demasiado aparatosa. Baroja los deja reducidos a lo pintoresco, y a lo pintoresco desgarrado. Quedan como pingajos que cuelgan del fin del siglo XIX, a la manera fantochesca de Solana» [Bello, 1932: 2]. Quizá esta última frase resulte excesiva; muchas de las anécdotas narradas por D. Pío son simpáticas, sin malevolencia; pero sí podemos acaso preguntarnos con él: ¿es que aquellos bohemios, entes reales a los que Baroja conoció personalmente, no merecían más? ¿Es que la realidad de la bohemia se reducía tan solo a eso, a una existencia anecdótica y con frecuencia histriónica? Recordando la teoría de «los tres estadios» de Valle-Inclán, la «mirada desde arriba» por la cual el autor considera, con un punto de ironía, como seres inferiores a los personajes de la trama –y esta es, según Valle, la postura tradicional española–⁷, el trato barojiano a sus retratados viene a ser parecido, ciertamente, a un marionetista manejando sus títeres o a un espectáculo de «mundonuevo» como señalaba Bello [1932: 2]. Según Sánchez-Ostiz:

Las escenas que cuenta Baroja de esos tiempos de errancia cafeteril son patéticas. Unas ajenas y otras propias. [...] Por unos tiene piedad, por otros, los menos, no. Los protagonistas del guiñol salen mal parados sin remedio. Pagan por su fracaso vital, pagan por lo que son, pagan por el atractivo que sin duda tuvieron para el novelista, pagan por ser vagos, alcohólicos, maledicentes, rebeldes en vano [...]. Es en la descripción de los figurantes del guiñol bohemio donde a mi juicio aparece el peor Baroja, el

⁷ «Creo que hay tres modos –enuncia Valle– de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas –y esta es la posición más antigua en literatura–, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana [...]. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo [...]. Y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo [...] Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los *esperpentos*» [Martínez Sierra, 1928: 3].

cicatero, el que para caracterizar denigrando a un personaje, utiliza los mismos argumentos que él proscribía en otros [2021: 148-150].

Mediante una sucesión de marionetas o de fantoches construyó, desde luego, Valle-Inclán su novela histórica dentro de la serie –finalmente inconclusa– de «El ruedo ibérico»; tal vez, la diferencia entre ambos autores –Baroja y él– estribaría en que, para entrar en el esperpento, Valle –proveniente del modernismo más estilizado– necesitaba llevar a cabo la praxis literaria simbolizada en los espejos cóncavos, la deformación sistemática de lo real; mientras que, para Pío Baroja, dado el carácter de su visión, esta deformación se daba ya directamente –y es tomada al natural– dentro de la misma realidad, en este caso de la realidad de la bohemia. Sus relaciones de tipos bohemios de la época se convierten, de ese modo, en palabras de Bello, en «un desfile de sombras sin alma, sin más que gesticulaciones exteriores, revelación a veces de malos momentos, que no son los definitivos y que representan muy poco en el global de una vida» [1932: 2]. La impresión que de ellos se recoge, por tanto, no puede ser sino parcial y fragmentaria.

No obstante, quizá a Baroja no le preocupaba tanto reflejar el verdadero fondo del carácter como –sobre todo– entretener a los lectores, para los cuales, precisamente, de ese humor cáustico y corrosivo, de ese desapego o desasimiento hacia sus personajes, proviene en parte no pequeña el atractivo –morboso– de su obra. Ante este hecho, cabría preguntarse si Pío Baroja, despreocupado y personal, a pesar de ser tan independiente no lo era tanto respecto de su público⁸; y pensando en

⁸ Vendría a abundar en esta hipótesis el hecho el que, a partir precisamente de 1931, Baroja pasara a editar con Espasa-Calpe en vez de con su cuñado, Rafael Caro Raggio, lo que vendría a proporcionarle un público más amplio y –también– una mayor presión editorial, por el posible resultado comercial de la venta de sus libros: «Esta editorial –apunta Sánchez-Ostiz– le aseguraba algo a lo que Caro no alcanzaba: Espasa tenía una distribución privilegiada que llegaba hasta las estaciones de ferrocarril. Caro Raggio entregó los fondos de Baroja a Espasa, y hasta corrieron ejemplares de libros de Baroja, impresos por Caro Raggio, con cubierta de Espasa» [2021: 229].

satisfacerlo, elabora literariamente sus anécdotas y semblanzas sin importarle poner en sus ataques un poco de canibalismo. «El humorista pone a prueba su independencia atacando a los demás. Y este ataque contra todo lo que cae fuera de él, [...] es el mayor incentivo del humorismo para la parte del público, bastante estragada, que pide sangre», vuelve a decir Luis Bello [1932: 2]. Baroja, desde luego, no parte de un concepto trascendental de su actividad literaria sino pragmático, como medio de ganarse la vida, dado que –según él– «no servía para otra cosa»; y en su estilo se han advertido dos constantes bien definidas: el mirar el mundo como espectador, interponiendo distancia; y tratarlo, cuando puede, en humorista, lo cual implica también distancia [Cipliajauskaité, 1974].

De otro modo no sería Baroja. El público le sigue divertido en su mordacidad; su carácter descontentadizo y rebelde hace que siga teniendo entusiastas lectores que se identifican con su mundo; el estudioso de la literatura encuentra en él excelente materia prima sin labrar, la anécdota que da colorido a su trabajo de investigación, quedando el grueso fundamental de cada personaje intacto para ser desarrollado. Y en nuestro caso, de cara a este monográfico, un aproximamiento tan valioso como ambiguo y paradójico a la realidad y al mito de la bohemia de su tiempo: su admiración y sentimiento de nostalgia hacia ella a pesar de su empeño por aparentar un incuestionable desprecio, encasillándola como un mito falso.

BIBLIOGRAFÍA

- ANCOS MORALES, Beatriz de (1998): *Pío Baroja: literatura y periodismo en su obra*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- BAROJA, Pío (2006a): *Desde la última vuelta del camino II. Memorias*, Barcelona, Tusquets.
- ____ (2006b): *Miserias de la guerra*, ed. M. Sánchez-Ostiz, Madrid, Caro Raggio.

- ____ (1998a): *Vidas sombrías*, intr. J. C. Mainer, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ____ (1998b): *Silvestre Paradox y Paradox, rey*, pról. L. Mateo Díez, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura.
- ____ (1987): *Juventud, egolatría*, pról. J. Caro Baroja, Barcelona, Taifa.
- ____ (1982): *Nuevo tablado de Arlequín*, Madrid, Caro Raggio.
- ____ (1935): *Discurso leído ante la Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Pio Baroja. Contestación del Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón*, Madrid, Espasa-Calpe. https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Pio_Baroja.pdf [30-4-2024].
- ____ (1931): *Intermedios*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BELLO, Luis (1932): «Baroja y sus anécdotas», *Luz*, 26-II: 2.
- BENET, Juan (1979): «Baroja y la disgregación de la novela», en *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, ed. J. Martínez Palacio, Madrid, Taurus, 119-122.
- CARO BAROJA, Julio (1987): «Palabras preliminares», en *Juventud, egolatría*, P. Baroja (Barcelona, Taifa), 9-19.
- CIPLAJAUSKAITĖ, Biruté (1974): «Distancia como estilo en Pío Baroja», en *Pío Baroja*, ed. J. Martínez Palacio, Madrid, Taurus, 139-147.
- ESTEBAN, José (2017): *Diccionario de la bohemia. De Bécquer a Max Estrella (1854-1920)*, Sevilla, Renacimiento.
- GAOS, Vicente (1962): «Índice temático de la obra ensayística de Baroja», en *Apéndices a Baroja y su mundo*, dir. F. Baeza, Madrid, Arión.
- GARCÍA, Manuel (2022): «Introducción», en *Canciones del suburbio*, P. Baroja (Madrid, Cátedra), 15-125.
- GONZÁLEZ SORIANO, José Miguel (2018): «Tres artículos “perdidos” de Ricardo Baroja en “Gente del 98” (*Diario de Madrid*)», *Mediodía. Revista hispánica de rescate*, 1: 38-59.
- ____ (2011): «El tratamiento de los personajes en la narrativa de Pío Baroja», en *Lecturas y diálogos en torno a Pío Baroja*, ed. A. Regalado y J. Lasaga, CSIC, Arbor / Los Libros de la Catarata, 179-193.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1928): «Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra», *ABC*, Madrid, 7-XII: 3-4.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1977): «Pío Baroja a través de cuarenta cartas inéditas», *ABC*, Madrid, 29-V: 9-14.
- PHILLIPS, Allen W. (1999): *En torno a la bohemia madrileña (1890-1925). Testimonios, personajes y obras*, Madrid, Celeste.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1998): «Introducción», en *¡Adiós a la bohemia! Arlequín, mancebo de botica o Los pretendientes de Colombina. El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, P. Baroja (Madrid, Biblioteca Nueva), 7-68.

- SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel (2021): *Pío Baroja, a escena. Una biografía a contrapelo*, Sevilla, Renacimiento.
- SANTIAGO NOGALES, Rocío (2021): *Alejandro Sawa, eterno personaje. Más allá de Max Estrella*, Sevilla, Renacimiento.
- SOBEJANO, Gonzalo (1974): «Solaces del yo distinto (estimación de *Juventud, egolatría*)», en *Pío Baroja*, ed. J. Martínez Palacio, Madrid, Taurus, 517-529. <https://biblioteca.org.ar/libros/134675.pdf> [30-4-2024].

«POR EL ARTE, POR LA VIDA»: LOS
ESCRITORES ESPAÑOLES EN *BOHEMIA*.
REVISTA DE ARTE (URUGUAY, 1908-1910)¹

«Por el arte, por la vida»: Spanish Writers in *Bohemia*.
Revista de Arte (Uruguay, 1908-1910)

EMILIO JOSÉ OCAMPOS PALOMAR

Universidad Complutense de Madrid

emilocam@ucm.es

ORCID: 0000-0002-2663-7718

Recibido: 3-1-2024

Aceptado: 29-4-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.448

RESUMEN

Las revistas literarias del Modernismo hispánico muestran un diálogo entre escritores hispanoamericanos y españoles, un cierre de filas desde ambas orillas para proteger el arte de su amenaza positivista y burguesa. En este horizonte muchas revistas asumen, desde el mismo título, la lucha artística, calificándose como bohemias. El presente artículo analiza la uruguaya *Bohemia* (1908-1910) y su relación ideológica con los autores españoles que colaboran en la misma.

PALABRAS CLAVE: Revista literaria; Uruguay; escritores españoles; bohemia; Modernismo.

ABSTRACT

The literary journals of Hispanic Modernism show a dialogue between Spanish and Latin American writers, a defence from both sides to protect art from its positivist and bourgeois threat. In this context, many magazines assumed, from the very title, the artistic struggle, qualifying themselves as bohemian. This article analyses the Uruguayan magazine *Bohemia* (1908-1910) and its ideological relationship with the Spanish authors who contributed to it.

KEYWORDS: Literary Magazine; Uruguay; Spanish Writers; Bohemianism; Modernism.

¹ Esta investigación es parte de la ayuda JDC2022-049079-I, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea «NextGenerationEU»/PRTR.

INTRODUCCIÓN

LAS LITERATURAS ESCRITAS en español adquieren una compleja unidad a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Conceptos ideológicos como arielismo, modernismo o iberoamericanismo así lo demuestran². En los últimos años del siglo XIX, España (obligada a repensarse, regenerarse, como nación) y las naciones hispanoamericanas se enfrentan al mundo moderno, al nuevo orden imperialista: el intervencionismo de EE. UU. y el dominio industrial y cultural de Francia sobre el mundo hispánico. La modernidad la dicta la sociedad burguesa finisecular desde las naciones occidentales con más poder económico. Ser moderno y ser cosmopolita es ir a las ciudades-cosmos, las ciudades-universales por excelencia, las que engloban ese espíritu humano y novísimo que no se encuentra en los pueblos que el progreso material y tecnológico ha dejado atrás, y una de esas cosmópolis es París. Los valores de la burguesía francesa se imponen en las burguesías periféricas y, con ello, un elemento más que genera el propio sistema burgués nuclear: la perversión de sus códigos. La sociedad burguesa periférica se ve reflejada en la sociedad burguesa centroeuropea y, por tanto, se refleja también en la transgresión de sus valores. De ahí que Schulman y Picon Garfield adviertan de la influencia del parnasianismo y del simbolismo en el mundo hispánico gracias al «principio *homológico* del atractivo de las naciones más poderosas sobre las periféricas» [1986: 25].

España e Hispanoamérica se igualan en la periferia y en la absorción del discurso poético del *L'art pour l'art*, del esteticismo o del arte puro que despliegan parnasianos, simbolistas y decadentistas, discurso originado desde la concepción kantiana y burguesa del arte como inutili-

² A propósito del ideal de unidad histórico-literaria iberoamericana, véase el contenido de *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispano-americanas*, 1895-1902, que dirigió Rafael Altamira.

dad o desinterés. El arte, por un lado, y la sociedad, por otro. He aquí, como señala Rodríguez, «el absoluto desequilibrio entre el lenguaje de la Gran Estética y el lenguaje de la realidad social en que esa Gran Estética intentaba establecerse» [2007: 340]. Un desequilibrio o un conflicto, histórico, entre la modernidad literaria y su generadora, la modernidad burguesa de finales del XIX.

Esta es la modernidad literaria que define al Modernismo y a la bohemia finisecular, la apropiación de una serie de poéticas que surgen del desencuentro entre el escritor y el burgués en la segunda mitad del siglo XIX. La conquista de la autonomía del arte en Francia, es decir, el fin de la subordinación del campo literario y artístico al poder de la burguesía [Bourdieu, 1992], se extiende a los países hispanohablantes, y la lucha por el arte la harán conjuntamente hispanoamericanos y españoles, como se ve en la nómina de los autores que colaboran, por dar unos ejemplos, en las modernistas *Revista Azul* (México), *La Revista Cómica* (Santiago de Chile), o *Helios* (España). En este contexto, y en el terreno de la prensa periódica, van a surgir una serie de revistas bautizadas con el nombre del ideal artístico por excelencia: Bohemia³.

En 1872 se publica en la Ciudad de México *La Linterna Mágica. Periódico de la Bohemia Literaria* (18/7/1872 - 1/10/1872), semanario de once números dirigido por José Tomás de Cuéllar y órgano de difusión del grupo Bohemia Literaria, con colaboraciones de autores como Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Ignacio M. Altamirano, Gustavo Gostkowski, Manuel Peredo, Calibán, Joaquín Téllez o José Monroy [Perales Ojeda, 1957: 81]. En 1897, también en México, salen a la luz dos revistas: en Culiacán, *Bohemia Sinaloense* (1897-1899), quincenal dirigido por Julio G. Arce y Manuel Bonilla, con colaboradores como Enrique González Martínez, Amado Nervo, Esteban Flores, Eusta-

³ Aunque este estudio localiza revistas españolas e hispanoamericanas, no se puede perder de vista la portuguesa *Bohemia Nova. Revista de Litteratura e Sciencia* (Coimbra, 1889).

quio Buelna, Herlindo Elenes Gaxiola, Francisco Medina, José Ferrel, Cecilia Zadi, Samuel Hjar, Francisco Verdugo Fálquez, Jesús G. Andrade o Ricardo Carricarte [García Santana, 2010]; y en Aguascalientes, *La Bohemia* (10/15/1897 - 15/10/1898), quincenal dirigido por Eduardo J. Correa y José Flores, con firmas como las de E. Covarrubias J., Honorato Barrera o Jorge de Rivas. En 1900, surge en Buenos Aires *Bohemia Argentina. Revista Ilustrada*, dirigida por José López de Maturana y con las colaboraciones de Carlos M. Durán, Enrique Buttaro, Felipe A. Oteriño, Germán García Hamilton, Roberto L. Cayol, Francisco Mostajo, J. J. Soiza Reilly, A. E. C., Aubín, E. Miranda y Francisco C. Lynch. En 1908, nacen otras dos revistas con el título *Bohemia*; una en Uruguay (Montevideo, 15/8/1908 - 30/9/1910), objeto de estudio de este trabajo, y otra en Cuba (La Habana, 10/5/1908 -), fundada y dirigida por Miguel Ángel Quevedo Pérez padre hasta 1927 y aún en publicación, pero sin el programa artístico-literario de sus inicios [Rodríguez Robles, 2019]. En 1913 otras dos revistas: *Bohemia* (Ciudad de México, 1/6/1913 - 1/11/1913), de salida mensual, dirigida por Lucio Mendieta y Núñez, con firmas como las de Emilia Pardo Bazán, L. Macedo, G. Quintana, Carlos Basauri, Abel Díaz Covarrubias hijo, Marcos Rafael Blanco Belmonte, Manuel Jiménez, L. Espino Flores, M. D. Espinosa, I. de Lara, M. A. Berget, Ventura Ruiz Aguilera, Joaquina Balmaseda o Salvador Álvarez G.; y *Bohemios* (Madrid, 15/4/1913), quincenal de arte, ciencia, literatura y sociología, del que solo he conseguido localizar un número, con las firmas de José López y López, Rodrigo Soriano, Miguel P. Ruiz, Manuel P. Moreno, Francisco de la Escalera, Ubaldo Romero Quiñones, Antonio Mar, Ciriaco Olías Sánchez, J. Alcina Navarrete, Pedro Lillo, Florinda, Vicente Ares, y Escalpeló. Y, finalmente, dos más en Cataluña también con el título *Bohemia*: una se inicia el 6 de marzo de 1915 en Barcelona, que duró apenas dos meses y donde colaboraron autores como Pío Baroja, Emilio Carrere, José Francés o Eduardo Zamacois [Esteban,

2017: 92-93]⁴; y otra en Lérida, de salida semanal en sábado, cuyo tercer número fue el 13 de abril de 1918 y en el mismo colaboraron autores con los seudónimos El Trovero de la Púa Dorada, El Gaitero del Sió, El Poeta de la Reyna Saba, Juan del Pueblo, S., Peliculero, y Carmen⁵.

Partiendo de que los numerosos diálogos transatlánticos en la prensa del periodo de entre siglos (la unidad literaria entre Hispanoamérica y España) responden a un significado histórico, en este trabajo se analiza *Bohemia. Revista de Arte* (Uruguay), una de las mencionadas publicaciones hispanoamericanas con más recorrido temporal, a excepción de la *Bohemia* cubana, y más representatividad de autores españoles, con el objetivo de estudiar cómo los autores peninsulares se integran en el ideario de la revista y en el de la bohemia.

DESCRIPCIÓN DE LA REVISTA Y SU TEMÁTICA BOHEMIA

Bohemia. Revista de Arte se publica quincenalmente en Montevideo desde el 1 de agosto de 1908 hasta el 30 de septiembre de 1910, fecha de salida del último número de los cuarenta y cuatro de la revista antes de transformarse en *Vida Nueva*. Del número 2 (no consta director en el número 1) al 26 la dirige Julio Alberto Lista, del 27 al 42 Edmundo Bianchi, y en sus dos últimos números vuelve a dirigirla Alberto Lista. La revista nace, según Schanzer y Patti [1962: 105]⁶, en el café Polo

⁴ José Esteban asegura que «con este mismo título *Bohemia*, existieron además, que sepamos, al menos, otras dos publicaciones, una en Madrid y otra también en Barcelona, ambas inencontrables. La primera, titulada *Periódico ilustrado. Artes. Política. Ciencias. Crónicas. Música. Críticas. Poesías. Pasatiempos. Concursos, etc.* Su número 3, único que hemos visto, está fechado en Madrid, en noviembre de 1904. Su precio era de 15 céntimos. La otra, aparecía en Barcelona, dirigida o animada por el crítico José Francés, en 1914» [2017: 94]. Asimismo, se publicó otra revista más en Barcelona, con el título *Bohemios* se trató de una revista artística teatral; así lo confirma el anuncio de un número extraordinario de esta revista en la sección de noticias del *Eco Artístico* de Madrid [Anónimo, 1912: 66].

⁵ La información sobre esta revista se la debo a la profesora Marta Palenque (US).

⁶ Schanzer y Patti [1962] publicaron los índices de los números y colaboradores de

Bamba (que aparece publicitado en el número 1) regentado por el anarquista gallego Severino San Román y donde se reunían los redactores de *Bohemia* Alberto Lasplaces, Ernesto Herrera y el poeta sevillano Leoncio Lasso de la Vega.

La lucha por el ideal artístico y la utopía social desde posturas socialistas y anarquistas marcan el contenido literario de la revista⁷. La palabra «bohemia» va a estar asociada a los términos «juventud», «rebel-día», «libertad», «anarquía» e «igualdad social», así como «bohemios» alude a los hombres nuevos que están dispuestos a llevar a cabo la transformación de la sociedad, entendiendo que no se puede transformar el arte sin transformar la vida, y viceversa. Así, en su número 1, la revista se presenta como abanderada de la juventud artística con un texto titulado «Los nuevos»:

Y he aquí que la juventud llega... y os va a hablar de todos sus mejores sueños, de todos sus nobles entusiasmos, de todas sus hermosas quimeras; sabe que va a derramar a manos llenas por el mundo todas sus energías... Su obra, quizá, no pueda dar mucho... ¡qué importa!... ¡Es tan valiente... tan generosa...!

«Para dar un paso, es necesario querer dar ciento».

Somos juventud. Tal es el programa.

Por el Arte, por la Vida. Tal es la divisa [La Redacción, 1908: 1].

También en el segundo artículo de la revista [Lasso de la Vega, 1908a: 1-2] se hace mención de la novedad: «un mundo nuevo en el espíritu pronto a brotar en la primera aurora». Y se da una definición del bohemio como un luchador que, en cualquier momento de la historia, ha defendido la libertad y se ha opuesto a la riqueza material:

Bohemia.

⁷ Sobre la estrecha relación entre literatura y anarquía en el marco modernista y bohemio, véase, entre otros, Litvak [1981; 1990] y Ansolabehere [2011]. Esteban dedica una entrada en su *Diccionario de la bohemia* [2017: 28-31] a *La Anarquía Literaria* (Madrid, 1905), periódico que, en sus palabras, fue impulsado por la «bohemia anarquista».

Fue altivo como el mejor de los caballeros, y jamás permitió que un mercader lo comprase: al contrario, despreció siempre al mercader y a su caja, y vivió libre; tan libre como Diógenes en su cuba, frente a la grandeza, despreciada, del grande Alejandro, ofertador de riquezas insuficientes para comprender una voluntad.

No es bohemio quien *quiere serlo*, sino quien *puede*.

La vida bohemia es por tanto una voluntad y una lucha para poder vivir de un modo determinado, es decir, una actitud política. Se dice en el texto que el bohemio tiene «una altivez rebelde y ciega, para desafiar, sin miedo, a esa cosa fantástica, pero terrible, que se llama la Sociedad: un desdén divino hacia la muerte, entendiendo que es mejor morir libérrimo que vivir esclavo».

El bohemio desafía los viejos valores en busca de un mundo nuevo, esto significa la asociación bohemia y juventud, que será una constante en la revista, a través de narraciones y poemas donde se canta a la juventud, la sección «Los jóvenes» (retratos de emergentes artistas)⁸ o textos como el siguiente de José Enrique Rodó:

«Bohemio» es el que vive su juventud con un exceso de entusiasmo, que se le desborda del alma, por las cosas bellas, y las cosas raras y las acciones generosas, y con mucho de ese «embrujo» interior que, en tiempos de acción y de heroísmo, empujaba a las aventuras y las cruzadas, pero que, en tiempos de monótona prosa, sólo tiene salida en los simulacros de la imaginación, en las campanas incruentas del arte, y en esa terrible vocación de las paradojas y las irreverencias, que, aun en los casos en que son desatinadas o injustas, permanecen siendo simpáticas, porque llevan el perfume de la juventud [1908: 5].

⁸ En el número 3 se habla del pintor uruguayo Tell Ramis como un «nuevo»: «Es un “nuevo” ¿Qué más? // Es uno de los nuestros» [Anónimo, 1908: 7]. Y en el número 9 se emplean las palabras «juventud» y «lucha» para presentar al pintor Elías Rodríguez Arasa: «un joven que sabe traducir con el pincel las sensaciones de su alma artística, plétórica de amor para su arte, y que, con laudable empeño, lucha y estudia para perfeccionarse, con ahínco y entusiasmo, con verdadera fe en el ideal» [Anónimo, 1909a: 15].

De esta forma *Bohemia* se enmarca en las ansias de renovación artística y social de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando muchas de las revistas finiseculares buscaron combatir desde la juventud o la novedad: «Venimos a propagar y defender LO NUEVO, lo que el público ansía, LO MODERNO, lo que en toda Europa es corriente y aquí no llega por vicio de la rutina y tiranía de la costumbre», así se presentaba *Vida Nueva* en Madrid (12/6/1898). La prensa se utiliza como arma del ideal artístico contra el gusto conservador y contra el poder. De ahí que uno de los ejes principales de *Bohemia* sea la oposición artista/burgués. El carácter de lucha ante una sociedad que no cree en el arte y en la poesía se percibe en sus páginas: «He aquí, lectores, el tercer número de “Bohemia”, una revista que ha hecho el milagro de sostenerse en este ambiente, sin publicar acrósticos ni hablar de football. La Victoria es nuestra, isomos héroes!» [Ginesillo de Pasamonte, 1908: 16-17]. La denuncia al materialismo burgués y a la sociedad moderna que, llevada por la última moda, no encuentra valor en el arte:

(Diálogo entre un burgués acaudalado, *sporman*, automovilista, *footballer* y *amateur* y un pintor bohemio).

El pintor: ¿Tiene Vd. valor de ofrecerme 2 pesos por este cuadro? ¡Me ha costado más la tela!...

El amateur: Sí, amigo mío: pero hay que tener en cuenta que cuando Vd. compró, estaba limpia... [Anónimo, 1909c: s. p.].

Pero, por mucho que la revista quiera manifestar una actitud anti-burguesa, la misma reproduce la moral burguesa. Así, en el número extraordinario 19-20, un artículo titulado «Nuestro aniversario» [Anónimo, 1909e: 10-11] recoge la celebración, por parte de los redactores de la revista, del primer aniversario de la fundación de *Bohemia* y se cuenta cómo lo celebró cada redactor. En la descripción de la participación de Lasso de la Vega encontramos una fiesta bohemia y burguesa:

Lasso de la Vega, al brindar por la «amada Bohemia», con amable y risueña ironía, dijo de la bohemia aristocrática, refiriéndose a la fiesta, casi suntuosa, donde abundaba el champaña tanto como la alegría, y se pisaban alfombras y refulgían los espejos como en la más burguesa de las reuniones.

Además, en sus páginas aparecen anunciados bancos (Banco Hipotecario del Uruguay, n.º 41-42), hoteles y agencias de negocios (The Yankee, empresa administradora de la revista). Como señala Miguel Ángel García, ni siquiera «la bohemia más esteticista, a pesar de su voluntad de épatar *le bourgeois*, se sitúa en el fondo “fuera” de las fronteras de la sociedad burguesa, ni rompe ideológicamente con los límites que esta sociedad ha dibujado para el arte» [2010: 182].

El artista bohemio denuncia el sistema con las normas del sistema, espanta al burgués desde la moral burguesa (desde lo que la moral burguesa considera espanto). El bohemio se imagina en el fango y, en tanto que se autodefine marginado social, necesita hermanarse con el resto de oprimidos y el compromiso artístico tiene que ser político. Así es como *Bohemia* se posiciona a favor de la clase trabajadora y firma dos textos sobre el comienzo de lo que fue la Semana Roja de Argentina (los disparos por parte de la policía a los manifestantes convocados con motivo del Día Internacional de los Trabajadores) en un tono socialista:

El pueblo que sufre y que produce, la clase miserable expoliada por todos los infames que viven a costa de sus sacrificios y sus hambres, ha sentido sus carnes desgarradas brutalmente por el machete de los sicarios del tirano ridículo y miedoso que siente bambolear el pedestal en que afirma su prepotencia, cuando se reunía pacíficamente para conmemorar la fecha luctuosa en que otros mártires fueron sacrificados a la saña de los que tiemblan al sentir el avance de las ideas y sienten pavor por la luz que ilumina las conciencias.

[...]

se trata de los derechos del hombre, escarnecidos y pisoteados; del hombre, tratado como bestia de trabajo, explotado por el patrón y apaleado por el gobierno que se constituye en su tutor; del derecho a la vida, que le niegan

los que gozan de todos los placeres; de la libertad, negada por los que tienen la fuerza, y, bajo esa bandera, caben todos, los oprimidos, los vejados, los que sufren, los que aman la libertad, el pueblo todo.

[...]

Unimos nuestra voz a la de los que protestan enérgicamente del proceder inicuo de las autoridades argentinas, que con su indigna actitud afrontan a América [La Redacción, 1909a: 1].

El pueblo, ese pueblo que jadea incesante para legar a las edades futuras una vida más justa y más humana, ha sentido en su frente ensañarse sin piedad el sable rencoroso y pérfido y hundirse en sus carnes el plomo alevoso, como en un florecimiento de todos los gérmenes atávicos que aguardaban el momento fatal de manifestarse en todo su apogeo.

[...]

Es sobre el martirio de los pueblos donde se levanta el pedestal de todas las utopías [Gamba, 1909: 2].

Y, por supuesto, la protesta se blande desde la conciencia del cambio que tienen los nuevos, la juventud:

BOHEMIA, sin apasionamientos injustos, sin sectarismos que cieguen, –que tal no caben en su índole,– sin hundirse en la arena candente donde se debaten furiosas las pasiones, protesta con todas las energías, con todo el desinterés con que sabe hacerlo la juventud, del proceder innoble de las autoridades argentinas frente a un pueblo que se afana por su mejoramiento y bienestar [Gamba, 1909: 2].

LOS AUTORES ESPAÑOLES EN LA REVISTA

Una de las características de *Bohemia* es la presencia de autores españoles entre sus páginas, ya sea como colaboradores o como figuras para reflejar la línea ideológica de la revista. Respecto a estos últimos, es de destacar la sección «Bohemios ilustres» donde se hace una lectura de Espronceda desde la bohemia combativa que representa *Bohemia*:

Fue desordenado, calavera, valiente; dispuesto siempre a derramar su sangre por la causa liberal; a derrochar su vida en el placer; a prodigar las bellas flores de su ingenio; sin método, sin programa, bohemiamente, libre y sin preocupaciones.

[...]

Espronceda, bohemio recalcitrante, sin la menor sombra de puritanismo, no enlodó nunca su musa, arrastrándola por el vicio repulsivo e impúdico. Su vida fue siempre tan bella como sus obras [Anónimo, 1909b: s. p.].

Asimismo, se elogia, en dos ocasiones, a Vicente Blasco Ibáñez con motivo de su estancia en Uruguay: en un primer momento y en una voluntad de unidad cultural, la revista se reconoce en el valenciano y se dice que «Blasco Ibáñez nos pertenece a todos» [La Redacción, 1909b: 4]; diez números después, en la portada del número 25 aparece una fotografía de Blasco Ibáñez, y, además, en un texto, acompañado de una foto de la llegada del autor a Montevideo, junto a la Comisión encargada de recibirlo, se da noticia de una serie de conferencias que el novelista español dará en Montevideo (n.º 25, 15/12/1909). De la misma manera, la admiración se dirige hacia Rafael Altamira (15/7/1909; 30/7/1909), a propósito de la nueva relación de América con España y del respaldo de la obra del historiador alicantino, americanista y defensor de las tesis del arielismo frente al nuevo orden mundial anglosajón⁹. Las alabanzas a españoles continúan en los reportajes, a cargo del periodista y novelista riojano Vicente Adolfo Sa-

⁹ Así describe la revista a Altamira: «Siempre fuerte, siempre joven, henchido el pecho de vigor, de vida, la virgen América ayer, madre América hoy, recibe en sus costas con un gran gesto de madre generosa, al europeo que, sin espada y sin cruz, atraviesa el océano para traernos su gran abrazo fraternal. // Bienvenidos, hermanos del mundo Viejo! Ya no es el brazo protector el que se extiende hacia nosotros. Es de frente a frente, de igual a igual, de hombre a hombre, que os saluda la intelectual América» [Anónimo, 1909d: 2-3]. En la portada del número 18 (30/7/1909) aparece una caricatura de Rafael Altamira, firmada por E. Rodríguez Arasa, bajo el título «Un sabio de veras» y acompañada de un poema con calambur, que reza: «El sabio que tiene la *mira* más *alta*, / y que, para grande, ya nada le falta, / pues puso en América su más *alta mira*... / ¡Bien puede, en justicia, llamarse Altamira!».

laverri Martínez, sobre artistas de España que visitan Buenos Aires: los reporteados son Valle-Inclán (n.º 37, 15/6/1910), Santiago Rusiñol (n.º 38, 30/6/1910), el actor Enrique Borrás (n.º 40, 30/7/1910) y el músico José Rodoreda (n.º 41-42, 15/8/1910). Todos los reportajes incluyen un autógrafo y una fotografía del artista; en el número del reportaje a Valle-Inclán, se publica, además, la primera parte de la escena última de *Cuento de abril*, cuyo estreno en Uruguay tuvo lugar el 15 de junio en el teatro Cibils de Montevideo, y en el número del reportaje a Rusiñol se publica, por intermediación de Salaverri, un capítulo del libro, entonces inédito, *Del Born al Plata* (1911), donde se muestra la miseria de quien viaja en la tercera clase de los transatlánticos¹⁰. Finalmente, y en el último número (n.º 44, 30/9/1910), se da noticia de la llegada de Juan Antonio Cavestany a Uruguay y de la futura llegada de Eduardo Zamacois; el texto se acompaña con un autógrafo de Cavestany y fotografías de ambos autores.

En relación con los colaboradores, hay que distinguir a los que tienen una estrecha relación con *Bohemia*, debido a su estancia en Argentina o Uruguay en el momento de publicación de la revista, de los que escriben desde la península. Entre los primeros se encuentran los ya mencionados Leoncio Lasso de la Vega, redactor y fundador de la revista¹¹, y Vicente Adolfo Salaverri Martínez, quien marchó muy joven a Uruguay desarrollando allí su obra literaria, y desde el número 36 es corresponsal literario y representante de *Bohemia* en Argentina¹²; Ra-

¹⁰ Salaverri homenajea una vez más en la revista a Valle-Inclán, al dedicarle «Al divino don Ramón del Valle Inclán» un cuento trágico titulado «Humbría» (n.º 33, 15/4/1910).

¹¹ La presencia de Lasso de la Vega en *Bohemia* es importante. La revista en su segundo número anuncia que empezará a publicar caricaturas de los bohemios más conocidos, a cargo del dibujante Carolns. El primer bohemio caricaturizado es Lasso de la Vega, en la portada del número 3, y el dibujo va acompañado de la siguiente frase: «El más bohemio de los poetas y el más poeta de los bohemios».

¹² Desde el número 36 se encarga, además, del apartado de reseñas, firmando, a veces, como El Bachiller Viniegra, en referencia al pueblo riojano donde él nació. Por otro lado, gana el concurso literario, en la modalidad de prosa, que organiza *Bohemia* (se anuncia el resultado en el número 41-42).

fael Barret, autor cántabro que maduró parte de su obra literaria y periodística en Argentina, Paraguay y Uruguay; Belén de Sárraga Hernández, periodista anarquista y feminista, nacida en Valladolid, quien firmó con su nombre de casada (Belén Sárraga de Ferrero), vivió desde 1906 en Uruguay y, seguidamente, en México, más tarde volvió a España en 1931 con el inicio de la Segunda República y en 1939 se exilió en Francia para luego regresar a México, donde murió; y Vicente Medina, quien residió en Argentina desde 1908. Y entre los segundos se encuentran Antonio Ponce de León y Méndez (Sevilla); Bernardo Bermúdez Jambrina (Donostia), actor, poeta, periodista y miembro de la Real Academia Galega; Pedro Balgañón (Sevilla), narrador, dramaturgo y colaborador en la ultraísta *Grecia*; Constantino Piquer (Valencia), narrador y traductor (tradujo, entre otras obras, *Estudios socialistas* de Jean Jaurès, Valencia, Sempere, 1910); Enrique Puigcerver (Alicante), poeta amigo de Gabriel Miró; Joseph Branyas Julià (Pamplona), director de la revista *Mercurio* (New Orleans, 1911-1927); y los más conocidos Francisco Rodríguez Marín, José Juan Cadenas, Eduardo de Ory, Joaquín Dicenta, Gregorio Martínez Sierra, Rafael Altamira, Alejandro Lerroux, Mauricio López-Roberts y Terry, José Francés y Sánchez-Heredero, José María Gabriel y Galán, Salvador Rueda, Eugenio Sellés, José Nogales, Juan Pérez Zúñiga, Gabriel Miró, Francisco Villaespesa, Andrés González Blanco, Santiago Rusiñol, Teodoro Llorente, Emilio Ferrari, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Eugenio d'Ors, Emilio Carrere, y Valle-Inclán.

LOS TEXTOS

Los textos de los autores españoles tratan sobre la lucha poética y social: el arte por el arte, pero también el arte por la vida. Son textos que pueden dividirse en cuatro temas interconectados: el artista en lucha/en marcha, el (auto)retrato naturalista, la vida estética y la derrota del artista.

1. El artista en lucha / en marcha

El positivismo de Comte nutre el arte y las letras del periodo de entre siglos. La lógica del estado positivo, último estado de perfeccionamiento del espíritu humano, influye en el pensamiento del artista que abraza la escalada del progreso científico, el paso a un grado moral superior que igualmente se comparte desde el socialismo, el anarquismo, el feminismo o, incluso, el espiritismo. El artista participa de la idea del progreso de la humanidad, como respuesta a una crisis de valores religiosos y políticos, que retumba en la segunda mitad del siglo XIX. El artista, con o sin el burgués, mira hacia adelante, se sitúa a la vanguardia del progresismo, se arma de cincel, pluma y pincel, y se pone en marcha.

Un claro ejemplo del artista en lucha, y en marcha, se manifiesta en el poema «Gladium Igneo» [1908b: 1], de Leoncio Lasso de la Vega (extraído de un libro titulado *Rebeldías* que se anuncia «en prensa»), donde quien blande la palabra es un mesías. El mesías, que posee la Idea y el Verbo, acaba con el tirano y la esclavitud:

¡Bellas estrofas prodigando al viento
la tiranía hundió...! ¡Bendito sea!
Y la hundió con un arma, ¡oh, gran portentoso!
que aniquila y fecunda, mata y crea.
¡Armó el arco de luz del pensamiento
y puso en él, las flechas de la Idea!
¡Que, para derrocar a lo protervo,
sólo una fuerza es invencible: el Verbo!

El arma del bohemio rebelde es la idea. De ahí que Lasso de la Vega, en un poema titulado «Quijotada» [1908d: 18-19], en donde agradece a *Bohemia* la portada que le dedicó en el número 3 y anima a la revista a seguir su lucha¹³, se identifique con la actitud idealista del héroe de La Mancha:

¹³ «Aplaudo la audaz pujanza /con que vertéis en “Bohemia” / la exuberante hiperemia / de la juventud que avanza. / Combatir, como lo hacéis / por la Quimera, es tan noble

No el lujo, mas sí los bríos
 me acompañan en mi entrada;
 no está mi gualdrapa ornada
 de lujosos atavíos,
 ni bordé en oro sus haldas
 pues soy pobre caballero,
 ni necesito escudero
 que me guarde las espaldas.
 Sólo aspiro a conservar,
 la fe que en mi pecho late,
 la espada para el combate,
 y el laúd para cantar.

La poesía se asocia al combate heroico, pero también la heroicidad combativa es poética, tal y como ocurre en el soneto de Salvador Rueda «Sanguily» [1910a: 14], dedicado al ministro cubano¹⁴. Para Rueda, Sanguily es como una «montaña polifronte / que ve de Norte a Sur, de Ocaso a Oriente», alguien que combate con la espada y con la palabra: «Lleno de caras, llevas la poesía, / el luchador de noble valentía, / el patriota de conciencia pura. // Y por tu pecho de cristal de roca, / rueda la gran palabra de tu boca / como un Niágara inmenso de hermosura». Se hace así referencia al orador y al soldado por la independencia cubana que fue Sanguily. Dicha heroicidad poética hay que leerla en el contexto del intervencionismo de EE. UU. en Cuba, el cual Sanguily denunció, y de la defensa de lo hispanoamericano frente al nuevo orden anglosajón. Es sabido que Rueda no permaneció al margen de esta situación y del movimiento arielista y escribió el soneto «Después de

/ que la corona de roble / de los héroes, merecéis. / En su portada me vi / con un dístico a los pies: / me miré un rato y después / dije en mi interior así: / Gracias, si va como premio / de mi vivir sin careta, / mas, no soy un buen poeta; / ino soy más que un buen bohemio!».

¹⁴ El soneto está fechado en Madrid, el 3 de noviembre de 1909. En 1910 Rueda fue coronado poeta en La Habana y Sanguily, ministro y secretario de estado por entonces, estuvo presente en el acto [«Acta de la coronación de Salvador Rueda (Habana 4 de agosto de 1911)», en Rueda, 1911: 527-541].

leer *Ariel* de José Enrique Rodó» (*Piedras preciosas. Cien sonetos*, 1900), en el que se mostró maravillado tras la lectura.

En este tipo de lucha, el poeta se arma por y para la sociedad futura, y el futuro, si leemos los textos en los márgenes de la revista, es la juventud, el progreso, el cambio social. Lasso de la Vega canta al amor y a la vida, e invoca a la musa para que la luz del futuro disipe la oscuridad del pasado: «¡Ven hacia mí divina escanciadora / de amor ignoto inasequible y puro! / Del año nuevo en la primera hora / lancemos al olvido el fango impuro / de la pasada noche aterradora, / para entonar con la naciente aurora / el himno triunfador de lo Futuro» [1909a: 2-7]. Para Eduardo de Ory, el verso es algo que va hacia adelante: «Mi verso es una nave de dos velas / Al impulso del viento navegando / [...] // Mi verso es como un globo: sube y sube / [...] // Mi verso es automóvil que los mundos / va recorriendo como rauda fiera, / y salva los obstáculos profundos / pero jamás detiene su carrera. // Mi verso es una flecha que un violento / hacia la cumbre gigantesca exalta...» [1909e: 14]. Y advierte «A los poetas» que tienen la función de hacer bella la vida: «¡Que es sólo artista el que la Vida copia! / ¡Quien la sabe sentir con alma propia, / y a hacerla hermosa en su canción acierta!» [1909b: 8]. Incluso, Rafael Altamira, en «Haz bien...» [1909: 3]¹⁵ escribe «regeneración social», «reformadores» y «progresos», propone avanzar haciendo el bien y pone su esperanza en un futuro mejor que, según dice, hay que esperar con paciencia: «He aprendido que los grandes hechos sociales se forman así, lentamente, paso a paso, y que nada hay despreciable en el continuo caminar de las ideas».

La literatura que llama a las puertas del futuro, en tanto que discurso en lucha, asimila, en muchos casos, el discurso político-revolucionario. Así, el anarquismo literario de Belén de Sárraga, quien,

¹⁵ Publicado en la *Unión Ibero-Americana* (n.º 8, 15/6/1909: 2). Algunos textos de la revista los toman de *Unión Ibero-Americana*.

en el texto «En el nuevo año» [1909: 1-2], elogia la labor de la revista y de los bohemios porque cantan la «vida libre», porque su pensamiento y su forma bella «no la deprime el opresor grillete de la dictadura social», y porque pelean por «la ardiente Bohemia». La autora vallisoletana aplaude la llamada que hace la revista a los artistas bohemios y su rebeldía. Por eso, ella se suma al movimiento que cree en el futuro (que «bebe el néctar de los tiempos futuros») y brinda por su triunfo, otro brindis «por el Arte» y «por la Vida» con los que llama «camaradas», en una sinonimia entre bohemia y anarquía:

Dadme pues una de esas espirituales copas que la diosa Rebeldía escancia: en los dinteles del año que recién empieza, en esta hora en que frente al oscuro misterio del camino que resta, se interrogan las voluntades y se estrechan las manos compañeras, quiero alzarla, ante la convencional hipocresía, por los intrépidos demolidores del presente; por el Arte excelso, sin la vestidura denigrante de las conveniencias; por la Belleza, soberana y radiante, sin el afeite de una falsa moral; por el Pensamiento, mariposa feliz en el espacio, luego de abandonar el estado de larva a que le condenaran opresoras leyes; por el Amor, dueño y señor del mundo, después de haber huido de los bajos mercados sociales; por la Vida, que ríe y que canta, adueñada de las generaciones, sin estrechos moldes que deformen sus miembros robustos, sin calcinados hierros que marquen con signos de vergonzosa esclavitud su frente altiva; por Bohemia, alma del mundo libertado, bueno por instinto feliz, por derecho; y por vosotros, sus devotos hijos, mis amigos en la ascensión hacia la cumbre, mis bravos camaradas.

Un tono mucho más revolucionario llega con la publicación de un texto extraído de *La Rebeldía. Periódico Revolucionario de Unión Republicana* (1/9/1906, Barcelona). Se trata de «Rebeldes, rebeldes» [Lerroux, 1909: 12-13], con la dedicatoria «Para los jóvenes», del político cordobés republicano y obrerista, enfrentado al nacionalismo catalán, Alejandro Lerroux, quien estuvo exiliado en Argentina, tras perder su inmunidad parlamentaria, hasta octubre de 1909:

Rebelaos contra todos: no hay nadie o casi nadie justo.

Si os sale al camino un mozo y os dice: jóvenes, respetad a los viejos, decidle: mozo, entierra a tus muertos donde no les profanen los vivos.

[...]

Jóvenes bárbaros de hoy, entrad a saco en la civilización decadente y miserable de los países¹⁶ sin ventura, destruid sus templos, acabad con sus dioses¹⁷.

Hay que hacerlo todo nuevo, con los sillares empolvados, con las vigas humeantes de los viejos edificios derrumbados, pero antes necesitamos la catapulta que abata los muros y el rodillo que nivele los solares.

Descubrid el nuevo mundo moral y navegad en su demanda, con todos vuestros bríos juveniles, con todas vuestras audacias apocalípticas.

Seguid, seguid... No os detengáis ni ante los sepulcros ni ante los altares.

No hay nada sagrado en la tierra sin vosotros¹⁸ que la fecundaréis con vuestra ciencia, con vuestro trabajo, con vuestros amores.

Respecto a *La Rebeldía*, periódico de la Unión Republicana, partido fundado por Nicolás Salmerón y el propio Alejandro Lerroux, se eliminan los fragmentos donde explícitamente se incita a atacar la propiedad privada y a la Iglesia, y también se elimina la parte donde se hace referencia a la situación actual de España. Se está resignificando el texto. El discurso anticlerical y españolista de *La Rebeldía*, en *Bohemia* se modera, quedando un discurso revolucionario sí, pero sin objetivos claros como la propiedad burguesa y la Iglesia; por tanto, un discurso revolucionario que puede servir para la actitud ideal del artista joven e incomprendido en Uruguay. La lucha por el arte sustituye a

¹⁶ En el texto de *La Rebeldía* se dice «este país». Se resignifica el texto para adaptarlo al contexto uruguayo y americano. Para una contextualización e influencia del texto en la situación política de Barcelona, véase Culla y Clarà [2005].

¹⁷ En *La Rebeldía*, entre este párrafo y el siguiente se encuentra el siguiente fragmento: «alza el velo de las novicias y elevadlas a la categoría de madres para virilizar la especie, penetrad en los registros de la propiedad y haced hogueras con sus papeles para que el fuego purifique la infame organización social, entrad en los hogares humildes y levantad legiones de proletarios, para que el mundo tiemble ante sus jueces despiertos». La resignificación hacia un tono menos violento es evidente.

¹⁸ En *La Rebeldía*: «más que la tierra y vosotros».

la lucha de clases. Se elimina también la referencia al campo y a la agricultura, por lo que la tierra del trabajador del campo pasa en este texto a ser la tierra de cualquier rebelde o joven, no es, por tanto, la tierra que se trabaja, sino la tierra que se pisa.

2. El (auto)retrato naturalista

El artista bohemio construye su personaje victimizado, como ya se adelantó, imaginándose en el fango. No solo recorta la distancia que lo separa del resto de marginados sociales descendiendo a los infiernos, sino también dando credibilidad a su personaje por medio de la ambientación ficcional. Así es como el artista se dibuja en el fondo de la sociedad donde vive encarnada la violencia, la pobreza y la enfermedad, es decir, el artista se encuentra en el paisaje que retrata.

En *Bohemia* va a haber espacio para muchos (auto)retratos naturalistas, como es el caso de «La pequeña musa» [1910a: 7-8], de Vicente A. Salaverri, un cuento en el que un poeta no tiene tiempo para jugar con una niña vecina que lo visita: «—Pero, pequeña musa, ¡no ves que si no escribo, si no trabajo, seré siempre un bohemio despreciable! ¿Te enteras, nena?». Y llega la tragedia: el poeta no come, tose y echa sangre. La niña decide llevarle un plato de sopa, pero se lo encuentra muerto: «—Vine a traerle sopa... ¡para que no se muriera!».

Siguiendo el tono político que se ha analizado en el apartado anterior se sitúa «El andamio» [1909: 7], poema de Joaquín Dicenta, que se publicó el 10 de abril de 1895 en la sección dedicada a la clase obrera «El Romancero de la Blusa» (la blusa, la prenda habitual del obrero) del diario *La Democracia Social* (1890), que él mismo dirigió, fundado por la Agrupación Democrática y Social¹⁹. En el poema, que luego se

¹⁹ Sobre *La Democracia Social*, véase Thion Soriano-Mollá [2003; 2022]; y sobre la Agrupación Democrática y Social Thion Soriano-Mollá [1998].

incluyó en *Del tiempo mozo* (1912) de Dicenta y lo antologó Víctor Fuentes en su *Poesía bohemia española* [1999], el bohemio y el albañil ocupan un espacio parecido en las alturas: la buhardilla y el andamio. Desde ese lugar de trabajo en las alturas luchan juntos contra la sociedad burguesa. El tono político y revolucionario es evidente. El canto del albañil en el andamio es un clarín de guerra:

Canta; pero tal vez en sus canciones
hay vibraciones de clarín de guerra;
ecos sordos de ahogadas maldiciones
contra los poderosos de la tierra.
Tal vez al contemplar desde la altura
de aquella tabla rota e insegura
la multitud que goza y se divierte
sienta brotar del fondo de su pecho
apetitos de muerte
y oleadas de rabia y de despecho.

Tal vez llegue a pensar que en la morada
donde dejó pedazos de su vida,
por él, piedra tras piedra levantada,
por él, golpe tras golpe construida,
habitará el burgués, el caballero
que tiene por insulto y por ultraje
el que roce la blusa del obrero
el satinado nano de su traje.
Tal vez lo piense y al pensarlo cante
haciendo del cantar grito de guerra
y queriendo decir con arrogante
voz, a los poderosos de la tierra:

Desde esta humilde tabla os desafío;
miradme bien: vuestro edificio es mío;
mío desde el remate hasta la planta;
mío porque mi mano lo construye;
y esta mano, es la mano que levanta
pero es también la mano que destruye!

De la empatía del poeta con el albañil a la camaradería entre artista y costurera que va a reflejar Eduardo de Ory en el poema «Bohemia» [1909d: 32], recogido también en su libro *Alma de luz* (1909). En sextillas, Ory retoma elementos clave de la literatura bohemia: el alcohol como paraíso artificial, y la unión entre hombres y mujeres bohemios, en este caso, poetas y grisetas («grisette» en francés, tela gris que vestían las costureras y que, por tanto, pasó a denominarlas), la unión entre hombres y mujeres en el marco de la marginación que se sufre por una vida bohemia (recuérdese a Mimí y Rodolfo en las obras de Murger y Puccini, o el «hetairas y poetas somos hermanos» de Manuel Machado):

¡Amor! La copa llena,
del vino que la pena
convierte en bienestar.
¡Placer! Los labios rojos,
los besos en los ojos...
¡Reír y disfrutar!

Artistas y grisetas,
cantores y poetas²⁰
alcemos al amor
un canto todo risas...
¡Canciones y sonrisas
de labios hecho flor!

La costurera aparece, una vez más, en «La madre» [1910: 14] de Rafael Barret. Esta vez pariendo en su buhardilla, solo con la ayuda de una vieja vecina. Tras dar a luz, sabiendo que, por su condición material, no va a poder mantener a su hijo, decide no darle el pecho y quitarle la vida: «En vez de dar el seno a su hijo, le dio las manos, sus secas manos de obrera; agarró el cuello frágil, y apretó. Apretó generosamente, amorosamente, implacablemente. Apretó hasta el fin». La na-

²⁰ En la versión de *Alma de luz*, en lugar de «cantores y poetas» se dice «pintores y poetas» [1909a: 103]. En cualquier caso, todos bohemios.

rración se acompaña de una ilustración donde la madre aparece ahogando al bebé.

La tragedia obrera es el paisaje naturalista que pinta el artista para su denuncia social. En la segunda parte de «Primaveras ficticias» [1910a: 2-3], de Santiago Rusiñol²¹, los trabajadores mallorquines abandonan la belleza de su primavera y marchan a los países del norte, donde hay trabajo, pero no primavera: «¡Qué triste es que el cuerpo del hombre no se nutra de belleza como se nutre el espíritu, y tener que dejar la patria porque no da para vivir!». De la misma manera, Vicente Medina, en «La voz de la tierra» [1910: 7], se detiene en el dolor de los de abajo, siendo esa voz de la tierra la voz del huerto murciano: «Cartagena me da pena / y Murcia me da dolor... / ¡Cartagena de mi vida! / ¡Murcia de mi corazón!»; y también la voz de una trabajadora migrante: «Eres pobre y eres peña / que por los suelos te ves, / y que vas ande te llevan / los que te dan con el pie».

En Medina la voz del pueblo es un lamento, pero el habla popular, en tanto que retrato de clase, también se manifiesta en la revista en un contexto humorístico, como ocurre en el cuento «Cuatro coplas. Recuerdos de una noche trágica» (n.º 37, 15/6/1910: 4-5) de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero²², y en un contexto de violencia, como en los cuentos de Salaverri («De la vida aldeana», n.º 34, 30/4/1910: 12-14²³; «La celada», n.º 38, 30/6/1910: 13-15), salpicados de la sangre de las pendencias de personajes masculinos de Viniegra (La Rioja).

²¹ Las dos partes publicadas en *Fulls de la vida* (1898) en el apartado «Fulls de Primavera», con los títulos «Primavera artificial» y «Primavera natural», y en *Blanco y Negro* (22/4/1905: 7-8), con el título «Primavera artificial. Primavera natural» y dibujos de Regidor.

²² Publicado en *Blanco y Negro* (12/12/1903: 6-7), con dibujos de F. Alberti, de ellos se reproduce el primero en *Bohemia*. Los compañeros de Julio le organizan una cena, antes de que deje Sevilla y vuelva a Madrid, para que escuche cuatro coplas, la velada se extiende hasta más de doscientas nueve coplas y Julio acaba «semi-cadáver».

²³ Publicado también en *Nosotros. Revista Mensual de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales* (Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Limitada «Nosotros», Año VI-II-Tomo XIII, 1914: 199-203).

En las narraciones de Salaverri son frecuentes las luchas entre personajes de clase humilde. En «Del hampa bonaerense. Salvador» [1910c: 1] asistimos a un enfrentamiento dialéctico entre un vagabundo y un obrero:

—Soy un emancipado. Un hombre íntegro que no se ha dejado atar al carromato del Progreso. ¡El Progreso! ¡Y cómo me aprovecho de él... El Progreso me da umbrales suntuosos para dormir, jardines públicos donde pasear, ropas con que cubrir las carnes, pan, etc., con que acallar los gritos innobles del innoble estómago...

—Pero no negarás que yo...

—¡Que te sacrificas más! El patrón te explota a cambio de una habitación, de un traje y de un mendrugo... ¡Ya ves qué suerte! Arrastras una vida llena de claudicaciones... ¡Qué envidiable estado!

El relato termina con un banquero llamado Ecuación que llega tarde a una operación bancaria importante, lo que provoca que su chófer acelere y estrellé su coche contra una iglesia, saliendo destrozados. El hampón se ríe, diciéndole al obrero: «—¿No ves? ¡Si no vale la pena!». No vale la pena la conquista de riquezas. Las palabras del hampón recuerdan a las del mendigo de Espronceda, aunque aquí no hay libertad romántica, sino enemistad con el progreso burgués y con la clase trabajadora que genera.

En la misma línea ideológica se sitúa el cuento «Cuadro gris» [1910: 5-7], del novelista, periodista y crítico de arte madrileño José Francés, recogido en *Miedo* (1907). El cuento presenta a un organillero en una taberna, ocioso ahora que una medida política no le permite tocar el organillo²⁴ y enorgulleciéndose de no trabajar, insultando a quien lo hace, motivo que lo lleva a pelearse con un obrero que acaba de llegar a la taberna y lo ha escuchado:

²⁴ En 1904 existía una ordenanza municipal por la que se regulaba la actividad de los organilleros: «Ayer tarde fue detenido un organillero, el cual, haciendo caso omiso de las órdenes dictadas por el Gobernador, no llevaba puesta en el brazo izquierdo de la chapa con el número de orden de la matrícula correspondiente. // El detenido ingresó en el calabozo del Gobierno civil» [Anónimo, 1904].

—Pero, cacho pipi: isi pa nosotros es mejor!

No trabajamos. Y si no hubieran [sic] tíos canallas, hijos de zorra que se matan por trabajar...

Levantó el obrero la cabeza. Sus ojos verdes, de metálica impasibilidad, tuvieron el centelleo y punzadora rapidez de una puñalada.

—Oye tú, gurriato, que yo trabajo y no soy tío canalla... ni lo otro²⁵.

El texto pretende diferenciar entre el trabajador controlado por el sistema burgués, participante del mismo, y el ocioso. En el contexto de la revista, el organillero parece comulgar con la vida bohemia, libre y al margen de la sociedad burguesa. Pero, el pensamiento del autor sobre el organillero es muy negativo, lo llama «parásito innoble», tal y como se lee en un escrito sobre el semanario sensacionalista y de crónica roja *Los Sucesos* (1904-1917):

Un organillero —ese parásito innoble— lo leía en voz alta a sus compañeros, arrullado por las notas de un tango.

[...]

Aquellos periódicos, que la salacidad y la estulterz sostienen, eran comprados, por niños, por ancianos, por criadas, por chulos... Todo un mundo degenerado [Francés, 1904].

Entre 1900 y 1907, precisamente cuando se escucha el «Popurrí de organilleros» de la zarzuela *El Bateo* de Chueca (estrenada en 1901 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid)²⁶, la prensa madrileña está llena de noticias sobre delitos y crímenes de organilleros, además de noticias de arrestos y juicios. Y la literatura de la prensa periódica expresó la molestia de los mismos: «Si es a las diez nuestra cita / con su música

²⁵ El 22 de julio de 1904 varios periódicos madrileños recogieron la riña sangrienta que, en la tarde del 21 de julio de 1904 en la plaza del Progreso (hoy plaza Tirso de Molina), protagonizó un organillero llamado Adolfo Agudo apuñalando en el pecho a un albañil llamado Juan Candeaes.

²⁶ «Somos los organilleros, / somos los pianistas / de la capital, / que nos declaramos en huelga / por necesidad. / Nuestros amos nos explotan / y nos tiranizan tan sin compasión / que por eso el gremio pedimos / más retribución».

maldita, / un latoso organillero, / el que hablemos nos evita / si no le suelto dinero» [Navarro, 1900]. Esta imagen de persona desagradable para las normas burguesas se muestra en el cuento de Francés: «Era un mozo enclenque y enfermizo, roído el cuello de escrófulas, el rostro afeitado sobre la frente y las sienas, el pelo aceitoso, los ojos duros y agresivos, los dientes largos, desiguales, cubiertos de sarro verdoso»²⁷.

Dicha violencia (malvada y vista desde arriba) queda muy lejos de la violencia (épica y liberadora) de «El andamio» de Dicenta, nada tiene que ver con el apoyo a la insumisión del obrero. El temor a la violencia que viene de las clases bajas se refuerza con la publicación de «El embargo» [1910: 11], famoso poema de Gabriel y Galán, extraído del libro *Extremeñas* (1902) y cuando el poeta llevaba cinco años fallecido. El poema escrito desde el catolicismo burgués del siglo XIX que, blandiendo la caridad cristiana, pone sus ojos en los pobres, se resignifica en la revista: el labrador que da lástima porque, empobrecido, le embargan sus posesiones después de haber perdido a su amada, y es agresivo, no por la injusticia de la incautación, sino por la memoria de su mujer, en una violencia que el sistema puede controlar; se convierte en el personaje rebelde, anárquico, que se posiciona en contra de la ley y supone una amenaza social:

Senol jueves, pasi usté más alanti
 y que entrin tós esos.
 No le dé a usté ansia,
 no le dé a uste mieo...
 Si venís antiyel a aflijila,
 sos tumbo a la puerta. ¡Pero ya s'a muerto!
 [...]
 ¡Pero a vel, senol jueves: cuidiaíto
 si alguno de esos
 es osao de tocali a esa cama

²⁷ Para el debate sobre la molestia pública y la persecución de los organilleros, véase Llano [2021].

ondi ella s'a muerto:
 la camita ondi yo la he querío
 cuando dámbos estábamos guenos
 la camita ondi yo la he cuidiao,
 la camita ondi estuvo su cuerpo
 cuatro mesis vivo
 y una noche muerto!...
 ¡Senol jues: que nenguno sea osao
 de tocali a esa cama ni un pelo,
 porque, aquí lo jinco
 delanti usté, mesmo!
 Lleváisoslo todú,
 todú menos eso,
 que esas mantas tienin
 suol de su cuerpo...
 iy me güelin, me güelin a ella
 cá ves que las güelo!...

Urrutia muy acertadamente no ve un componente de revolución social en la poesía de Gabriel y Galán, y señala que «nunca se cuestiona en Gabriel y Galán, ni en el resto de la poesía dialectal, la estructuración de la sociedad, la propiedad o el poder. El trabajador sólo aspira a ser como el capitalista y a reproducir en otro sus condiciones de trabajo» [2008: 192].

También se aleja de cualquier rebeldía desde abajo y reproduce la caridad burguesa el cuento «Las dos muñecas» [1910: 12-13], del dramaturgo granadino Eugenio Sellés. En el cuento el jardinero de la princesa está entregado al sistema que le hace servirla: «Y el jardinero quería mucho a su princesa. ¿Por qué? ¿Porque había nacido en aquel jardín y a la sombra de aquel castillo, y comido siempre el pan de sus señores? Sí, pero también porque los humildes aman el amor de los poderosos». Además, la bondad de la nobleza (posición social de Sellés: marqués de Gerona y vizconde de Castro y Orozco) está en el cuento: la hija del jardinero pierde a su muñeca de trapo, y la princesa le da una de su hija. Cuando muere la hija enferma de la princesa, el

jardinero le ofrece a su hija para aliviar su dolor, y la princesa, en contra de aceptarla cual muñeca, la hace heredera de su castillo.

3. La vida estética

El bohemio lucha por el arte y por la vida, siendo arte y vida, en muchos casos, lo mismo. La vida, como se ha estudiado en el punto anterior, hace referencia a la justicia social o al progreso burgués, pero también al esteticismo, es decir, la vida estética. En el marco modernista, la «moral estética» o el «esteticismo moral» [Rodríguez y Salvador, 2005] se ha definido como la reacción del artista ante la realidad burguesa del industrialismo y el progreso científico, el orgullo del artista que se considera por encima de la sociedad materialista porque se rige por la pureza de los valores del arte y la belleza.

La vida es estética, el arte es por el arte y los poetas no se dirigen a los obreros para que luchen, sino a los demás poetas, tal y como hace Eduardo de Ory en «A un soñador» [1909c: 19] cantando a la libertad poética frente a los «rancieros moldes» y las «recetas» en poesía:

Pues eres joven lucha con la turba de odiosos:
retóricos imbéciles y gramáticos viejos;
y no hagas caso, nunca, de sus pobres consejos,
que serán los consejos que dan los vanidosos²⁸.

La poesía de Ory busca la juventud, de la misma manera que Salvador Rueda en el soneto «El arpa de mármol» [1910b: 1]²⁹ busca la eternidad, es decir, en una mirada al futuro (pero, esta vez, solo al del

²⁸ Sin embargo, en «A los poetas», como se ha visto, Ory pide a los poetas que copien la Vida y sepan captarla hermosa. La *Vida hermosa* en un sentido moral y no esteticista.

²⁹ Soneto que forma parte de los ocho sonetos que conforman «A Querol. El sueño de la estatua» en *Trompetas de órgano* (1907). Dedicado al escultor Agustín Querol, con quien Rueda tuvo una estrecha relación [Quiles Faz, 2017: 231].

arte). Rueda le pide al escultor que cuando muera levante un arpa de mármol para que su poesía pueda seguir sonando. Se trata de la relación entre poesía y escultura tan seguida por los poetas parnasianos y por el propio Rueda:

Si muero y vives tú, Querol divino
 tú que das a las piedras melodía,
 esculpe un arpa donde el Sol se ría
 coronando mi mármol diamantino.
 Preste a sus cuerdas el temblor del trino
 tu cincel que es pasión y es energía,
 y pensaré que aún brota la poesía
 de mis dedos cual chorro cristalino.

El arte se mira a sí mismo y se hace vida (estética): la escultura es capaz de revivir la poesía, y en los dos siguientes cuentos la pintura será la que cobre vida. En el primero, «Cuento de Reyes» [1910: 17-18] de Mauricio López-Roberts, el guardia del Museo del Prado escucha unos ruidos en una de las salas de pintura, cuando acude se encuentra a los personajes religiosos de los cuadros fuera de ellos: santos, ángeles y vírgenes; y ve cómo los personajes forman un pasillo para que los Reyes Magos del tríptico de *La Adoración de los Magos* de El Bosco acudan hasta el cuadro de *La Natividad* de Petrus Christus para adorar al «desnudo Infante que yace en el suelo». El movimiento de las figuras religiosas pone en cuestión la racionalidad del protagonista (como en «La ajorca de oro» de Bécquer), en una forma original de la écfrasis propia del parnasianismo y de la poesía modernista. El arte por el arte-religioso: «acercándose al portentoso cuadro adoraron, santos pintados, al pintado Niño, que les sonreía». La pintura adora a la pintura³⁰.

³⁰ El Museo al que se hace referencia es el Museo del Prado, aunque la obra de Petrus Christus (de la que existen varias versiones: Galería Nacional de Arte de Washington D. C., Museo Groeninge de Brujas, Gemäldegalerie de Berlín) no se encontrase allí,

En el segundo cuento, «La noche del sábado» [1910: 5-6] de José Nogales³¹, un pintor que entra en una cervecería le confiesa al narrador que, buscando el alma de los cuadros, le preguntó a un celador del Museo del Prado si los cuadros tenían alma. Este le dijo que sí y lo invitó a pasar la noche del sábado en el Museo. En ese momento los personajes de las pinturas de Velázquez, Goya, el Greco, Pantoja de la Cruz, Tiziano, y la escuela flamenca salieron de sus cuadros. El narrador le pregunta si la misma vida se encuentra en el Museo Moderno y el pintor responde que le faltó valor para pasar una noche allí, pues solo hay cadáveres, sangre y carne corrompida. Tras esta crítica al arte moderno, el pintor declara que por eso dejó la pintura y se hizo militar: de nuevo, la figura del artista en lucha, pero aquí parodiada, pues cuando el narrador le pregunta dónde ha servido, el pintor contesta que en la casa del doctor Esquerdo, el director de un manicomio de Madrid. El narrador termina dándole una peseta por lástima y el pintor se lo agradece mucho. Aunque el cuento se refiere al arte y alaba unas obras (las del Prado) frente a otras (las del Moderno), se da también la relación entre arte, locura y miseria, que lo acerca al (auto)retrato naturalista y a algo que analizaremos en el siguiente apartado: la derrota del artista.

La vida estética es, además, la voluntad para sacralizar el arte. Haciendo del arte un espacio sagrado, el artista se convierte en una especie de mesías, profeta o sacerdote, que enfrenta su espiritualismo al mercantilismo burgués. De ahí los relatos sobre Cristo, como «La parábola del leproso» [1910a: 13], de Francisco Villaespesa³², reescritura del pasaje bíblico en la que Jesús con sus discípulos se acercan a

el autor puede haberla confundido con *La Adoración de los Ángeles* de Dirk Bouts.

³¹ Publicado en *Blanco y Negro* (5/12/1903: 4-5), con dos ilustraciones de Narciso Méndez Bringa. En *Bohemia* se reproducen las dos ilustraciones de Méndez Bringa.

³² Publicado en *Revista Ibérica* (n.º 1, 20/7/1902: 26-27), que dirige el propio Villaespesa, y en *Cervantes. Revista Mensual Ibero-americana* (n.º 9, abril de 1917: 111-116), que codirigió el poeta almeriense.

un leproso; los discípulos le entregan al infectado cosas materiales guardando distancia y con cuidado de no tocarlo (Mateo una moneda, Pedro un cesto de provisiones y Juan un manto de lino) y, sin embargo, Jesús le da un beso, le da amor:

Sólo faltaba el óbolo de Jesús. El sol empezaba a transponer, coronando de rosas sanguíneas, las montañas vecinas. Unos mercaderes se detuvieron a dar agua a sus camellos.

El Rabí avanzó serenamente. Su perfil aguileño se destacaba majestuoso, nimbado por un rayo de sol.

Cogió entre sus manos sagradas, la cabeza monstruosa del leproso, inclinó la frente, y le besó en los labios.

Ante este gesto, la sorpresa de los discípulos y espanto de los mercaderes: «Los discípulos quedaron inmóviles. Los mercaderes, espantados cayeron de rodillas con las manos tendidas al cielo...». Está clara la identificación del artista con Cristo, en tanto que comparten la labor de *épater le bourgeois*: «Los mercaderes, espantados». Sobre este y otros cuentos modernistas centrados en la figura de Cristo es clave la metáfora de «retablo ideológico y estético» de Celma Valero, quien sostiene:

El fondo religioso de este retablo no está solo en la materia, en esas nuevas vías de espiritualidad (ocultismo y mesianismo) que venían a sustituir a la religión tradicional, tan mal parada por el criticismo positivista, sino en la propia concepción del arte como tal, convertido en una nueva religión [2013: 63].

Y la religión del arte tiene que ritualizarse, tener su ceremonia. Esto es lo que sucede en «El pan» [1910c: 17], poema de Salvador Rueda publicado en *Lenguas de fuego* (1908), donde el poeta se comporta cual sacerdote en misa: primero, eleva el pan hacia Dios en una sublimación estética; y, a continuación, pronuncia un discurso eucarístico:

En nombre del Padre de toda armonía
 que amasa los hombres, los astros, las cosas,
 yo elevo la hostia del Pan, que es poesía,
 comunión de espigas y gracia de rosas.
 El pan no solo es alimento, es belleza:
 ¿Qué boca merece tocarla? La lengua
 que noble reciba del pan la hermosura,
 no ha de haber sus frases manchado la mengua
 y ha de ser diamante de clara y de pura.

El pan, en tanto que poesía sagrada, hace al poeta único oficiante en la nueva religión del arte y la belleza:

Nadie al pan ultraje, que es cosa sagrada;
 yo cuando a mi boca gozoso lo llevo,
 pienso, fascinado, que es hostia dorada,
 y cual sacerdote que oficia, lo elevo.

Muy diferente es este pan del pan de «Lecturas para el pueblo» [1910: 42], de Joaquín Dicenta. Si el pan de Rueda es el pan de la belleza, el de Dicenta es el pan del alma y la cultura para el pueblo: «Los que leemos debemos enseñar a leer; los que conocemos el pan del alma la –lectura– debemos convidar a los que no lo han saboreado»³³.

³³ El discurso sigue el tema ya analizado de la construcción de un nuevo mundo de justicia social: «La lectura esparcirá a los rústicos el camino de la perfección intelectual y estimulará a los labradores para concurrir a la escuela. // La escuela es la madre de todos los países conquistadores. // Un pueblo sin escuela será conquistado tarde o temprano. // El periódico y el libro nos impelerán a fundar escuelas. // [...] // Hacia él se unen, suman su poder, reúnen sus esfuerzos colosales para constituir un solo esfuerzo, gritan: ¡Ahora! dan un empujón, cae el viejo mundo hecho pedazos, y de entre sus escombros, cubierto aún por el polvo del derrumbamiento, como el sol por las neblinas de la mañana, surge el Nuevo Mundo, la obra de todos, el porvenir hecho presente. // Poetas, artistas, hombres de ciencia, ¡Adelante! Escribid, pensad, abrid camino... ¡Asistid a la cita! Allí estaremos todos y la obra será la obra del porvenir». Un discurso similar pronunciará Federico García Lorca en 1913 en la inauguración de la Biblioteca Pública de Fuente Vaqueros.

4. La derrota del artista

Hasta ahora se ha visto la voz progresista, contestataria y positiva del artista: bien en marcha montado en el tren del progreso, bien victimizada y hermanada con los pobres para salir del fango, bien como defensora del arte infravalorado por el burgués. Pero, la fe del artista en el arte y en la sociedad va a desaparecer, fruto del absoluto fracaso a la hora de revalorizar el papel social del artista y del pensamiento de autores como Schopenhauer, Leopardi, Nietzsche, D'Annunzio o los decadentistas franceses. El pesimismo, la desconfianza en el progreso, el nihilismo y la derrota también definen al artista bohemio.

Un mundo sin arte es lo que se cuenta en «Un pintor chic» [1910b: 3-5], de Santiago Rusiñol³⁴. Los pintores Rusiñol, Miquel Utrillo y Ramón Casas (pintor de *Au Moulin de la Galette*) visitan el estudio de otro pintor, en boga, es decir rico, pero no bohemio; un pintor *chic* (elegante o a la moda), que vive en un *chalet* lujoso y su alto poder económico se debe a que pinta lo que se vende. La supuesta obra de arte que el *chic* le enseña a los pintores es «otra Juana de Arco con la misma armadura mujeril de siempre, con idéntico entusiasmo de lado de los franceses, y con el mismo pavor y sobresalto en las filas del ejército enemigo». Los pintores huyen de esta atmósfera en la que no se encuentra el arte de verdad:

¡Triste hubiera sido, aunque no escuchado, darlo con franqueza! El efecto que nos hizo aquella casa, aquellas obras, aquel público y aquel artista fue frío como un invierno sin fuego; tan frío que tuvimos que salir y pisar la nieve por la calle y subir la nevera de Montmartre para hacer entrar en reacción nuestro espíritu, ya que más calor sentimos bajo un cielo que nos enviaba blanquísimos copos de nieve, que bajo aquel techo de fuego artificioso, donde el arte era

³⁴ Publicado en *La Vanguardia* (1/1/1891). Perteneciente a las cartas «Desde el Molino». En invierno de 1890 Rusiñol se instala en el *Moulin de la Galette* en Montmartre desde donde envía estas crónicas sobre la vida parisina. Para un estudio sobre las crónicas, véase Casacuberta i Rocarols [1993: 45-66].

fingido y la estufa, al dar calor en el cuerpo, dejaba el frío en el alma.

Lo que en sociedad llaman arte está frío, muerto. Un desengaño que ocurre justo después de que un cochero invite a los pintores a una copa en una taberna por ayudarlo tras caer al suelo, y brinden «por la fraternidad de los pueblos, por la pronta unión de toda la raza latina y por la separación de Montmartre y el Estado». Pero, por mucho que resista Montmartre, ya han visto que la autonomía es una ilusión, que el arte está subordinado al mercado y que no queda nada por lo que luchar.

El camino de alzamiento (rebeldía y lucha) y, después, caída (desengaño) por el que se llega al vaciado del arte también está presente en «La princesa loca» [1910: 9-11], cuento de Constantino Piquer publicado en *Cuentos aristocráticos* (1907). En un primer momento, la protagonista, una princesa que hereda la sensibilidad artística de sus padres, busca la belleza y no está sujeta a las normas que dicta la moral burguesa: «ella, libre, independiente, inmensamente rica, parece haberse propuesto, como norma de su conducta, desde la niñez, *épater le bourgeois*». Pero, en seguida, llega el hastío y la nada, la princesa no encuentra el amor en ningún hombre, termina encerrándose en un convento y negando el arte y la poesía: «¡No hay felicidad en el mundo! Ni la riqueza, ni el amor, ni el arte y la poesía, ni las arriesgadas aventuras, ni el continuo viajar pueden proporcionarla». En el mundo no hay felicidad y tampoco belleza. Vaya a donde vaya la princesa será infeliz, al igual que los personajes de los dos poemas de «Gritos dispersos» [1910b: 13], de Francisco Villaespesa³⁵; unos personajes viajeros, en un paisaje crepuscular, que huyen de una vida triste y vacía: «Sigue la eterna jornada. / Tu pupila se ha cansado / de tanto como ha mirado /

³⁵ Con el mismo título se publica un soneto nihilista en *La Mañana* (Cartagena) (10/8/1910: 1). Por otro lado, estos «Gritos dispersos» están en la línea estética del decadentismo, como muchos de los poemas de *La copa del rey de Thule* (1900).

sin hallar belleza en nada». En «Mi templo» [1908c: 1-3], de Lasso de la Vega, otro viajero (otro *bohémien*): el autor confiesa que estuvo buscando «el templo verdadero en que debería elevar las plegarias mudas de mi alma», y no es el templo del Arte, ni el de la Vida, ni el de la Ciencia, sino el templo del Dolor. El Dios a quien rinde culto es el Dolor, que padece el bohemio como mártir, condenado a errar en una sociedad que lo desprecia:

Y desde entonces... yo, peregrino del mundo, creyente de la Idea, explorador de ensueños, buzo de mi propio espíritu, viajo por la Tierra: doliente, pero dichoso: porque puedo exclamar, sonriendo entre lágrimas:
—¡He conocido a mi Dios!
¡He encontrado mi Templo!
¡Salve, Dolor!

El artista se está rindiendo. Sabe que ha perdido la guerra y antes que morir a manos del enemigo, prefiere autodestruirse. En el poema «Decepción» [1909b: 4], de Lasso de la Vega, el poeta se convierte en el destructor de su ideal, la imaginación se borra con un golpe de realidad:

Pensé un instante, que veían mis ojos
no sé qué celestial:
el sueño de un ensueño inexplicable
que da vida y color a un ideal.
Mas, mi aliento febril empañó el vidrio:
quedó opaco el cristal.

En «Mi canario» [1909c: 21], otro poema de Leoncio Lasso de la Vega, el poeta canta las alegrías de su casa: el canto del canario, la contemplación de las estrellas en el balcón y sus flores. Sin embargo, el poeta confiesa no encontrar mujer. Así es como la soledad del poeta se impone: el canario se muere, el poeta quema las flores y se enfurece al no poder apagar las estrellas. La soledad del poeta lleva a la nada y la desaparición de la poesía es también la desaparición del poeta: «¡Oh

pájaro sagrado! ¿Por qué te has muerto? / ¡Ya no escucho tus trovas!
¡Mi mundo está desierto!».

El tema del poeta en soledad ocupa varias páginas de la revista. En «Rosa en la nieve» [1910: 13], poema de Emilio Carrere publicado en *Del amor, del dolor y del misterio* (1915), la amada hace que el poeta no esté triste; es la rosa en la nieve, la que da calor y borra el dolor y el hastío: «En el dolor del arroyo, la vida es dura y cruenta; / ¡Ven, mi amor, y entre mis manos deja tu manita breve / y acerca tu boca, roja como una rosa sangrienta, / como una rosa en la nieve!». Aquí el poeta llama a su amor para resistir la soledad; sin embargo, en dos textos de Salaverri ni siquiera se espera la llegada de la mujer: en «Pájaros de barro» (n.º 39, 15/7/1910: 7-8), diálogo dramático entre una obrera y un poeta pobre, la obrera rechaza al poeta porque su patrón le ha prometido casarse con ella; y en «Espirales grises» [1910b: 7], el poeta se encuentra encerrado en el manicomio y confiesa haber bebido ajeno, abandonado por su amada porque sus letras no le dejaban dinero. Es el dolor del arte:

Yo era poeta: yo soy poeta, señor. Cuando lo digo aquí se ríen, idicen que estoy loco! Son unos pobres orates incapaces de comprender un bello sufrimiento. Porque el dolor tiene su belleza. Una belleza inefable que solo a los elegidos nos es dado saborear. Yo soy un elegido. Si un ser prepotente arrancara de mi entraña el sedimento que segrega mi dolor, me colgaría de ese árbol. ¡Me colgaría de ese árbol, señor!

Colgarse del árbol es la decisión más radical para quien ya no cree en el arte/en la vida: elegir la muerte. De ahí que los poetas se preparen para su día final, como en «Mis funerales. Dos formas de una misma misa» (n.º 10, 31/1/1909: 4), poema de Lasso de la Vega sobre su funeral, o «Mi último adiós» (n.º 18, 30/7/1909: 5-6), de Antonio Ponce de León, donde reflexiona sobre el futuro estado de su agonía, en el que perdonará incluso a los que han sido ingratos con él, y su último adiós también será el primer saludo a su madre. Aunque ver el filo de la guadaña también puede ser un aviso, una última esperanza,

como en «La visita» (n.º 8, 1/1/1909: 1-2), cuento de Rafael Barret, donde el protagonista es un poeta que recibe la visita de la Muerte, pero respira tranquilo al saber que aún no ha llegado su hora.

Las ansías de futuro, la fe en el progreso, el mañana utópico, nada de eso se encuentra en estos textos. El porvenir genera dudas y miedo. En «La vieja Truth» [1910: 9-11], cuento de Pedro Balgañón, el narrador sale de la ciudad hacia la montaña, en busca de la vieja Truth, una bruja que vive en una cueva en lo alto del monte. Al llegar a la cueva la bruja le hace ver la historia del progreso humano: del campo fértil por la industria del ser humano a las guerras que acaban destruyendo la especie humana. La bruja, con la intención de advertir del peligro que corre la humanidad, le dice al narrador que cuente esto «muchas veces» y el cuento termina con las palabras del narrador: «Y yo, a fuer de agradecido, cumplo su encargo». La misma preocupación por el futuro y desconfianza en el progreso se vierte en «El hombre» [1910: 16], soneto de Emilio Ferrari publicado en *Por mi camino* (1908) con el título «Al hombre», una advertencia al hombre del progreso:

A través del espacio y a millares
y millares de leguas de tu anhelo
seguirás a los astros por el cielo
en sus revoluciones seculares.
Conocerás el fondo de los mares,
del sacro libro rasgarás el velo,
y abrirás los alcázares de hielo
que coronan los círculos polares.
Conocerás el fondo del abismo
y la gran nebulosa indefinida,
conocerás la fe y el fanatismo.
Descubrirás las fuentes de la vida;
mas, siempre ioh ley fatal! desconocida
habrá una cosa para ti: itú mismo!

La duda va a invertir la lógica progresista que va de la naturaleza a la civilización. En «Añoranzas» (n.º 41-42, 15/8/1910: 9-10), cuento de Salaverri que gana el concurso literario, en la modalidad de prosa, que organiza *Bohemia* (se anuncia el resultado en el número 41-42), un joven pastor soriano, que marcha a América para trabajar en una mercería, añora su vida pasada y no se acomoda a la ciudad y a su nuevo trabajo. La añoranza de una Edad de Oro es otra desconfianza en el presente y el progreso. De la misma manera, en «La señal de Jesús» [1910: 43], de Eugenio d'Ors³⁶, se cuenta cómo los apóstoles reconocieron a Jesús resucitado al partir el pan, para decir que hoy no se parte el pan con justicia y que los diarios están llenos de noticias sobre el hambre. Es, otra vez, la duda, el nihilismo: «¿Señor, dónde estáis? [...] ¡No sabemos partirnos el pan, Señor! Señor, Señor, ¿habéis huido de nosotros?».

CONCLUSIONES

Bohemia es una revista uruguaya que acoge la literatura española como propia. Las nuevas relaciones transatlánticas, que se manifiestan en el pensamiento arielista, modernista o iberoamericanista, originan una literatura en español que salta cualquier barrera nacional para enarbolar una única bandera: la del arte. Desde la autonomía literaria, *Bohemia* va a llamar a filas a los camaradas bohemios que comparten una lengua en común para luchar «por el Arte, por la Vida»; así es como los textos de los autores españoles participan del ideario de la revista.

Bohemia acude a los autores españoles para reproducir la preocupación de la modernidad literaria: la fricción entre el artista y la sociedad, que hace al literato empuñar la pluma con rabia, retratarse en el lodo,

³⁶ Publicado en *La República de las Letras* (8/7/1905: 3). Y antes en catalán: «La senyal de Jesús» en *El Poble Català* (año II, n.º 24, 22/4/1905: 1).

darle la espalda al mundo para volverse a la luz cegadora de la Belleza y, finalmente, entregarle al burgués las llaves de la ciudad del Arte.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRA, Rafael (1909): «Haz bien...», *Bohemia. Revista de Arte*, 18, (30-VII) 3.
- ANÓNIMO (1904): «Noticias», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, (29-VI), 3.
- ANÓNIMO (1912): [Sección de noticias], *Eco Artístico*, (25-VIII), 66.
- ____ (1909a): «Los jóvenes», *Bohemia. Revista de Arte*, 9, (15-I), 15.
- ____ (1909b): «Bohemios ilustres», *Bohemia. Revista de Arte*, 15, (15-VI) s. p.
- ____ (1909c): «Anécdotas, apuntes y recortes», *Bohemia. Revista de Arte*, 16, (30-VI), s. p.
- ____ (1909d), «El triunfo de América. Rafael Altamira», *Bohemia. Revista de Arte*, 17, (15-VII), 2-3.
- ____ (1909e): «Nuestro aniversario», *Bohemia. Revista de Arte*, 19-20, (30-XI), 10-11.
- ____ (1908): «Los jóvenes», *Bohemia. Revista de Arte*, 3, (15-X), 7.
- ANSOLABEHERE, Pablo (2011): *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- BALGAÑÓN, Pedro (1910): «La vieja Truth», *Bohemia. Revista de Arte*, 35, (15-V), 9-11.
- BARRET, Rafael (1910): «La madre», *Bohemia. Revista de Arte*, 43, (15-IX), 14.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- CARRERE, Emilio (1910): «Rosa en la nieve», *Bohemia. Revista de Arte*, 43, (15-IX), 13.
- CASACUBERTA I ROCAROLS, Margarida (1993): *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma.
- CELMA VALERO, María Pilar (2013): «El cuento, retablo ideológico y estético del Fin de siglo», en *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*, ed. Á. E. Bordonada (Madrid, Universidad Complutense), 49-63.
- CULLA Y CLARÀ, Joan B. (2005): «Ni tan jóvenes, ni tan bárbaros. Las juventudes en el republicanismo lerrouxista barcelonés», *Ayer*, 59 (3): 51-67.
- D'ORS, Eugenio (1910): «La señal de Jesús», *Bohemia. Revista de Arte*, 41-42, (15-VIII), 43.
- DICENTA, Joaquín (1910): «Lecturas para el pueblo», *Bohemia. Revista de Arte*, 41-42, (25-VIII), 42.

- ____ (1909): «El andamio», *Bohemia. Revista de Arte*, 16, (30-VI), 7.
- ESTEBAN, José (2017): *Diccionario de la bohemia. De Bécquer a Max Estrella (1854-1920)*, Sevilla, Renacimiento.
- FERRARI, Emilio (1910): «El hombre», *Bohemia. Revista de Arte*, 36, (31-V), 16.
- FRANCÉS, José (1910): «Cuadro gris», *Bohemia. Revista de Arte*, 28, (31-I), 5-7.
- ____ (1904): «Los Sucesos», *Alma Española*, (13-III), 13.
- FUENTES, Víctor (1999): *Poesía bohemia española*, Madrid, Celeste Ediciones.
- GABRIEL Y GALÁN, José María (1910): «El embargo», *Bohemia. Revista de Arte*, 28, (31-I), 11.
- GAMBA, Carlos T. (1909): «Mayo sangriento», *Bohemia. Revista de Arte*, 13, (15-V), 2.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2010): *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GARCÍA SANTANA, Adalberto (2010): *Las letras sinaloenses en el ocaso del porfiriatto: La bohemia sinaloense (1897-1899) y Arte (1907-1909)*, Tesis de Maestría, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa.
- GINESILLO DE PASAMONTE (1908): «Una revista de arte», *Bohemia. Revista de Arte*, 3, (15-X) 16-17.
- LA REDACCIÓN (1909a): «Los bárbaros», *Bohemia. Revista de Arte*, 13, (15-V), 1.
- ____ (1909b): «Blasco Ibáñez», *Bohemia. Revista de Arte*, 15, (15-VI), 4.
- ____ (1908): «Los nuevos», *Bohemia. Revista de Arte*, 1, (15-VIII), 1.
- LIASSO DE LA VEGA, Leoncio (1909a): «Canción de año nuevo (la noche de Noél)», *Bohemia. Revista de Arte*, 8, (1-I), 2-7.
- ____ (1909b): «Decepción», *Bohemia. Revista de Arte*, 16, (30-VI), 4.
- ____ (1909c): «Mi canario», *Bohemia. Revista de Arte*, 19-20, (agosto), 21.
- ____ (1908a): «El bohemio», *Bohemia. Revista de Arte*, 1, (15-VIII), 1-2.
- ____ (1908b): «Gladium Igneo», *Bohemia. Revista de Arte*, 2, (septiembre), 1.
- ____ (1908c): «Mi templo», *Bohemia. Revista de Arte*, 3, (15-X), 1-3.
- ____ (1908d): «Quijotada», *Bohemia. Revista de Arte*, 4, (31-X), 18-19.
- LERROUX, Alejandro (1909): «Rebeldes, rebeldes», *Bohemia. Revista de Arte*, 24, (30-XI), 12-13.
- LITVAK, Lily (1990): *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos.
- ____ (1981): *Musa libertaria*, Barcelona, Antoni Bosch.
- LLANO, Samuel (2021): «Organilleros, higiene auditiva y espacio», en *Notas discordantes. Flamenquismo, músicas marginales y control social en Madrid, 1850-1930*, Madrid, Libros Corrientes.
- LÓPEZ-ROBERTS, Mauricio (1910): «Cuento de Reyes», *Bohemia. Revista de Arte*, 27, (15-I), 17-18.

- MEDINA, Vicente (1910): «La voz de la tierra», *Bohemia. Revista de Arte*, 35, (15-V), 7.
- NAVARRO, Alfonso (1900): «Carta abierta», *La Nación Militar*, (25-XI), 812.
- NOGALES, José (1910): «La noche del sábado», *Bohemia. Revista de Arte*, 32, (31/3), 5-6.
- ORY, Eduardo de (1909a): *Alma de luz*, París, Garnier Hermanos.
- ____ (1909b): «A los poetas», *Bohemia. Revista de Arte*, 13, (15-V), 8.
- ____ (1909c): «A un soñador», *Bohemia. Revista de Arte*, 17, (15-VII), 19.
- ____ (1909d): «Bohemia», *Bohemia. Revista de Arte*, 19-20, (agosto), 32.
- ____ (1909e): «¡Mi verso!», *Bohemia. Revista de Arte*, 22, (30-IX), 14.
- PERALES OJEDA, Alicia (1957): *Las asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*, México, UNAM.
- PIQUER, Constantino (1910): «La princesa loca», *Bohemia. Revista de Arte*, 36, (31/5), 9-11.
- QUILES FAZ, Amparo (2017): «Entre las dos orillas: Salvador Rueda en Argentina (1913)», *TSN. Transatlantic Studies Network*, 4: 229-237.
- RODÓ, José Enrique (1908): «Para “Bohemia”», *Bohemia. Revista de Arte*, 3, (15-X), 5.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2007): «Sobre Rubén Darío (Apogeo y caída de la gran estética)», en *Darío a diario. Rubén y el Modernismo en las dos orillas*, coord. Á. Esteban (Granada, Universidad de Granada), 315-346.
- ____ y SALVADOR, Álvaro (2005): «Modernismo y positivismo. El esteticismo moral», en *Introducción a la literatura hispanoamericana*, 3.^a edición (Madrid, Akal), 196-208.
- RODRÍGUEZ ROBLES, Eréndira (2019): *Bohemia. Revista semanal ilustrada y Miguel Ángel Quevedo en Cuba: producción literaria (1910-1915)*, Tesis de Maestría, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- RUEDA, Salvador (1911): *Poesías completas*, Barcelona, Maucci.
- ____ (1910a): «Sanguily», *Bohemia. Revista de Arte*, 28, (31-I), 14.
- ____ (1910b): «El arpa de mármol», *Bohemia. Revista de Arte*, 34, (30-IV), 1.
- ____ (1910c): «El pan», *Bohemia. Revista de Arte*, 34, (30-IV), 17.
- RUSIÑOL, Santiago (1910a): «Primaveras ficticias», *Bohemia. Revista de Arte*, 35, (15-V), 2-3.
- ____ (1910b): «Un pintor chic», *Bohemia. Revista de Arte*, 36, (31-V), 3-5.
- SALAVERRI, Vincente A. (1910a): «La pequeña musa», *Bohemia. Revista de Arte*, 29-30, (29-II), 7-8.
- ____ (1910b): «Espirales grises», *Bohemia. Revista de Arte*, 37, (15/6), 7.
- ____ (1910c): «Del hampa bonaerense. Salvador», *Bohemia. Revista de Arte*, 41, (15-VIII), 1.

- SÁRRAGA, Belén de (1909): «En el nuevo año», *Bohemia. Revista de Arte*, 9, (15-I), 1-2.
- SCHANZER, George O. y PATTI, Constant J. (1962): «Bohemia - Revista de Arte (Montevideo, 1908-1910). Estudio e índices», *Revista Iberoamericana*, 28(53): 103-129.
- SCHULMAN, Ivan A. y PICON GARFIELD, Evelyn (1986): *Poesía modernista hispanoamericana y española (Antología)*, Madrid, Taurus.
- SELLÉS, Eugenio (1910): «Las dos muñecas», *Bohemia. Revista de Arte*, 29-30, (29-II), 12-13.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2022): «Socialismo y cristianismo primitivo: *La Democracia Social* y *Germinal* (1890-1897)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCVIII (2), 331-361.
- _____ (2003): «Itinerario periodístico de Ernesto Bark, aquel Soulinake valle-inclanesco», en *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos»*, coord. C. Alemany Bay et al. (Alicante, Universidad de Alicante), II, 1085-1096.
- _____ (1998): «Gente nueva versus Gente vieja. Martínez Ruiz y los hijos del siglo del Modernismo», en *Azorín et la Génération de 1898*, VV. AA. (Université de Pau et des Pays de l'Adour), 147-168.
- URRUTIA, Jorge (2008): *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- VILLAESPESA, Francisco (1910a): «La parábola del leproso», *Bohemia. Revista de Arte*, 33, (15/IV), 13.
- _____ (1910b): «Gritos dispersos», *Bohemia. Revista de Arte*, 35, (15-V), 13.

ELOGIO Y DESPEDIDA DE LA «GESTA BOHEMIA» EN *LA UTOPIÍA* (1909), DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Eulogy and Farewell to the «Bohemian Epic» in
La utopía, by Ramón Gómez de la Serna (1909)

MARTA PALENQUE

Universidad de Sevilla

mpalenque@us.es

ORCID: 0000-0002-6652-8831

Recibido: 3-4-2024

Aceptado: 8-7-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.482

RESUMEN

En su juventud, Ramón Gómez de la Serna fue gran admirador del espíritu bohemio, entendiéndolo como una misión superior, una especie de martirio de aquellos que sacrificaban su vida por el ideal y la libertad, en abierta lucha con las convenciones y el mercantilismo burgués. Uno de sus tempranos dramas juveniles, *La utopía*, de 1909, resume la visión que Ramón tenía de la bohemia. Su protagonista es Alberto, asimilable a su amigo, el escultor Julio-Antonio.

PALABRAS CLAVE: Ramón Gómez de la Serna; teatro juvenil; *La utopía* (1909); bohemia; Julio-Antonio.

ABSTRACT

In his youth, Ramón Gómez de la Serna was a great admirer of the bohemian spirit, understanding it as a higher mission, a kind of martyrdom of those who sacrificed their lives for the ideal and freedom, in open struggle with conventions and bourgeois mercantilism. One of his early youth dramas, *La utopía*, from 1909, summarizes Ramón's vision of bohemia. The protagonist is Alberto, comparable to his friend, the sculptor Julio-Antonio.

KEY WORDS: Ramón Gómez de la Serna; Youth Dramas; *La utopía* (1909); Bohemianism; Julio-Antonio.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA es una de las figuras más destacadas de la vanguardia española y los estudios en torno a su obra se han centrado, sobre todo, en la visión rupturista de su escritura en greguerías, novelas y ensayos. Sin embargo, su teatro de juventud permite enfocar un periodo simbolista, cuando el autor se situaba cercano al espíritu de la bohemia y a la lucha social, hermanado con literatos y artistas afines al naturalismo y el anarquismo. En su particular autobiografía *Automoribundia* aparecen algunas opiniones sobre la literatura bohemia y acerca de sus valientes héroes, protagonistas de una gesta de valor enorme:

No se puede borrar con una plumada o una generalización la grandeza adquirida por poetas y meditadores en esa vida desigual, desgarradora y huérfana. [...]

No me explico la denigración de la bohemia. Se puede no compartirla y tener una vida ordenada de otro modo —con su pan se lo coma—, pero hay que comprender esa gesta heroica del bohemio de insólito talento, que así prepara sus entrañas para aclarar el sentido del mundo [1974: 397].

Sale Ramón en defensa del artista bohemio, con el que dice identificarse, y distingue a los buenos bohemios, advirtiendo que no hay que asimilarlos a degradación o suciedad. El miedo burgués a la noche, añade, estaba en la base del rechazo a la clase bohemia:

No hay que tener tanto miedo a la bohemia y a la noche.

Yo siempre la he practicado, y después de medio siglo de convivir con ella no siento ningún retortijón de conciencia, pues sigo creyendo que en ese clima depurativo y de hondos reflejos hay una pureza de pensamiento, un despojarse de vanidades y una posibilidad para el oído revelador que pueden mantener el alma en estado de recepción sin amaneramiento y sin concesiones convencionales.

Lo que hay que hacer es distinguir las clases de la bohemia, no creer que se alude al citar la simbólica palabra a unos bohemios sucios, que no trasladan al lienzo o a la cuartilla sus pensamientos. La bohemia es el telón de fondo de los bajos fondos que solo sirve al hombre incorruptible aunque pobre y libre para conseguir mejor el claroscuro de la idea, de la alegoría o del pedazo de realidad [1974: 397-398].

Este Ramón camarada de la bohemia se identifica con el joven escritor que propugna la libertad artística y temple sus armas en el periódico republicano *La Región Extremeña*, entre 1905 y 1908, el que edita los libros *Entrando en fuego* (1905), *Morbideces* (1908) y *El libro mudo* (1911). También con el redactor de la revista *Prometeo*. Era el tiempo en que ensalzaba a Joaquín Dicenta y su *Juan José*, pieza en la que llegó a intervenir como actor, haciendo de camarero, sin diálogo, en una representación benéfica que tuvo lugar en 1910 [Palenque, 2006 y 2009]. Y cuando era amigo de artistas como Julio-Antonio, Ismael Smith y Miguel Viladrich, que ilustraron sus textos e intervinieron en *Prometeo*. En la revista colaboraron autores asociados a la literatura bohemia, hacia los que Ramón manifestó gran simpatía. En sus artículos, libros y retratos, recordó a algunos, entre ellos, a Armando Buscarini, Elio-doro Puche, Emilio Carrere, Ramón del Valle-Inclán, Alejandro Sawa¹ o Pedro Luis de Gálvez.

Una de las tempranas piezas dramáticas ramonianas, *La utopía*, de 1909, puede ser leída en clave bohemia. Su protagonista, Alberto, es un escultor, un luchador por el ideal, que ha sucumbido víctima de la mediocridad. Su suicidio significa el final de una época y de una forma heroica de ejercer el arte. *La utopía*, en mi lectura, condensa el respeto de Gómez de la Serna por el heroísmo de los artistas bohemios y es, a la vez, un último canto de cisne, una despedida, el adiós a la gesta bohemia, falta de sentido en un nuevo contexto histórico.

LA UTOPIÍA EN EL TEATRO RAMONIANO. EL CONTEXTO DE LA OBRA JUVENIL

Gómez de la Serna compuso un número considerable de piezas dramáticas en su juventud, entre 1909 y 1912. Fue un «teatro muerto»,

¹ Traza su necrología en el número 4 (febrero de 1909) de *Prometeo* [Gómez de la Serna, 1996: 357-359].

en calificación del autor, pues ninguna alcanzó los escenarios. Exceptuando *Desolación*, inserta en la revista *Ateneo* (1909), todas vieron la luz en *Prometeo*, la publicación que fundó su padre y que luego dirigió él mismo. La primera fue *La utopía. Drama en dos actos (Prometeo)*, 8, junio de 1909), objeto de este artículo, de la que hizo una nueva versión en 1920, reduciéndola a un acto e introduciendo importantes cambios². Esta segunda pasó a las *Obras completas* (1956-1957), tomo I, editadas por A. H. R., en realidad una selección parcial de su obra. Ramón abandonó el teatro en 1912 para dedicarse a la greguería, el ensayo y la narrativa. Años más tarde, en 1929, volvió a las tablas con la farsa *Los medios seres*, esta sí representada; repitió después con el libreto para ópera *Charlot* (1933) y el drama *Escaleras* (1935).

El autor tiene veintiún años en 1909, cuando trabaja de forma intensa en la redacción de artículos, variopintos ensayos y dramas, comedias y pantomimas que encajan en el marco del teatro simbolista español. En estas páginas emerge un autor iconoclasta, rebelde, antiburgués, vitalista, de ideología cercana al anarquismo y el socialismo. Un joven Ramón obsesionado por alcanzar la verdad de la existencia a través del teatro, deseoso de desenmascarar las imposturas burguesas y las convenciones literarias heredadas.

Toda la rebeldía ramoniana cuaja en una afirmación: cada periodo de la vida del ser humano tiene sus conductas y exigencias. A la juventud –opina– corresponde ser inconformista, combatir contra lo viejo, averiguar nuevos caminos, explotar al máximo la sensibilidad que nace

² Relaciono el conjunto de las primeras obras dramáticas ramonianas, dejo fuera las pantomimas y bailes: de 1909, *Desolación*, *La utopía*, *Beatriz*, *Cuento de Calleja*, *El drama del palacio deshabitado*; de 1910, *El laberinto*; de 1911, *Los sonámbulos*, *Siempre viva*, *La utopía* (obra distinta a la de 1909), *La casa nueva*, *Los unánimes*, *Tránsito*, *La corona de hierro*; de 1912, *El teatro en soledad*, *El lunático*. Además de los ensayos generales sobre la obra ramoniana, estudian su teatro Palenque [1992], Muñoz-Alonso López [1993], García Expósito [1994], López Criado [1994], Herrero Vecino [1995], Muñoz-Alonso López y Rubio Jiménez [Gómez de la Serna, 1995], Sobejano [1996], Paulino Ayuso [2012]. Todos aportan páginas sobre *La utopía*. Se centran en la pieza Urrutia [1998] y Marciniac [2007]. Acerca del mito del artista en Ramón, Pereira [2005].

como savia de las venas tiernas, huyendo de la mediocridad que implica el aceptar cánones y medidas antiguas. Así lo reitera en «Opiniones sociales. La nueva exégesis» (1908): «todos debemos cumplir nuestro cometido en el período evolutivo en que pasamos por la vida» [Gómez de la Serna, 1996: 197]. Niega la actitud elitista de aquellos escritores que se alejan de la vida y de la verdad para observar en sordina, sin apreciar la angustia latente en oficios y vidas, solo eludible a través de la labor artística, criticando al público que se conmueve ante tragedias de ficción y desatiende, o no percibe, las reales:

Se sienten conmovidos ante la pérdida de las manos de Silvia Settala en *La Gioconda* y sin embargo no se exaltan ante las manos de mujer que deformizan y cercenan a su manera ciertas industrias como la de envoltura en papel de plomo de los chocolates.

¿Es que no es drama el drama de las mujeres que hacen pitilleras en Ubrique y que se quedan ciegas en su juventud? ¿Es que no es drama un accidente del trabajo, porque es lacónico, y no lo ha dialogado D'Annunzio?

Esos son los mismos que se vuelven contra Dicenta sin aclaraciones porque sentimentaliza con la gangosidad exagerada del bordón. [...] [Gómez de la Serna, 1996: 198-199].

En *La Región Extremeña*, el joven se autoproclama al margen, desencantado con la política, contrario a la autoridad, anticlerical; denuncia los males sociales de la España de su tiempo y se califica anarquista. En *Morbideces* (1908), subraya la necesidad de crear una literatura nueva y de terminar con los «viejos». En este año ingresa en el Ateneo de Madrid, del que fue elegido secretario de la sección de Literatura, y pronuncia el discurso «El concepto de la nueva literatura» (1909), una dura condena de la literatura añeja, atada a tópicos, falta de vida: «inerte, yacente, atosigadora por falta de humanidad, pero más que nada por causas de mundanidad»; abomina de la literatura fría y discreta, «impasible», un mero «pasatiempo». Al contrario, él defiende una nueva marcada por el «imperativo carnal», no realista, sino apasionada y equívoca [Martínez Collado, 1988: 60 y 61]. En el teatro, plantea la subversión del punto de vista en la

creación del conflicto: «Hay que prescindir de los conflictos de la parte de fuera que antes eran toda la inspiración literaria. Trocar la idea de respirar los conceptos por la de transpirarlos». Un teatro épico, orgánico y actual, pues el acto dramático cobra sentido al plantear inquietudes del presente.

Similares expresiones, afirmaciones y repulsas se repiten en otros textos de *Prometeo*. Soldevila-Durante [1988] defendió el carácter marxista de esta obra primera, que Navarro Domínguez [2003] ha analizado de manera detenida. Sus fuentes explícitas son muy variadas: Proudhon, Gorki, Nietzsche o Silverio Lanza (Juan Bautista Amorós, a quien reconoció como maestro). El joven escritor parece revolver el pensamiento revolucionario de aquellos años en su deseo de negarlo todo.

En *Automoribundia* evoca el tiempo en que escribía su teatro encerrado en casa, de manera obsesiva, «como un loco» [1974: I, 206], resistiéndose a compartir tertulia con los amigos bohemios, que lo saludaban al paso de un café cercano a su casa:

[...] los poetas bohemios que se reunían en el Café de la Concepción [...] veían mi luz encendida y gritaban:

–¡Ramón!

Entonces me asomaba y les daba mi estentórea bendición [1974: I, 208]³.

El año de *La utopía*, 1909, fue decisivo en la trayectoria vital del autor. Es la fecha del banquete-homenaje a Larra y de su encuentro con Carmen de Burgos: «Aquella unión hizo posible la bohemia completa, establecida en el más noble compañerismo» [1974: I, 211].

También tuvo lugar su viaje a París como secretario de la Junta de Pensiones. En Francia se hospedó en el Hotel de Suez (Boulevard Saint Michel), muy cerca de *La Sorbonne* y el *Pantheon*, en el *Quartier latin*, emulando a los personajes de Henry Murger, y se lanzó a pasear por la ciudad, viviendo una vida nacida de la literatura y el arte:

³ El café citado estuvo en la Corredera Baja de San Pablo, haciendo esquina con la calle de la Puebla, donde residía Ramón con su familia, en el número 13.

Yo en París era pipa y no hombre, lebrero y no alma, viento y no transeúnte, periódico y no lector, cuadro anatómico y no viviente, japonés y no español, remolque y no tranvía, cacharro de pinceles y no cuadro, caballo y no cochero, silla de los Campos Elíseos y no sedente caballero, y muchas otras cosas tan al contrario y tan diferentes. [...]

Me presté a todas las experiencias transformantes pero no denigrantes, y un día era reloj parado en un ábaco de chimenea o estante que se va a caer cargado de libros [1974: I, 216].

Sus días en París –sigue contando en *Automoribundia*– corren de manera humilde, apenas alimentado por la ilusión: «Yo vivía de pequeñas ilusiones, de mucha buena fe literaria, de oler las violetas de la admiración esparcida por los poetas y los bohemios [...]» [1974: I, 223]. Fruto de esos paseos, y de las visitas a los cafés y teatros, serían varias de sus pantomimas, en las que son protagonistas Collete Willy o La Polaire (la actriz y cantante Émilie Marie Bouchaud). La experiencia terminó en 1911, cuando queda cesante y regresa a Madrid.

Volviendo a 1909, Gómez de la Serna colaboraba con Alejandro Miquis (seudónimo de Anselmo González) en el Teatro de Arte y, de hecho, en *Prometeo* se anunció el estreno de *La utopía* en ese marco. La pieza llegó a ser ensayada, pero no se realizó. Lo contaba Miquis:

La menos atrevida de todas, la que más parecía conservar aún las huellas de la dramaturgia contra la que cierran los vanguardistas, fue ensayada, aunque desgraciadamente, no representada en el Teatro de Arte; porque, a pesar de todo, algo tenía digno de máxima atención [...] [Alejandro Miquis, 1929: 6]⁴.

Alude Miquis a la estructura tradicional de la obra. Los primeros títulos teatrales ramonianos, *Desolación* y *La utopía*, tienen dos actos, se subdividen en escenas y se construyen atendiendo a acotaciones pormenorizadas; las posteriores tendrán uno y aportarán rasgos más novedosos en la construcción dramática.

⁴ Al respecto de la escena española en estas fechas, Rubio Jiménez [1986-1987 y 1999].

LECTURA DE *LA UTOPIA*

La conciencia bohemia surge como respuesta a la industrialización del arte, cuando desaparece el mecenazgo y el artista independiente debe aceptar las leyes de un mercado burgués, exigente y heterogéneo. En palabras de Walter Benjamin [1972: 31], refiriéndose a la obra de Baudelaire, brota de «la conciencia del arte literario como mercancía en un mercado oscilante». El Romanticismo concedió un papel relevante al arte en la sociedad y los artistas se elevaron como nuevos profetas, enemigos absolutos de la hipocresía burguesa, y potenciales motores del cambio social. A lo largo del siglo XIX despuntan las «novelas de artista», o novelas de formación (*Bildungsroman*), protagonizadas por jóvenes aspirantes a la consagración artística. Todos abandonan sus provincias para acudir a la gran urbe, a la conquista de la fama. Entre ellas se cuentan *Ilusiones perdidas* (1837-1843) de Honoré de Balzac, la narración de las aventuras de Lucien Chardon en París; las de Rodolphe, Colline, Shauvard y Marcel en *Escenas de la vida bohemia* (publicado como libro en 1851), de Henry Murger, luego versionado en *La bohème* de Puccini; o, en España, las de Elías Gómez en *El frac azul* (1864), de Enrique Pérez Escrich. El dinero es un tema constante en todas ellas, un factor negativo y fatal en el mundo del arte; frente al ideal artístico, el mercado plantea sus exigencias, gusta o repele el producto, y pone un precio.

La utopía (1909) es un drama de artista en dos actos, de once y cinco escenas, precedidos por un prólogo. El protagonista es Alberto, antaño un escultor revolucionario y anarquista, cuya visión se cifra en el conjunto escultórico titulado «Utopía», que nunca concluyó; en el presente de la acción es un hombre domesticado, un desertor de sus ideales, convertido en tallista de imágenes sagradas. Ha contraído matrimonio con una mujer vulgar, déspota y ambiciosa; tuvieron un hijo, pero falleció. La pieza comienza en pleno conflicto, mostrando en la primera escena –muy breve y muda– a un Alberto solo, desesperado, al límite, anunciando un desenlace trágico:

Alberto, solo, sentado sobre un cajón de embalar, mira alucinado el más allá. Un rato permanece la escena inanimada y silenciosa. En su silencio y en su soledad, es macabra la inmovilidad y el empaque de todas las imágenes, y es grotesca [Gómez de la Serna, 1995: 158]⁵.

Acompañan al héroe cuatro personajes secundarios, apenas contruidos: María, su esposa, y Amparo, su cuñada, que vive con ellos, son el presente y sus antagonistas; Dorestes, artista y amigo de juventud, y Estrella, antigua amante y modelo, son el pasado. La irrupción de estos segundos (sobre todo de Dorestes) en la vida aburguesada y vacua de Alberto supone el momento álgido del conflicto: ambos le animan a pelear y a restablecer sus sueños de revolución social y artística. Se suman al elenco una serie de personajes accidentales, los «Visitantes de la tienda», ejemplos del martirio que sufre Alberto. Son cuatro personajes tipo, mediocres y frívolos, no necesitan nombres propios: La Mamá, La Hija, Un Señor Cura y Un Señor Obeso. En el desenlace aparece La Canalla, un personaje coral.

Todo el teatro ramoniano expresa la necesidad de abrazar la verdad de la existencia individual y los protagonistas de sus obras se esfuerzan por encontrar su «drama», es decir, su verdad. El drama de Alberto en *La utopía* es «no tener drama» por haber traicionado sus ideales, renunciando a su papel en el mundo. La llegada de Dorestes significa una posible redención; Alberto confiesa al amigo que sus sueños están vivos e, incluso, proyecta terminar su «Utopía»: «El drama de no tener drama va a concluir... Me siento con ánimos de dar un salto mortal». El artista recupera la fe en sí mismo y siente esperanza: «Por desgracia, lo más dramático de mi vida es que es una vida sin drama... Mi drama es el drama de no tener drama... Si viniera el drama traería la solución... Lo deseo... Quizás tú has venido a precipitarlo...» [166]. A continuación, entra Estrella, la antigua amante, modelo de la «Uto-

⁵ Todas las citas de *La utopía* proceden de la edición de *Teatro muerto* [Gómez de la Serna, 1995]. A partir de ahora solo indico el número de página.

pía». No es una sorpresa: «Viene mucho a verme. Pero me recuerda deplorablemente mi obra» [175]; la mujer real es grosera y vulgar, pero –gracias a la presencia de Dorestes– ahora despierta el sueño perdido. Tiene gran valor en la pieza el uso del término «revelación», que asoma en otros textos ramonianos de similar fecha. Estrella instiga a Alberto y le reprende por su cobardía: «Tú siempre lo mismo... Tú no te revelarás»; a lo que Alberto contesta transformado y con nuevo vigor: «Yo también me revelaré, mi hermosa utopía.... Tú lo vas a ver» [175]. Revelar es exhibirse, exponerse, también descubrir, denunciar a través de la obra de arte. Todo arte verdadero para Ramón es revelación. Así lo confirma en «Mis siete palabras (pastoral)» (*Prometeo*, 13, 1910), justo cuando defiende la concepción del arte como sacrificio y, en este sentido, manifiesta su entusiasmo por los bohemios. Pero los amigos han engañado a Alberto porque, al final, tanto Dorestes como Estrella acuden a él buscando apoyo económico y terminan provocando la desgracia final. Alberto está definitivamente solo («Parece un náufrago», 180) y su fracaso es absoluto. Es imposible retornar a la juventud. La tragedia es ahora irreparable.

Los visitantes de la tienda tienen la doble función de encarnar el descalabro del artista y de exponer el anticlericalismo y el juicio negativo a la burguesía del joven autor. Cada visita supone un paso más en la degradación de Alberto: «Bien podría creerme un Judas Iscariote vendiendo a Dios a los fariseos», exclama en el acto I [164]. La Mamá y La Hija son las primeras en entrar, desean adquirir santos nuevos para su recién inaugurada «capillita». Han regalado los antiguos, «muy anticuados y muy feos», y buscan recambios bonitos, «baratitos» y de temporada. Sigue Un Señor Cura, que pide un San Pascual por encargo de una dama aristocrática; lo quiere con atuendo lujoso, enjoyado, de obispo. El último es Un Señor Obeso, que solicita «una pareja de sagrados corazones» para enviar a unas parroquias de Oviedo, con el fin de detener el avance de la impiedad: «Se trata de reaccionar contra los socialistas y republicanos, y es urgente... Lo que hay

que hacer es alhajarlos...» [174]. Para ahorrar, pide brillantes falsos. Urge a Alberto a trabajar rápido con la promesa de que, «si arrecia la propaganda», podría enviar imágenes a todos los pueblos del distrito. Brillo, apariencia y falsedad son rasgos comunes al grupo de compradores, burgueses enfrentados a Alberto, quien, sin embargo, ha sucumbido, aceptando el mercadeo y la hipocresía.

La acción transcurre en un único espacio, una tienda de imágenes sagradas, de ambiente enrarecido, oscuro y frío, iluminado por la luz pobre de una lámpara –en el rincón de la mesa de trabajo–, y gracias a la claridad que llega a través del escaparate; al fondo está la puerta de entrada. Este drama de artista es, además, un drama de atmósfera y las acotaciones subrayan esa sensación de aislamiento, mediocridad y desgracia. Los espacios latentes, la calle y el interior de la vivienda, aportan ritmo y permiten enfrentar el dentro de la tienda oscura con el fuera, la luz y el trasiego urbano. El tiempo histórico es el presente de la escritura; la acción comienza a media tarde, entre el primer y el segundo acto median dos horas, anochece y se va perdiendo la poca luz que penetraba a través del escaparate.

Gracias a Dorestes, Alberto se siente con la fuerza de la juventud, abandona la tienda con Estrella y sale para revelarse y retomar la talla de su «Utopía». Esta decisión es el final del acto I. El segundo comienza con su regreso.

Resumo en el siguiente cuadro la segmentación dramática de la obra atendiendo a la acción y la presencia de los personajes:

Acto I

Escena	Acción	Personajes
I	Escena muda. Alberto inmóvil, «sentado sobre un cajón de embalar, mira alucinado el más allá».	Alberto, solo.
II	Entra María su mujer, que le acusa de estar siempre como soñando y de no esforzarse en el trabajo. Discuten.	María y Alberto.
III	Unas señoras entran a comprar «santos baratitos», bonitos y de moda.	Alberto, La Mamá y La Hija.
IV	Alberto emite una exclamación de angustia por el episodio anterior.	Alberto, solo.
V	Entra Dorestes, un artista, amigo de juventud, que le cuenta sus triunfos en París. Recuerdos de juventud. Desolación actual de Alberto.	Alberto y Dorestes.
VI	El Cura demanda una figura sagrada lujosa para una casa aristocrática. Burlas de Dorestes y Alberto.	Alberto, Dorestes y El Cura.
VII	Alberto declara a su amigo la perversión del arte sagrado que le piden sus clientes. Expone su concepto del arte y lamenta su vida sin drama.	Alberto y Dorestes.
VIII	Un Señor Obeso le pide unos sagrados corazones suntuosos, con falsa pedrería, para contrarrestar el avance de socialistas y republicanos.	Alberto, Dorestes y Un Señor Obeso.

IX	(Escena de transición) Preludio a la llegada de Estrella.	Alberto y Dorestes.
X	Llega Estrella, la modelo que posó para «Utopía», la gran obra escultórica de Alberto. El protagonista anuncia el final de su drama: «Me siento con ánimos de dar un salto mortal». Dorestes declara su fracaso y le pide dinero para comer.	Alberto, Dorestes y Estrella.
XI	Estrella anima a Alberto a retomar su vida pasada. Abandonan juntos la tienda.	Estrella y Alberto.

Acto II

Escena	Acción	Personajes
I	María entra y llama a Alberto.	María, sola.
II	María y Amparo hablan de Alberto, le condenan por haber dejado sola y abierta la tienda. Presentimiento trágico: «¡Cómo si pusiera en las puertas <i>cerrada por defunción!</i> !»	María y Amparo.
III	María comprueba que el dinero está en la caja. Insiste en criticar a Alberto.	María, sola.
IV	Alberto entra desencajado. Diálogo incoherente entre el protagonista y María.	Alberto y María.

V	Largo parlamento final de Alberto. Da limosna a un ciego (desde dentro). Estrella le grita desde la calle e intenta convencerlo de la sinceridad de su amor. Suicidio de Alberto. Gritos de Estrella (fuera), Amparo y María (dentro). Ecos de voces y frases de La Canalla (fuera).	Alberto, solo. Un ciego (fuera). Estrella (fuera), entra al final. Amparo y María, entran al final. La Canalla: Una voz, Transeúnte 1.º, Transeúnte 2.º, Un golfo, Dos pilletes, Una Comadre, Otra, Otra, Un vendedor de periódicos, El Otro.
---	--	---

Alberto está solo en la tienda tanto al comienzo como al final de la obra, manifestando la misma tristeza y abandono. En el desenlace –«Desvencijado, sobre el cajón de embalar...»–, se lamenta y llora su decepción: «Después de él, ella... Todos lo mismo [...] ¡El dinero!... Ella no podía ayudarme tampoco... Me olvidé del pasado al huir y he vuelto a tropezar con él, por pasar por el mismo sitio de antes...» [182]. Al haber sentido esperanza y haber revivido sus sueños, no puede volver a someterse. Sus palabras postreras son atenuadas por las músicas y sonidos de la calle. Irrumpe ahora ese personaje coral, La Canalla, que establece un contrapunto amargo, rebajando el valor épico de la derrota del héroe. Reza la acotación: «parece que entra la serenidad y el burguesismo de lo de fuera a disuadir de su sentimentalismo y de sus exabruptos a Alberto» [182]. Pasan vendiendo su mercancía los repartidores del Heraldo y un chicuelo «punteando como un salterio el metal rizado del escaparate». Un ciego «toca la guitarra con el couplet de moda» y habla –desde fuera– con Alberto, que le da una limosna. Al obtener por su gesto un «Dios se lo pague», se hunde y exclama: «¡Todo es cristiano!». Llega Estrella que, asimis-

mo desde fuera, intenta convencerlo de su sinceridad y le anima a escapar juntos. En ese momento suena un disparo. Los gritos de María (dentro) y Estrella (fuera) confirman la muerte del artista:

(María abre instantáneamente [...], comprendiéndolo todo de proviso, al olor de la pólvora por la puerta entreabierta grita espantada): ¡¡Alberto!!

ESTRELLA. *–(Desde dentro) ¡Se ha matado! (Se oye sollozar dentro, envallada la puerta que da al drama por la muchedumbre que se aglomera y se empina por ver) [184].*

Se suceden nuevas intervenciones de La Canalla como broche trágico al drama. Es decisiva la importancia de este conjunto de voces, sin detallar en el reparto o elenco inicial, pero que se distinguen en el texto: Una Voz, Transeúnte 1.º, Transeúnte 2.º, Un Golfo, Dos Pilettes, Una comadre, Otra, Otra, Un vendedor de periódicos, El otro. Todos emiten un juicio falso –desapasionado, cruel o cómico–, porque interpretan sin conocer la realidad de los hechos y la vulgarizan:

Transeúnte 1.º– Un crimen por lo visto.

Transeúnte 2.º– Por lo visto no, que yo no he podido ver nada...

Transeúnte 1.º– Dicen que vivía con dos mujeres... Un crimen pasional. [...] [184]

Todo se traduce en dinero, es la pesadilla de Alberto como símbolo del artista moderno, enfrentado al mercado. Su drama de verdad y novedad intelectual queda reducido a vulgar interés económico, a mera apariencia de brillo social.

Sobresale la intervención del vendedor del *Heraldo de Madrid*:

–Se ha suicidado... (Un vendedor de periódicos a otro, esquivándose del grupo sin dejar de doblar una mano de Heraldos...)

–Qué lástima que no haya sido crimen! ¡Mañana la venta!...

EL OTRO. *–No seas bárbaro... [185]*

No es gratuita la mención del diario madrileño. Al final de la escena IV, tras una dura discusión, Alberto promete a María trabajar toda la noche, proceden a cerrar la puerta y echar las persianas, y dice María: «Esta no la echo, después tengo que bajar a por el *Heraldo* para ver la lista». Su marido se ofrece a subírselo más tarde. Se trata del periódico demócrata, órgano del Partido Liberal e inspirado por José Canalejas, luego por Segismundo Moret, uno de los de mayor tirada a comienzos del siglo XX, muy popular por las columnas humorísticas en verso de Juan Pérez Zúñiga. En él colaboraron Luis Bonafoux o Colombine (Carmen de Burgos). La lista que demanda María, mujer fría y calculadora, es la de la lotería, cuyos resultados se insertaban en la página 3 del citado diario. Distinta clase de inventario se incluyó, en primera plana, a partir del 27 de julio de 1909, la de los heridos y fallecidos en la guerra de Melilla⁶, un mes después de la publicación de *La utopía en Prometeo*.

El recurso de la lotería es un detalle importante e insiste en el valor del dinero, un actante negativo de gran fuerza en la obra. Alberto traiciona sus ideales y su proyecto de renovación artística por dinero. Había sido rechazado en concursos nacionales, el público no entendió el sentido de su obra y renunció, en la necesidad de mantener a su familia. Se menciona al hijo –muerto prematuramente–, que podría haber dado sentido a su sacrificio. En el presente de la acción, se corroe, culpable por no haber cumplido sus sueños y se atormenta mientras María le reclama más trabajo, encerrando su ideario vital en un refrán: «¡El dinero hace al hombre entero!» [159]. En el trato entre el Alberto comerciante y sus clientes se indica siempre el precio. Dorestes pide unas pesetas para comer: «¡El dinero!... ¡Si me lo hubiera escamoteado!...», dice Alberto [176]. En la escena III (acto II), María, sola, cuenta

⁶ Puede verse en los ejemplares de los días 27 («Lista de heridos», página 2; en la 3, información sobre los desórdenes en Barcelona), 28, 29 y siguientes del mes de julio de este año, accesibles en la Hemeroteca digital de la BNE. Se publicaron listas de bajas en otros diarios, por ejemplo, en *ABC*, desde principios del mes de julio.

el dinero, «que suena al recontarlo», y comprueba, con alarma, que su marido había desmontado el timbre de la puerta al salir: «¡Había tomado todas las precauciones para que robaran con tranquilidad! [...] ¡Y son cuarenta duros!» [180]. Cuando Alberto regresa, vencido, María se enfrenta de nuevo a él, recordándole que «el tiempo es oro», y él promete trabajar toda la noche para conseguir el abrigo y las joyas que su mujer ambiciona. En su parlamento terminal, antes del suicidio, resurge el dinero: «No quiero ser el portamonedas de mi mujer», se resiste, llega entonces Estrella: «No tenías tu capital encima... Abre hombre: lo desenterraremos juntos...» [183]. Los integrantes de La Canalla insisten en ver el mundo de igual manera: creen que se ha suicidado porque iba mal el negocio; el vendedor lamenta que no haya sido un crimen porque habría vendido más periódicos, etcétera.

En su teatro juvenil, Ramón adjunta siempre prólogos o epílogos en los que explica la acción o enjuicia el contexto del teatro de la época. En este caso el prólogo es casi una continuación del texto, una especie de anticipación, únicamente comprensible al haber leído la obra: Alberto ha fallecido, María –esposa y antagonista– y su hermana siguen la vida con éxito. María tiene una nueva pareja y el negocio ha prosperado; en el establecimiento, donde antes había sombras, ahora hay luz gracias a la instalación de nuevos focos y a la ampliación del escaparate. Cabe inferir que las ventas han crecido.

María ha obtenido el dinero que tanto anhelaba. Cierra este preliminar una exclamación irónica del autor: «¡Lástima que no la soleara entonces [la tienda], quizás eso hubiera favorecido su convalecencia y acaso le hubiera conseguido adaptar!» [156].

EL ESCULTOR JULIO-ANTONIO

Ramón personaliza su particular reflexión sobre la utopía artística en un escultor; de hecho, la pieza está dedicada a su íntimo amigo Ju-

lio-Antonio: «Al quimérico y genial escultor Julio-Antonio, camarada de Alberto, que él ha reconquistado a la muerte reconstruyendo inefablemente su *Utopía* que, arrollada por la catástrofe, creíamos no volver a ver» [45]. Vuelve a ofrendarle una obra dramática posterior, *La utopía* de 1911 (de argumento distinto a la que ahora considero, solo coinciden en el título), pensando en la primera, de 1909:

Julio-Antonio: con tu nombre escultórico, como un friso de Partenhon [sic], afrontó la luz aquella otra Utopía llena del horror inerme de unos santos de tienda, aquel drama un poco equívoco que sin embargo ha sido predilección de hombres a quienes quiero, ha sido ensayado por mujeres extraordinarias y ha sugerido aquella portada tuya y aquel cartel en que adivinaste, tan bien, la gran cruz negra del protagonista y la presencia inenarrable de la muerte [...] [Gómez de la Serna, 1995: 471].

Una ilustración del artista sirvió de portada al texto en *Prometeo* y figuró en la cubierta de la separata de la Imprenta Aurora.

Antonio Julio Rodríguez Hernández (Mora de Ebro, Tarragona, 1889 – Madrid, 1919), conocido como Julio-Antonio, llegó a Madrid en 1907, comenzó a trabajar en el estudio de Miguel Blay, frecuentaba cafés como Fornos, Los Gabrieles o el Nuevo Café de Levante, fue camarada de Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja, José Gutiérrez Solana, Eugenio Noel, Julio Romero de Torres, Ramón Goy de Silva, Antonio de Hoyos y Vinent y Ramón Gómez de la Serna, e ilustró obras de varios de ellos. Con Miguel Viladrich y el poeta Rafael Lasso de la Vega compartió su primer taller, descrito por Ramón en el relato de una visita, en 1909, que le da pie para extenderse sobre la misión del artista y para criticar la visión burguesa del arte: «¡Pobre burgués, que vive anodinamente! [...] ¡ÉL no sabe cómo toda la naturaleza [...] se concita en una obra de arte!...» [*Prometeo*, 3, 1909, en Gómez de la Serna, 1996: 257]. Rafael Cansinos Assens [1995: t. 1, 35] dejó testimonio de esa amistad, narrando sus visitas a las reuniones en casa de Carmen de Burgos. Todos en aquella tertulia confor-

maban una hermandad espiritual artística, al margen de las convenciones burguesas⁷.

Según Salcedo Miliani [1997: 17], a comienzos del siglo XX se estableció una perniciosa dependencia del escultor con respecto al mercado: «Los escultores habían de ceñirse a las exigencias de sus clientes: las instituciones y los estamentos oficiales, que tenían un gran interés en exaltar los valores políticos, históricos y sociales, dentro de un programa de enaltecimiento de la historia patria». Estas circunstancias fueron en detrimento de la calidad artística; además, la normativa impuesta por las Exposiciones Nacionales tendió a unificar temas y maneras, produciendo «el adocenamiento de la mayoría de los monumentos escultóricos de aquellos años». En ese contexto inicia su carrera Julio-Antonio, cuyo primer maestro, en Barcelona, fue Feliu Ferrer i Galzeran, conocido por el monumento a Roger de Llúria (Tarragona). Se trasladó en 1903 a Murcia, donde realizó su conjunto escultórico *Flores malsanas*, de contenido simbólico, que el artista destruyó (queda una fotografía). Más tarde viajó a Almadén (Ciudad Real) y el conocimiento del duro mundo de la minería afianzó su conciencia social. En 1907, con dieciocho años, llegó a Madrid y conoció a los amigos bohemios. Al mes siguiente de la publicación de *La utopía*, en julio de 1909, recibió una bolsa de viaje de la Diputación de Tarragona que le permitió viajar por Italia durante tres meses [García de Carpi, 1985: 3].

Ramón se inspiraría en su amigo cuando compuso *La utopía*. Sobre el artista se había ido tejiendo una suerte de leyenda y el valor social de sus imágenes puede estar en la base de la construcción de Alberto. En las dedicatorias citadas más arriba es patente su admiración por él y escribió varios artículos defendiendo su labor⁸. S. L. (Silvio Lago, seu-

⁷ Interesantes ensayos sobre ese contexto en *Viladrich. Primitivo y perdurable*, al cuidado de Lomba y Tudelilla [2007].

⁸ Salcedo Miliani se detiene en la amistad entre el escultor y Ramón; da distintas referencias bibliográficas [1997: 37-42] y dedica un breve epígrafe a la bohemia madri-

dónimo de José Francés) lo pintaba con rasgos magníficos, de artista nuevo y excepcional, cuyo arte era incomprendido por la masa:

Pero nunca el nombre de Julio Antonio asomaba a las manifestaciones del arte oficial. No se leía en los catálogos de los Certámenes nacionales; no era citado en las conversaciones aristocráticas; no acudía a los concursos de monumentos. Solamente los escritores jóvenes, los poetas sin demasiado eco aún, los artistas de franca rebeldía, hablaban de él con un entusiasmo que el tiempo ha hecho más profundo y más eficaz [S. L. 1919: s. p. Modernizo la ortografía].

Boyd [2017: 402] ha investigado en la relación del artista con *Prometeo*, afirmando que la creación del héroe de *La utopía* coincide con el perfil biográfico de Julio-Antonio:

Gómez de la Serna's 1909 play, *La Utopía*, which was written with Julio Antonio in mind, is both an indictment of the «silencio y soledad» to which the pure artist is condemned in a society marked by vulgarity, materialism and hypocrisy and an homage to the artist who adheres to his ideals in the face of incomprehension and indifference.

La descripción del conjunto escultórico que Alberto no llegó a terminar, el titulado *Utopía*, no se corresponde con ninguno de los ejecutados por Julio-Antonio, ni –por lo que podido ver– se guarda entre sus proyectos⁹, pero mantiene un aire de familia con la obra del tarraconense:

«Una mujercita, impúber, de una belleza imposible, conduce de la mano a un hombre, musculoso y recio, que arrastra su herramienta de martirio, envolviendo como en una caricia, con una tersura de su antebrazo, el de él, nervudo y fuerte, propia de un hombre de brega al destajo, y lo conduce

leña [59-60]. José Esteban redacta una semblanza sobre el escultor en su *Diccionario de la bohemia* [2017: 341-342]. Pormenoriza en esta relación escritor-escultor, Virués Domínguez [2015: 580-633].

⁹ Se guardan varios de esos proyectos en el Museo de Arte Contemporáneo de Tarragona.

con esta filantropía a la ciudad perfecta, la soñada, hacia la “Utopía” ... Date cuenta... Resumía toda nuestra visión anarquista, ¿te acuerdas de la bandera roja que teníamos en nuestro estudio?... Le hice ciego... Era ciego simbólicamente [...] [Gómez de la Serna, 1995: 169].

La reseña se asimila en parte a la ilustración de Julio-Antonio para *La utopía*, en la que, en un interior oscuro, se advierten tres figuras: dos de ellas se identifican con las descritas por Ramón; una tercera, en primer término, tendida en el suelo, podría corresponderse con Alberto o con la figura del Cristo tallado por él mismo¹⁰.

El diseño escultórico de la «Utopía» responde al simbolismo finisecular. Miguel Blay, maestro del anterior, había labrado en 1896 la pieza titulada «Al ideal» (primero llamada «Almas blancas», Medalla de honor en la Exposición Universal de París), es un tema muy querido por los artistas de aquel periodo.

En *La utopía* se muestran experiencias de la historia artística contemporánea. Dorestes, el amigo de Alberto, ha realizado el sueño de viajar a París, vuelve hundido, desencantado del mito bohemio: «En París se triunfa magníficamente como en ninguna parte, pero también se fracasa inauditamente, como en ningún otro sitio... Se piensa en L'Opera, en lo *fashionable*, pero no se piensa en *La Morgue*, ni en los albañales» [164]. Describe un París brillante, donde ha llegado a exponer «una cosa española de navaja y trapío» [167] y ha intentado colocar alguna caricatura en las famosas revistas satíricas *Le Rire* y *Journal Amusant*, nada a la altura de las expectativas de un luchador bohemio, acentuando su revés.

Por su parte, Alberto recuerda, con dolor, la censura de que fue objeto en la Exposición Nacional al ser malentendida su obra: «aquellos dos hermanos que se abrazaban en la desdicha, envuelta la desnudez del uno en la el otro, porque la mirada incestuosa del jurado los creyó

¹⁰ Domínguez [2015: 612-618] realiza el comentario de esta ilustración.

amantes» [167]. Se sintió entonces espoleado para emprender un nuevo proyecto, la «Utopía», que no concluyó porque su familia demandaba dinero:

No pude concluir, nos acosaba la miseria, ellas dos clamaban... Mi mujer y su hermana [...]. Tuve que cejar, es mi crimen, del que conservaré la mancha eterna en las manos, y al que he de vengar. Abandoné el estudio, invalidé la estatua que se llevaron, como un montón de barro sin importancia... Desde entonces vivo desarticulado, esperando el día de resarcirme [...] [168].

La talla en madera o mármol de imaginería sagrada marcó el trabajo de muchos talleres de escultura. Ferrer i Galzeran, maestro de Julio-Antonio en Barcelona, tuvo un taller de imaginería religiosa hacia 1890. Espiritualidad y misticismo son rasgos de la escultura simbolista, y artistas emergentes como el propio Julio-Antonio o Victorio Macho fueron seguidores de los imagineros castellanos. En *La utopía* la construcción de imágenes sagradas se plantea como una labor humillante no por el tema, sino por las imposiciones del mercado. En las acotaciones se describen figuras áridas, ofensivas para el verdadero arte, con profusión de color y dorados, al gusto de los compradores, burgueses sin verdadera fe, meros hipócritas, según confirma Alberto, cansado de tallar muñecos falsos, sin vida, en madera («solo en madera se puede bendecir»), faltos de carnalidad, bien vestidos y guapos. El antes agnóstico Alberto ha transigido, por imposición de su mujer, y la acompaña a la misa dominical. Cuenta a Dorestes que hizo un Cristo crucificado que disgustó a su clientela y terminó arrumbado en el sótano, un modelo de Cristo primitivo, desproporcionado, trasunto del sufrimiento de los hombres. Usó como modelo a una persona real, enferma. Alberto evoca las figuras místicas de los artistas primitivos veneradas por Julio-Antonio o Viladrich. Por su descripción, se asemeja a la imagen del Cristo del anarquismo. Casi repite en *La utopía* lo que afirmaba con respecto a las manos de Silvia Settala, la protagonis-

ta de *La Gioconda*, en *Prometeo*, citada al comienzo de este ensayo: «Quieren el dolor teatral de los Cristos artificiosos, ese dolor suave, difuminado y limpio... Un dolor que no recuerde el de los hospitales, ni el de los miserables.... un dolor inhumano, un dolor baldío, sin dentar...» [1995: 172].

En definitiva, Gómez de la Serna quiso dar veracidad a la biografía de su escultor testimoniando su cercano contacto con el mundo del arte, tal y como demuestra la revista *Prometeo* y su círculo de colaboradores.

LA BOHEMIA VISTA POR RAMÓN EN *AUTOMORIBUNDA*

Gómez de la Serna alude a la bohemia y a personajes bohemios en sus muchos escritos. Voy a volver a sus memorias para entresacar algunos testimonios, en los que abstrae los principales rasgos bohemios: la independencia y la libertad, una heroica visión del arte, la renuencia a vender el arte por dinero o la solidaridad del grupo. En varios capítulos asoman circunstancias y anécdotas. Por ejemplo, relata un banquete organizado en su honor tras la publicación de *Morbideces*, en 1908, que tuvo lugar en la Huerta del Manzanares, al que acudieron invitados diversos. El autor gusta de mostrarse arropado por los bohemios:

Los organizadores, como en la precipitación de una retirada, reunían gentes insospechadas, todo antes de que no contase con comensales.

Por fin se reunió una mesa de cuarenta personas, y presidió Ciges Aparicio [...], y allí estaban Gómez Hidalgo –primerizo en esas lides–, y Julio Antonio y Eugenio Noel, poeta del subterráneo, bohemio de refugio de pobres de solemnidad que yo tenía especial interés en que fuese presentado en sociedad por si así salía de ese anonimato trágico, lo que en realidad sucedió, pues Ciges le apalabró su primer trabajo dado a la publicidad con todos los honores. De tal modo desvié la fiesta hacia Noel, que era el más pobre de todos, que acabamos en su sótano a las tres de la madrugada [...] [1974: I, 198].

Pero es en el capítulo LVI, del tomo I, cuando se explyea en reflexiones acerca de la bohemia. De este capítulo proceden las dos citas que usé al comienzo del artículo, que, a mi entender, sintetizan el carácter y la experiencia vital de Alberto, el héroe de *La utopía*. Ramón insiste en abominar del mercado y del dinero, al mismo tiempo que concluye la necesidad imperiosa de comer, de sobrevivir, de todos los seres humanos, incluyendo a los escritores:

La literatura no es un medio de comer, pero hay que ir comiendo mientras se escribe la literatura.

Lo que pasa es que el escritor no puede estar pensando en pequeñeces y eso le mete en el hambre. [...]

Con el trabajo espontáneo, libre y firmado, no se puede alcanzar más. Sin pertenecer a ninguna camarilla, ni dedicarse a la intriga, ni vender el alma a nadie, hay que someterse a la menesterosidad. *¿Pero habrá algo más feliz en la vida que subsistir sin cometer ninguna bajeza?* [I, 392]¹¹.

Para Ramón la pobreza forma parte de la aspiración al ideal, la califica por ello de «admirable»; el escritor pobre mantiene su «alma integral», afirma [394-395]. Se burla de la avaricia y del concepto de la propiedad. Solo a partir de conocer la pobreza, repite, pudo comprender «el genio de la bohemia», que atesora el secreto del arte:

Es eterna la bohemia aunque hay algunos que creen que va a ser barrida, sin darse cuenta de que es principio heroico de lanzarse al sentir y al pensar puro. *Las mujeres se indignan a veces con ese hombre que no tiene un centavo en el bolsillo y está jorobando, pero algunas entran en esa revuelta del hambre y el amor.*

[...]

Si se abomina de la bohemia es que se está lejos de la verdad de la vida que huye como las aguas del río, cauce abajo [I, 395].

No falta la mención de la novela de Henry Murger, *Escenas de la vida bohemia*, texto fundacional del mito bohemio. Ramón recurre al fran-

¹¹ La cursiva de esta cita, y de las siguientes, son mías.

cés para abundar en la grandeza de la bohemia, cuyos pesares pueden llegar a desanimar al artista:

Se puede haber sido infiel a ella, pero también se le puede ser fiel hasta la muerte. Es demasiado lo que pide para la constancia y por eso tiene disculpa el que huyó de ella, pero también merece disculpa el que permanece a su lado porque eso lo mantiene en estado de juventud e ilusión. [...]

La bohemia pura es el desinterés y la pobreza para conseguir escuchar con menos distracción y en más propicio ermitañismo las ideas puras. Hacer voto de bohemio es tener vocación poética.

No quiere decir esto que por esta sola penitencia se obtenga el acierto, pero se está en mejores condiciones para conseguir la revelación. Se está en estado de poder adivinar la belleza inédita que debe encontrarnos asomados a una ventana de buhardilla y libres de mayor ambición [1974: I, 396].

En este punto se refiere a la «gesta bohemia», afirmando haberla practicado. Me he permitido subrayar, usando la cursiva, algunas frases de las citas anteriores, porque compendian aspectos centrales de la personalidad de Alberto, el protagonista de *La utopía*, y el desarrollo del conflicto dramático. Gómez de la Serna se ocupa de recalcar la trascendencia del dinero en las discusiones entre el escultor y su mujer, María, desde la escena I. Las mujeres de *La utopía* pueden asimilarse a las aludidas en las citas precedentes: María es muy autoritaria y desprecia los sueños de su marido, a quien considera un holgazán, se parece a aquellas que se indignan «con ese hombre que no tiene un centavo en el bolsillo y está jorobando». Estrella, la antigua amante y modelo, encarna el mismo modelo femenino, tampoco está a la altura del héroe. Alberto padece su particular paradoja en la asunción de la bohemia como sacrificio: fue infiel a su compromiso, luego intenta recuperarlo, pero no es su tiempo.

En capítulos posteriores de *Automoribundia*, Gómez de la Serna insiste en la dicotomía arte / dinero, por ejemplo, retomando a la figura del mecenas, con una cierta ironía. Hace un repaso histórico y lamenta la escasez de tales protectores en su tiempo:

Se sobrepondría el tiempo a su natural iracundia y tendría más elocuencia el alma humana, impetrando más vivamente la gracia y la paz, si los Mecenas fueran más abundantes.

Parece mentira que, siendo una época de aumentantes latifundios, de especuladores inmensos y de acaparadores y mayoristas innumerables, no haya casi ningún Mecenas. ¡Qué concursos de mecenazgos los de las buenas épocas! Se las nota solo por eso en la Historia de la vida, y pasan a la posteridad como más optimistas.

El bohemio se burla de los Mecenas precarios y falaces y les llama, en vez de Mecenas, «miscenas» [1974: II, 719-720].

Ramón está construyendo la leyenda bohemia de su juventud, retomando los argumentos que dieron forma a su pieza juvenil, *La utopía*, en 1909.

LA SEGUNDA VERSIÓN DE *LA UTOPIA*

En la segunda versión, de 1920, la pieza queda reducida a un acto de dieciséis escenas, se eliminan el prólogo y la dedicatoria¹². Constituyen el elenco los mismos personajes, a excepción de La Canalla, se mantiene el espacio único (aunque con acotaciones más breves) y, en líneas generales, el hilo de la acción dramática. Mudan algunos parlamentos, más condensados y rápidos, menos filosóficos y apasionados. En la discusión entre Alberto y María (escena II), se amplían las réplicas que corresponden a la mujer –una sarta de refranes en torno al valor del dinero–, acentuando su falta de imaginación, ambición y materialismo frente al héroe:

MARÍA

«Por dinero baila el perro»

ALBERTO

¡Por dinero! ¡Por dinero!

¹² Para mi comentario uso la edición de *Obras completas* [1956-1957: I, 291-324].

MARÍA

«Quien no tiene un real no vale ocho cuartos».

ALBERTO

Pero si ya tenemos bastante para pasarlo bien.

MARÍA

«Nunca es mal año por mucho trigo»

[...]

ALBERTO

¡Oh, tus refranes! Malditos refranes... Me pones con ellos en la cabeza todos esos torniquetes que ponen a sus obras los carpinteros. No hay nada más horroroso que un refrán... Lo prefiero todo a un refrán... Si yo enfermo de gravedad, se lo habré debido a tus refranes [297].

En esta reescritura, Estrella se confunde con María. En su diálogo con Alberto, en la primera versión, usaba un refrán: «Tè vas haciendo un Santo entre tanto Santo... Dime con quién andas y te diré quién eres» [1995: 176], ahora –en la segunda– abunda en ellos. Alberto la rechaza con acritud: «Estrella... Sí, Estrella y no Utopía.... Vete... Vete. Tú también... No puedo aguantar el espantoso refranero del mundo» [321]. No se deja seducir ni engañar, no la sigue ni abandona la tienda y, al quedar solo en la escena XIII, pronuncia un parlamento nuevo en el que se identifica con el Cristo que talló y escondió, porque desagradaba a sus clientes: «Soy una imagen más en esta obscuridad, y sin embargo no tengo paciencia de santo... [...] Y ese Cristo que sufre en la trastienda envuelto en un paño morado, en plena Semana Santa... Se debe estar muy bien tapado, curado, oculto bajo un paño que cubra hasta la cabeza...» [321]. Tras una definitiva conversación con María, asume la imposibilidad de escapar, no intenta recobrar su vida para revelarse (término que pierde valor en esta versión). No puede vivir más entre imágenes falsas, y se suicida. María y su hermana, Amparo, entran al oír el tiro, y aceptan la realidad de su muerte sin aspavientos ni gritos, como si no importara. Tampoco Estrella vuelve para convencerlo, y al eliminar a La Canalla, se pierden los ecos de la calle. Cito los parlamentos finales, en los que Amparo cobra relieve y es su hermana duplicada:

AMPARO

Ha sido en la cabeza... No tiene remedio... Quien mal anda, mal acaba.

MARÍA

¡Qué va a ser de nosotras!

AMPARO

No te apures... En sabiendo leer y escribir hasta Roma se puede ir
[1956-1957: I, 324].

La segunda versión es más pobre, pierde fuerza, ritmo e intensidad trágica. Usando dos términos muy del gusto del autor, se hace como asordecida e inerte, carece del vitalismo de la versión de 1909.

EL FINAL DE LA BOHEMIA

Para Ramón Gómez de la Serna la bohemia no es una simple y vulgar anécdota, no es la alegría simpática de Murger ni la emoción sublime de Puccini, sino una conciencia de sacrificio, de esfuerzo continuo:

No hay que agravar la presencia en la vida de esos seres que por la mañana tienen «color de acelga», y no dejar saber que en ese vagabundeo nocturno y lleno de pobreza se han contrastado muchas grandes almas y han logrado adivinar un matiz más del secreto profundo de la existencia.

No se puede borrar con una plumada o una generalización la grandeza adquirida por poetas y meditadores en esa vida desigual, desgarradora y huérfana [1974: I, 397].

La España de 1909 asiste a una crisis sociopolítica que estalla justo al filo de la publicación de *La utopía*. Es la etapa final del gobierno del conservador Antonio Maura: en julio se produce la Semana Trágica; en agosto, el desastre de Barranco del Lobo; en octubre, el fusilamiento de Francisco Ferrer Guardia. Gómez de la Serna había mostrado su disconformidad hacia la política maurista, se pronunció contra el conflicto en Marruecos y fue favorable a la Conjunción Republicano-Socialista, para, al fin, apoyar el gobierno de José Cana-

lejas. En el preámbulo de la Primera Guerra Mundial, la utopía bohemia estaba tocada de muerte, era tiempo de disgregación y barbarie, no de conciencia artística, de sueño y fe en el Ideal. Alberto, el protagonista del drama ramoniano, cifra la rebeldía de su autor, así como sus reflexiones y dudas acerca de la realización de un arte ajeno a las servidumbres de la vida cotidiana. Muchos años después, en sus memorias, Gómez de la Serna resumió su fervor por aquellos artistas capaces de sacrificar su vida al arte; los verdaderos bohemios son para él mártires y ascetas:

La bohemia verdadera es un estado de ascetismo que no pasa de la segunda copa, que es martirio de la esperanza, voluntario voto de pobreza, exploración del más intrincado laberinto de lo que está por decir descubriendo la más enterrada y última veta de las cosas y la raíz de su ilusión [1974: I, 398].

El joven escritor, vehemente e iconoclasta, se identificó con la filosofía guerrera de la bohemia, a sabiendas del enorme sacrificio que entrañaba perseverar en sus ideales. Era una adscripción más teórica y literaria que vital. En *Automoribundia* insiste, con cierta nostalgia, en la excelsitud de ese credo que acarrea gloria y, sobre todo, dolor. Aquellos sacerdotes laicos, creyentes en el poder del arte para cambiar el mundo, verían cómo la cruenta realidad bélica destruiría todas sus ilusiones. *La utopía* es el fin de una época, la pérdida de fe en la posibilidad real de una libertad artística ajena a la presión social y al mercado, y de la lucha social a través del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (1972): *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus.
- BOYD, Carolyn P. (2017): «Julio Antonio, the “sculptor of the Race”: the making of a modernist myth», *Historia y Política*, 37 (enero-junio): 395-413.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1995): *La novela de un literato*, Madrid, Alianza.

- ESTEBAN, José (2017): *Diccionario de la bohemia. De Bécquer a Max Estrella (1854-1920)*, Sevilla, Renacimiento.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía (1985): *Julio Antonio: monumentos y proyectos*, Madrid, Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria, 5 (Serie Memorias de Licenciatura).
- GARCÍA EXPÓSITO, Alfredo (1994): *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna*, Oviedo, Departamento de Filología Española.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1996): *Obras completas*, I, ed. I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- ____ (1995): *Teatro muerto*, ed. A. Muñoz-Alonso López y J. Rubio Jiménez, Madrid, Cátedra.
- ____ (1974): *Automoribundia*, Madrid, Guadarrama, 2 vols.
- ____ (1956-1957): *La utopía. Drama en un acto*, en *Obras completas*, I, Barcelona, A. H. R.: 291-324.
- ____ (1909): *La utopía. Drama en dos actos*, *Prometeo*, 8: 17-48.
- HERRERO VECINO, Carmen (1995): *La utopía y el teatro: La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- LOMBA, Concha y TUDELILLA, Chus (2007): *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], s. l., Ayuntamiento de Fraga / Generalitat de Catalunya / Gobierno de Aragón/ Ibercaja.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (1994): «El teatro de lo imposible y la imposibilidad del teatro innovador de Gómez de la Serna», *Semiótica y modernidad*, ed. J. M. Paz Gago (La Coruña, Universidad de la Coruña), II: 197-210.
- MARCINIEC, Anna Ewa (2007): «*La Utopía* de Ramón Gómez de la Serna: una nueva propuesta para el teatro español de principios del siglo XX», *Theatralia: revista de poética del teatro*, 9: 137-148.
- MARTÍNEZ COLLADO, Ana (ed.) (1988): *Ramón Gómez de la Serna, Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos.
- MIQUIS, Alejandro (1929): «*Los medios seres*», *La Esfera*, 832 (14-XII): 6.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín (1993): *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy (2003): *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna. 1905-1912*, Barcelona, Biblioteca Nueva.
- PALENQUE, Marta (2009): «Ramón, actor de *Juan José*», *Boletín Ramón*, 19: 24-27.
- ____ (2006): «Una singular representación de *Juan José* (diciembre 1910), de

- Joaquín Dicenta: los intelectuales a escena», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 31. 2: 209-227.
- ____ (1992): *El teatro de Ramón Gómez de la Serna. Estética de una crisis*, Sevilla, Alfar.
- PAULINO AYUSO, José (2012): *Ramón Gómez de la Serna, la vida dramatizada*, Murcia, Editum.
- PEREIRA, Juan M. (2005): *El mito del artista ramoniano*, Madrid, Albert editor.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1999). «Los nuevos horizontes de la literatura dramática de 1900 a 1920», *ADE Teatro*, 77: 16-27.
- ____ (1987-1988): «El Teatro de Arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias», *Siglo XX/20th Century*, V, 1-2: 25-33.
- S. L. [Silvio Lago] (1919): «Artistas contemporáneos. Julio Antonio», *La Esfera*, 268 (15-II): s.p.
- SALCEDO MILIANI, Antonio (1997): *Julio Antonio, 1889-1919, escultor*, Tarragona, Diputació Provincial de Tarragona.
- SOBEJANO, Gonzalo (1996): «El primer teatro de Ramón Gómez de la Serna», *Obras Completas*, II, R. GÓMEZ DE LA SERNA, ed. I. Zlotescu (Barcelona, Galaxia Gutenberg), 13-41.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio (1988): «Para la recuperación de una prehistoria embarazosa (Una etapa marxista de Gómez de la Serna», *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, ed. N. Dennis (Canadá, Dovehouse), 23-43.
- URRUTIA, Jorge (1998): «Revelaciones de *La utopía*. Lectura de un drama de Ramón Gómez de la Serna», *e.t.c. ensayo, teoría, crítica*, 10: 91-106.
- VIRUÉS DOMÍNGUEZ, Amelia (2015). *La influencia del Prerrafaelismo en el círculo teatral y plástico de la revista «Prometeo»: Ramón Gómez de la Serna y su «Teatro muerto»*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/45750> [4-8-2024].

HAMPA. ESTAMPAS DE LA MALA VIDA (1923)
DE JOSÉ DEL RÍO SAINZ: BOHEMIA
Y VANGUARDIA

Hampa. Estampas de la mala vida (1923)
by José del Río Sainz: Bohemia and Avant-Garde

DOLORES ROMERO LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid
dromerol@ucm.es
ORCID: 0000-0002-1230-5392
Recibido: 5-2-2024
Aceptado: 11-9-2024
DOI: 10.51743/cilh.vi50.468

RESUMEN

Este artículo analiza *Hampa. Estampas de la mala vida* (1923) de José del Río Sainz, centrándose en cómo el poeta refleja la prostitución con una mirada compasiva y a la vez crítica, heredera del costumbrismo y naturalismo decimonónicos, y la proyecta en el contexto literario y artístico de la Vanguardia española de los años 20. El diálogo entre bohemia y Modernidad se hace patente en este libro porque en él se entrecruzan dos lenguajes complementarios: el de la poesía de José del Río Sainz y las ilustraciones de Pancho Cossío.

PALABRAS CLAVE: hampa; bohemia; vanguardia; José del Río Sainz; literatura española de los años 1920.

ABSTRACT

This article analyses *Hampa. Estampas de la mala vida* (1923) by José del Río Sainz, focusing on how the poet reflects prostitution with a compassionate yet critical gaze, heir to nineteenth century costumbrismo and naturalism, and projects it into the literary and artistic context of the Spanish avant-garde of the 1920s. The dialogue between bohemia and modernity is evident in this book because it brings together two complementary languages: the poetry of José del Río Sainz and the illustrations of Pancho Cossío.

KEY WORDS: Underworld; Bohemia; Avant-Garde; José del Río Sainz; Spanish Literature of the 1920s.

ESTE ARTÍCULO pretende expandir la extensa investigación llevada a cabo hasta el momento sobre la bohemia literaria finisecular en España al ámbito estético de las Vanguardias europeas de los años veinte, mostrando como ejemplo el análisis del libro de poemas escrito por José del Río Sainz, ilustrado con xilografías de Francisco G. Cossío y publicado en Santander en 1923. El diálogo entre bohemia y Modernidad se hace patente entrecruzando dos lenguajes complementarios, el de la poesía y la ilustración. Esta obra de José del Río Sainz se convierte en un reflejo de las inquietudes y desafíos sociales de la España de los años 20, una época marcada por la búsqueda de nuevas expresiones artísticas que actualizan la vertiente más tradicional de la literatura española. A lo largo de este artículo se pondrá en valor la biobibliografía de José del Río Sainz con el fin de contextualizar e interpretar su libro de poemas *Hampa. Estampas de la mala vida*.

En el verano de 2022 se exhibieron en la Sala Noble del Museo Carmen Thyssen de Málaga treinta y cuatro estampas de José Gutiérrez Solana, Francisco G. Cossío –más conocido con el sobrenombre de Pancho Cossío– y Francisco Bores en una exposición que llevaba por título «Negra es la noche». Los grabados seleccionados mostraban un mundo en blanco y negro de ambientación callejera, sórdido y noctámbulo que fueron del gusto de los artistas bohemios de aquella época. Imágenes de mujeres insinuantes transitando por calles y esquinas, alternando en bares, junto con imágenes de hombres solitarios y en espera, invitan al espectador a adentrarse en territorios incómodos que reflejan el reverso tenebroso de la sociedad de su tiempo. En esa exposición se exhibían ocho xilografías de Pancho Cossío con las que el artista ilustró en 1923 *Hampa. Estampas de la mala vida*, un libro de poemas canallas del periodista y escritor santanderino José del Río Sainz (1884-1964), conocido con el sobrenombre de «Pick». En la cartela anunciadora se comenta que esas xilografías fueron la primera aproximación de Pancho Cossío al grabado, en el que se había iniciado a instancias de su amigo Francisco Bores aquel mismo año, en que

también realizaría su primer viaje a París. Esas ocho ilustraciones en blanco y negro asumían las convenciones temáticas de la bohemia artística –prostitución, bebida, pobreza– pero desafiaban con una nueva forma su expresión visual porque la representación figurativa del mundo bohemio se simplifica, se distorsiona hasta alcanzar una esencia más pura y conceptual, propia de la Vanguardia. Desde ese contexto tan desafiante para la investigación, se localizó el libro de José del Río Sanz *Hampa. Estampas de la mala vida* publicado por primera vez sin nombre de editor en Santander en 1923 con maderas de Pancho Cossío y cuya edición facsímil fue publicada gracias a la gentileza de Leopoldo Rodríguez Alcalde, que cedió su original a la editorial Cuévano de Santander lo que permitió su reedición [Río Sainz, 1984a]¹.

La primera edición de *Hampa. Estampas de la mala vida* consta de 112 páginas en formato 16.5 x 23 cm con 21 xilografías a toda plana y 22 pequeñas viñetas que ilustran y preceden el inicio de cada poema. En 1923 se imprimió una tirada de 300 ejemplares numerados. La cubierta está impresa en dos tintas: rojo sangre para las letras del título, lugar de edición y fecha, sobre una ilustración en segundo plano en color verde salvia. Los poemas están impresos en negro y el marco, las viñetas y láminas en un rojo sangre. Lo más llamativo del volumen a primera vista son las formidables xilografías que ilustran veintiún poemas cuya crudeza y brutalidad temática se fragua en versos desiguales y de estilo prosaico, no por ello exentos de interés desde el punto de vista artístico. El tono del libro no es moralizante: el yo lírico habla de la prostitución con matices sentimentales y críticos que superan el cinismo, mostrando sin tapujos la vida esclava de mujeres que alegran las noches de invierno a hombres solitarios y faltos de cariño. Llama la atención que cada poema sea ilustrado por una xilografía a toda plana, sin duda inspirada en la temática del poema, pero que rompe con el

¹ El libro original que prestó Leopoldo Rodríguez Alcalde para la edición facsimilar de *Hampa* lo conserva su amigo Mario Crespo, por regalo del propio Leopoldo.

tono descriptivo y narrativo de la poesía para abundar en el ambiente de Vanguardia expresionista que representan las figuras con formas geométricas y fragmenta líneas y superficies al más puro estilo cubista y ultraísta. Se entiende el Ultraísmo como la síntesis hispánica de las Vanguardias europeas, surgido en 1918 y que durante varios años agrupó a artistas españoles e hispanoamericanos [Torre, 2023: 80-81]. Se detectan huellas de óxido en todo el libro debido a la porosidad del papel que enriquecen el volumen con toques de manufactura. Una primera edición, pues, realizada con mimo tanto por el editor y el poeta como por el artista plástico, que merece plena atención y valoración por parte de la crítica actual.

1. APROXIMACIÓN A LOS PRIMEROS LIBROS DE POEMAS DE JOSÉ DEL RÍO SAINZ

José del Río Sainz, poeta y periodista español conocido con el sobrenombre de «Pick», nació en Santander en 1884 y falleció en Madrid en 1964 [Río Sainz, 1984b]. La bibliografía sobre su vida detalla que fue marino mercante en su juventud, lo que marcará la temática de parte de su producción literaria. Después probó fortuna en el periodismo y funda *La Voz de Cantabria*, diario gráfico independiente que se publicó en Santander desde 1927 a 1937 y se alineó con el republicanismo de Miguel Maura y más tarde con las fuerzas conservadoras hasta desaparecer incautado por el Frente Popular.

El mar inspiró los primeros versos de José del Río Sainz, *Versos del mar y de los viajes*, publicado en 1912², en el que recoge poemas de am-

² Un ejemplar de este libro se encuentra en la Biblioteca Nacional. No figura el nombre de la editorial, ni el lugar, por lo que posiblemente fue publicado por su autor. *Versos del mar y de los viajes* mereció elogios de la crítica tal y como se recoge en los paratextos finales de *Hampa*. En el apartado «Juicios de escritores», se recogen las opiniones, todas positivas, de Antonio Maura, Enrique Díez Canedo, Francisco Cossío, Evaristo R. Bedía, Luis Barreda, Manuel Munoa, José Francés, Concha Espina, Ra-

biente marinero de estilo modernista. En sus *Memorias* recuerda el zoco del pescado en la Plaza de Velarde y el célebre muelle de las novelas de José María Pereda, cuyo estilo influyó en su forma minuciosa de captar con detalle lugares y tipos [Río Sainz, 1984b]. Habrá que esperar a los años veinte para que José del Río retome la pluma. En 1922 publica en Valladolid, a cargo de la Viuda de Montero, *La belleza y el dolor de la guerra. Versos de un neutral*, en una edición de 200 ejemplares no destinados a la venta³. Una prolongación de su primer libro es la publicación en 1925 de *Versos del mar y otros poemas*⁴, con 311 páginas, y edición costada por la Diputación provincial de Santander. *Hampa. Estampas de la mala vida* ve la luz en 1923 para retratar el mundo de los prostíbulos, principalmente los portuarios, y de los bajos fondos urbanos. En el año 2000, la editorial Veleta publica una antología de la obra del autor bajo el título *Poesía* en edición de Luis Alberto de Cuenta. La editorial Renacimiento de Sevilla ha publicado una antología de su obra en 2021 titulada *Versos de guerra, mar y hampa*, en edición de Juan Antonio González Fuentes. Estos dos editores destacan que los versos de José del Río están impregnados de realidad y de historias conmovedoras, a veces con toque nostálgico y otras repletas de temores íntimos y existenciales. Más allá de su estilo poético, lo que interesa en este artículo es poner en valor su libro de poemas *Hampa. Estampas de la mala vida* [1923] en un contexto creativo en el que convergen fondo y forma, algunos de los aspectos más sórdidos de la bohemia y la Vanguardia, poesía e ilustración.

Sobre el título del libro, *Hampa. Estampas de la mala vida*, cabe mencionar que en esa misma fecha de su publicación –1923– el periodista

món Solano, Xavier Bóveda, Miguel Artigas, Francisco Villaespesa, Gerardo Diego, Ramón de Basterra y Fernando de Lapi.

³ Posiblemente publicó este libro por mediación de su amigo José María Cossío porque él mismo había publicado en esta editorial un libro de poemas al que más tarde haré mención.

⁴ Existe una reedición realizada por la editorial Librería Estudio de Santander en 1999. Esta obra mereció el premio Fastenrath de la Real Academia Española en 1925.

José Más y Laglera publica su novela *Hampa y miseria* que narra sucesos dramáticos sobre delincuentes y criminales influido por la estética naturalista. También en 1923, la imprenta G. Hernández y Galo Sáez traduce y publica el libro del dramaturgo ruso que lideró el movimiento expresionista en su país Leonid Nikoláievich Andréyev titulado *Entre el hampa*. La palabra «hampa» había sido utilizada por otros escritores que focalizan su atención en los aspectos más melodramáticos. Es el caso de Enrique Ayuso que publica en 1904 su obra *Hampa dorada*, un drama en cuatro actos basado en el pensamiento de la novela francesa. Rafael Salillas publica en 1898 *El delincuente español: hampa*, una obra de antropología picaresca. De Juan Eugenio Morant y Gurmatches se publica en 1912 *Chalán de honras*, una escenificación de la vida del hampa en un acto. Según los datos del Google Books Ngram Viewer, la palabra «hampa» alcanza su máxima expresión escrita entre 1884 y 1902. El mundo del hampa era del gusto literario porque permitía el acceso a vidas, hechos y secretos propios de los bajos fondos sociales. Si bien es cierto que la bohemia española de finales del siglo XIX y principios del XX está vinculada con los cafés y el noctambulismo, estos artistas están cercanos a ambientes de rebeldía y hambre donde conviven con figuras de exclusión social entre las que se encuentran las prostitutas.

2. JOSÉ DEL RÍO SAINZ, POETA Y FRANCISCO G. COSSÍO, ILUSTRADOR, EN EL CONTEXTO DE LOS AÑOS 20

Como se ha mencionado, *Hampa. Estampas de la mala vida* está ilustrado con 21 xilografías de Francisco G. Cossío. ¿Cómo se conocieron el poeta y el ilustrador? Aunque Francisco G. Cossío nace en Cuba en 1894 –vivió su primera infancia en la Guerra de la Independencia cubana entre 1895 y 1898–, su familia se traslada al poco tiempo a Renedo de Cabuérniga (Cantabria), de donde procedía, y pronto partirán

hacia Santander. El reposo prolongado tras un accidente en una pierna determina su vocación por la pintura. Tras decidir hacerse pintor viaja a la capital después de ser aceptado en el taller de Cecilio Plá en el que permanecerá desde 1914 a 1918. Vuelve a Santander en 1919 para buscar su espacio, pero en 1923 marcha a París con el escultor Daniel Alegre y allí seguirá formando su personal estilo artístico⁵.

Los años de 1918 al 1923 son decisivos para el desarrollo de las Vanguardias en España [Piquer Sanclemente, 2016]. Hay que tener en cuenta un factor cultural que deja huella en las xilografías que aparecen en *Hampa*. Durante la I Guerra Mundial, España adoptó una posición neutral y enriqueció los bolsillos de industriales sin escrúpulos, lo que dio lugar a tensiones sociales. Paralelamente, la Revolución rusa de 1917 influyó en la conciencia social y política de los obreros. Al comenzar la década de los veinte España respira aires de la posguerra europea que traen nuevos usos y costumbres a la vida diaria y contrastan con los hábitos de la capital durante la década anterior. Las Vanguardias abren nuevas líneas de creación que se reflejan en la moda, en la literatura, en el cine, en el diseño y en la arquitectura. Aparece una nueva forma de entender la relación entre el texto y la imagen: las nuevas ideas sobre ilustración y tipografía del *Die Arbeiter Illustrierte Zeiter*, creadas por el movimiento obrero de la República de Weimar, llegan a España [Sánchez Vigil, 2008: 167] y se hacen populares en las revistas de los años veinte. Esta huella se refleja en el gusto por la ilustración de libros, que fomenta la lectura en general y la de los más jóvenes en particular. La ilustración gráfica del siglo XIX es diversa y variopinta, destacando por sus detalles realistas o por la caricatura de tipos. La ilustración de libros durante la Vanguardia va a fomentar el sentido estético y la originalidad de los ilustradores. En esos años van a coincidir en Madrid Pancho Cossío (1894-1914) y Francis-

⁵ Pancho Cossío será quien invite a Francisco Bores a ir a París en abril de 1925 para compartir piso y vivencias estéticas [Castañeda, 2016: 244-245 y 248-249].

co Bores (1898-1972), ambos atentos a los nuevos aires vanguardistas y las nuevas relaciones entre escritura e ilustración. El Ultraísmo abrió las ventanas de la capital española a las primeras Vanguardias europeas y algunos poetas del grupo intelectual del 27, Juan Larrea y Gerardo Diego, predicaron con su ejemplo. Citar los orígenes del Ultraísmo es evocar las figuras de Rafael Cansinos Assens, Guillermo de Torre, Rafael Lasso de la Vega y los hermanos Borges [Peña, 2019]. Los poetas estaban cansados de la retórica decadente. Juan Ramón Jiménez ya se había abierto al cambio a través de su confluencia con la poesía pura. Paso a paso se va depurando la herencia modernista y la poesía adquiere una carga conceptual reflexiva e incluso metafísica. El paso por Madrid de Vicente Huidobro aceleró la respuesta de estos jóvenes hacia las primeras Vanguardias. Paralelamente, desde finales de 1918 fueron llegando a Madrid creadores plásticos de distinta nacionalidad que realizaban arte de Vanguardia y se les relacionó con el Ultraísmo. La primera en llegar fue Norah Borges, venía de Suiza donde había residido durante la I Guerra Mundial y había asimilado variantes expresionistas. También llegan a la capital el polaco Władysław Jahl (1886-1953), su compatriota Marian Paszkiewicz, el alemán Kurt Löwengard (1895-1940) y el pintor uruguayo Rafael Barradas que formarán parte de esta búsqueda de la Vanguardia como queda patente en su colaboración en las revistas *Ultra* (1921-1922) y *Tableros* (1921-1922) [Quintana y Palka, 1995; Anderson, 2019: 127-128].

Esos primeros aires vanguardistas de la capital tardarán en llegar a provincias. La primera exposición de Pancho Cossío fue todavía naturalista y tuvo lugar en 1921 en el Ateneo de Santander, precisamente a su vuelta de Madrid donde se formó. Pero en 1922 celebra otra exposición individual en ese mismo Ateneo y presentó obras de carácter ultraísta entre las que destaca *Camuflaje*, pintura de colores estridentes en la que se vislumbran dos figuras humanas, muy gusto del Cubismo. El cambio estético de Pancho Cossío fue apoyado por Gerardo Diego que le dedicó un artículo en *El Diario Montañés* de Santander y

un poema en *Imagen*⁶. El 1923 fue definitivo para Pancho Cossío porque se publican sus xilografías en *Hampa*, con fuerte impronta vanguardista, y expone en el Ateneo de Madrid. A partir de ese momento, París le espera con los brazos abiertos y su cambio hacia la estética vanguardista será definitivo.

El interés de Pancho Cossío por las escenas de mala vida descritas en los poemas de José del Río y su captación a través de técnicas vanguardistas se lo debe a su amigo Francisco Bores (1898-1972) con quien coincide en el taller madrileño de Cecilio Pla. Lo importante de estos lazos de amistad es que Francisco Bores vinculó con el Ultraísmo su práctica con la xilográfica. Francisco Bores introduce la primera iconografía española de las tertulias de café y a él se le debe también el gusto por retratar las necesidades de las clases más populares [VV.AA., 1999]. En 1921 está fechado un pequeño dibujo en el que se caligrafían linealmente varios rostros caricaturescos. Es el inicio de su Ultraísmo. En sus xilografías aparecen bailarinas al estilo futurista de Severini [VV.AA., 1999], que se parecen a las meretrices de Pancho Cossío. Otras planchas representan mujeres en un interior, articuladas por elementos circulares centrífugos. Carlos Antonio Areán, en su libro *Veinte años de pintura de Vanguardia en España* [1961] puntualiza que Pancho Cossío consiguió una personalísima flexibilización de la problemática cubista y realizó varios lienzos de estética sobrerrealista: creaba un denso grosor de pintura mezclada con materia y lo trabajaba realizando profundas tallas a espátula. Esa técnica de rascar el lienzo con espátula para buscar lo íntimo de la materia, se plasma en su interés por la xilografía que consiste en tallar una imagen sobre un bloque de madera, dejando en relieve las áreas que se quieren imprimir y eliminando las partes que se desean dejar en blanco. La superficie elevada se entinta con un rodillo y luego se presiona sobre el papel para

⁶ Este libro lo publica Gerardo Diego en 1922 y su cubierta fue diseñada por Pancho Cossío.

transferir la imagen. Esa misma técnica es compartida con Pancho Cossío. En las xilografías que ilustran el libro de José del Río, se ve el trazo de la Vanguardia: la superación de la mera imitación, la suplantación de la apariencia para buscar lo esencial, la tristeza, el desencanto... con un toque de respeto poético y artístico a los protagonistas y a los temas desarrollados. Se detecta la descomposición de la realidad en planos que podrían ser calificados como cubistas, pero Pancho Cossío supera el Cubismo de Braque y Picasso extrayendo lo esencial de la realidad, yendo más allá de la materia misma –Ultraísmo–, e impregnando la anécdota poética con toques expresionistas. Y para entender esto, hay que ver la influencia de las obras gráficas de El Greco o de Goya y sus matices coincidentes con el expresionismo europeo. Francisco Bores reinterpreta los temas de la España negra que Darío de Regoyos grabó en 1898 con algunas xilografías sobre músicos ciegos y hombres ajusticiados [Salazar *et alii*, 2000]. Entre sórdidos y socarrones fueron sus grabados dedicados a prostíbulos. En estas obras, además de su novedad iconográfica, Bores logra hacer xilografías en negativo; es decir, perfilando en blanco el contorno de las figuras y dejando que el negro cite la corporeidad de las formas. El artista había enfocado desde un principio el tratamiento xilográfico desde la búsqueda de la luminosidad. Sin duda, Francisco Bores influyó definitivamente en las xilografías de Pancho Cossío. Esa técnica la practicará también Pancho Cossío en las xilografías de *Hampa*. Pintar los aspectos más sórdidos de la sociedad con técnicas de Vanguardia supuso un gran reto tanto para Bores como para Cossío. Y no solo para ellos. Ese Madrid inquieto, luminoso y lúgubre a la vez, está bien reflejado en los poemas publicados por Miguel Pérez Ferrero en su *Luces de bengala*, publicado en la capital en 1925 con portada de Salvador Bartolozzi. Por este libro también pululan bailarines, suicidas, boxeadores, payasos, ladrones y artistas; todos ellos forman parte de esas «luces» de bohemia [Esteban, 2007: 17].

Como compañero y amigo de Francisco Bores –con quien compararía intereses estéticos y miradas críticas–, a su vuelta a Santander en 1920, Pancho Cossío debió encontrar inspiración al leer los poemas que su amigo santanderino, José del Río, quería publicar sobre el hampa portuaria y las mujeres de mala vida. Ambos se inspiran en *La España negra* que otro pintor, José Gutiérrez Solana acababa de publicar [Gutiérrez Solana, 2000] quien retrata la vida tenebrosa del novecientos en este libro en 1920 [García Gutiérrez *et al*, 2004]. El título lo tomó prestado del libro que publicaron juntos el poeta belga Émile Verhaeren y el pintor Regoyos en Barcelona en 1899. Se trata de una suerte de relato de viajes que recoge escenas costumbristas vinculadas con la intrahistoria de las gentes que se afanan por vivir tal y como se puede ver en el ejemplar presente en Biblioteca Nacional de España. Algunos pasajes de esa España negra finisecular recuerdan las descripciones que ofrecen en sus ensayos y novelas Azorín, Baroja y Unamuno. Esas imágenes de tipos y escenas rurales costumbristas, sin duda inspiraron las escenas descritas en *La España negra* de Solana, veinte años más tarde. Lo que se confirma leyendo este libro es que la España negra comienza en la mirada de quien busca más allá de las apariencias. Su pluma transita por calles, mercados, tabernas, cafés, plazas, casinos, estancos, mancebías, ermitas, lavatorios, osarios... de Santander, Santoña, Medina del Campo, Valladolid, Segovia, Ávila, Oropesa, Tembleque, Plasencia, Calatayud y Zamora y va describiendo a personajes de carne y hueso: malabaristas, locos, brujas, toreros, monjas, viajeros, putas, carreteros, curas embrutecidos... Y todo eso que es la entraña de la sociedad española es lo que el pintor denomina «España negra», la España auténtica con la que el lector es capaz de empatizar porque es parte de la miseria humana. Solana pintó esa España, pero también necesitaría tomar apuntes para captar el color y los tonos de las cosas, captar con palabras los pequeños detalles: las arrugas, las uñas, la mancha. El estilo pictórico de Solana está en las antípodas del espíritu cosmopolita de las Vanguardias, se inclina por lo realista, lo

popular y el expresionismo de lo macabro. Lo apoyaron con sus críticas tanto Gómez de la Serna como Eugenio d'Ors, pero no gozó de reconocimiento en su vida. Sus interiores sombríos muestran un mundo oscuro escondido y miserable. Hay que hacer referencia a los caprichos de Goya, pero también a las *Vidas sombrías* (1900) y *La busca* (1904) de Pío Baroja, a las *Escenas españolas* (1908) de su hermano el grabador Ricardo Baroja, a Valle-Inclán, a Sunyer y Nonell, a veces a Casas y, en cierto modo, a Zuloaga. Todos ellos comparten rasgos comunes: destilan inquietud al mostrar sus preocupaciones sociales, pero lo hacen desde una cierta distancia crítica como simples narradores de una realidad escandalosa, en un tono que podría calificarse de periodístico tanto en lo gráfico como en lo narrativo.

Estos artistas y literatos tienen un deseo de penetración social ya plenamente moderno que los lleva a elegir formatos populares para sus obras: las estampas en el caso de los artistas y a menudo el periodismo entre los literatos. *Hampa. Estampas de la mala vida* de José del Río vuelve sobre el tema de la España negra y, como en los textos de Verhaeren y Solana, el poeta, que actúa como *voyeur*, describe espacios, tipos y anécdotas. La diferencia esencial es que Solana se adentra en la España más castiza de las Castillas y Del Río en ciudades portuarias cuyo ambiente marino conoce a la perfección. El tema central de *Hampa* reescribe la preocupación social por esa España alejada de la Modernidad. Lo que varía ahora es el estilo poético y las ilustraciones que acompañan a cada poema, expresiones de la Vanguardia.

En ese contexto en el que se abraza la tradición y la Modernidad, se conocieron José del Río y el pintor Francisco G. Cossío y compartieron sus ideas en el ámbito cultural de Santander, como lo pone de manifiesto el artículo de Mario Crespo López [2014]. En ambos artistas se percibe el mismo interés por reescribir esa España negra que el poeta refleja en versos que superan el realismo con tintes expresionistas y que el pintor plasma con xilografías en la que se mezcla la simplicidad de las formas –de impronta cubista– con imágenes impactantes,

cercanas al expresionismo. Mario Crespo López ilustra cómo ambos artistas se conocieron en Santander a comienzo de los años veinte gracias a la intervención de José María de Cossío. Cabe decir al respecto que hubo al menos un «pentágono» de amistades santanderinas que incluye a Del Río, el citado Cossío, Miguel Artigas, Gerardo Diego y José de Ciria. La vida intelectual en Santander en los primeros años veinte estaba centrada en torno a la tertulia del Ateneo, en la Biblioteca Menéndez Pelayo o en la propia redacción del periódico *La Atalaya*, del que Pick llegó a ser director [Crespo López, 2014: 55-56]. José María Cossío fue la figura fundamental de esa tertulia. Él disfrutaba de la gran biblioteca familiar en la casona de Tudanca (Santander), que alberga hoy su legado y donde se puede encontrar su primer libro de poemas *Epístolas para amigos*, publicado en Valladolid en 1920 por la editorial Viuda de Montero. Al Cossío de estos años le interesa la poesía, cualquier tipo de poesía, incluso los romances, de tradición oral. José María de Cossío orientó a José del Río a la hora de publicar *Hampa. Estampas de la mala vida* con ilustraciones de Pancho Cossío, a quien conoció posiblemente en la tertulia organizada en el Ateneo de Santander, donde el pintor había expuesto su obra. Todo esto lo cuenta el propio José del Río en su artículo «Pereda en la Guantería. Jóvenes alrededor de D. Marcelino y liberales en torno a Pérez Galdós. Tertulias literarias de Santander. El primer “género” de Gerardo Diego y los escándalos de Pancho Cossío» publicado en el núm. 12 de *La Estafeta Literaria*, el 10 de septiembre de 1944. En este artículo se narra cómo Gerardo Diego y Pancho Cossío defienden las innovaciones del arte de Vanguardia frente a aquellos espíritus tradicionales que defendían a Pereda, Gabriel y Galán y el magisterio de Rubén Darío [Rodríguez Alcalde, 1977]. En el libro de Santiago Ontañón y José María Moreiro, *Unos pocos amigos verdaderos*, se recoge la impronta de Modernidad que causaba en Santander la obra del joven Pancho Cossío [Ontañón y Moreiro, 1988]

3. *HAMPA. ESTAMPAS DE LA MALA VIDA* (1923)
DE JOSÉ DEL RÍO SAINZ: LA BOHEMIA EN LA VANGUARDIA

En los textos de la bohemia literaria española de finales del siglo XIX y principios del XX se expone cómo muchos artistas vivían en la precariedad económica, se describen tabernas, cafés y calles por donde deambulan junto a los artistas, maleantes y prostitutas y se critican los valores burgueses y la hipocresía social. Pero en esos mismos textos se asume el estilo de vida bohemio con cierto orgullo o fatalismo y se alardea del deseo de su rebeldía y libertad. En *Hampa. Estampas de la mala vida* el yo lírico, el poeta bohemio, se centra solo en evocar escenas de prostíbulos en su mayor parte portuarios, en las que no existe un interés lascivo, sino una representación naturalista impregnada de compasión y una impresionante fuerza expresiva, que confiere una nobleza artística a aquellos aspectos de la existencia que usualmente se consideran desagradables y repelentes, y, por tanto, quedan excluidos de la norma social. La figura de la prostituta y el mundo que la circunda ha renovado el arte de la Modernidad y de la Vanguardia. En torno a la prostituta han explorado los artistas temas y formas que superan la idealización romántica y el empirismo realista para reflexionar sobre el deseo, la soledad, la exclusión social, lo que les ha permitido exponer críticas a las normas sociales y morales. *Hampa. Estampas de la mala vida* recoge la tradición de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire (1857) que refleja la vida bohemia de París y sus personajes marginales, incluyendo prostitutas, con quienes siente una mezcla de compasión y repulsión. *Las flores del mal* es el primer libro de poemas moderno porque ofrece un viaje desde el ideal hasta la muerte recorriendo la ciudad de París y percibiendo el mal, la perversión que circunda al yo lírico y la necesidad de huir hacia los paraísos artificiales de la embriaguez, el sueño, la poesía. *Hampa* se concibe también como un libro de viaje hacia el centro del corazón humano con el deseo de poner en valor su esencia: la angustia que late en el dualismo moderno. Otros poetas del

Modernismo literario también exaltaron la búsqueda de placeres mundanos, el exotismo, el pecado a través de la figura de las prostitutas, recordemos el poema «Sonatina» (1896), de Rubén Darío o el poema «Antífona» (1902) de Manuel Machado, que concluye con su verso: «¡Hetairas y poetas somos hermanos!» precisamente porque son excluidos sociales.

La segunda parte del título, *Estampas de la mala vida*, recuerda la descripción de tipos sociales recogidos en la trilogía «La lucha por la vida» de Pío Baroja, concretamente en *La busca* (1904). El protagonista, Manuel Alcázar, se codea con golfos y delincuentes de las afueras de Madrid. Ramón del Valle-Inclán incluye prostitutas en el ambiente bohemio y decadente de sus *Sonatas*, ambiente que también proyecta con maestría en *Luces de bohemia*, publicada en su primera versión en 1920 y en su versión definitiva en 1924, fechas próximas a la composición y publicación de *Hampa*. El concepto «estampa» en la segunda parte del título encaja con el carácter iconográfico del libro y recoge una tradición del siglo XIX en el que se reprodujeron los *Caprichos* de Goya en colecciones de estampas⁷. Además, la pintura de estampas o la écfrasis en cuadros de costumbres españolas son populares entre románticos y costumbristas, recuérdense las obras de Mariano José de Larra, Ramón Mesonero Romanos o Serafín Estébanez Calderón.

Esa tendencia naturalista que refleja estampas del mal vivir, llega a los años veinte convertida en bohemia literaria y cultural, de interés para la Vanguardia artística, porque era una forma de contracultura frente a las convenciones burguesas y permitía nuevas formas de expresión [Phillips, 1999]. La bohemia literaria está repleta de estos personajes de bajos fondos, excluidos y olvidados, que crean un universo social alternativo y diferente [Fuentes, 1999]. Los mendigos, las mu-

⁷ Los *Caprichos* de Goya se publicaron en una colección de ochenta estampas en 1799 y hay sucesivas reediciones y nuevas versiones. Se puede encontrar esta obra y sus versiones posteriores digitalizadas en Biblioteca Digital de Hispánica.

jeros de mala vida pululan en la noche por los antros y los callejones lóbregos. Muchos de los poetas se sienten atraídos por los excluidos sociales, y tanto la pluma como el pincel se encargarán de inmortalizarlos.

Sin duda *Hampa. Estampas de la mala vida* recoge la tradición y la completa con nuevas formas de expresión. Hasta 1923 no tenemos en España un libro de poemas ilustrado que describa la bohemia de los arrabales portuarios. La portada de *Hampa. Estampas de la mala vida* llama la atención del lector. La cubierta está impresa a dos tintas: en rojo sangre figuran el nombre del autor, el título de la obra, el lugar de publicación y la fecha; en verde salvia se vislumbra, como en transparencia, la figura del rostro de una mujer de rasgos estilizados, que mira fijamente al lector, apoyando su barbilla en un triángulo opaco y enmarcada con una especie de tirabuzones que sirven para centrar más la mirada en ese rostro callado –pero inquisitivo y exótico– que tiene aspecto de careta étnica. En la página de créditos aparece una ilustración que representa en rojo sangre un árbol con tres troncos que entrelazan sus raíces y ramas. En el fondo aparece la silueta de medio sol con rayos simulando un amanecer. Estos paratextos sirven de preámbulos entre el mundo exterior y el interior, e invitan a la lectura. Ya desde la portada se plantea la lectura como una combinación entre texto e imagen [Genette, 1997].

La ilustración de un texto ha de entenderse como una forma de explicar la imagen mental motivada por el texto, es decir, la ilustración aporta contenido a las ideas, a los conocimientos, a los hechos. La ilustración de libros durante la Modernidad tiene un papel cultural porque ofrece un catálogo visual del mundo moderno, y así se plasma en *Hampa* [Martínez Moro, 2004: 64]. El libro contiene 21 xilografías que anteceden a sus respectivos poemas y se distribuye en cuatro partes: 1) Ofrenda, con un poema titulado «Vieja Claudia»; 2) Mancebías de España, con ocho poemas cuyos son «Burgos», «Ferrol», «Calle de Ceres (Madrid)», «Bilbao», «Málaga», «Melilla», «Cartagena» y «Gi-

jón»; 3) Estampas de la mala vida, con otros ocho poemas: «La vendedora de sus hijas», «La caridad del chepa», «Las señoritas tanquistas», «El niño de la mancebía», «La que dormía en el café», «El que mató al chaval», «Las mendigas de los *dockes*» y «Los antros lóbregos», por último; 4) Flores de pecado, con cuatro poemas más: «Epílogo de un poema», «Cora y Enriqueta», «Salutación lírica» y «Apelación».

Llama la atención la unidad del libro, concebido como un conjunto estructurado en torno a la idea de viaje. El yo lírico va parando en sucesivas estancias para describir estampas y anécdotas relacionadas con la vida en los prostíbulos. La ofrenda inicial, dedicada a una prostituta llamada Claudia y la apelación final, evocando la empatía de las mujeres lectoras, enmarcan un contenido sujeto a denunciar públicamente el abuso que se hace de estas mujeres, poniendo en evidencia cómo los hombres se aprovechan de sus servicios y la sociedad no hace nada para apoyarlas. No extraña, pues, al lector la cita de Óscar Wilde que precede el libro: «The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame». Si Valle-Inclán ofrece en su obra dramática *Luces de bohemia* una crítica mordaz a la sociedad española de principios de siglo XX, usando como técnica de vanguardia el esperpento; José del Río muestra en versos su compromiso estético y moral con los bajos fondos de la sociedad para manifestar las injusticias sociales, su miseria y marginación. En ambas obras se pinta la decadencia, bien representada en un poeta ciego, o en la mujer prostituta. Los lectores toman conciencia –siguiendo a Óscar Wilde– de que la inmoralidad no está solo en los libros, sino que estos reflejan una realidad existente en la sociedad española.

La artistas y prostitutas conviven en el parnaso parisino a la hora de hablar de bohemia. Desde el Romanticismo los artistas se alejan de las formas convencionales de vida y encuentran en lo marginal su inspiración, por empatía con seres excluidos de una sociedad cada vez más materialista y homogénea. Será el francés Henry Murger y sus *Scènes de la bohème* (1851) quien consagra el término entre los artistas y dibu-

ja escenas de los barrios franceses más desfavorecidos; principalmente, el Barrio Latino, criticando los cimientos de la cultura burguesa y creando una apología contracultural que recogerán los poetas llamados malditos –Baudelaire, Rimbaud y Verlaine– cuya fuerza poética terminará diseminando la bohemia por toda Europa. En España, el primer hito de la bohemia se lo debemos a Enrique Pérez Escrich quien publica en 1864 su novela autobiográfica *El frac azul: memorias de joven flaco*, donde se critica la sociedad de Madrid, convertido en un inmenso hospicio donde se refugian todos los desheredados, todos los soñadores, todos los perdidos de España. Otro hito es la obra de Ernesto Bark *La santa bohemia*, publicada en 1913 como panfleto político y manifiesto literario en el que se pretende delimitar los principios y objetivos de la bohemia en España como expresión del Romanticismo tardío, el decadentismo y el costumbrismo, y en el que se ensalza la figura del vagabundo y la prostituta. El ciclo de la bohemia literaria se cierra en los años veinte. Ramón del Valle-Inclán parodia la vida bohemia en su ya conocida obra y termina canonizando, gracias a su fama, un estilo de vida bohemio, tal y como Miguel de Cervantes hiciera con su *Quijote* y los libros de caballerías. *Hampa. Estampas de la mala vida* confirma este final del ciclo bohemio a través de la crítica social y la estética de Vanguardia [Luengo López, 2009]. Estos libros configuran un canon de la bohemia literaria, cada uno en su género.

4. HACIA UNA LECTURA TEXTICÓNICA DE *HAMPA. ESTAMPAS DE LA MALA VIDA* O SOBRE CÓMO LA BOHEMIA SE REESCRIBE EN LA VANGUARDIA

El objetivo es ahora analizar cómo dialogan poesía e ilustración en la Vanguardia a propósito de la edición de *Hampa* en 1923. Para ello, viene bien volver sobre el artículo de Luz Aurora Pimentel titulado «Écfrasis y lecturas iconotextuales» publicado en 2012 donde se

ofrece una tipología sobre la naturaleza descriptivo-narrativa entre «objeto plástico» –así denomina la experta mexicana a la imagen cuando ilustra un texto– y el texto. En la descripción textual de un objeto plástico se ponen en juego la selección y organización de los detalles, la vivencia, la agudeza visual y la competencia léxica del escritor. lo que da lugar a una «lectura iconotextual» en la que la imagen es anterior al texto. En el caso *Hampa. Escenas de la mala vida*, en cambio, el «objeto plástico», la xilografía, representa lo descrito y narrado en el poema, es decir, estamos ante una écfrasis invertida: «objeto plástico» –las xilografías– complementan y enriquecen el poema. Si Luz Aurora Pimentel propone el término de «lectura iconotextual» para hablar de la écfrasis, bien se podría denominar «lectura texticónica» a aquella que ofrece una interpretación armoniosa del texto y el «objeto plástico» que lo representa. Esa es la interpretación de las 21 xilografías que ilustran los 21 poemas de *Hampa. Escenas de la mala vida* y que se convierten, durante el proceso de lectura, en «objetos icónicos», es decir, representaciones gráficas de personajes y escenas aludidas en los poemas. El entretenido proceso de lectura de este libro implica, por un lado, observar detenidamente el objeto icónico que precede a cada poema, después leer el poema para entenderlo desde el punto de vista lírico y para completar el significado icónico de la ilustración. De esta manera el texto enriquece el significado contextual de la imagen y el estilo de la imagen proyecta el significado lírico del poema, trascendiendo la circunstancia al ámbito de la estética vanguardista. Comprobemos ahora los recursos de los que se valen tanto poeta como ilustrador para enriquecer este diálogo artístico.

Los poemas de *Hampa. Escenas de la mala vida* pueden interpretarse siguiendo «figuras de pensamiento» descriptivas o pintorescas que ayudan a realzar dentro del discurso las ideas del autor sobre la prostitución en España. Son cuatro las figuras que se repiten en los poemas: la prosopografía, la etopeya, el retrato y la topografía.

En todos sus poemas, José del Río hace uso de la prosopografía para pintar con breves trazos el físico de las prostitutas. En el poema de «La vieja Claudia» se mencionan «los senos y blandos cariños / de alegres muchachas» [1984a: 7]. En «Calle de Ceres (Madrid)» se describe así a las rameras:

Las caras esqueléticas en que sangra el carmín,
Son como una carátula para un ardid escénico
Y en torno de ellas huele como en un botiquín
Mezclado con perfume barato, a ácido fénico.

Visten con faldas cortas y con blusas ligeras
Imitando tocado de piernas tobilleras;
¡Ellas en las que nada queda de puro y fresco!
Y sus caras horribles sobre las puras galas
Os estremecen como el contacto grotesco
De un mochuelo que al paso os rozó con sus alas

Tararean canciones canallas y molestas
Y a vuestro oído hacen proposiciones viles;
A todos los ultrajes se os ofrecen dispuestas
En tálamos recónditos de sórdidos cubiles
Para que encontrasen un buen comprador [23]

Las características externas de las prostitutas son pinceladas que describen rostros pintados y senos blandos que se completan con ciertos rasgos de sus vestidos, ligeros y cortos. En ocasiones la prosopografía se adapta al lugar de origen. En «Cartagena», el yo lírico busca a la Sevillana y la describe en el dintel oscuro del zaguán como si de una sultana se tratase. En «Málaga» las prostitutas están vestidas como flamencas:

Estas pobres mujeres entre chillonas gasas
Y corpiños de seda y calañés sombrero
Imitan las figuras de las cajas de pasas
Las cajas de pasas que van al extranjero.

En un andalucismo de burda pandereta:
 El chal y los madroños, la flor y la peineta
 Y los convencionales y absurdos “tocaos”;
 Todo está preparado para que una completa
 Visión de colorismo se lleven los milores. [31]

Esta descripción incluye a veces detalles de la apariencia, la vestimenta, la expresión, los gestos y otros aspectos visuales que ayudan a formar una imagen mental de la prostituta. Se consigue así una representación a través de unas cuantas palabras que se acumulan con agilidad para que los lectores puedan visualizar a los personajes en escenas dinámicas y contextualizadas.

Más detallada es la descripción del carácter, sentimientos, moral y cualidades psicológicas de las prostitutas que constituyen una etopeya de su comportamiento y personalidad con las que empatiza el yo lírico. Estas etopeyas las utiliza José del Río para que los lectores entiendan mejor la necesidad de redimirlas de su miseria. En el poema «La vieja Claudia» se dice:

Y a las mil muchachas que tu consagraste
 En el rito impuro de Venus, buscabas
 No el envilecerlas –mi palabra baste
 Como testimonio; – no hacerlas esclavas,
 Sino redimirlas de la hosca miseria,
 Que tú imaginabas que era lo peor,
 Y mostrarlas lindas en tu alegre feria
 Para que encontrasen un buen comprador. [8]

Las rameras de «Melilla» muestran su antipatía a los militares regulares, de tercio y a la policía. El poeta empatiza con las prostitutas y las muestra como víctimas de la sociedad porque realizan un trabajo que les repugna, pero, si lo hacen, es para alimentar a su familia y poder comprar calzado para un niño. Estas mujeres, víctimas sociales, son en muchos casos creyentes o, por lo menos, están acompañadas de sím-

bolos religiosos: «En sus antros donde siempre hay crucifijos / o los santos gratos de sus devociones» [8].

En algunos poemas, prosopografía y etopeya se hermanan en un retrato completo de la prostituta, abarcando lo interno y lo externo, su comportamiento y sus emociones. José del Río destaca personajes con voz propia a los que pone nombre y apellidos en algunos casos. De esa manera logra individualizar el mundo de la prostitución en mujeres de carne y hueso. En «Ferrol» aparece el retrato de La Piñona: «[...] es como la madre abadesa / de la cofradía; es vieja y obesa, / se emborracha de agrio vino del Riveiro / y con su amante parte lecho y plano / [...] La Piñona entonces sueña en el boato, / manda que descorche coñac el mulato / y dice, embriagada de placer senil / como si al pasado tendiese sus redes: / –Conmigo una noche durmió Villamil cuando era un muchacho de la edad de ustedes...» [20]. Esa voz de estilo directo con la que termina el poema denota dominio de la situación y prestancia frente a los señoritos, guardia marinas y oficiales que visitan su mugriento tugurio. Quizá el poema donde aparecen mejor retratadas las prostitutas es «Cora y Enriqueta» [95] dos mujeres de personalidad muy distinta: Enriqueta es «un clavel sangriento y fresco» [95], y Cora «una balsámica violeta». Si sus caracteres son diferentes, los ojos son similares: «bellos ojos», «trincheras de Cupido» [95]. Lo mismo se puede decir sobre el retrato de Anita Delgado en «Salutación lírica» [100], reflejo de la mujer española («rosa fresca y fragante») de quien se enamora un príncipe indio. Se trata de una historia real de una mujer malagueña que ha sido contada con todo lujo de detalles por su biógrafa, Elisa Vázquez de Grey, en varios libros.

En la primera parte del poemario, dedicada a «Mancebías de España», se hace uso de la topografía o descripción de los lugares, en este caso los prostíbulos, para ambientar las escenas de mala vida en distintas capitales de España. Todos los poemas comienzan con una localización de los hechos. En «Burgos» comienza así:

La calle tiene el nombre de un héroe medioeval;
 Huele a humedad de siglos y a vieja judería;
 Al fondo se recorta la enorme catedral,
 Entre cuyos encajes de piedra muere el día. [...]

 Una luz cadavérica muestra la mancebía,
 Donde se rinde culto al pecado mortal.
 Entramos. Junto al fuego de un brasero sentados,
 Taciturno y mudos, están cuatro soldados [...] [15]

Y en «Ferrol» describe:

Calle soleada del viejo Ferrol,
 Calle de San Pedro, con tus acusados
 Matices de alegre camino español;
 Calzada alfombrada de musgo y de sol,
 De cantos rodados. [...]

 Calle de San Pedro, albergue del hampa,
 No eres esa hosca y fúnebre estampa
 De la calle clásica de las meretrices,
 Eres algo alegre y algo solariego,
 Todas las rameras son gentes felices
 y sanas que huelen a campo gallego [19]

Como si de un pintor se tratara, el poeta José del Río organiza la topografía de sus poemas y dispone objetos de forma jerarquizada. Este viaje afectivo a la entraña de los prostíbulos logra que el lector dimensione o vislumbre aspectos que superan lo que se ve a simple vista. Además, como hiciera Baudelaire en sus *Flores del mal*, convierte el poemario en un viaje a la entraña del hades humano. Se pretende, así, superar el espacio urbano de Burgos, Ferrol, Madrid, Bilbao, Málaga, Melilla, Cartagena y Gijón para proyectarlo sobre un estado del alma en el que el desconsuelo, el lamento y la compasión lleguen hasta los lectores.

Estas figuras del pensamiento se ven enriquecidas mediante la descripción de las escenas que segmentan la narración, permitiendo que

el lector siga una historia concreta, individual. Como si de una obra de teatro se tratara, en *Hampa. Escenas de la mala vida* las prostitutas, los militares y el propio yo lírico entran y salen del escenario de la bohemia, dialogan e impulsan las acciones para comprometer éticamente al lector a través de su empatía con las protagonistas. La escena más cruel se ofrece en «La caridad del Chepa», título irónico donde los haya, pues llega al mesón del Chepa una joven con paso quedo, cansada y con miedo. Sus padres han muerto en Madrid y se muda de ciudad sin dinero. El mesonero le ofrece una habitación y le dice:

Te enseñaré tu cuarto –agrega el Chepa.
 Y con la moza a un alto pajar trepa.
 Oímos desde abajo un grito, un ruego;
 Súplicas y amenazas. Nada iguala
 Al horror del instante. Baja luego
 El Chema y dice revolviendo el fuego:
 —¡Vaya con la chiquilla! ¡No está mala! [56]

Asistimos, así, a una violación en la que nadie nace nada –ni siquiera el yo lírico– y la injusticia se consuma. En todos los poemas hay alguna escena en la que se demoniza a quienes hacen uso de los servicios de las prostitutas: un señor a quien le blanquea el pelo [«Calle de Ceres (Madrid)», 23], un inglés [«Málaga», 32], aviadores, capitanes, jefes de batallones [«Melilla», 36], soldados armados [«Cartagena», 41], adustos capitanes e imberbes pilotos [«Gijón», 45] marinos borrachos, grumetes imberbes y barbudos machos [«La vendedora de sus hijas», 52], el piloto galante [«El epígono de un poema», 89]. Todos ellos son los verdaderos responsables de la situación de estas mujeres porque son quienes les pagan.

En «El niño de la mancebía» [63] el cinismo queda redimido a través de una escena religiosa de amparo y recogimiento: «¡Pobre niño nacido en la hosca mancebía, / pobre carne formada para el odio y la presa; / yo he soñado al mirarte que hasta tu cuna fría [...] llega todas las no-

ches la azul Virgen María» [63]. Es el yo lírico quien redime a las prostitutas y sus circunstancias al contemplar escenas crueles con ojos de misericordia.

A las figuras de pensamiento y la individualización en la descripción de escenas se suman aspectos de estilo de marcado tono expresionista que denota compasión por las prostitutas y fustiga a sus clientes. La culminación de esta actitud se deja ver en el último poema titulado «Apelación» [103-104] en el que tacha de inmorales a los hombres que frecuentan la compañía de las meretrices e implora a las lectoras («burguesas románticas, sensitivas Ofelias») que sean sus jueces y se justifica:

La vida es una sima y en su fondo profundo,
Oculto por la capa de un espejo radioso,
De un rosicler jocundo,
Hay mucho negro légamo, hay mucho turbio poso [103]

El yo lírico implora a la caridad de mujeres que son capaces de prestar auxilio a víctimas inocentes. Él mismo justifica su libro precisamente como expresión de su remordimiento:

Yo llevo en mi conciencia como un remordimiento,
El grito que mil veces oí en un meretricio,
El doliente lamento:
“Sácame de este infierno; redímeme del vicio” [103]

Esa expresión, crítica con la doble moral burguesa y la apelación a las mujeres para que comprendan el verdadero objetivo de su libro, busca un impacto psicológico en los lectores y un compromiso social al más puro estilo regeneracionista: la cruel realidad no aparece deformada, sino redimida, a través de la palabra poética.

Cada poema cobra vida a través del dinamismo de las acciones descritas, lo que incide en la espontaneidad de los hechos. En «El que mató al chaval», llega al prostíbulo El Chaval con gana de bronca, pero

logran aplacarlos. Al amanecer una pareja de guardias se encuentran el cuerpo de El Chaval «roto por fiera herida» y rápidamente la policía encuentra al asesino en la cama junto a su novia y se lo llevan preso. En algún caso, da la impresión de que algún poema está inacabado, pero eso mismo incrementa la emoción: en «La embarazada» no se llega a ver el fruto de su vientre, simplemente se dice: «del vientre hidrópico como fruta podrida... / en el monstruoso parto que lo resuelva todo» [71]. La historia de «La que dormía en el café» también se resuelve con agilidad recordando cómo de joven triunfaba, después vino sola con hombres misteriosos y «Hoy ya se queda sola sin que nadie la llame» [67]. Solo de vez en cuando un cochero borracho se la lleva en su coche «para saciar con ella algún capricho infame» [67].

Cada poema está precedido por una ilustración, lo que permite una lectura armoniosa y enriquecedora entre texto e imagen y completar así la «lectura texticónica». El poema y su imagen icónica interactúan complementándose y en todos los casos. Pero se observa que hay imágenes⁸ que podríamos calificar de más realistas y otras en las que apenas se ve clara la imagen y solo se entiende una vez que se ha leído el poema. En el primer caso de Cora y Enriqueta son fácilmente identificables en el objeto icónico: Enriqueta es la de pelo oscuro, con carácter sanguíneo y espontánea, y Cora la figura de la derecha de carácter más lánguido y balsámico. En cambio, en «Las mendigas de los *dockes*» no se distinguen las formas de las mujeres, sometidas con simples trazos a una descomposición cubista de grúas inmóviles en el muelle.

Se observan, además, otros detalles con relación al diálogo entre el poema y el objeto icónico que trata de representarlo. A veces se detecta una fragmentación de las formas propia del Cubismo en el objeto icónico que ilustra el poema «La caridad del Chepa» en la que la mujer, el

⁸ Se pueden ver algunas de estas imágenes en la web del Museo Carmen Thyssen de Málaga, en el que en 2022 se exhibieron xilografías de Solana, Cossío y Bores. También se pueden ver las ilustraciones pinchando en el icono del libro, en venta en esta web: <https://biblio.es/libro/hampa-estampas-mala-vida-versos-maderas/1385792954>.

pajar y el mesonero se vislumbran a la luz de lo que se puede leer en el texto. Pancho Cossío decide en este caso representar la violación de la joven huérfana, manifestando la crueldad del agresor con un antebrazo vertical que cae, cual daga, sobre el cuerpo de la inocente muchacha.

A veces se representan distintos planos en un único objeto icónico, como en «Málaga» cuyo contenido no es evidente a primera vista. Hay que fijarse mucho para ver los brazos arqueados de una bailarina sevillana con sombrero y moño, sobre el rostro oculto de otra figura que podría ser el inglés que se encapricha de ella.

La geometrización de las figuras queda patente en la xilografía que ilustra «Burgos» en la que aparecen tres mujeres con rostros que parecen tallados con cuchillos, como las máscaras de Picasso en «Las señoritas de Avignon». Sus brazos, pechos, ojos y pómulos triangulares componen figuras planas de gran expresividad. Son figuras que se exhiben y quedan marcadas por la espera.

Llamativa es la abstracción y representación indirecta que lleva a convertir el objeto icónico no en un mero objeto real, sino en el símbolo de la prostitución que intenta redimir a través de halos rayados y llameantes, circunscribiendo algunas xilografías, como es el caso de «Vieja Claudia» y «La embarazada», representadas con la simplicidad de deidades paganas desde el punto de vista icónográfico. El tema de la prostitución refleja una realidad cruda y el objeto icónico representa figuras distorsionadas y estilizadas.

El uso del color rojo sangre sobre blanco llama la atención sobre los objetos icónicos y sobre el tema mismo de denuncia de la prostitución. Recordemos cómo la ilustración más frecuente en los libros de esta época utiliza el negro para delinear figuras, objetos y ambientes. En este caso las escenas están representadas con perfiles blancos, en el no color, en la talla del buril. Este estilo de ilustración tiende a favorecer la experimentación con la forma y la perspectiva, a menudo incorporando elementos geométricos y una composición asimétrica que descompone y reconfigura la realidad en fragmentos que parecen obe-

decer a una lógica interna propia, más que a la mimesis exacta del mundo natural. El uso del blanco y negro en estas ilustraciones no es meramente una limitación cromática, sino una elección deliberada que realiza el juego de contrastes, sombras y luces, y la interacción dinámica de las formas. A través de esta paleta restringida, los artistas vanguardistas invitan al espectador a una introspección más profunda, donde la interpretación se hace tan personal y variada como los matices que se pueden encontrar entre el absoluto negro y el puro blanco. En suma, las ilustraciones vanguardistas en blanco y negro se definen por su ruptura con la imitación de la naturaleza, su exploración de la abstracción y su búsqueda de una expresividad que trasciende los límites del color para hablar en el idioma universal de la forma y el contraste.

Desde la teoría multimodal que manifiesta la relación intersemiótica entre el lenguaje verbal y la imagen iconográfica se puede afirmar que en este caso todas las asociaciones comentadas enriquecen no solo el texto en sí, sino el propio legado cultural [Stöckl, 2004: 14]. Las ilustraciones de este libro tienen su valor de forma independiente –leídas como parte del significado del poema– pero, además, existe en un contexto pragmático que le vincula –por un lado– a una acción concreta, y –por otro– un contexto complementario en el que se pueden ver todas las ilustraciones como una colección completa que muestra un estilo propio y un deseo de superar esa realidad mediante la búsqueda de formas de expresión nuevas. Es así como creemos que poesía e ilustración utilizan el tema de la prostitución para redimirlo de su pobreza ética y moral proyectándolo hacia la bohemia y la vanguardia ultraísta y expresionista de los años veinte.

CONCLUSIÓN

La obra de Río Sainz es testimonio de un periodo de efervescencia creativa en el que los jóvenes españoles se sentían herederos de la tra-

dición, pero buscaban nuevas formas de expresión, acordes con los movimientos de vanguardia europeos. Al contextualizar y analizar la obra *Hampa. Estampas de la mala vida* se pone de manifiesto cómo el yo lírico muestra preocupación por la situación social de las prostitutas para sensibilizar a los lectores. El pintor refuerza con trazos vanguardistas la empatía de los artistas hacia estas mujeres. Este análisis contribuye a una comprensión más profunda de cómo el diálogo entre el texto y la imagen puede actuar a la vez como espejo y motor del cambio cultural. En el análisis que se ha llevado a cabo se ve cómo las figuras de pensamiento, la descripción de escenas y el estilo poético superan el mero realismo costumbrista para aproximarse, mediante la selección de términos y la estilización de imágenes, a la poesía de vocación expresionista. Paralelamente, la lectura textocónica permite concluir que las técnicas iconográficas posibilitan el tránsito desde la poética bohemia, figurativa y modernista, a la ilustración gráfica con tintes ultraístas y lenguaje expresionista que superan la mera ornamentación para cargar al poema de circunstancia y compromiso, como se aprecia en las vibrantes xilografías con las que Pancho Cossío ilustra este libro.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Andrew A. (2019): «La revista Tableros dentro de la trayectoria ultraísta», *Mediodía. Revista Hispánica de Rescate*, 2: 118-133.
- AREÁN, Carlos Antonio (1961): *Véinte años de pintura de Vanguardia en España*, Madrid, Editora Nacional.
- AURORA PIMENTEL, Luz (2012): «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías. Revista De Teoría Literaria y Literatura Comparada*, 4. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343> [12-1-2024].
- CASTAÑEDA PÉREZ, Manuel (2016): *La obra de José del Río («Pick») como modelo de comunicación moderna*, Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- CRESPO LÓPEZ, Mario (2014): «José del Río Sainz, Pick, en el contexto de la Generación del 27», *Altamira, Revista del Centro de Estudios Montañeses*, 85: 55-68.

- ESTEBAN, José (2007): «Introducción a la bohemia», *Dossiers Feministes*, 10: 13-21 <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102537> [12-1-2024].
- FUENTES, Víctor (1999): *Poesía bohemia española, Antología de temas y figuras*, Madrid, Celeste.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Nuria y SAZATORNIL RUIZ, Luis (2004): *España en sombras: de Goya a Solana: Colección*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GENETTE, Gérard (1997): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José (2000): *La España negra*, Granada, Comares.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2009): *La otra cara de la bohemia: entre la subversión y la resignificación*, Castelló de la Plana, Universidad Jaume I, Servicio de Comunicación y Publicaciones.
- MARTÍNEZ MORO, Juan (2004): *La ilustración como categoría, una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, Gijón, Trea.
- MÁS Y LAGLERA, José (1923): *Hampa y miseria*, Madrid, Editorial Atlántida.
- ONTAÑÓN, Santiago y MOREIRO, José María (1988): *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- PEÑA OLIVAS, José Manuel de la (2019): *El Ultraísmo en España*, 1ª ed. de 1925, Sevilla, Renacimiento.
- PÉREZ ESCRICH, Enrique (1864): *El frac azul: episodios de un joven flaco*, Madrid, Establecimiento tipográfico-literario de Manini Hermanos.
- PHILLIPS, Allen W. (1999): *En torno a la bohemia madrileña, 1820-1925. Testimonios, personajes y obras*, Madrid, Celeste.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth (ed.) (2016): *Sinergias para la Vanguardia española (1898-1936)*, Granada, Libargo.
- QUINTANA PAREJA, Emilio y PALKA, Ewa (1995): «Jahl y Paszkiewicz en *Vltra* (1921-1922): dos polacos en el nacimiento de la Vanguardia española». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 11(1): 120-138.
- REGOYOS, Darío de y VERHAEREN, Émile (1899): *España negra*, Barcelona, Pedro Ortega.
- RÍO SAINZ, José del (2021): *Versos de guerra, mar y hampa*, ed. J. A. González Fuentes, Sevilla, Renacimiento.
- ____ (2000): *Poesía*, ed. L. A. de Cuenca y J. del Río Mons, Granada, Editorial Comares.
- ____ (1999): *Versos del mar y otros poemas*, Santander, Librería Estudio de Santander.
- ____ (1984a): *Hampa. Estampas de la mala vida*, Il. de Francisco G. Cossío, edición facsímil del original de 1923, Torrelavega (Santander), Cuévano.

- ____ (1925): *Versos del mar y otros poemas*, Santander, Diputación Provincial de Santander.
- ____ (1923): *Hampa. Estampas de la mala vida*, Il. de Francisco G. Cossío, Santander.
- ____ (1922): *La belleza y el dolor de la guerra. Versos de un neutral*, Valladolid, Viuda de Montero.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo (1977): «La hora de la Vanguardia», en VV. AA. *Santander y la Vanguardia. 1900-1960* (Santander, UIMP), 11-12.
- SALAZAR, María José et al (2000): *Francisco Bores, dibujos*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2008): *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la Guerra Civil*, Gijón, Trea.
- STÖCKL, Hartmut (2004): «In between modes: Language and image in printed media», en *Perspectives on Multimodality*, eds. E. Ventola C. Charles y M. Kaltenbacher (Amsterdam, John Benjamin Publishing), 9-30.
- TORRE, GUILLERMO DE (2023): *Literaturas europeas de Vanguardia*, ed. J. M. Barrera López, Sevilla, Renacimiento.
- VV. AA. (1999): *Francisco Bores, el Ultraísmo y el ambiente literario madrileño (1921-1925). Catálogo de exposición*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

MISCELÁNEA

LA DESCRIPCIÓN DEL ABADÍA. ESCENARIO PARA UN PASTOR NUEVO

The Descripción del Abadía. A Stage for a New Shepherd

JOSÉ MARÍA MARCO

Universidad Pontificia Comillas / ICADE

josemariamarco14@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0773-2899

Recibido: 4-10-2023

Aceptado: 5-12-2023

DOI: 10.51743/cilh.vi50.393

RESUMEN

Este trabajo analiza la *Descripción del Abadía, jardín del Duque de Alba*, el poema en el que Lope de Vega retrató el jardín de la familia de los Alba en Cáceres. Analiza en primer lugar la *dispositio* para profundizar luego en cuatro temas: 1) el dispositivo teatral; 2) el poeta y la elaboración de la primera persona; 2) el amor y 3) el jardín. Un poema aparentemente convencional, dedicado al encomio de la Casa de Alba, se transforma así en un texto en el que Lope investiga algunos de los motivos recurrentes en su obra, también presentes en las obras de aquel momento inicial y crucial. Un Lope joven, que se llama a sí mismo «pastor nuevo», sintetiza así una reflexión y una práctica estética centrada en la reflexión sobre el arte y la naturaleza.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; Abadía; jardín; naturaleza; poesía.

ABSTRACT

This work analyses the *Descripción del Abadía, Jardín del Duque de Alba* [*Description of the Abbey, Garden of the Duke of Alba*] the poem in which Lope de Vega portrayed the garden of the Alba family in Cáceres. First we analyse the *dispositio* and then delve into four topics: 1) the theatrical device; 2) the poet and the construction of the first person; 3) love; and 4) the garden. An apparently conventional poem, devoted to praising the glory of the House of Alba, thus becomes a text in which Lope de Vega investigates some of the recurring motifs in his work, themes also present in his other works of that initial and crucial moment. A young Lope, who refers to himself as a «new shepherd», contemplates an aesthetic practice that focuses on a reflection on Art and Nature.

KEYWORDS: Lope de Vega; Abbey; Garden; Nature; Poetry.

INTRODUCCIÓN

LA *DESCRIPCIÓN DEL ABADÍA, JARDÍN DEL DUQUE DE ALBA*, fue escrita, según Rafael Osuna [1972: 50 y 97] y el editor de la obra Felipe B. Pedraza Jiménez [1994: II, 202], en la primavera de 1592. La *Descripción...* va citada por esta edición. El significado del título –el programa de una écfrasis como las de la novela de la *Arcadia*– ha llevado a considerarla obra de orden casi utilitario, probablemente de encargo. Como además Lope de Vega se muestra tan preciso en la descripción, son numerosos los estudios que la han utilizado para la reconstrucción erudita del casi totalmente desaparecido jardín [Navascués Palacio, 1994: 71-90; Jiménez Martín, 1988: 62-77; Lozano Bartolozzi, 1988: 78-87]. Otros trabajos, como el de Miguel Ángel Tejeiro Fuentes [2003: 569-587] lo tratan en el contexto de la «Academia» de los Alba en Extremadura. El estudio de la literatura sobre jardines, a partir del estudio de Pedraza Jiménez [1998: 308-329] y su reconsideración en el trabajo que Antonio Sánchez Jiménez [2016: 271-284] dedicó a la *Descripción* y luego Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albadalejo [2018: 156-166] al jardín del conde de Monterrey, han variado la situación y la *Descripción del Abadía* ha cobrado un nuevo interés, más puramente literario. En esta reconsideración del texto también entran en juego los estudios sobre la literatura producida por Lope en los años de destierro en la corte castellana del duque de Alba, iniciados con el pionero trabajo de Osuna sobre la *Arcadia* y continuados con la edición de la misma obra por Antonio Sánchez Jiménez [Vega, 2012].

DISPOSITIO

Como ya apuntó A. Sánchez Jiménez, la *Descripción* es un poema rigurosamente construido. Consta de 400 versos distribuidos en 50 octavas reales. La elección de la octava real, en vez de la silva, indica la

voluntad de formalidad del texto y tal vez, su inclinación hacia una fórmula en la que debería primar el tono encomiástico, propio de un poeta joven con deseos de hacerse valer ante su mecenas. Las 50 octavas van distribuidas en tres secciones equilibradas: 1) La primera sección, de la estrofa 1 a 10, introduce el tema del poema: las tres primeras estrofas constituyen el exordio, con una invocación tópica a las náyades, mientras las siete siguientes presentan la localización geográfica del jardín; 2) la segunda sección, de la estrofa 11 a la 40, constituye la parte central poema y va dedicada a la descripción propiamente dicha del jardín; 3) cierra el poema la sección formada por las estrofas 41-50, subdividida a su vez en una primera parte (estrofas 41-48, con una escena entre la égloga y el monólogo dramático), y una conclusión final que cierra el poema con una predicción final, de tono entre encomiástico y familiar, dirigida al duque.

La construcción del texto, que replica el rigor de la octava real, se adecúa bien al jardín descrito por Lope: un jardín diseñado según modelos italianos, difundidos en buena parte de Europa a partir de mediados del siglo XVI, según Luke Morgan [2016: 17-43]. Lo inspira el gusto por el orden y la proporción propios de este modelo de jardín humanista. Lo mandó levantar y plantar Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba y abuelo del protector de Lope de Vega, tras su estancia en Italia. Como se deduce de diversos estudios ya citados, aunque no está construido según una perspectiva axial con respecto al palacio al que sirve de ornato, sí respeta la distribución en cuadros de vegetación, con estatuas, arcos y grutas, juegos de agua y fuentes, una de ellas monumental, llamada de Nápoles, labrada por Francesco Camilliani, diseñador y escultor de la Fontana Pretoria, encargada por Luis de Toledo, primo hermano del duque de Alba, que la vendió luego a la ciudad de Palermo, en Sicilia. [Navascués Palacio, 1994: 71-90; Jiménez Martín, 1988: 62-77; Hansmann, 1989: 347-349].

La fidelidad con la que Lope se atiene al diseño y a la idea misma del jardín renacentista reaparece en la descripción poética del jardín que

ocupa la parte central [estrofas 11-40] del poema. Como tantas veces en la poesía de jardines, se trata de un recorrido por el recinto. El poeta guía al lector en su paseo por las maravillas que describe y construye una «historia» [v. 15], dedicada al duque y a cuya lectura invita implícitamente al lector. [Hunt ed., 1993: xxiii]. No hay en cambio una fórmula narrativa como aquella, en prosa, con la que La Fontaine describe los jardines de Versalles para luego pasar a su *conte*, entre la novela y la poesía, sobre los amores de Psique y de Cupido [1965: 403-453]. Y como en la *dispositio* general, también aquí encontramos una rigurosa formulación simétrica, organizada en torno a un núcleo central [estrofas 23-30], que es a su vez el centro mismo de todo el poema y va dedicado a la descripción de la llamada Fuente de Nápoles, dedicada a la gloria del duque don Fernando. Las estrofas previas describen dos cuadros con sus fuentes (estrofas 11-25: cuadro y fuente dedicada al monte Helicón; estrofas 16-22: cuadro con fuente o fuentes de motivo marítimo). Las siguientes estrofas [32-40] van dedicadas a diversos arcos y puertas, paralelos al río Ambroz que corre junto al jardín, separado de este por un muro y que le surte del agua necesaria.

A partir de esta disposición clara e inteligible, como la idea misma del jardín de la Abadía, el poema de Lope despliega diversos motivos de los que nos centraremos en cuatro: las referencias y las fórmulas teatrales, en primer lugar; la poesía y el poeta; el amor y, finalmente, la descripción del jardín propiamente dicha.

TEATRO

La Descripción del Abadía no es, obviamente, una obra dramática. Y sin embargo, incorpora algunos elementos teatrales en los que se puede reconocer el genio del joven Lope de Vega, en trance entonces de cuajar una fórmula dramática propia (en parte al menos con elementos pastoriles que aparecen en el propio poema, como demostró Rafael

Osuna en el estudio ya citado). La invocación a las náyades con la que se abre el poema resulta un tópico muy cursado. También permite al poeta introducirse y presentarse como «pastor nuevo» [v. 8]: «nuevo» porque anda estrenándose como poeta (y más específicamente como poeta cortesano) y «pastor» porque se dispone a asumir ese papel en la reelaboración estética de la corte del duque, que alcanza su plenitud en *La Arcadía* y en algunas obras de tema arcádico, como *Los amores de Albano y Ismenia*. Las náyades no vuelven a aparecer en el poema, como no sea en la omnipresencia del agua que personalizan. Se limitarán a acompañar, como espectadoras de la descripción del jardín, al duque, dueño de esas mismas aguas (de las náyades, en consecuencia), del jardín y del propio poeta. El duque recibe el nombre también arquetípico de Albano, de origen garcilasiano y resonancia pastoril y bucólica, lo que le iguala, aunque no en la jerarquía, al poeta pastor. La descripción, apunta Lope, será una «historia» cuyo espectador principal es don Antonio. Se introduce así, aunque en tono menor, una tensión dramática que reaparecerá en la tercera y última parte del poema.

La descripción o paseo por el jardín de la Abadía, que ocupa toda la segunda parte, contiene dos clases de elementos teatrales. El primero lo constituyen los monumentos, en particular las fuentes, que aparecen como la representación de escenas mitológicas de motivo amoroso, que analizaremos en el apartado dedicado al amor. El segundo lo constituye el jardín en sí, construido a modo de escenario dedicado a la gloria de la Casa de Alba y al ingenio y la belleza que despliegan en él el duque don Antonio y su corte.

La tercera y última parte retomará las insinuaciones sembradas en la primera y puestas en sordina durante la descripción propiamente dicha. Vuelve el poeta, que en la estrofa 41 se dirige a Albano, el duque, al que reintroduce en escena, aunque en un escenario distinto e imprevisto, como son los montes o «riscos» cercanos al jardín. El poeta, convertido en «autor» —«director de escena», diríamos hoy en día— saca a Albano de su papel de espectador y lo coloca en ese nuevo escenario.

Le indica la posición y el gesto en el que debe colocarse («[...] dirás entre estos riscos, / la mano sobre el rostro reclinada» [Sánchez Jiménez, vv. 329-330], que es el gesto propio del temperamento melancólico) y lo pone a recitar un monólogo de tema amoroso, como en una égloga. La escena termina cuando el poeta imagina que los males de amor de Albano han terminado y el poema presenta a la amada del duque, de nuevo en el jardín, sentada junto a una de las fuentes. En la parte final, el escenario de este pequeño drama amoroso lo será de la gloria militar y la felicidad familiar del duque, al que ya no se denomina Albano, sino «divino Antonio», en un registro encomiástico clásico completado por la nueva caracterización –lejos del Albano, siempre juvenil– de un duque calvo y barbado («con venerable barba y calva» [Sánchez Jiménez, v. 383]) que vive en el mismo jardín sus años de madurez y felicidad familiar, rodeado de nietos. El gusto por las predicciones –luego los horóscopos–, tan característico de Lope, aparece ya aquí, al final de una síntesis de extrema concentración y dinamismo de inspiración teatral.

EL POETA

Ya hemos visto al poeta invocar las náyades como «pastor nuevo», en la estrofa 1. El poeta ha asumido un papel que hasta ahí no había interpretado nunca, y se dispone a jugarlo: ante las náyades, ante el lector –espectadores de esta recreación del jardín de la Abadía– y ante el duque, que es el dueño de todos y cuya gloria el «pastor nuevo» se propone aumentar, asumiendo así el papel, nuevo también e incorporado al de «pastor», de poeta cortesano. El encomio del jardín es el encomio del duque porque la belleza y la grandeza del jardín son un reflejo de la grandeza y la belleza de su dueño, el «insigne Albano» [v. 22]. Bien es verdad que el reflejo no alcanzará nunca el original [vv. 39-40]. Del mismo modo que ese «pequeño mundo» que es el ser humano refleja

la grandeza del universo –y en última instancia es la imagen de Dios–, el «pequeño mundo» que va a retratar el poeta es a su vez reflejo de la grandeza de su dueño, que se extiende, como la fama del jardín, por el mundo entero [v. 24].

A diferencia de otros poetas que ejercen la lisonja mediante el elogio de objetos insignificantes (el pájaro de Lesbia [v. 17]) o extravagantes (el caballo de Domiciano [v. 17]), del orden de la imaginación, aquí el poeta aquí va a cantar un lugar existente –el jardín de la Abadía– y las bellezas que atesora. Las náyades, explica Sánchez Jiménez [2016: 273] son las únicas criaturas míticas del poema. Son esas «verdades» las que le otorgan al poeta su gloria («con verdades glorioso» [v. 21]). El «pastor nuevo», o «nuevo poeta», inventa una estética propia que se atiene a la realidad de un lugar existente, situado en un paisaje concreto. El autoencomio alcanza su primera cumbre en la estrofa 8, cuando se compara en sutileza con Zeuxis, el pintor griego que rectifica y mejora una obra maestra. Luego se equipara, tal vez con un toque de ese humor autoirónico tan propio de Lope, con aquel otro artista, o artífice, que según Blecua [Pedraza Jiménez, 1994: 206] había reducido la *Ilíada* a un pergamino que cabía en la cáscara de una nuez. La misma gloria le cabrá, por tanto, a él que retrata, o recrea, este nuevo paraíso [v. 54].

En plena descripción del jardín, Lope vuelve al motivo del poeta con motivo de una fuente que representa al monte Helicón, con una estatua de Pegaso en su cumbre [estrofas 11-15]. Como explica Lozano Bartolozzi [1988: 83], el tema era un tópico en los jardines renacentistas y manieristas, por ser aquel el monte donde Pegaso hizo brotar de una coz la fuente Hipocrene, que inspira a los poetas. También a Lope, que de inmediato abre un paréntesis de tono burlesco acerca de la multitud (la «copia» [v. 99]) de poetas que tiene España, tanto que muchos acaban en las aguas del olvido [v. 102]. No así el espíritu de Garcilaso, presente aquí porque, según cuenta el poeta que dice la fama, el duque don Fernando quiso hacer de este lugar el sepulcro del poeta toledano

[vv. 105-108]. El tópico de Pegaso ha abierto el camino a la evocación de Garcilaso de la Vega, poeta de la Casa de Alba y modelo de Lope, al que ya aludió en la primera estrofa con la doble referencia al Tormes y al Tajo. Doble modelo, por tanto: para el «nuevo pastor» en funciones de poeta y para el (también nuevo) poeta cortesano Lope. (Pedraza Jiménez [1994: 210] analizó la presencia de Garcilaso en la *Descripción*, desde la invocación en el v. 109, el juego con la homonimia –Vega–, la Flérida del v. 349, así como la evocación de la caza de la estrofa 47, recuerdo de la *Égloga II*, y el cortejo rústico que recuerda el de la *Égloga I*). Lope no deja pasar el juego con los nombres: a pesar de su confesada pequeñez y su indignidad [v. 113] –algo siempre a tomar con precaución en su caso– afirma su ambición de ser el Faetón del nuevo duque –el nuevo sol, a su vez, de este universo [v. 120]– y emular incluso a Apolo.

El programa, poético y social a un tiempo, y que une la excelsitud en el cultivo de la poesía con la gloria mundana del cortesano, excede con mucho el alcance de la descripción de la Abadía. La descripción queda fijada como un primer paso para alcanzar el otro gran objetivo. En el desarrollo del poema, lo que parecía una digresión algo caprichosa sobre la poesía, se convierte en un momento de reposo y reflexión, como si el poeta tomara fuerzas para continuar, en la estrofa 16, con la descripción apenas iniciada. De paso, el poeta ha vuelto a introducirse en su obra, asumiendo un papel no menos glorioso que el de los personajes retratados y evocados en las fuentes y estatuas del jardín. Faetón, ni más ni menos, e incluso Apolo.

A lo largo de toda esta segunda parte, el poeta solo se permitirá una intrusión más, con una alusión al «error de mi esperanza» [v. 152]. Resulta difícil de descifrar si no se está al tanto de la vida amorosa de Lope como sí que lo estaban, sin duda, los lectores de la pequeña corte del duque. No parece arriesgado afirmar que se trata del *affaire* Osorio, causa última del destierro de Lope, su estancia en Tormes y sus visitas a la Abadía. Queda abierta la vía entre el tema del poema y la

subjetividad del poeta. Ya no podrá ser cerrada. Dada la fama que había adquirido Lope, es posible, de hecho, que los asistentes a la lectura de esta descripción, o sus lectores primeros, se hubieran preguntado ya cómo el poeta había esperado tanto, casi hasta la mitad del poema, para establecerla.

Hasta haber cerrado la descripción del jardín no vuelve a aparecer el poeta, ahora con renovada intensidad. Se dirige al «dichoso» Albano para, más que invitarlo a entrar en escena, subirlo directamente, y, como ya se ha dicho, señalarle el gesto que debe hacer en la representación que acaba de ponerse en marcha. No le basta con eso, y en la siguiente estrofa, la 43, Albano evoca el monte Parnaso [v. 338] y el «agua de Pegaso» [v. 340], motivos que el poeta ha introducido antes en su propio nombre. Así es como Albano «recita» un poema cuyo tema no es otro que el de la ausencia amorosa, separado como estaba don Antonio de doña Mencía de Mendoza, aquí llamada Flérida. El «poema» convierte la descripción del jardín en una égloga, en la que resuena además –ahora se entiende el porqué de la críptica alusión antes referida – la evocación de la desgracia amorosa del propio poeta. El poeta no suplanta al personaje, ni se apropia de su estado de ánimo, pero este no deja de reflejar el del primero, como las aguas del jardín reflejan la belleza de este. Cuando Albano, en pleno trance garcilasiano, exclama: «Estoy ausente, preso y desterrado» [v. 377], será lícito escuchar, aunque sea atenuada por el decoro impuesto por la circunstancia y la índole del poema, la voz del poeta. Estamos ante uno de esos desdoblamientos –esta vez particularmente delicado– que ha analizado Antonio Carreño [1984: 54-57 y 2020: 61-77] y que pone en relación la *Descripción* con algunos de los romances anteriores, en particular con el famoso «Hortelano era Belardo». También se podría decir que el poeta ha prestado sus versos a don Antonio, en una anticipación elegante y sin la menor truculencia, de alguna de las funciones que Lope asumirá luego al servicio del duque de Sessa. También para eso, para convertir al duque en poeta, sirve la poesía. Poesía respalda-

da, además, por la experiencia en primera persona a la que se ha hecho alusión antes: así como el poeta describe un jardín concreto, también el poema lírico puesto en boca de Albano se funda en una experiencia vivida.

Para entonces la presencia del poeta habrá quedado establecida con mayor fuerza aún gracias a la aparición de un *cortejo rústico*, según la expresión de José F. Montesinos [1969: 173], catálogo de productos agrícolas o venatorios, carentes de lujo y pretensión, ofrecidas por el amante a su amada con la esperanza de rendirla gracias a la sencillez inherente a la belleza del regalo, un motivo estudiado por Rafael Osuna [1996] y por Sánchez Jiménez [2011: 239-246]. El cortejo rústico hace su entrada en el monólogo de Albano con una sonrisa muy levemente irónica, amable en realidad, como la insinuación de desdoblamiento antes aludido. Viene a ser la descripción de la «humilde ofrenda» que un labrador trae como obsequio a su señor, y que este a su vez ofrece a su Flérida. Es un cortejo breve, de tres estrofas [45-47], pero sintetiza todos los elementos del *género*, desde las frutas a la pesca, con una breve alusión [vv. 369-370] al ejercicio de la caza. Siendo como es una de las especialidades de Lope, marca de la casa, o estilema, como dice Antonio Sánchez Jiménez, no es temerario ver en el labrador que se los ofrece a Albano una figuración del propio poeta. El «autor» que ha organizado la escena para Albano se ha mudado ahora en el «autor» –versión moderna del término– que pone su poema en labios de un personaje que empieza a cobrar la índole de una de sus criaturas de ficción.

Continúa así el juego iniciado con el «pastor nuevo», que ahora se muda en «labrador». Del registro pastoril pasamos al de lo rústico y del registro del artificio (el jardín) al de lo «natural» (con comillas, naturalmente, pero válido como designio estético). De la «tercera naturaleza», según la teoría renacentista del jardín, a la «secunda», la propia de la agricultura según Hunt [2000: 33-75]. Tras el «labrador» y los productos del cortejo rústico que trae a su dueño se escucha también,

muy en segundo plano, el gigante Alasto, avatar del Polifemo de Hesíodo y Ovidio, que en el cuento insertado en la *Arcadia* ofrece a su amada Crisalda su propio cortejo, más extenso y variado que este: una evocación del «natural puro» –la «primera naturaleza»–, con ese matiz de rústico en trance de civilizarse, mediante esa inversión estética e ideológica que es la imitación de lo artificial por lo natural, y que hace de Polifemo, y del desgraciado Alasto, muerto a traición, una figura al mismo tiempo cómica y atractiva, simpática, muy teatral en el fondo [Vega, 2012: 213-230 y 309-324]¹. El *paragone* entre arte y naturaleza se juega aquí, sin resolverse del todo, en modo risueño y cortesano.

El poeta cortesano, figuración del poeta Lope, vuelve en las dos últimas estrofas, con la predicción que le dedica a Albano, ahora –caídos los disfraces– «divino Antonio». Le esperan una vida heroica y la felicidad familiar. Y aunque el motivo es tópico, no se puede olvidar lo mucho que Lope gustaba de las predicciones, el esfuerzo que les dedicó y el papel que ocupan en su obra. También se cuela [vv. 389-390] una invitación epicúrea al gozo del presente, con una referencia, muy lopesca también, a la envidia y a los celos.

EL AMOR

La Descripción del Abadía no es un poema de amor. Ahora bien, las circunstancias en las que está escrito llevan a Lope de Vega –que en esto no necesita muchos alicientes– a introducir el asunto, convertido al final en uno de los temas del texto. Conocemos las circunstancias escandalosas en que va escrito, con un doble destierro de la Corte, el de Lope por el *affaire* Osorio y el del duque por la acusación de bigamia.

Por otra parte, el jardín de la Abadía es también, como cualquier otro desde el *Ión* de Platón [1959: 63], el espacio ideal para la inspiración

¹ Sobre Polifemo, Osuna [1996] y Leach [1992: 63-87].

poética y, por lo mismo, para la experiencia amorosa, aludida mediante un programa iconográfico y decorativo en el que Ovidio juega un papel fundamental. La afinidad casi natural de Lope con Ovidio encuentra aquí una manera sofisticada de expresarse: mediante nuevas écfrasis, que son descripción de obras de arte inspiradas en la obra ovidiana. Así es como Lope, en su descripción, se va a fijar muy particularmente en los motivos amorosos plasmados en los conjuntos artísticos que pueblan el jardín.

El motivo aparece nada más iniciarse la descripción, cuando Lope, en el último vistazo general, hace referencia a las flores que pueblan el jardín [estrofa 10], con referencia a unas cuantas que recuerdan y simbolizan conocidas historias de amor, todas trágicas (Jacinto, Narciso y Clicie, además de la de Áyax Telamonio). El intenso cromatismo, de matices vivos y contrastados, evoca un mundo sensual, con el poeta – además – convertido en pintor por la comparación con Zeuxis.

Tras la digresión dedicada a la poesía a partir de la fuente del Monte Helicón, Lope se fija en una nueva fuente, que representa esta vez una barca sostenida por cuatro gigantes semejantes a Encélado [vv. 143-144], sepultado bajo el monte Etna, desde donde sigue mostrando su temperamento rebelde. En la barca, sentada en la proa y gobernándola, se encuentra Venus [vv. 145-146]. Cerca tiene a su hijo Cupido. Los dos se miran y el poeta cree comprender que están abrasados de amor [vv. 150-151]. (Lope dedicará al tema de *El amor enamorado* una comedia muy tardía, con amplias exigencias escenográficas, un poco como el jardín que está describiendo aquí.) El poeta lo celebra como una venganza: una venganza «del mundo, y del error de mi esperanza» [v. 152]. También insinúa un asunto característico, como son los desastres derivados del amor, una reflexión que ocupará el centro de la *Arcadia* [Sánchez Jiménez en Vega, 2012: 81-87; Samson, 2012: 141-142; Marco, 2019: 77-102]. La barca dirigida por Venus (en la que también viaja Neptuno, representado a medias como el delfín que sedujo a Melanto, llamada

en el texto Melarite –vv.153-156 –) no es precisamente un modelo de estabilidad [vv. 139-141].

El tema amoroso reaparece en otra fuente con dioses variados, entre los que destacan Apolo con su arco, que al poeta le recuerda la muerte de la serpiente Fitón (una de las acciones de la comedia *El Amor enamorado*), pero también el arco de Cupido, tan «importuno» a todo el cielo [vv. 210-212]. De inmediato aparece Venus, desnuda, y Cupido, al que el poeta llama «destrucción del suelo» [v. 214]. Otra vez se nos recuerda que la capacidad destructora del amor abarca el universo entero.

Un registro distinto aparece en las estrofas 35 y 36, que arrancan con un «arco», tal vez una gruta, en la que están representados Amor y Psique («su esposa» [v. 273]), sin comentario alguno del poeta, pero que vienen seguidas de la descripción de un cuadro [v. 277] con estatuas de Pan, Apolo, Aristeo y Orfeo, cada cual representado con su instrumento y acompañados de unos cuantos animales salvajes que los escuchan como escucharon al último. Si la música amansa a las fieras, es porque reproduce y actualiza la armonía del universo. El motivo no guarda relación explícita con la aparición previa de Amor y Psique, pero su contigüidad sugiere, además de la variedad intrínseca al jardín (en este caso, referida a los sentidos, y más en concreto al oído), otra idea: la del jardín como reflejo de la perfección natural, de la que el amor es, en contraste con todo lo anterior, el instrumento y la expresión.

El motivo del amor triunfa definitivamente en la tercera y última parte del poema, la dedicada a Albano (don Antonio). La estrofa 41, la primera de esta sección describe la ausencia de doña Mencía, motivo de las desdichas del duque. Ya sabemos que Lope pone a Albano, su señor, a recitar una endecha amorosa con ademán melancólico [v. 330]. Serán siete estrofas, pensadas como una unidad cerrada, algo subrayado por la repetición de la enumeración sintética («murtas, naranjos, agua, monte y río» [vv. 336 y 384]) al principio y al final.

Vienen primero tres estrofas, a las que hace eco la última [estrofas 42-44 y estrofa 48], de temas garcilasianos, y que recuerdan a la Égloga

al duque de Alba, de tan clara inspiración garcilasiana [Pedraza Jiménez, 1994: 84]². Y luego, enmarcada por esta referencia al príncipe de los poetas, está el cortejo rústico del que ya hemos hablado. El «pastor nuevo», evidentemente, luce su virtuosismo en dos registros distintos, insertados en un poema, una gran écfrasis, que es de por sí todo un despliegue de virtuosismo descriptivo. Se genera una tensión entre dos registros poéticos, pero también entre dos conceptos del amor: una idealizada y de raíz petrarquista, la otra naturalista y ovidiana. La tensión responde a otra, explícita en esta última parte, entre el jardín y la naturaleza que lo rodea. Otra sugerencia, tal vez traída a cuenta para subrayar la estirpe garcilasiana del poeta, pero que añade un matiz nuevo, más sensual y físico, al amor puesto en escena, es la escena de caza que Albano imagina al lado de su amada [estrofa 47].

El poema termina con la predicción de una vida familiar cumplida y un Albano convertido en el abuelo calvo y barbado («con venerable calva y barba» [v. 393]) que, rodeado de sus nietos, goza y pasea el bello jardín [v. 399]. Es de suponer que Lope sabía lo que hacía al evocar con tanto realismo la vejez de don Antonio. En cualquier caso, la nota realista, imbuida de esa ternura tan característica de Lope, volverá, más desarrollada, en las posteriores evocaciones por Lope de la vida familiar, el amor conyugal y el amor paterno.

EL JARDÍN

En su descripción del jardín de la Abadía, Lope, como era de esperar, recurre a algunos de los tópicos ligados a la propia idea de jardín, desde el que lo postula como cifra del paraíso [vv. 34 y 43], el espacio de las Musas (estrofas 11-12, dedicadas al monte Parnaso, a Pegaso y a la

² Pedraza Jiménez también pone en relación el poema de Albano en la *Descripción...* con el monólogo de Anfriso en la *Arcadia* «Amargas horas de los dulces días...» [1994: 228]. Para el monólogo de Anfriso, VEGA, 2012: 357-360.

fuente Helicon), la exhibición de las glorias, el saber y el gusto de su dueño (por ejemplo, los vv. 125-128, que evocan la antigüedad de las estatuas que lo pueblan, en alusión al coleccionismo humanista del duque de Alba), su liberalidad, implícita en la magnificencia del escenario descrito, hasta acabar en un tono epicúreo que hace de él el escenario para gozar de una vida bella y cumplida.

Después de las tres estrofas introductorias en las que la invocación a las náyades sirve para entrelazar la declaración de intenciones estéticas del «nuevo pastor» con el elogio del duque, Lope ofrece una localización precisa del jardín, en Extremadura, al norte de la provincia de Cáceres y al pie del Sistema Central. Lo baña un río, el Ambroz, que Lope bautiza como Serracinos. La misma libertad se toma con lo que llama «las nevadas sierras de Segura» [v. 29]. Lo relevante, como ya hemos visto, es que Lope especifique con precisión el lugar. Lope también contrasta la inmensidad del escenario con la referencia inmediata a la pequeñez del jardín, como «cifra» del paraíso [v. 34], e inmediatamente, y siguiendo la metáfora muy cursada, tal como explicó Francisco Rico [1988] del «pequeño mundo» como resumen del universo entero (tres ocurrencias de «pequeño», frente a otras tantas de términos relacionados con lo grande y la grandeza en la sola estrofa 6). Lo pequeño lo es sólo en tamaño: el jardín, creado por la mano del hombre (en este caso por encargo del duque, del que se elogia el valor y la profundidad del ingenio [v. 46]) reproduce la grandeza cósmica. Y si el artífice del jardín merece un tal elogio, también lo merecerá el poeta que va a «retratar» este «paraíso humano» [v. 55]. La «grandeza» del duque será compartida –si sale bien del trance: el autoelogio implica un reto– por quien se dispone a hacer la descripción o el retrato del jardín.

Por su parte, el programa iconográfico del jardín respeta el principio estético de la variedad, que lo caracteriza como «cifra» del mundo: lo trágico (algunos de los motivos de las fuentes) alterna con lo cómico, como ocurre con la broma de agua descrita en la estrofa 32. El princi-

pio horaciano aplicado al arte de la jardinería sugiere una reflexión sobre la mezcla de géneros. Además, el jardín, como el de Castello, según Luke Morgan [2016: 26-27], el primero que se plantó en el Renacimiento por encargo de Cosme I de Médici, gran duque de Toscana tiene una motivación política. En este caso, es el encomio de la Casa de Alba, que ya conocemos.

El motivo de la naturaleza, apuntado con la evocación del entorno, vuelve en las últimas diez estrofas de la descripción, cuando, a partir de la 41 Lope reintroduzca a Albano, como protagonista del poema. La estrofa 41 plantea el conflicto: Albano está enamorado y sufre mal de ausencia [vv. 326-328]. Ahora bien, el paisaje sobre el que el poeta lleva a adelantarse a este Albano desdichado no va a ser el jardín. Son los «montes altos» –v. 322– (la sierra de la estrofa 2), ahora «de caza llenos» [v. 324] y, añade, «de gusto faltos» [v. 324]. Es decir, que carecen de cualquier artificio que los haga placenteros, salvo la caza. Y cuando el poeta pone a recitar a su personaje precisa, con meticulosidad de director de escena: «entre estos riscos» [v. 329] y no, como era de esperar, en el suntuoso y hermoso jardín que acaba de describir.

Nos adentramos por tanto en un espacio peligroso y arriscado, como no lo ha sido –salvo en las obras de arte que ha descrito– el jardín de la Abadía. Se actualizan ahora las fábulas amatorias que sirven de inspiración a algunas de sus fuentes, justamente dos de las tres que el poeta ha escogido describir: el «jardín filosófico», el que invita a ejercer el ingenio y a reflexionar sobre la naturaleza del amor, cobra ahora todo su sentido. Ahí arranca la queja de Albano, que se dirige, como en una égloga, al jardín. Proyecta sus soledades sobre el escenario, un recurso tópico, sin duda, pero que reconoce el protagonismo del jardín *retratado* antes y sobre el cual se ejerce una forma de crítica. Ahora las «siempre verdes murtas y lentiscos» [v. 331] se han mudado en «adelfas y basiliscos» [v. 333], venenosos los dos. El agua, omnipresente hasta ahora, es fuego y todo, en particular lo «agradable» –es decir, lo *amable*– del escenario, hace más penosa su desdicha [vv. 336-344]. Se diría que

el protagonista, Albano, ha salido del jardín para contemplarlo desde los montes, como si nos encontráramos en una escenografía barroca, como el jardín de Alcina, en la que el decorado hubiera mudado de pronto: del paraíso hemos pasado al infierno y de la «tercera naturaleza» a la «primera». (El juego de lo *justo* y el *gusto*, tan importante en la estética de Lope y que aparece en el pareado de la primera octava, referido a las náyades, reaparece aquí en la estrofa en la que el poeta se dirige a Albano, aunque ahora «justo» acaba rimando con «disgusto» [vv. 321 y 325]).

Es desde este infierno mental y teatral desde el que Albano imagina a su Flérida sentada a los pies de las fuentes [v. 351]. Más exactamente, es el poeta –que no disimula su doble papel de «autor»– el que la ha colocado allí para recibir de manos de Albano el cortejo rústico que un «labrador», a su vez, ha traído en homenaje a su «dueño». Vueltos al jardín, gracias a la magia del poeta dramaturgo, lo natural recobra una forma humana. Retornan los colores (ausentes desde la estrofa 10 y lo que allí eran flores son ahora frutos). Lo pastoril cobra nueva vida, imbuido del registro rústico. Las doncellas que corren el novillo tierno sugieren una atmósfera de pura alegría. La miel evoca el gobierno justo y la cuajada y el cabrito sugieren sencillez y pureza: virginidad e inocencia. En realidad, la tensión entre lo natural (los montes y los riscos) y lo –al menos en parte– artificial (el jardín) no se resuelve del todo, pero ahora todo el artificio del jardín se asemeja al estuche donde aparecen las joyas auténticas del jardín del poeta: su capacidad para evocar, sin mediación ni esfuerzo aparente, la naturaleza y el amor, que nunca puede ser algo artificial. La gran écfrasis del jardín culmina con esta nueva y se subordina a ella, que, en contraste con la anterior, nos habla de lo humilde, lo que desconoce el artificio. El tema del poeta de lo «verdadero» cobra un nuevo sentido. Y es así como el jardín volverá a ser un escenario dichoso, como lo serán los montes que ahora servirán de escenario a la caza con su Flérida. La evocación de la caza aporta una nueva sensualidad, más física, reforzada por la alusión

final a la pesca, calificada de «sabrosa» [v. 376]. Así, con este cuadro imaginario ofrecido por el labrador poeta, nuevo avatar del pastor nuevo, se consuela Albano y, en lo que al poeta interesa, se reconcilia con su jardín, que ahora es tanto como complacerse en la lectura del poema, que durante la escena anterior ha aparecido puesto en crisis: «Y entonces crecerán al gusto mío / murtas, naranjos, agua, monte y río», [vv. 383-384]. El «pastor nuevo» ha conseguido, con una sonrisa, el favor de su «dueño».

En las dos últimas estrofas, el poeta cortesano, que ha incorporado a su registro la del poeta pastoril y la del rústico, se permite un último virtuosismo con una síntesis final de las funciones del jardín ideal: el ameno lugar donde su dueño podrá gozar su «verde edad» [v. 380]; el retiro que deja fuera los «envidiosos celos» ([v. 390] que también se podría interpretar, dada la relevancia que la envidia tendrá en la vida de Lope, como el retiro alejado de los desmanes y los disgustos de la vida urbana y política); el escenario de sus futuros triunfos militares, con la exhibición de los trofeos correspondientes, y por fin –y ahora sí el sentido del retiro cobra plena actualidad– el escenario de una senectud feliz y fecunda.

BIBLIOGRAFÍA

- CARREÑO, Antonio (2020): *Que en tantos cuerpos vive repetido (Las voces líricas de Lope de Vega)*, Madrid, Cátedra.
- ____ (1984): «Introducción», en *Poesías selectas*, L. VEGA (Madrid, Cátedra).
- FONTAINE, Jean de la (1965): *Les amours de Psyché et de Cupidon*, Œuvres complètes, París, Seuil.
- HANSMANN, Wilfried (1989): *Jardines del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Nerea.
- HUNT, John Dixon (2000): *Greater Perfections. The Practice of Garden Theory*, Londres, Thames & Hudson.
- ____ (ed.) (1993): *The Oxford Book of Garden Verse*, Oxford, Oxford University Press.

- JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (1988): «Sotofermoso», *Periferia. Revista de Arquitectura*, 2: 62-77.
- LEACH, Eleanor Winsor (1992): «Polyphemus in a Landscape: Traditions of Pastoral Courtship», *The Pastoral Landscape*, ed. J. Dixon Hunt (Washington D.C., National Gallery), 63-87.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar (1988): «El Arca de Albano», *Periferia. Revista de Arquitectura*, 2: 78-87.
- MARCO, José María (2019): *El verdadero amante. Lope de Vega y el amor*, Madrid, Ediciones Insólititas.
- MONTESINOS, José F. (1969): «Las poesías líricas de Lope de Vega», *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya.
- MORGAN, Luke (2016): «Design», *A Cultural History of Gardens in the Renaissance*, ed. E. Hyde (Londres, Bloomsbury), 17-43.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1994): «La Abadía de Cáceres. Espejo literario de un jardín», *Anuario del Departamento de Historia del Arte*, V, UAM: 71-90.
- OSUNA, Rafael (1996): *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Kassel, Reichenberg.
- _____ (1972): *La Arcadía de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Real Academia Española.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1998): «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», *Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, dir. C. Añón Feliú (Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Aranjuez), 308-329.
- _____ (1994): *Edición crítica de las Rima de Lope de Vega*, 2. t., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- PLATÓN (1959): *Ion*, Œuvres complètes I, París, NRF - Bibliothèque de la Pléiade.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, y RIVAS ALBADALEJO, Ángel (2018): *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*, Salamanca, Delirio.
- RICO, Francisco (1988): *El pequeño mundo del hombre. Vária fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona, Destino.
- SAMSON, Alexander (2012): «Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*», *Locus Amoenus, Gardens and Horticulture in the Renaissance*, ed. A. Samson (Wiley-Blackwell, Chichester).
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2016): «Lope de Vega en los jardines del Duque: la "Descripción del Abadía, jardín del Duque de Alba"» (1604), *Enseñar deleitando / Plaire et instruire*, ed. C. Carta, S. Finci, D. Mancheva (Berna, Peter Lang), 271-284.

- ____ (2011): *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Universidad de Navarra – Iberoamericana – Vervuert.
- TEJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (2003): «La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba», *Revista de Estudios Extremeños*, LIX, 2: 569-587.
- VEGA, Lope de (2012): *Arcadia, prosas y versos*, ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra.

LAS CLAVES ONOMÁSTICAS DEL QUIJOTE DE AVELLANEDA: DE LOPE DE VEGA AL CONDE DE LEMOS Y SU CÍRCULO DE ESCRITORES

The Onomastic Keys to Avellaneda's *Don Quixote*:
from Lope de Vega to the Count of Lemos and his
Circle of Writers

JESÚS FERNANDO CÁSEDA TERESA

Investigador independiente

casedateresa@yahoo.es

ORCID: 0000-0003-0409-4297

Recibido: 8-3-2024

Aceptado: 22-7-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.480

RESUMEN

En este estudio se establece, a partir del soneto inicial, del análisis de las referencias explícitas a Lope de Vega y tras una revisión profunda de la onomástica de todos los personajes del *Quijote* de Avellaneda, la génesis u orígenes de su escritura. Se identifica la presencia en la obra del conde de Lemos, de los hermanos Argensola, de Bárbara de Albión, de los duques de Villahermosa, de Ruiz de Alarcón y diversas referencias metaliterarias en el origen onomástico de otros personajes del texto apócrifo.

PALABRAS CLAVE: *Quijote*; Avellaneda; Cervantes; Lope de Vega; onomástica.

ABSTRACT

This study establishes, from the initial sonnet, from the analysis of the explicit references to Lope de Vega and after a thorough revision of the onomastics of all the characters in Avellaneda's *Don Quixote*, the genesis or origins of its writing. I identify the presence of the Count of Lemos, the Argensola brothers, Barbara of Albion, the Dukes of Villahermosa, Ruiz de Alarcón and various metaliterary references in the onomastic origin of other characters in the apocryphal text.

KEY WORDS: *Quijote*; Avellaneda; Cervantes; Lope de Vega; Onomastics.

1. ANTECEDENTES Y PROPÓSITO DE ESTE ESTUDIO

EL TRABAJO que ahora comienzo pretende esclarecer cuál fue la causa u origen de la escritura de la novela de Alonso Fernández de Avellaneda. Y para ello una de las mejores pistas que hallamos en el interior de la obra se encuentra en el soneto que lo principia, escrito por «Pero Fernández». Este estudio analiza con atención este soneto en el que se hallan muchas de las claves del texto de Avellaneda. Poniendo el nombre de «Pedro Fernández» se quiere hacer creer que se trata de Pedro Fernández de Castro y Andrade (1576-1622), el VII conde de Lemos, buen amigo y protector de Miguel de Cervantes. En 1610, Pedro Fernández partió a Nápoles como virrey y llevó como acompañantes a diversos escritores, entre ellos a los Argensola (Bartolomé, Lupercio y Gabriel) y a Antonio Mira de Amescua. No estaban ni Luis de Góngora ni Miguel de Cervantes, con muchos más méritos que los anteriores. Ambos lamentaron profundamente no haber sido llamados y hay pruebas poéticas a este respecto.

Si el autor de este soneto fuera el conde de Lemos, este sabría muy bien quién fue el creador de la novela apócrifa de Avellaneda, muy probablemente alguien de su séquito o corte literaria. Pero la referencia a este como autor es una pura falsedad de su creador o, al menos, del compositor final del texto, quien, como veremos, lo adaptó al fin buscado: satirizar a Cervantes. Este estudio analiza las claves del mismo, las cuales se convierten, a su vez, en la llave para abrir y entender el significado de la obra y, especialmente, la causa de su escritura.

Esta investigación, tomando como base el soneto mencionado, pretende situar al autor de la novela de Avellaneda en el bando literario anticervantino y prolopesco, añadiendo, asimismo, algunos datos de interés sobre su relación con Lope de Vega, partiendo siempre del propio texto puesto que son varias las veces que a lo largo de él se alude a este último.

Es a este propósito fundamental el análisis de la onomástica de los personajes y el estudio de su origen, lo que nos deparará interesantes

sorpresas. Su importancia ya quedó puesta de relieve por el propio Avellaneda, quien en su prólogo achaca a Cervantes el empleo de «sinónimos voluntarios» para ocultar, bajo el disfraz de personajes, a personas contemporáneas de carne y hueso. Pero, como veremos, él hizo exactamente lo mismo. Este estudio pretende hallar a quienes se ocultan bajo esta máscara, lo cual nos ha de facilitar llegar a descubrir el origen o génesis de su escritura.

2. LAS REFERENCIAS EXPLÍCITAS A LOPE DE VEGA EN EL QUIJOTE DE AVELLANEDA

Son varias las ocasiones en que aparece citado de modo explícito Lope de Vega en la segunda parte avellanesca. La primera de ellas tiene lugar al principio de la obra:

Yo le escribo más largas arengas que las que Catilina hizo al Senado de Roma, más heroicas poesías que las de Homero o Virgilio, con más ternezas que el Petrarca escribió a su querida Laura y con más agradables episodios que Lucano ni Ariosto pudieron escribir en su tiempo, ni en el nuestro ha hecho Lope de Vega a su Filis, Celia, Lucinda, ni a las demás que tan divinamente ha celebrado; hecho en aventuras un Amadís, en gravedad un Cévola, en sufrimiento un Periano de Persia, en nobleza un Eneas, en astucia un Ulises, en constancia un Belisario y en derramar sangre humana un bravo Cid Campeador¹ [Avellaneda: 16].

En esta primera ocasión, se cita a Lope junto a Homero, Virgilio, Petrarca, Lucano o Ariosto y se mencionan explícitamente tres de sus composiciones, *Filis*, *Celia* y *Lucinda*. La primera es la Égloga de Filis. En ella se cuenta cómo el pastor Eliso (Lope) se ocupó de criar a Filis al poco de nacer, abandonada por el montañés Rosardo (Roque Hernández), esposo de Marbelia o Marta de Nevares [López Martín,

¹ Cito de ahora en adelante por la edición de Suárez (2014). En adelante: Avellaneda.

2016: 58-63]. Sabemos que esta Filis es Antonia Clara, la hija que tuvo Lope con Marta de Nevares.

La mención a *Lucinda*, la tercera citada, es a la Égloga Elisio, desesperado monólogo a causa de los desdenes de Camila Luscinda. Y las referencias a *Celia*, el segundo de los textos citados, son a ese amor de juventud de Lope que hallamos en varias de sus obras primeras.

El autor del *Quijote* de Avellaneda valora, por tanto, muy positivamente a Lope y sus églogas, las conoce y las sitúa, por sus méritos, a la par que algunas de las composiciones más importantes de la literatura universal.

En una segunda ocasión, el texto de Avellaneda dice lo siguiente:

El segundo arco era todo de damasco blanco bordado, y sobre lo alto dél estaba el prudentísimo rey don Felipe Segundo riquísimamente vestido, y a sus pies este famoso epigrama del excelente poeta Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio:

Philippo Regi, Caesari invictissimo,
 omnium maximo Regum triumphatori,
 orbis utriusque et maris felicissimo,
 catholici Caroli successori,
 totius Hispaniae principi dignissimo,
 Ecclesiae Christi et fidei deffensori,
 Fama, praecingens tempora alma, lauro,
 hoc simulacrum dedicat ex auro [Avellaneda: 94].

Sabemos que Lope de Vega fue nombrado en 1612 familiar del Santo Oficio [Roldán, 2012: 811-844], aunque apenas encontramos su nombre en las actas conservadas y sabemos muy poco de sus intervenciones en este tribunal. Por otra parte, el anterior poema reproduce versos incluidos en el Canto 20 de *La hermosura de Angélica* de Lope de Vega de 1606 [Luque, 2010: 113].

En cualquier caso, no deja de ser relevante el hecho de que este elogio de Felipe II es una suerte de *contrafactum* del conocido poema de

Cervantes «Al túmulo de Felipe II» (1598) del escritor de Alcalá que dice:

Voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla;
porque ¿a quién no sorprende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh gran Sevilla!,
Roma triunfante en ánimo y nobleza.

Apostaré que el ánima del muerto
por gozar este sitio hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.

Esto oyó un valentón, y dijo: “Es cierto
cuanto dice voacé, señor soldado.
Y el que dijere lo contrario, miente.”

Y luego, incontinente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada [Sáez, 2016: 176].

También Lope escribió sobre este túmulo levantado en Sevilla en su comedia *El amante agradecido*, en la que describe de forma minuciosa este monumento funerario erigido en la ciudad andaluza y en la que dice, entre otras cosas:

Leonardo luego un pirámide se halla
por la reina portuguesa,
primera mujer del Rey,
que Dios en su gloria tenga.
En el pedrestal se vía
pariendo una hermosa oveja,
un leoncillo que la mata,

que un príncipe representa.
 Otro corresponde a este,
 dedicado a la princesa
 de Francia, que de Filipo
 fue, don Juan,
 mujer tercera.
 Víase el arco del cielo
 y aquella paloma tierna
 que trajo la verde oliva [...] [Sanz, 2012: 210-232].

Osterc [1999] ha señalado a este respecto la diferente actitud del satírico poema cervantino, cuyo origen está en su antifelipismo y en su actitud beligerante con la política del emperador Carlos V. El tono de la composición de Lope, según Sanz Burgos, obedece, por el contrario, al «hábito del dramaturgo de adular en sus obras a las figuras reales, lo que presumiblemente le iba a ayudar a conseguir su ansiado puesto en la Corte, hecho que nunca llegó a producirse» [Sanz Burgos, 2012: 228].

Nuevamente, ya al final de la obra de Avellaneda, y en presencia de los actores de la compañía de comedias que aparecen en la novela, se vuelve a mencionar de forma muy elogiosa a Lope de Vega:

Y, tras esto, fue contando todo lo que con él le había sucedido; y, acabando de hacerlo con la cena, levantados ya los manteles, prosiguió volviéndose a don Quijote y diciéndole cómo para hacerle fiesta en aquel su castillo había mandado hacer una comedia, en la cual entraba también él y la que le dijo que era su hija. Don Quijote se lo agradeció con mucho comedimiento; y, sentándose en el patio de la venta en compañía de Bárbara, del clérigo, de los dos estudiantes y de Sancho y de los de la posada, comenzaron a ensayar la grave comedia del *Testimonio vengado*, del insigne Lope de Vega Carpio, en la cual un hijo levantó un testimonio a la reina su madre, en ausencia del rey, de que acomete adulterio con cierto criado, instigado del Demonio y agraviado de que le negase un caballo cordobés, en cierta ocasión, de su gusto, guardando en negarle el orden expreso que el rey su esposo le había dado [Avellaneda: 234].

La comedia aludida, *Testimonio vengado*, apareció publicada en Zaragoza en la *Segunda parte de Las comedias del famoso poeta Lope de Véga Carpio* [...], por Ángelo Tavanno en 1604.

Una vez más, las opiniones de Avellaneda sobre Lope y sobre su teatro son muy positivas y merecen que su autor resuma incluso el argumento de la obra citada.

Es bien conocido que Cervantes ridiculizó al Fénix de los Ingenios en diversas ocasiones, especialmente en la primera parte del *Quijote*, donde se burla de su *Arcadia* y de su protagonista el pastor Anfriso en el episodio de la penitencia en Sierra Morena [Martín Jiménez, 2014: 217-227]. Lanzó puyas en su novela contra su *Arte nuevo de hacer comedias* por su deseo de vulgarizar la literatura [Martín Jiménez, 2006: 255-334] y también contra las dedicatorias de muchas de sus creaciones. Esta crítica cervantina a Lope en el *Quijote* ha sido estudiada por muchos investigadores de nuestra literatura, entre otros por Rey Hazas [2006], Percas de Ponseti [2003] o Pedraza Jiménez [2006]. Lope, quien antes lo había elogiado, luego lo llamó mal escritor y calificó de «necios» a quienes leyeran su *Quijote*. Lo volvió a atacar en el prólogo a *El peregrino en su patria*. Y Cervantes continuó la trifulca en el prólogo a sus *Comedias* y en las *Ejemplares*. Aunque es cierto que tal vez estos enfrentamientos se han exagerado en exceso, como señala Sánchez Jiménez [2018] al trazar la biografía lopesca, no lo es menos que sí existieron y que intermediarios como Avellaneda se encargaron de avivar.

El escritor de Alcalá pronto se quedó solo en esta pelea. El texto de Avellaneda es, en buena medida, la culminación de un estado de continua persecución contra el autor alcalaíno. Sin embargo, hay muchos matices en la sátira del apócrifo al *Quijote* cervantino y a su autor, matices que han pasado completamente desapercibidos y que merecen una mayor atención por parte de la crítica. Quizás los más importantes se encuentran en el soneto que abre la novela, un saludo-dedicatoria «De Pero Fernández» a la obra y a sus lectores.

3. LA «NUEVA POÉTICA» CONTENIDA EN EL SONETO QUE ABRE EL QUIJOTE DE AVELLANEDA

Me permito reproducir el soneto que abre el texto de Avellaneda, clave fundamental para entender la novela:

De Pero Fernández
Maguer que las más altas fechorías
homes requieren doctos e sesudos,
e yo soy el menguado entre los rudos,
de buen talante escribo a más porfías.

Puesto que había una sin fin de días
que la Fama escondía en libros mudos
los fechos más sin tino y cabezudos
que se han visto de Illescas hasta Olías,

ya vos endono, nobres leyenderos,
las segundas sandeces sin medida
del manchego fidalgo don Quijote

para que escarmentéis en sus aceros;
que el que correr quisiere tan al trote
non puede haber mejor solaz de vida [Avellaneda: 13].

Según José Luis Pérez López [2005], este soneto no fue obra del autor de la novela, sino un añadido poco antes de su publicación. Considera este investigador que pertenece a Lope de Vega. Sin embargo, no existen razones concluyentes para poderlo afirmar con rotundidad.

Ciertamente, el autor del soneto que abre el texto apócrifo se basa en el que aparece en la primera parte del *Quijote* y que dice así:

Maguer, señor Quijote, que sandeces
vos tengan el cerbelo derrumbado,
nunca seréis de alguno reprochado
por home de obras viles y soeces.

Serán vuestas fazañas los joeces, 5
 pues tuertos desfaciendo habéis andado,
 siendo vegadas mil apaleado
 por follones cautivos y raheces.

Y si la vuesa linda Dulcinea
 desaguizado contra vos comete, 10
 ni a vuestas cuitas muestra buen talante,

en tal desmán, vueso conorte sea
 que Sancho Panza fue mal alcagüete,
 necio él, dura ella, y vos no amante² [Gómez Canseco, 2015:
 43-44].

La composición de la novela de Avellaneda va mucho más allá que la cervantina y en ella hallamos un perfecto resumen de la sátira del autor contra Cervantes. Veamos uno por uno los puntos de su amonestación:

- a) El «Pedro Fernández» que aparece hace referencia probablemente al conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro, como ya señaló Eisenberg hace tiempo [1991]. Es evidente que él no es el autor del poema como ya he señalado con anterioridad; pero su inclusión como supuesto «facilitador» literario de la obra de Avellaneda –*contrafactum* del Quijote cervantino– tiene un claro fin paródico: ridiculizar al escritor de Alcalá, haciendo que sea el patrocinador del texto apócrifo el protector de Cervantes. Este último dedicó en 1613 a este importante miembro de la nobleza sus *Novelas ejemplares*, llamándose a sí mismo «criado de su excelencia» y también la segunda parte del *Quijote* de 1615 en el que se indica: «tengo al grande conde de Lemos, que, sin tantos titulillos de colegios ni rectorías, me sustenta, me ampara y hace más mer-

² Cito en adelante por la edic. de Gómez Canseco [2015].

ced que la que yo acierto a desear». En el mismo prólogo, dice también: «Viva el gran conde de Lemos, cuya cristiandad y liberalidad, bien conocida, contra todos los golpes de mi corta fortuna me tiene en pie». La anterior referencia a la «rectoría» es –como veremos– a la que ostentó Bartolomé Leonardo de Argensola en Villahermosa gracias al duque aragonés de esta localidad.

Parece evidente, por tanto, que Cervantes responde en el prólogo de 1615 al soneto de Avellaneda «De Pero Fernández». En este, sin embargo, Pedro Fernández [de Castro] satiriza repetidamente la primera parte. ¿Por qué? Porque era bien conocido que el conde de Lemos era el mayor protector, junto con el conde de Béjar, del escritor. Pese a todo, no lo llevó a Nápoles cuando fue nombrado virrey de aquellas tierras, y sí, en cambio, a otros de mucha menor valía: a Antonio Mira de Amescua, a los tres Argensola y a otros de menor relevancia como Diego Duque de Estrada, Saavedra Fajardo o Juan de Arce y Solórzano.

Sabemos que Lope de Vega, que fue su secretario personal, lo despreciaba en buena medida, quizás por haberlo conocido muy de cerca [Pardo, 2012]. En una ocasión, tras recibir un dinero de su protector el duque de Sessa que este había ganado al de Lemos en una partida de naipes, le confesó por carta que «es el primer dinero que me ha tocado suyo desde que le conozco». Quizás por ello se dice en el soneto que abre la novela de Avellaneda que es «el más menguado entre los rudos». Definición ciertamente equivocada, puesto que sabemos que fue un gran mecenas de muchos escritores, incluidos Lope, Góngora o Quevedo. Este último le dedicó el primero de sus *Sueños*. En Nápoles patrocinó la «Academia de los ociosos» en la que participaron muchos escritores italianos junto con los españoles. Y el conde formó una voluminosa biblioteca producto de su interés por la cultura y su curiosidad intelectual.

Probablemente, el creador del soneto pone como autor del mismo al conde de Lemos porque había hecho un gran desprecio a Cervantes al

no llevarlo a Italia. El escritor se enfadó por ello, pero terminó perdonando el desaire. También Góngora se tomó a mal el no haberlo llevado a tierras italianas en la conocida composición donde dice que «El conde, mi señor, se fue a Nápoles; / el duque, mi señor, se fue a Francia; / príncipes, buen viaje, que este día / pesadumbre daré a unos caracoles». Pero, en este caso, pagó con la indiferencia el inmerecido «olvido».

- b) Llama a los «hechos» de la primera parte «fechorías» y ridiculiza al autor de la obra considerándolo, irónicamente, «docto e sesudo»; esto es *–sensu contrario–* ‘loco’ y ‘persona sin estudios’.

Es bien sabido que Cervantes no tenía estudios universitarios y probablemente por ello se le tilda, en sentido irónico, de «docto». El calificativo de «sesudo» hace referencia, también de forma irónica, a la locura de Quijote; pero también a la de su autor. No olvidemos que Lope de Vega estudió en la Universidad de Salamanca y en la de Alcalá. Y escribió durante sus primeros años al menos quince composiciones que giran en torno al tema de la locura, concretamente entre 1586 y 1605, año este último de la publicación de la primera parte del *Quijote*.

En *La locura por la honra* (1610-1612), el conde Floraberto enloquece tras la muerte de su esposa y es ridiculizado por tal razón. En *La hermosa Alfreda* (1596-1601), Selandrio está loco de amor, al punto de que pretende matar al rey. En *El loco por fuerza*, Lope nos sitúa ante los enfermos de locura que piden por las calles y nos muestra los manicomios que los acogen. Sin embargo, Lope, como algunos de sus coetáneos, expresa una marcada compasión hacia los locos, sobre todo cuando su trastorno mental es el resultado de alguna desgracia. En *Los locos de Valencia* (1590-1595), la acción se traslada a un hospital de la ciudad del Turia. En esta obra aparece interno un poeta perturbado llamado Belardo –el nombre poético de Lope– del que se dice:

Belardo fue su nombre:
 escribe versos, y es del mundo fábula
 con los varios sucesos de su vida,
 aunque algunos le miran que merecen
 este mismo lugar con mejor título [Aladro, 2015, 69-87].

Como señala Jonathan Thacker:

Como el bobo palaciego que enseña al rey cosas que «no se atrevieran cuerdos a decirlas con veras», en palabras de Guzmán de Alfarache, el loco lopesco logra expresar sus recelos y dudas hacia la vida con una apariencia de objetividad. El loco –como el propio Lope–, hace uso de su libertad para criticar, y luego se esconde detrás de su máscara cómica. Dos o tres décadas más tarde, según Reed, los dramaturgos ingleses actuaron de modo análogo: «the Jacobean malcontent [...] was forced by the moral decadence of his environment to disguise himself as the madman or the fool», para menospreciar el mundo en que vivían. Tal retrato del Lope dramaturgo depende, claro está, de una visión del teatro aurisecular como una fuerza renovadora, un reto ingenioso y sutil hacia los poderes fácticos, una visión poco aceptada entre los estudiosos en el pasado. El loco es la figura por excelencia que se atreve a cuestionar el orden establecido [Thacker, 2002: 1728].

Lo más curioso de todo, como señala Thacker, es que la figura del loco desaparece de su teatro a partir de 1604, quizás por la aparición ese mismo año del manuscrito de la primera parte del texto cervantino. O quizás también porque entonces encontró un sustituto perfecto, el gracioso, que decía, como aquel, las verdades que los señores no veían o no quería ver y que llamaba, en definitiva, a las cosas por su nombre. ¿Fue tal vez el personaje de Sancho el que le dio la idea del gracioso en su teatro? Curioso sería a este respecto que si la aparición de Quijote puso fin a la figura del loco en su dramaturgia, la de Sancho hubiera propiciado el surgimiento de la figura del donaire lopesca.

c) La alusión a los «libros mudos» de una forma enigmática.

El sintagma «libros mudos» es de clara factura lopesca. Lo utiliza en su *Arte nuevo de hacer comedias* cuando dice lo siguiente:

[...] y, cuando he de escribir una comedia, 40
 encierro los preceptos con seis llaves;
 saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
 para que no me den voces (que suele
 dar gritos la verdad en libros mudos),
 y escribo por el arte que inventaron 45
 los que el vulgar aplauso pretendieron,
 porque, como las paga el vulgo,
 es justo hablarle en necio para darle gusto [García Santo-To-
 más, 2006: 42].

En el *Arte*, el escritor madrileño defiende que la literatura ha de llegar al pueblo de una manera directa y este ha de ser el destinatario principal a la hora de escribir una obra. Ese fue, precisamente, el principal objeto de la sátira cervantina contra el teatro lopesco. Los «libros mudos», según Lope, son aquellos diseñados para un público noble y no popular, escritos para lograr el visto bueno de los eruditos, conformes con la preceptiva clásica. Cervantes se quejó en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* del fenómeno del nuevo teatro de Lope que arruinó su comedia:

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara, si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que, del verso, nada. Y, si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo, y dije entre mí: «O yo me he mudado en otro o los tiempos se han mejorado mucho», sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos. [Sevilla, 1987: 11 y 12].

El autor del soneto introductorio al texto de Avellaneda señala a continuación que ya hace «muchos días» que la «fama» del *Quijote* ha

muerto y que este ha pasado a ser, como otros muchos, también un «libro mudo».

Ni una referencia aparece, no obstante, al inicial éxito de ventas que tuvo el *Quijote* cervantino en su primera aparición ante el público, un éxito que, según el autor del soneto, fue efímero y momentáneo.

- d) Dice asimismo en la composición poética que los hechos narrados en la primera parte del *Quijote* son «sin tino y cabezudos».

En *El rufián dichoso* encontramos el término «cabezudo», concretamente en la referencia a un prior discreto, «afable y no cabezudo». El término, en este contexto, significa ‘terco’ u ‘obstinado’; de manera que el prior mencionado era una persona que sabía escuchar, transigía fácilmente y no se caracterizaba, a diferencia de lo que señala Avellaneda en el caso de Cervantes, por su terquedad u obstinación.

En el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope alude a que en el teatro se han de «imitar las acciones de los hombres» y «pintar de aquel siglo las costumbres». ¿Qué hace Cervantes en el *Quijote*? Exactamente lo contrario: el hidalgo enloquecido ve el mundo desde una perspectiva completamente diferente a la del resto de los personajes, no imita las acciones de los hombres, sino que crea otra realidad que no existe. Y en ningún caso la novela cervantina pinta las costumbres de su tiempo, como hace el teatro lopesco, sino que reelabora la realidad bajo la mirada perturbada del manchego dueño de Rocinante.

- e) El autor del soneto-dedicatoria emplea una comparación para valorar el éxito de la obra, tan escaso en su opinión como la distancia que hay entre las vecinas localidades de Olías e Illescas en la actual provincia de Toledo. La referencia a estos dos pueblos probablemente nos pone en la pista del creador de la novela, buen conocedor de ambos. Sabemos que Lope de Vega vivió en Toledo durante largas temporadas hasta su marcha definitiva a

Madrid. Y en muchas de sus composiciones menciona esta ciudad, como así ocurre también al castillo de San Cervantes al principio del texto de Avellaneda («Y pues Miguel de Cervantes es ya de viejo como el castillo de San Cervantes [...]»). En su comedia *Amar sin saber a quién* aparece también este castillo, al principio de la obra:

- D.FERNAN Ya estamos en el castillo
de San Cervantes.
- D. PEDRO Y aquí
diré lo que allí sentí,
pues aquí puedo decillo.
- D.FERNAN Ya estamos en el castillo
¿Con la espada respondéis? 5
- D.PEDRO Solo con acero puedo,
que es la lengua de Toledo,
a quien vós agravio hacéis.
La brevedad es de sabios,
la dilación siempre enoja; 10
respondo en sola una hoja
al libro de mis agravios [Vega, 1635: s.p.].

- f) Se refiere el soneto a las «sandeces sin medida» que aparecen –en su opinión– en la obra cervantina y menciona a sus lectores, a los que llama «nobles leyenderos», a diferencia de los «lectores» –no leyenderos–, gente no «noble» sino del vulgo o del pueblo–. La diferenciación que se hace en la composición poética entre lectores no nobles –o del pueblo– y «nobles leyenderos» nos pone de nuevo en la pista del autor del soneto: se trata de un defensor del *Arte nuevo de hacer comedias*. Pero, como veremos a lo largo del estudio, su crítica no se dirige solo a Cervantes, sino

que también va contra los hermanos Argensola, quienes acusaron en términos muy parecidos a como lo hizo Cervantes en su *Quijote* el teatro de Lope de Vega y de sus continuadores, excesivamente popular en su opinión y con pocas pretensiones de excelencia literaria [Howard, 1945: 55].

- g) Propone el autor del soneto que estos «leyenderos» –nobles lectores– escarmienten de la locura de Quijote con la segunda parte que ahora presenta y asimismo con sus «aceros»; o sea, con la sátira de los personajes cervantinos. La idea por tanto del autor de esta continuación es construir un *contrafactum* o versión risible del texto del autor de Alcalá.
- h) La alusión a que «non puede haber mejor solaz de vida» es, como el resto de la composición, absolutamente irónica. Con ella se hace referencia no al *Quijote* como divertimento o solaz, sino, muy probablemente, a una forma de vida anodina y alejada de los tiempos, condenada a la soledad y, en definitiva, fuera de la vida mundana de aquel bullicioso siglo XVII que aparece retratada en las obras lopescas. Como luego veremos, también en el texto de Avellaneda hay continuas alusiones a otros críticos del teatro lopesco, a los hermanos Argensola, especialmente a Bartolomé, el autor de los *Anales de la corona de Aragón*. Este «Argensola» resulta caricaturizado a lo largo de la continuación de Avellaneda en diversas ocasiones.
- i) El autor del soneto emplea un gran número de arcaísmos en el soneto como el adverbio «maguer», el sustantivo «homes» en lugar de «hombres», la conjunción «e» en lugar de «y», «había» por «hacía», «una sin fin» en lugar de «un sinfín», «nobres» en vez de «nobles», «fidalgo» por «hidalgo» o «non» por «no».

- j) En definitiva, el autor del soneto «De Pero Fernández» acusa a Cervantes y a su obra de viejos, de anticuados, de periclitados y de no estar con los nuevos tiempos, alejados del «nuevo arte» lopesco. Para el autor del soneto, tanto Quijote como su autor son antiguallas medievales del siglo XV que han sido barridas por las nuevas modas, las modas del nuevo teatro del Fénix de los Ingenios.

4. LA SÁTIRA METALITERARIA A TRAVÉS DE LA ONOMÁSTICA DE LOS PERSONAJES DE LA NOVELA

La sátira que hace Avellaneda en su continuación se encuentra en muchos lugares; pero es especialmente brillante en el diseño de la onomástica de los protagonistas de la novela.

En primer lugar, el historiador «Alisolán», del que dice lo siguiente:

El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero, dice que, siendo expelidos los moros agarenos de Aragón –de cuya nación él decendía–, entre ciertos anales de historias halló escrita en árabe la tercera salida que hizo del lugar del Argamesilla el invicto hidalgo don Quijote de la Mancha, para ir a unas justas que se hacían en la insigne ciudad de Zaragoza, y dice desta manera: Después de haber sido llevado don Quijote por el cura y el barbero y la hermosa Dorotea a su lugar en una jaula, con Sancho Panza su escudero, fue metido en un aposento con una muy gruesa y pesada cadena al pie, adonde, no con pequeño regalo de pistos y cosas conservativas y sustanciales, le volvieron poco a poco a su natural juicio [Avellaneda: 14].

La crítica ha creído que existe un juego onomástico en el nombre elegido –juego similar al escogido por Cervantes– en la primera parte («Cide Hamete Benengeli»), que traducido del árabe significa ‘D. Miguel de Cervantes’ según el arabista José Antonio Conde [1800], Die-

go Clemencín [1967] y Abd al-Rahman Badawi [1998]– por Avellaneda. E incluso se ha señalado que se trata de un anagrama: «Alisolán» encubre el nombre de «Liñán [de Riaza]» [Pérez López, 2002], escritor propuesto por algunos críticos como autor de la obra. Considero, ciertamente, que Avellaneda –como hace Cervantes con su historiador– no pierde la ocasión de nombrar a alguien muy concreto, en nuestro caso a un «moderno historiador», autor de ciertos «anales» y aragonés que no es, sin embargo, «el toledano» Liñán de Riaza. Con poco margen de duda, Avellaneda se refiere con «Alisolán» a Bartolomé Leonardo de Argensola. Aragonés como Alisolán, «historiador moderno» como aquel –o contemporáneo del tiempo de la escritura de la obra– y continuador de los *Anales [de la corona de Aragón]* a que se refiere Avellaneda, su apellido está incluido en el anagrama ALISOLAN, al que hemos de añadir el nombre que, no por extraña e inconveniente razón, aparece junto al anterior, AGARENOLAN. Si unimos las letras marcadas de AGARENOLAN y ALISOLAN obtendremos el nombre ARGENSOLA. ¿Puede creerse que se trata de una simple casualidad? En ningún modo. Este juego compositivo con los nombres está presente, como advirtió Martí de Riquer [1988] y luego analizaremos con mayor detalle, también en el caso del Ginés de Pasamonte cervantino, en una probable alusión al compañero de cautiverio Jerónimo de Pasamonte. Así lo cree también Alfonso Martín [2005], quien extiende estas escondidas menciones onomásticas al Bracamonte del texto apócrifo. De hecho, la acusación de Avellaneda contra Cervantes de utilizar «sinónimos voluntarios» no es otra cosa que el reflejo de algo que también él hizo como iremos descubriendo a lo largo de este estudio.

Aunque Cervantes se enfadó con Bartolomé y con su hermano Lupercio por no haberlo escogido para llevarlo a Nápoles con el conde de Lemos, sin embargo, en el *Viaje del Parnaso*, escrito probablemente en 1613 y publicado un año después, hace el autor de Alcalá un elogio del en su día rector de Villahermosa, autor asimismo de los *Anales de la corona de Aragón*:

Quiso Apolo, indignado, echar el resto
de su poder y de su fuerza sola,
y dar al enemigo fin molesto,

y una sacra canción, donde acrisola
su ingenio, gala, estilo y bizarría
Bartolomé Leonardo de Argensola [Sevilla, 1995: 1328 del vol
III].

Es cierto que Cervantes se refirió con cierto desprecio a Bartolomé Leonardo de Argensola cuando señaló que él no necesitaba ninguna rectoría —como la que le ofreció al escritor aragonés el duque de Villahermosa— y le bastaba con las muchas dádivas recibidas de su protector el conde de Lemos, como afirma en el prólogo a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, donde dice, como ya he señalado con anterioridad:

En Nápoles tengo al grande conde de Lemos que, sin tantos titulillos de colegios ni rectorías, me sustenta, me ampara y hace más merced que la que yo acierto a desear. [Araya, 1975: 14 del tomo II]

La referencia a «rectorías» es, con poco margen de duda, al «rector de Villahermosa», el escritor aragonés Bartolomé Leonardo de Argensola.

¿Por qué aparece como personaje de la novela de Avellaneda Álvaro Tarfe, un agareno granadino, personaje entre real y legendario de los romances moriscos? Muy probablemente porque fue el protagonista de la primera composición teatral de Lope de Vega, escrita cuando apenas era un niño. Se trata en concreto de *Los hechos de Garcilaso de la Vega* y el moro *Tarfe*, su única comedia en cuatro actos, la cual muestra los hechos heroicos del escritor toledano frente al hermano del rey de Granada. A ella alude también en su *Arte nuevo de hacer comedias* aunque no de forma explícita:

El capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes

andaba en cuatro, como pies de niño,
 que eran entonces niñas las comedias;
 y yo las escribí, de once y doce años,
 de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,
 porque cada acto un pliego contenía [vv. 215-221].

Avellaneda pone como primer personaje nuevo o de factura propia, no cervantina, de su novela al primer protagonista de la primera obra teatral de Lope de Vega, a la que este último hace referencia también en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

En el *Quijote* de Avellaneda se alude en varias ocasiones a Garcilaso siempre como soldado y nunca, sorprendentemente, como escritor, tal y como ocurre asimismo en la infantil comedia lopesca. Por ejemplo, en el siguiente texto poético:

Soy muy más que Garcilaso,
 pues quité de un turco cruel
 el Ave que le honra a él [Avellaneda: 99].

En una segunda ocasión, lo menciona como modelo de militar valiente: «Pero topó en mí otro manchego Garcilaso, con más bríos y años que el primero, que vengó tal insolencia» [Avellaneda: 100].

Y todavía por tercera vez se refiere a él como ejemplo y modelo de soldado, en relación indudable a su primera comedia conocida, pues nombra junto a Garcilaso a Tarfe:

¡Erguid, erguid, pues, vuestras derrumbadas cuchillas! ¡Salga Galindo, salga *Garcilaso*, salga el buen Maestre y Machuca, salga Rodrigo de Narváez! ¡Muera Muza, Zegrí, Gomel, Almoradí, Abencerraje, *Tarfe*, Abenámar, Zaide y la demás gente galguna, mejor para cazar liebres que para andar en las lides! Fernando soy de Aragón, doña Isabel es mi amantísima esposa y reina [Avellaneda: 206].

En el anterior texto, cita a los dos primeros protagonistas de la primera obra teatral de Lope de Vega, a Garcilaso y al moro Tarfe. Clea

Gerber [2024] se ha apercebido de que Avellaneda no cita nunca, como he señalado con anterioridad, al toledano como poeta y sí como militar. y siempre a partir de los romances.

López Martín [2014] ha subrayado la importancia que tuvo el descubrimiento de la verdad, o anagnórisis, en el teatro inicial de Lope y de la comedia nueva a partir de la *Poética* de Aristóteles y también de las preceptivas italianas contemporáneas de las primeras obras teatrales del escritor madrileño. Y ha descubierto cómo en su obra de teatro sobre *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe* la agnición ya aparece como el eje central sobre la que se vertebra toda la obra, a partir del reconocimiento de lo oculto que organiza la jerarquía de los personajes, el desarrollo de la acción, de los temas y finalmente la conclusión. Será por ello la base para su nuevo teatro.

Pero no es esta la única presencia metaliteraria de textos del escritor madrileño en la novela avellanesca. Mosén Valentín, el cura de Ateca, hombre de probada racionalidad, persona cabal y tranquila que pone paz y exhala equilibrio e inteligencia recuerda a otro «Valentín» que hallamos en una comedia de Lope, la titulada *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*. En ella, Ursón es el hermano pecador y Valentín es justo y ecuánime. La historia que se cuenta es la siguiente. En Francia, el general Uberto se enamora de la reina Margarita; pero ella lo rechaza. Contrariado, la acusa falsamente ante el rey Clodoveo, su esposo, de adulterio y el monarca la destierra. Ursón, el hijo pequeño de Margarita, es raptado por un oso –de ahí su nombre– y es criado dentro de su manada. Mientras su hermano mellizo Valentín crece junto a su madre en valores y excelentes atributos como persona, Ursón atemoriza a las gentes de los pueblos. Valentín acude a la Corte y allí se convierte en miembro del séquito, acompañando al rey a diversas monterías. Cuando en una ocasión acude a la montaña y tiene ante sí a Ursón y a Uberto, instintivamente deja vivo a su hermano y mata a Uberto, el responsable de su desgracia como le ha contado su madre. Antes de morir, el general cuenta al rey la verdad y el delito que cometió min-

tiendo sobre la infidelidad de Margarita. De regreso, el monarca acoge de nuevo a su esposa y a sus dos hijos.

Como en el caso de la comedia sobre Garcilaso y el moro Tarfe, se trata de un texto de juventud de Lope de Vega, anterior a la publicación de la continuación de Avellaneda. La comedia de Ursón y Valentín se basa en una conocida novela caballeresca francesa del siglo XV, la homónima *Histoire de Valentin et Orson*; de manera que la aparición de «Valentín» en nuestra novela no es algo fortuito, sino que hunde sus raíces en un relato de caballerías del otro lado de la frontera española, adaptado por Lope de Vega en una de sus primeras obras de teatro. Hallamos en ambos textos, en definitiva, a personajes de igual nombre, individuos razonables, inteligentes, justos en sus actos y ecuanímenes.

Un tercer ejemplo de juego onomástico es el nombre del personaje «Antonio de Bracamonte». Como ha sabido ver acertadamente Alfonso Martín Jiménez [2004], hay una clara referencia metaliteraria en su elección, personaje asociado onomásticamente con el «Ginés de Pasamonte» de la primera parte cervantina, a quien el profesor vallisoletano y antes Martí de Riquer relacionaron con el aragonés de Ibdes Jerónimo de Pasamonte [Martín Jiménez, 2002: 8-14]. Es muy probable que ello sea así. Y también que Cervantes se burlara de este compañero que peleó contra los turcos y que como él estuvo también preso. Pero de ahí a que sea el autor de la continuación avellanesca va un mundo, especialmente si comparamos el estilo de su *Vida* y el de la novela de Avellaneda, mucho más cuidada esta última, muy elaborada formalmente, llena de conocimientos literarios y lingüísticos, los cuales ni de lejos asoman en la obra de Pasamonte. En cualquier caso, si Avellaneda juega, como Cervantes, con el nombre del historiador de su novela (en un caso «Cide Hamete Benengeli», o ‘Miguel de Cervantes’; y en el otro el agareno «Alisolán» o ‘Argensola’), también ahora Avellaneda juega onomásticamente con el nombre elegido: «Bracamonte», muy próximo a «Pasamonte». Aunque en este caso, a

diferencia de Cervantes, Avellaneda nos sitúa ante un noble de Ávila, reconocido soldado, valeroso y hombre apreciado por sus contemporáneos³, frente a «Ginés de Pasamonte», también soldado, pero en el texto del autor de Alcalá ridiculizado de manera inmisericorde, un delincuente y un individuo peligroso. «Bracamonte» es, en definitiva, la contrafigura de «Pasamonte».

Como su *contrafactum*, es un hombre justo y en vez de hacer el mal es un soldado valiente defensor de su país y de su rey. A diferencia de aquel, no pega a un anciano –D. Quijote– y lucha en Flandes en los tercios españoles. Parece así que trató Avellaneda de prestigiar a quien había resultado satirizado por Cervantes en su obra. ¿Quién creyó el autor de la novela apócrifa que se ocultaba bajo el falso nombre de «Ginés de Pasamonte»? Probablemente un miembro de esta familia, muchos de ellos capitanes de los tercios españoles en Italia y en Flandes durante los siglos XVI y XVII, seguramente quien murió en el sitio de Ostende en 1601, Juan de Bracamonte, como señalo en otro estudio [Cáseda, 2024].

No creo, sin embargo, que Cervantes pretendiera esconder bajo su personaje a ningún miembro de esta familia de capitanes. Ni tampoco importa que, como señalan Martí de Riquer y Alfonso Martín Jiménez, se trate del aragonés Jerónimo de Pasamonte. Es quizás más relevante lo que muchos entonces creyeron: que el escritor de Alcalá había ofendido a esta noble familia, algunos de cuyos miembros murieron en batalla en defensa de su país.

Doña Bárbara es una prostituta de Alcalá de Henares, una pícara a la que Cervantes confunde con la reina Cenobia. Es una mujer ya entrada en años, deseosa de medrar en Aragón y una fémica vilipendiada por su actitud a lo largo de la obra. La crítica no ha percibido que, sin embargo, hay un interesantísimo juego onomástico –una vez más–

³ Sobre el real soldado Antonio de Bracamonte, escribió el autor de las *Tablas poéticas* algunos párrafos [Cascales, 1775 [1621]: 543 y ss].

también en este caso. Los contemporáneos escritores de Avellaneda y de Cervantes supieron con poco margen de duda a quién alude este nombre. Se trata de la mujer de Lupercio Leonardo de Argensola, doña Bárbara de Albión, con quien se casó en 1587 [Howard, 1945]. Este último tomó el nombre de «Bárbaro» en la madrileña Academia Imitatoria cuando todavía era su pretendiente. Fue conocido en Madrid con este mote y muy probablemente por ello aparece con este nombre el personaje que hallamos en el texto de Avellaneda. No creo que se trate de una simple casualidad esta coincidencia onomástica, ni tampoco que Avellaneda, tan crítico con el uso de sinónimos voluntarios de Cervantes, no haga esta vez, como otras muchas a lo largo de la obra, lo mismo que hizo Cervantes en su *Quijote*: zaherir a través de este juego. Dudo mucho que este nombre tan inhabitual en la época (Bárbara) aparezca de forma accidental y que no se oculte debajo de él una sátira a esta conocida mujer de «Bárbaro» o Lupercio Leonardo de Argensola, especialmente en el contexto tan metalitario de su *Quijote*.

Si tras el «agareno Alisolán», «historiador moderno», «aragonés» y autor de los «anales» [de la corona de Aragón] encontramos a Bartolomé Leonardo de Argensola, ahora quien subrepticamente aparece ridiculizado, como el anterior, es su hermano Lupercio a través de su esposa doña Bárbara [de Albión] en la novela. Ambos marcharon con Pedro Fernández de Castro –el conde de Lemos– a Nápoles junto con el hijo del primero y de doña Bárbara, Gabriel. Y en el soneto inicial aparece el nombre del conde de Lemos. ¿Qué podemos concluir? Que Avellaneda no solo ridiculiza a Cervantes, sino también a algunos otros escritores del círculo del conde de Lemos, entre otros a los hermanos Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola y a la mujer de este último, D^a. Bárbara.

Al final de la obra de Avellaneda, se indica que esta D^a. Bárbara se apellidaba «de Villalobos». Existe en este apellido, una vez más, un juego onomástico con el apellido «Albión» de la esposa de Lupercio Leonardo de Argensola. Dentro de «Albión» se encuentra la

palabra «Loba», muy próxima al literario apellido del texto de Avellaneda.

En este juego onomástico ocupa un lugar destacado «D. Carlos», importante personaje al que situamos en Zaragoza, individuo principal, juez que prepara o diseña aventuras que buscan ridiculizar a D. Quijote a través de su «secretario». Pronto se dio perfecta cuenta Cervantes de quién era el aludido y su lugar lo ocupará, como creador de las aventuras quijotescas de su segunda parte, el «duque» y su esposa la «duquesa». ¿Qué lectura hizo Cervantes sobre el juego onomástico de «D. Carlos» que aparece en el texto avellanesco? Pues que D. Carlos era, en realidad, la transfiguración literaria del VII duque de Villahermosa, D. Carlos de Borja y Aragón, el marido de María Luisa de Aragón y Wernstein⁴. Cervantes entendió perfectamente el juego onomástico de Avellaneda y por ello convirtió a «D. Carlos», propiciador de las aventuras de D. Quijote en Zaragoza, en el famoso «duque» [de Villahermosa] en su continuación de 1615.

Un personaje muy importante al servicio de D. Carlos es su «secretario», quien se disfraza de «Bramidán de Tajayunque» a lo largo de la novela. Si D. Carlos es, como acabo de señalar, el duque de Villahermosa, su «secretario» no puede ser otro que Lupericio Leonardo de Argensola, quien actuó como secretario del conde de Lemos en Nápoles. Él es probablemente quien se oculta en este juego onomástico.

Cervantes «descifró» el juego onomástico de Avellaneda y lo utilizó en beneficio de su segunda parte. En el prólogo a su novela, Avellaneda se refiere a este juego como «sinónimos voluntarios»:

Yo sólo he tomado por medio entremesar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Panza, huyendo de ofender a nadie ni de hacer ostentación de sinónimos voluntarios, si bien supiera hacer lo segundo y mal lo primero [Avellaneda: 10].

⁴ Véase Valladares (s.f.).

No es cierto esto último y parece bastante evidente, por lo que vamos viendo, que Avellaneda juega constantemente con los sinónimos –onomásticos– voluntarios. De este modo, el «agareno Alisolán» es Bartolomé Leonardo de Argensola; el nombre de «D^a. Bárbara» (de Albión o de Villalobos) hace referencia a la esposa de «Bárbaro» –Lupercio Leonardo de Argensola–. D. «Carlos» es –como nos descubre Cervantes en su continuación– el VII duque de Villahermosa, D. Carlos de Borja y Aragón. Y el secretario de este último –Lupercio Leonardo de Argensola– se convierte en el texto avellanesco en el «secretario de D. Carlos». Lope –al que se alude en tres ocasiones, siempre de forma muy elogiosa– y su teatro se hacen presentes en la novela a través de D. Álvaro Tarfe, el primer protagonista junto con Garcilaso de su primera obra teatral. Lo mismo ocurre en el texto de Avellaneda con «fray Valentín», el personaje caballeresco de la comedia palatina lopesca *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia* de inspiración francesa.

Abraham Madroñal [2016] señala en un estudio que, como ya adviriera Avellaneda, Cervantes hizo uso de sinónimos voluntarios con un fin: zaherir maliciosamente a algunos escritores contemporáneos como Lope de Vega y otros individuos. Estudia este crítico el caso de Juan Palomeque, nombre que haría referencia a un miembro de una conocida familia mozárabe toledana que tuvo muy buena relación con el escritor madrileño.

No resulta extraño que Avellaneda haga lo mismo que el propio Cervantes, pues si satiriza la novela cervantina, siempre lo hace utilizando sus mismos medios. Por tal razón critica su libro de caballerías escribiendo otro; saca a la luz a Lope cuando en la obra del escritor alcalaíno aparece escondido; lleva la acción a tierras aragonesas, donde Cervantes dijo que iría su caballero andante en la segunda parte, y, sobre todo, emplea la misma estrategia de los sinónimos voluntarios para satirizar, en su caso, a su círculo de protectores y amigos.

En el capítulo 59 de la segunda parte cervantina, aparece la referencia al texto de Avellaneda y, sin embargo, los capítulos que se desarro-

llan en tierras del duque y la duquesa son anteriores, pues van del 30 hasta el 57. Muchos críticos han pensado que Cervantes descubrió la existencia de la obra de Avellaneda cuando ya llevaba escritos los primeros cincuenta y ocho capítulos y, sin embargo, esto no es correcto. Como ha descubierto Alfonso Martín Jiménez, corrieron ya en 1611 por la Corte manuscritos del texto apócrifo que Cervantes conoció antes de que comenzara su segunda parte [Martín Jiménez, 2005: 17]. Por ello, los casi treinta en que aparecen los duques, pero también los del resto de la novela cervantina en su segunda parte, pudieron inspirarse en la obra espuria.

La crítica no ha entendido el significado de un nombre como «Archipámpano de las Indias», sinónimo voluntario como los anteriores. Esta creación onomástica ha creado multitud de debates acerca de su significado, ganando mayoritariamente la tesis de que tal vez se refiere con el prefijo «archi-» a algún arzobispo o a alguien relevante del estamento clerical. En realidad, Avellaneda hace referencia a la autoridad máxima en el gobierno de las Indias occidentales en el tiempo de la escritura de su obra. El prefijo «archi-» tiene un valor enfático muy evidente. Y «pámpano» alude a las tierras del continente americano (la Pampa). ¿Quién era el máximo dirigente de las Indias, salvedad hecha del rey? El Presidente del Consejo de Indias, cargo que ocupó desde 1603 el conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro [Schäfer, 1947]. Probablemente el «Archipámpano» que aparece en la novela es él y la «Archipampanesa» su esposa, Catalina de la Cerda y Sandoval. Una vez más, la obra vuelve sobre referentes de la biografía de Miguel de Cervantes.

Este último aparece satirizado en la novela avellanesca a través de un personaje antagonista de su vilipendiado y delincuente Ginés de Pasamonte: el noble, valiente y reconocido por sus méritos Antonio de Bramamonte. Parece claro que Avellaneda entendió la crítica cervantina al autor de la *Vida*, Jerónimo de Pasamonte, y por tal razón nos sitúa ante otro soldado como aquel, pero de mucha mayor enjundia. Cervantes

en este caso, con buen criterio, no siguió a Avellaneda y no respondió en su segunda parte, dejando que todo quedara como estaba.

Este último –Avellaneda– vuelve a demostrar que se encontraba muy al día en los debates y en las luchas literarias de la Corte y da prueba de ello en unos conocidos versos que dicen así:

Sus flechas saca Cupido
de las venas del Pirú,
a los hombres dando el Cu–
a las damas dando el Pido [Avellaneda: 44].

Señala luego el escritor del texto apócrifo lo siguiente (en respuesta de Quijote a Sancho), inquiriendo sobre el significado críptico de los anteriores versos transcritos, solo parcialmente rotos:

—Y ¿qué tenemos de hacer —dijo Sancho— nosotros con esa Cu? ¿Es alguna joya de las que tenemos de traer de las justas?
—¡No! —replicó don Quijote—; que aquel Cu es un plumaje de dos relevadas plumas, que suelen ponerse algunos sobre la cabeza, a veces de oro, a veces de plata y a veces de la madera que hace diáfano encerrado a las linternas, llegando unos con dichas plumas hasta el signo Aries, otros al de Capricornio y otros se fortifican en el castillo de San Cervantes [Avellaneda: 45].

Los anteriores versos aluden en un caso a «Pirú» o Perú y en el otro a «Cu[lo]». En este segundo caso, está roto, como se indica gráficamente en el texto y detectamos en la métrica, pues tiene solo siete sílabas. Faltaría por tanto una, que, una vez añadida, conformaría la palabra «Culo». Se trata de una obscena referencia a la sodomía y al crimen nefando. Este insulto está dirigido a un feroz enemigo –ya entonces– de Lope de Vega, más batallador todavía que el alcaláino o los hermanos Argensola: el peruano Juan Ruiz de Alarcón, acusado de homosexual, vilipendiado y satirizado por Lope y por otros por su lengua acerada [Peña, 2000].

Tenemos, por tanto, dentro de la novela de Avellaneda múltiples referencias de carácter metaliterario que siempre apuntan en la misma dirección: contra los enemigos de Lope de Vega (Cervantes, los hermanos Argensola, Ruiz de Alarcón) y en defensa del escritor madrileño, del que se citan diversas obras de forma reverencial (*Arte nuevo de hacer comedias*, *Garcilaso de la Véga y el moro Tarfe* o *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*).

¿Qué significa todo ello? En primer lugar, que el autor escribió la novela más tarde que las obras que cita –que no aparecen en el prólogo o en los preliminares–. ¿Podemos aceptar como creador de la novela apócrifa a un soldado con nula preparación literaria como Jerónimo de Pasamonte, muy alejado de los círculos intelectuales madrileños? Parece algo muy dudoso. Además, Cervantes juega al despiste cuando afirma que el autor es un aragonés porque no utiliza artículos. ¿Es esto algo que define a la lengua aragonesa? En ningún caso. Tal característica lo es tan solo de la lengua vasca, pero en ningún caso del aragonés. ¿Puede ser el autor alguien como Pedro Liñán de Riaza si sabemos que este falleció en 1607? Su autoría ha sido propuesta por Antonio Sánchez Portero [2006, 2007a y 2007b] y también por José Luis Pérez López [2002 y 2005]. Sin embargo, este factor cronológico que acabo de señalar juega en su contra. Véanse, por ejemplo, los datos que señalo a continuación. El *Arte nuevo de hacer comedias* –1609– no se compuso hasta dos años después de la muerte de Liñán (1607), y está claro que hay diversas referencias a esta obra en la novela. D. Carlos no llegó a ser duque de Villahermosa hasta 1613, en vísperas de la aparición de la novela, y siempre después del fallecimiento de Riaza. Y Juan Ruiz de Alarcón no entró en conflicto abierto con los escritores madrileños hasta su llegada a la capital madrileña en 1611.

Aunque los añadidos posteriores para la publicación fueran dispuestos después de la muerte de Riaza por fray Luis de Aliaga, añadidos que según los críticos se colocaron en los preliminares (prólogo y soneto) de la obra, en el cuerpo hay diversas referencias que no concuerdan con su tiempo vital. Y ello lo imposibilita como su creador.

Parece evidente también que el autor no pudo ser ninguno de los tres Argensolas, vilipendiados en el texto avellanescos, ni tampoco Ruiz de Alarcón por la misma razón. Muy dudoso sería el caso de Mira de Amescua, bendecido por aquellos y por el conde de Lemos que –a diferencia de a Cervantes– lo llevó a Nápoles, buen amigo asimismo de Lope y miembro aventajado de su escuela teatral.

CONCLUSIONES

Una vez acabado este estudio, y mientras no se aporten pruebas que contradigan o desvirtúen lo en él señalado, creo que podemos establecer las siguientes conclusiones:

Como se demuestra en el estudio, el autor de la obra es un escritor instruido en las luchas literarias del momento de su escritura, miembro del círculo lopesco y una persona con grandes conocimientos. Tras estudiar las referencias explícitas que se hacen a Lope de Vega en la obra, hasta en tres ocasiones, siempre de forma reverencial, descubrimos que su creador forma parte de su círculo de amistades.

En el soneto inicial hay una alusión a su autor ficticio, el conde de Lemos Pedro Fernández de Castro, el protector de Cervantes, al que tantas veces dio sus parabienes el escritor de las *Novelas ejemplares* («criado de su excelencia») o luego en su segunda parte del *Quijote*. En el soneto se ataca a los «nobles leyenderos» –frente a los lectores de Lope– y a los «libros mudos» de que se habla en el *Arte nuevo*. La sátira a Cervantes (llamándolo irónicamente «sesudo» y «docto»; en realidad «loco» y «sin estudios») es constante, así como cuando lo trata de terco o «cabezudo» y se ríe de su soledad y de haber quedado anclado en el pasado, ajeno a las nuevas formas instauradas por Lope de Vega.

La onomástica de muchos personajes es de sumo interés y está llena de referencias metaliterarias. Destaco las siguientes:

- a) El nombre de «agareno Alisolán» alude a Bartolomé Leonardo de Argensola, «moderno historiador», autor de unos «anales» y aragonés.
- b) El personaje de Álvaro Tarfe aparece en la novela como un guiño metaliterario de Avellaneda a la primera obra teatral de Lope, *Los hechos de Garcilaso de la Véga y el moro Tarfe*, de la que habla en el *Arte nuevo*, escrita a una jovencísima edad. Avellaneda menciona tres veces al famoso escritor toledano, siempre como soldado y nunca como poeta autor de las conocidas Églogas.
- c) Mosén Valentín, el cura de Ateca, encuentra su origen onomástico en una de las primeras obras de Lope, su comedia palatina *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*. El carácter de este clérigo cabal y juicioso coincide con el de su homónimo lopesco. Se trata, una vez más, de un guiño metaliterario a otro texto del escritor madrileño.
- d) Antonio de Bracamonte –protagonista de la historia intercalada de *El rico desesperado*– tiene su origen en el Ginés de Pasamonte cervantino, su antagonista, como creo haber demostrado en el estudio.
- e) Doña Bárbara, mujer entrada en años, deseosa de medrar en Aragón a quien Quijote confunde con la reina Cenobia es, en realidad, trasunto de D^a. Bárbara de Albión, la esposa de Lupericio Leonardo de Argensola (conocido como «Bárbaro» en la Academia Imitatoria madrileña). Ambos, junto con su hijo Gabriel y Bartolomé Leonardo de Argensola acompañaron al conde de Lemos en 1610 a Nápoles. El apellido «de Villalobos» de doña Bárbara alude también a su apellido: Albión, que incorpora la voz «Loba».

- f) D. Carlos, el juez que diseña las aventuras de Quijote en Zaragoza encubre a otra persona real: se trata de un sinónimo voluntario de D. Carlos de Borja y Aragón, el VII duque de Villahermosa, marido de María Luisa de Aragón. Cervantes entendió perfectamente la alusión avellanesca y por ello en su segunda parte aparecen el duque y la duquesa como protagonistas de la estancia de Quijote en las tierras del Ebro.
- g) El secretario disfrazado de Bramidán de Tajayunque es, con poco margen de duda, el secretario personal del conde de Lemos en Nápoles, Lupercio Leonardo de Argensola.
- h) El «Archipámpano de las Indias» no es ningún arzobispo, sino la mayor autoridad («archi-») de las tierras de la Pampa o tierras americanas, el presidente del Consejo de Indias, precisamente el conde de Lemos, quien ostentó este cargo desde 1603. La «archipampanesa» encubre a su esposa doña Catalina de la Cerda y Sandoval.
- i) El verso roto que hace referencia a «cu-[lo]» y la mención en el mismo poema a Perú («piru») son una vez más una alusión metaliteraria al escritor peruano Juan Ruiz de Alarcón, feroz enemigo de Lope de Vega, al que ataca el autor del texto avellanesco.

BIBLIOGRAFÍA

- ALADRO FONT, Jorge y RAMOS TREMOLADA, Ricardo (2015): «La «Epístola de Amarilis a Belardo», una misiva del Perú mestizo a España», *Hipogri-fó: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 3. 1: 69-87.
- ARAYA, Guillermo (ed.) (1975): *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*, Madrid, Editorial Universitaria.

- BADAWI, Abd al-Rahman (ed.) (1998): *Don Quijote de la Mancha*, Abu Dhabi, Al-Madà.
- CASCALES, Francisco (1775): *Discursos históricos de Murcia y su reyno*, Murcia, Francisco Benedito.
- CÁSEDA TERESA, Jesús Fernando (2024): «El Ginés de Pasamonte cervantino y su descendencia literaria: de *La tía fingida* a Manuel Mújica Láinez», *Mirabilia*, 39: 381-398.
- CLEMENCÍN, Diego (ed.) (1967): *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castilla.
- CONDE, José Antonio y PELLICER, Juan Antonio (1800): *Carta en castellano con posdata poliglota en la cual D ... y D ..., individuos de la Real Academia de S.M., responden a la carta crítica que un anónimo dirigió al Autor de las Notas del Don Quixote, desaprobando algunas dellas*, Madrid, Imprenta de Sancha.
- EISENBERG, Daniel (1991): *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (ed.) (2006): *Arte nuevo de hacer comedias. Félix Lope de Vega y Carpio*, Madrid, Cátedra.
- GERBER, Clea (2024): «Armas y letras entre Cervantes y Avellaneda: el caso de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe», *Arte Nuevo. Revista De Estudios Áureos*, 11: 147-169.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.) (2015): *Miguel de Cervantes. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, More Than Books.
- HOWARD GREEN, Otis (1945): *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- LÓPEZ MARTÍN, Ismael (2016): «Itinerario de la ocultación de la identidad en Lope de Vega: del pseudónimo al heterónimo», *Heterónima: Revista de creación y crítica*, 2: 58-63.
- _____ (2014): «Lope de Vega y el descubrimiento de la verdad en la comedia nueva», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 32: 59-71.
- LUQUE MORENO, Jesús (2010): «Lope de Vega, versificador latino. A propósito de *La Dorotea*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVI: 109-143.
- MADROÑAL, Abraham (2016): «Juan Palomeque y otros “sinónomos voluntarios” entre Cervantes y Lope de Vega», *Anales Cervantinos*, 48: 127-143.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2014): «Las disputas literarias de Cervantes. *La Arcadia* de Lope de Vega y la Primera Parte del *Quijote*», en *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, eds. E. Martínez Mata y M. Fernández Ferreiro, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 217-227.

- ____ (2006): «El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega», *Etiópicas*, 2: 255-334.
- ____ (2005): «El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda», *Lemir*, 42: 1-32.
- ____ (2004), *Cervantes y Pasamonte: la réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ____ (2002): «Cervantes imitó a Avellaneda», *Clarín: Revista de nueva literatura*, 42: 8-14.
- OSTERC, Ludovic (1999): «Cervantes y Felipe II», *Verba hispanica: Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 8: 61-70.
- PARDO MANUEL DE VILLENA, Alfonso de (2012): *El conde de Lemos, noticia de su vida y de sus relaciones con Cervantes, Lope de Véga, los Argensola y demás literatos de su época*, Madrid, Ulan Press.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2006): *Cervantes y Lope de Véga, historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro.
- PEÑA, Margarita (2000): *Juan Ruiz de Alarcón: ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, Madrid, UAM.
- PERCAS DE PONSETI, Helena (2003): «Cervantes y Lope de Vega: Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis, Cervantes», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.1: 63-115.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis (2005): «Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Ríaza a Lope de Vega», *Lemir*, 9 <https://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista9/perez/joseluisperez.htm> [03-05-2023].
- ____ (2002), «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda», *Criticón*, 86: 41-71.
- REY HAZAS, Antonio (2006): «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega», en *El Quijote (1605-2005): actas de las Jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 marzo de 2005*, ed. R. Bonilla Cerezo, Córdoba, Universidad de Córdoba, 37-57.
- RIQUER MORERA, Martí de (1988): *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio.
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio (2012): «Lope de Vega y la Inquisición», *Homenaje al profesor José Antonio Escudero*, coord. J. A. Escudero López, Madrid, Universidad Complutense, 3: 811-844.
- SÁEZ, Adrián J. (ed.) (2016): *Poesías de Miguel de Cervantes*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2018): *Lope de Véga: el verso y la vida*, Madrid, Cátedra (Biografías).
- SÁNCHEZ PORTERO, Antonio (2007a): «El “Toledano” Pedro Liñán de Ríaza –candidato a sustituir a Avellaneda– es aragonés, de Calatayud», *Lemir*, 11: 61-78.

- ____ (2007b): «Lista de candidatos para sustituir a Avellaneda, el autor del otro *Quijote*», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 14: 1-10.
- ____ (2006): «El autor del *Quijote* de Avellaneda es Pedro Liñán de Riaza, poeta de Calatayud», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd794> [03-05-2023].
- SANZ BURGOS, Omar (2012): «El t́mulo de Felipe II en *El amante agradecido* de Lope de Vega: Una imagen para la Historia», *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII: 210-232.
- SCHÄFER, Ernst (1947): *El Consejo Real y Supremo de las Indias; su historia, organización y labor administrativa hasta la terminación de la casa de Austria*, Sevilla, Imp. M. Carmona.
- SEVILLA ARROYO, Florencio y REY HAZAS, Antonio (eds.) (1995): *Miguel de Cervantes. Obras completas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ____ (1987): *Teatro completo de Miguel de Cervantes*, Barcelona, Planeta.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique (ed.) (2014): *Alonso Fernández de Avellaneda. El Quijote apócrifo*, *Lemir*, 18. Conmemoración IV Centenario del Quijote de Avellaneda. Textos.
- THACKER, Jonathan (2002): «La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope», en *Asociación Internacional Siglos de Oro. Actas VI*, eds. F. Domínguez Matito y M^a L. Lobato López, Burgos-San Millán, Iberoamericana, 2: 1717-1729.
- VALLADARES RAMÍREZ, Rafael (s.f.): «Carlos de Borja y Aragón», en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/21020/carlos-de-borja-y-aragon> [03-05-2023].
- VEGA, Lope de (1635): *Veintidós parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*, Madrid, por la viuda de Juan González, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges.

MECANISMOS ALTERNATIVOS DE
SUPERVIVENCIA DURANTE EL FRANQUISMO
EN UN VALLE EN EL MAR (1950) DE CONCHA
ESPINA

Alternative Coping Mechanisms during Francoism in
Concha Espina's *Un valle en el mar* (1950)

ANGELA PIERCE

The University of North Carolina at Chapel Hill

aspierce@live.unc.edu

ORCID: 0000-0003-2420-6364

Recibido: 17-1-2024

Aceptado: 29-4-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.451

RESUMEN

A pesar de que la obra de la escritora Concha Espina no se limita a su escritura falangista, su producción literaria extensiva ha recibido poca atención de la crítica. En su novela, *Un valle en el mar* (1950), como en su obra antes de la Guerra Civil Española, Espina contribuye a la discusión sobre la situación de la mujer española, desde una perspectiva conservadora. La novela, receptora del Premio Cervantes de Novela (1950), nos presenta el caso de Salvadora, víctima de violación. Este artículo ilumina a través de la teoría del trauma cómo Espina trata un tema tabú y ofrece estrategias psicoterapéuticas como salidas alternativas para la supervivencia. Aunque la novela no es una crítica del franquismo, señala la falta

ABSTRACT

In spite of the fact that Concha Espina's work is not limited to her Falangist writing, her extensive literary production has received little critical attention. In her novel, *Un valle en el mar* (1950), as in her works before the Spanish Civil War, Espina contributes to the discussion of Spanish women's situation, albeit from a more conservative perspective. The novel, recipient of the Premio Cervantes de Novela (1950), presents the case of Salvadora, a victim of rape. This article illuminates through trauma theory how Espina treats a taboo topic and offers psychotherapeutic strategies as alternative solutions for survival from trauma. While the novel does not present a critique of Francoism, the author points to

de apoyo social para las víctimas de asalto sexual, además de la ausencia de justicia para las mujeres dentro del sistema legal.

PALABRAS CLAVE: trauma; posguerra; franquismo; violencia sexual; Espina.

the lack of social support for victims of sexual assault in addition to the absence of justice for women within the legal system.

KEY WORDS: Trauma; Postwar; Francoism; Sexual Violence; Espina.

INTRODUCCIÓN

LA NOVELISTA, cuentista, poeta, dramaturga y periodista Concha Espina (Santander, 1869- Madrid, 1955) disfrutó de una popularidad enorme durante su carrera prolífica y exitosa¹. Sin embargo, su obra no ha recibido mucha atención de la crítica. Por un lado, no se puede encajar su obra dentro de un movimiento literario único para estudiarla porque incluye rasgos del regionalismo, romanticismo, realismo, naturalismo y modernismo [Rojas Auda, 1998: 12-13]. Adicionalmente, incorpora rasgos del impresionismo [Bretz, 1980: 53] y del movimiento simbolista [Dendle, 1997: 199]. Aunque a veces es incluida con los escritores de la Generación del 1898, su escritura se contrapone a la ideología de este movimiento literario por su exaltación de lo español y lo católico, aunque a la vez también examina los problemas del país [Rojas Auda, 1998: 32]. Además, a pesar de que su obra literaria no se limita a su escritura falangista, es una de las autoras

¹ Desde la última década del siglo XIX, Espina colaboró con varios periódicos en Chile, Argentina y España [Gómez-Blesa, 2019: 312-313]. Cuando se estableció en Madrid en 1909, pronto empezó a publicar novelas y continuó su colaboración periodística [2019: 313]. Espina fue reconocida con varios premios prestigiosos a lo largo de su vida; entre ellos el Premio Fastenrath por la novela *La esfinge maragata* (1914), el Premio Espinosa Cortina por su obra de teatro *El jayón* (1919) y el Premio Nacional por su novela *Altar mayor* (1926) [Bretz, 1980: 11-12]. Espina fue nominada para el Premio Nobel de Literatura en 1923 [Gómez-Blesa, 2019: 314] y en 1945 [2019: 316]; también fue candidata para una silla en la Real Academia de la Lengua en 1928 [2019: 315] y en 1947 [2019: 316]. Para más información sobre la obra y vida de Espina, véase *Modernistas, vanguardistas: las mujeres faro de la Edad de Plata* de Mercedes Gómez Blesa [2019: 311-318].

más conocidas por este género durante y después de la Guerra Civil Española [Ugarte, 1997: 98-99]. Como tal, por la naturaleza conservadora de su obra, es una autora poco estudiada en los campos hispánicos feministas [Ragan, 2011: 215]. Sin embargo, en las investigaciones sobre sus obras antes de la guerra, se evidencia su contribución a la discusión acerca de la situación de la mujer española durante las primeras décadas del siglo XX². Un corolario de mi artículo es demostrar el feminismo de lo posible que se aprecia en su novela *Un valle en el mar* (1950).

A diferencia de las protagonistas de sus obras antes de la guerra, como Aurora en *La virgen prudente* (1929), que buscan maneras para abiertamente cuestionar las normas sociales a través de sus estudios y el trabajo, se nota un cambio en el propósito de la agencia de las mujeres que las relega a un espacio doméstico [Kirkpatrick, 1996: 138]. Además, se observa el papel de la mujer como un componente esencial en el futuro de la Nueva España a través de la promesa del matrimonio [González-Allende, 2011: 529]. No obstante, se presentan elementos feministas que aparecen en sus obras anteriores³. En este

² En sus novelas más estudiadas que tratan de este tema, *La esfinge maragata* (1914) y *La virgen prudente* (1929), se presentan los esfuerzos frustrados de las mujeres que intentan cambiar de una manera u otra su situación a un nivel individual o social. Por ejemplo, Robin Ragan propone que los trastornos alimentarios sirven como una herramienta para ejercer control sobre las opciones limitadas en *La esfinge maragata* [2011: 222]. Igualmente, sacrificarse es una manera de actuar por el beneficio de otro personaje femenino [Kirkpatrick, 1995: 270] o la comunidad, aunque la novela predice un futuro infeliz para la protagonista [Bretz, 1980: 51]. De forma semejante, la protagonista de *La virgen prudente*, una mujer educada en la universidad trabaja sin éxito para cambiar el trato de las mujeres a través de las leyes [Rojas Auda, 1998: 79]. Como en el feminismo de sus predecesoras Concepción Arenal (1820-1893) y Emilia Pardo Bazán (1851-1921), que propusieron que la educación y el trabajo eran necesarios para el bien social [Johnson, 2019: 120], Espina señala en *La virgen prudente* que la mujer en la esfera pública tiene el potencial de mejorar la vida de las mujeres en particular.

³ En *Retaguardia* (1937), a pesar de que el fin deseado todavía es el rol doméstico que impide la participación de la mujer en la esfera pública [Mullor-Heymann, 1998: 99], se presentan contradicciones entre la protagonista, Alicia, y el modelo de la mujer

artículo propongo que, en *Un valle en el mar*, Espina mantiene un tipo de feminismo en el cual, «bajo la superficie del entusiasmo nacional se esconden rupturas y contradicciones» [Mullor-Heymann, 1998: 89]; es un feminismo que todavía señala la situación injusta de la mujer, aunque no propone una solución para mejorarla fuera del ámbito doméstico.

La novela, ganadora del Premio Cervantes de Novela (1950), revela los desafíos para una mujer víctima de una violación y muestra cómo se enfrenta a estos desafíos a pesar de su situación de poder limitado dentro de su sociedad. En este trabajo se propone examinar cómo la naturaleza y la espiritualidad con el apoyo de la intervención divina en *Un valle en el mar* subrayan el impacto psicológico del trauma y el proceso de la recuperación de la protagonista, Salvadora Granda, dentro de los límites establecidos por la sociedad machista y represora en la que vive la protagonista. Dentro del marco teórico del trauma, emplearé *Survival Songs: Conchita Piquer's Coplas and Franco's Regime of Terror* de Stephanie Sieburth (2014) para analizar cómo Salvadora utiliza los recursos a su alcance para superar su trauma al igual que hicieron los vencidos de la guerra tal y como explica Sieburth en su libro.

Un valle en el mar examina otra faceta de la existencia de las mujeres durante la primera mitad del siglo XX a través de su trato del impacto psicológico de la violación de la protagonista en Ladera, Cantabria, en el verano de 1943. Al igual que en sus novelas antes de 1934 –que se pueden clasificar como novelas sentimentales por su estructura y la

ideal de la Falange y la Sección Femenina. Por ejemplo, el deseo de Alicia de seguir sus estudios señala que la transformación ideológica de Espina no se alinea completamente con la del régimen porque, aunque el nuevo papel de la mujer se centra en ser el complemento del hombre, la autora no se aleja del tema de la educación de la mujer [Álvarez Álvarez, 2023a: 64]. Además, Alicia es «un ejemplo casi perfecto» de la mujer sacrificadora, pero por su decisión de buscar a su novio desaparecido y hacerse la protectora de la hermana de él, no demuestra la característica deseada de pasividad [Álvarez Álvarez, 2023b: 41].

temática [Ugarte, 1997: 100]– *Un valle en el mar* encaja bien dentro de esta clasificación. La belleza de la joven Salvadora y su origen velado contribuyen a su mitificación en el pueblo como «“Sirena”, criatura de secreto y magia» [Espina, 1972: 195]. Salvadora crece como la única hija en la familia de los siete hijos remeros, recibe su educación en un colegio conventual y está destinada a casarse con uno de sus hermanos adoptivos [1972: 139]. En el presente de la novela, ella rechaza firmemente los avances de Fermín Abascal –un psiquiatra madrileño que está visitando el pueblo–, pero el doctor está obsesionado con ella [1972: 144]. Una noche, la acompaña a casa y, en la caminata, la viola en los médanos [1972: 147-148].

El empleo de la naturaleza, la espiritualidad y la intervención divina como los recursos principales de Salvadora, en vez del uso del apoyo social y jurídico que esperaríamos encontrar hoy, forma un argumento que destaca el contexto de la posguerra, un período en el cual la tasa de violación subió, aunque las denuncias contra crímenes de agresión sexual no eran percibidas como aceptables porque la moralidad y las inclinaciones políticas eran siempre cuestionadas [Alcalde, 2021: 20]. Una mujer considerada culpable de comportamiento inmoral hubiera sido un peligro para el proyecto de la regeneración española que el psiquiatra principal del régimen, Antonio Vallejo Nágera, propuso en *Eugenesia de la hispanidad y la regeneración de la raza* (1937). Para Vallejo Nágera, la regeneración de la nación dependía de la moralidad católica de los españoles [Morcillo, 2007: 739]. A través del análisis de los efectos psicológicos de la violación de Salvadora y sus estrategias de supervivencia, la novela destaca las actitudes asociadas con la violación y la exclusión de las mujeres de la protección del sistema legal durante la posguerra porque es solamente por medio de la intervención divina al final de la novela como Salvadora encuentra una manera para finalmente estar libre psicológica y físicamente de Abascal.

LA NATURALEZA EN LA «NOVELA INTELECTUAL» DE CONCHA ESPINA

Un valle en el mar parece la novela popular típica de la posguerra que sirve la función de la literatura popular de los años cuarenta y cincuenta para crear un mundo seguro y ordenado [O’Byrne, 2008: 39]. No obstante, a pesar del orden aparentemente reestablecido al final de la novela que promete la seguridad de Salvadora a través del matrimonio, la manera por la cual la voz narrativa examina el impacto psicológico de la violación de Salvadora y la ausencia de justicia legal por las acciones de su violador nos presenta una mirada más matizada de este orden. Además de ser una novela sentimental o rosa, es posible considerar *Un valle en el mar* un ejemplo de lo que Espina llamó la «novela intelectual» [García de Enterría, 1967: 298]. Espina expone el significado de la novela intelectual en una carta escrita en febrero de 1916 a su amigo Eduardo G. Gómez de Enterría: «A lo que V. llama lirismo, le llamo yo psicología sentimental, *realismo de los sentimientos*. [...] El escrutar las almas y los sentimientos, y el mar y los paisajes, es un realismo nuevo, fuerte y excelso, no menos *real* que el de las costumbres» [1967: 298]. De una manera parecida a la explicación de Espina de la novela intelectual, la psicología ocupa un espacio central en *Un valle en el mar* a través de su empleo de la naturaleza.

En las escenas relacionadas con los momentos antes, durante y después del evento traumático, se nota la sensibilidad de Salvadora hacia la naturaleza durante lo que parece una caminata inocente con el doctor. El uso de la naturaleza por la narradora en estas escenas resalta la situación de la protagonista como una mujer inocente a la que nadie ni nada protege. Los procedimientos sutiles de la voz narrativa nos indican el alcance del peligro, como por ejemplo usar descripciones olfativas relacionadas con la naturaleza. Salvadora observa que el olor de la noche suele oler «a luna y a tristeza» [Espina, 1972: 146], aunque nota la ambigüedad que esta noche en concreto presenta porque «huele muy bien, a espumas y a viento, a estrellas y a salitre [...] Pero a mí

esas cosas que no comprendo me causan angustia, me ponen casi a la muerte» [1972: 146]; en contraste, al doctor le parece extraña la idea de que la noche tiene olores diferentes. Igualmente, Espina emplea esta sensibilidad en la novela *Altar mayor* (1926) para resaltar la moralidad de los personajes del pueblo [Dendle, 1997: 205]. La sensibilidad de Salvadora sirve una función similar porque es poco después de sus observaciones cuando el carácter verdadero de Abascal se revela en la violación.

No obstante, a pesar de su sensibilidad hacia la naturaleza, los olores amenazadores solamente funcionan como presagios para avisar a Salvadora del peligro que Abascal presenta. Esto es diferente de lo que Michael Ugarte observa en la literatura falangista de Espina, en la cual existe una relación cómplice entre lo divino, la mujer y la Tierra; por ejemplo, en el cuento «Tragedia rural», un lobo decide que no comerá la mascota de una niña inocente [1997: 106]. En contraste, en esta escena de *Un valle en el mar*, la naturaleza no tiene una función salvadora. Tampoco aparece la intervención divina como un apoyo que se presenta cada vez que la necesita. Aunque se retrata a la protagonista como una persona moral que tiene una conexión íntima con la naturaleza, la ausencia del apoyo constante de la naturaleza subraya que Salvadora, también llamada Sirenita o Sirena, no es un ser misterioso como una sirena con «poderes» [Espina, 1972: 253] ni un «enigma» [1972: 139], sino una persona que sufre como los demás. La voz narrativa también señala el peligro de pensar en las mujeres como sirenas en vez de entender que son personas. Esta crítica se presenta después de la violación, cuando Abascal justifica sus acciones: «está acostumbrado a tratar con mujeres, no con sirenas» [1972: 148]. Se produce una desmitificación de la figura femenina para poder hablar del dolor real que produce la violación en una persona real como la protagonista.

La narradora también emplea la naturaleza para transmitir las emociones de Salvadora de una manera que más profundamente comunica los efectos psicológicos y fisiológicos del evento traumático. Los

olores de la noche aparecen de nuevo cuatro meses después de la violación cuando Salvadora abre la ventana para buscar alivio, pero, en vez de paz, «Percibe la muchacha con íntima crueldad el olor puro y fresco de aquella noche» [Espina, 1972: 185]. La noche le trae sus memorias del dolor «Porque en una noche así, de las que la seducen sin remedio a Salvadora, se desplegaron todas las alevosías del destino sobre una virgen inocente» [1972: 185]. La asociación entre los olores relacionados con el dolor y la memoria se manifiesta en el sistema neural [Vermetten y Bremner, 2003: 205] como es evidente en las memorias traumáticas que los olores le traen. La reacción de Salvadora después de oler la noche refleja que recuerda la violación porque «reconoce su desdicha en uno y otro recuerdo, espantado mil veces para repetir su grito luminoso en la siniestra espesura del dolor» [Espina, 1972: 185]. El empleo de la naturaleza por Espina señala que Salvadora no ha encontrado una salida de sus memorias traumáticas dentro de la sociedad en la cual vive.

Igualmente, en la descripción de la arena en los momentos antes de la violación, la narradora también comunica los sentimientos de la protagonista. Transmite el sentimiento de estar atrapada por la arena de la duna, que es «seca y movediza, donde los pies se hunden en desiguales tramos» [1972: 148]. Pronto está atrapada psicológicamente en los efectos de este acto de violencia. Por otra parte, lo que hace la arena refleja los efectos fisiológicos del trauma que no le permite escaparse porque no puede reaccionar a tiempo para liberarse de Abascal cuando la tira al suelo. Aunque al principio puede hablar y le llama «diablo» [1972: 148], pronto no es capaz de hablar. La narradora alude a su intento silencioso de luchar: «Silencio de minutos; una lucha sorda y frenética: lo que tarda en rugir un sollozo delirante» [1972: 148]. Es un intento fútil que no parece causar daño físico a Abascal, quien huye después de la violación. Tampoco es Salvadora capaz de moverse después de su intento de defenderse, como es evidente en su contemplación de la opción de suicidarse en el mar cuando concluye que es una

solución razonable porque, «Rígida, helada, con los ojos cerrados, ¿no estaba ya casi muerta?» [1972: 148]. La incapacidad de expresarse verbalmente durante la violación y de moverse después se puede relacionar con la inmovilidad tónica, una reacción en el cuerpo que afecta el control sobre estas facultades en situaciones peligrosas [Bados y Peró, 2015: 66]. Se evidencian sus sentimientos en relación con la violación cuando Salvadora imagina lo que haría si pudiera caminar: «lo primero que se le ocurre a la muchacha es la idea de huir por aquella boca, ligera y fría, en brazos de la muerte» y también se pregunta, «¿No podía el arenal servirle de camposanto?» [Espina, 1972: 148]. La naturaleza en este caso nos señala los efectos de la violación como ocurre también en los recuerdos traumáticos provocados por los olores de la noche meses después; en ambos casos se observa la soledad intensa de Salvadora.

LA SITUACIÓN LEGAL Y SOCIAL DE LA MUJER DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS DEL FRANQUISMO

Esta soledad también se manifiesta en el hecho de que Salvadora no podrá pedir el apoyo emocional por la vergüenza social ni podrá pedir justicia⁴. Su dependencia de otros mecanismos de supervivencia en

⁴ Aunque la soledad refleja la situación precaria de Salvadora y otras mujeres, también es un elemento esencial para conseguir la personalidad o una percepción de sí misma que se presenta en obras de escritoras desde las últimas décadas del siglo XIX hasta el fin del siglo XX [Johnson, 2019: 25]. Durante el franquismo, la soledad aparece como un refugio en obras como *Nada* (1945), de Carmen Laforet, y *Primera memoria* (1960), de Ana María Matute [2019: 43]. Dorota Heneghan observa el empleo de este concepto de la soledad en su análisis de la interioridad de la protagonista de *Dulce Nombre* (1921), de Espina, y nota que es «difícil ignorar el vínculo entre la soledad y el deseo que persiste en Dulce Nombre de adquirir su autonomía y defender su derecho a formar identidad propia» [2021: 105]. De forma semejante, la exploración de la soledad de Salvadora en la novela permite una examinación de sus estrategias de supervivencia y cómo las emplea en su decisión de casarse con el hombre que ella elige al final de la novela para imaginar el futuro que desea dentro de los límites posibles.

vez del apoyo social o jurídico es necesaria por la situación de la mujer española durante el franquismo. El papel de la mujer dentro del régimen era el de la madre de la nación, como se observa en las políticas que desalentaron la participación de las mujeres en el mercado laboral [Johnson, 2019: 140] y en el énfasis en los roles tradicionales, como se manifiestan en el currículo de la Sección Femenina [2019: 43]. Como madres de la Nueva España, el mantenimiento de la moralidad y la virginidad de las mujeres solteras a través del matrimonio durante la posguerra era un componente esencial en la visión de la regeneración del estado durante el franquismo, porque el futuro de la Nueva España dependía de la pureza de las mujeres como las futuras madres de la nación [Morcillo, 2007: 737]. El énfasis en la pureza sexual de las mujeres y el control de sus cuerpos se evidencian en los esfuerzos de eliminar la prostitución con la formación del Patronato de Protección de la Mujer en 1942 [2007: 737]. Aunque Salvadora no es una trabajadora sexual, hubiera estado en peligro de estar colocada en un centro de detención o un convento para reformarla, como ocurrió con trabajadoras sexuales, porque sería posible considerarla una mujer no virtuosa a pesar de ser una persona violada. Aurora G. Morcillo analiza un documento del Patronato de Protección de la Mujer, *Informe sobre la moralidad pública* de 1943, y nota que las mujeres violadas y mujeres abusadas por sus parientes (incesto) también eran incluidas en los esfuerzos de reeducación [2007: 746]. Estas mujeres también podrían ser como las de un convento para madres, Villa Sacramento, que eran criadas violadas por sus empleadores y novios [2007: 747]. Es dentro de este contexto donde Salvadora tiene que encontrar una manera de superar su trauma sin el apoyo de la comunidad y sin la oportunidad de contar su historia.

El empleo de mecanismos alternativos de supervivencia al alcance de los marginados de la sociedad durante la dictadura de Franco (1939-1975) también se presenta en *Survival Songs: Conchita Piquer's Coplas and Franco's Regime of Terror*, de Stephanie Sieburth (2014). Sieburth propone que las coplas de Conchita Piquer (1906-1990) sirvieron

como un mecanismo de supervivencia de los vencidos de la Guerra Civil Española. Sieburth demuestra en su libro que la apropiación de las coplas surgió de la necesidad de encontrar una manera para expresarse sin miedo de repercusiones políticas [2014: 6]. De forma semejante, la relación entre la naturaleza y Salvadora ocupa un rol en el procesamiento emocional de Salvadora que la mantiene a salvo, como en su contemplación del mar que le permite tener un espacio para pensar en lo que no puede decir en voz alta. Tiene que esconder su dolor para evitar que otros impongan la solución del matrimonio con el doctor, lo cual solamente aumentaría su padecimiento. Además, similar al papel del silencio para los vencidos, la dificultad de combatir los síntomas del trastorno por estrés postraumático se debe parcialmente al hecho de que el régimen impidió el apoyo social entre ellos [2014: 23]. Igualmente, la voz narrativa señala que el silencio de Salvadora es necesario si quiere protegerse de un matrimonio no deseado, la solución para este evento que sería interpretado como un acto inmoral por ella y un peligro para el bien de la sociedad.

El miedo de Salvadora hacia la imposición del razonamiento de su comunidad, que considera el matrimonio como la mejor opción, se evidencia en su conversación con el alcalde del pueblo, Julio Rosales, quien sabe del secreto porque Abascal es su huésped. El alcalde le anima a casarse con Abascal; además, disculpa el comportamiento del doctor. Describe lo que el doctor hizo como un «espanto» y cree que el deseo de casarse se basa en amor: «ese espanto suyo, no sé por qué, se ha convertido en amor» [Espina, 1972: 166]. Aún antes de esta conversación, Salvadora sabe que su silencio es preciso para evadir este matrimonio que la dañará, porque la única persona en quien Salvadora confía voluntariamente es una persona que debe guardar su secreto, la Madre Socorro. No obstante, ella también cree que el matrimonio es el mejor camino y, al oír esto, Salvadora, en vez de contar cómo el evento le ha afectado, siente que tiene que defender su decisión de no casarse con él [1972: 158]. La creencia de Julio, la Madre Socorro, Abascal y más tarde la de

la hermana de Julio es que Salvadora, tanto como Abascal, tiene un deber moral para remediar esta situación a través del matrimonio [Bretz, 1980: 136].

Aunque la insistencia de los personajes no es amenazadora, es notable, especialmente en el caso del alcalde, que no mencionan una solución legal. Salvadora tampoco busca una solución legal al principio de la novela y nunca es una solución que considera seriamente. Es solamente después de dos años de persecución por su violador cuando Salvadora le pregunta a Julio si hay una solución legal para mandar al doctor a la cárcel. Sin embargo, él responde que «No será conveniente; no hay un motivo legal» [Espina, 1972: 270]. Aunque parece que las personas que saben de la violación de Salvadora creen su historia, también existe la posibilidad de que las autoridades no hubieran tomado en serio su petición para la justicia, debido al mito de que las mujeres crean acusaciones falsas de la violación. Esta creencia es evidente en el borrador del código penal de 1928 que incluyó un aviso para la Guardia Civil sobre la poca probabilidad de la veracidad de denuncias de violación [Alcalde, 2021: 5]. Además, en los pleitos de violación se examinarían las creencias políticas y la moralidad tanto las del agresor como las de la víctima, y aún más si eran republicanos [2021: 20].

A pesar de que la familia Granda participó en la guerra con el bando nacionalista [Espina, 1972: 138], Salvadora no busca una solución legal. Es posible que no denuncie lo sucedido ni reclame justicia porque esta petición la hubiera hecho vulnerable al cuestionamiento de su moralidad por el pueblo. La realidad de este peligro se manifiesta cuando el pueblo conoce que los hermanos, que ya saben el secreto, la protegen de Abascal al final de la novela. Desde detrás de una cortina, una mujer en el pueblo cobardemente le grita «la injuria clásica de las *cuatro letras*» [1972: 269]. Sin embargo, aún antes de esto también existen los chismes relacionados con el nacimiento temprano de su hijo de la violación, Pedrito [1972: 199].

MECANISMOS ALTERNATIVOS DE SUPERVIVENCIA:
LA NATURALEZA Y LA ESPIRITUALIDAD

La relación de Salvadora con la naturaleza, el testigo indiferente de su violación, funciona de manera similar a las coplas de Piquer, de las que, a pesar de ser la música utilizada por el franquismo como un transmisor de los valores y roles dentro de la Nueva España, el público se apropió para expresar su propio dolor dentro del ambiente de la felicidad forzada de la posguerra [Sieburth, 2014: 38]. De manera semejante, Salvadora emplea la naturaleza como un mecanismo de supervivencia dentro de un ambiente de felicidad externa y falsa que ella construye con su matrimonio con Basilio, su hermano adoptivo y el único del pueblo que no tiene sospechas sobre el origen de su hijo. Aunque la decisión de Salvadora de casarse se basa supuestamente en el amor, también es aparente la necesidad de protegerse porque decide casarse horas después de la violación. La voz narrativa revela la ambigüedad de los motivos del matrimonio: «Quiere salvar su honra sin ofender al noble muchacho que, en efecto, ha sido el primer amor de su vida» [Espina, 1972: 154]. El hijo de Salvadora nace siete meses después de casarse con Basilio y, frente a este evento que trae felicidad a su esposo, Salvadora tiene que disimular sus sentimientos para que otros no averigüen lo que este nacimiento significa para ella; es su forma de interactuar con la naturaleza, que le permite encontrar una válvula de escape de sus emociones intensas.

El tormento escondido de Salvadora es evidente en el ir y venir del sueño después del nacimiento de su hijo Pedrito: «Y la madre nueva [...] se duerme sumida en un cansancio que pudiera obedecer a una terrible caminata ... ¿Vuelve del mar o de la tierra? Vuelve de los médanos. Ha registrado despavorida la cara del hijo [...]. –Es igual, ..., igual– le gritaba la memoria inclemente, rotunda» [1972: 198]. La pesadilla causa una reacción en las hormonas similar a lo que pasa cuando se está en peligro y necesita protegerse; como tal, la falta de resolución del trau-

ma se manifiesta como un sentimiento de peligro continuo [Lee y James, 2011: 36], como se evidencia en esta pesadilla. A la vez, sin poder gritar en voz alta, el sueño le provee un espacio para enfrentarse a su recuerdo traumático. Esta repetición del evento traumático, además de ser un esfuerzo para entender el evento, funciona como un «*imperative to live*» porque el momento de despertarse de una pesadilla es un reconocimiento del trauma en sí y también de haber sobrevivido: «the trauma is not only the repetition of the missed encounter with death but the missed encounter with one's own survival» [Caruth, 2013: 6]. A continuación, se presenta la reacción de Salvadora al despertarse de la pesadilla. Aunque oye las voces de los visitantes en la casa, regresa a sus pensamientos. Compara la noche de la violación con el amanecer oscuro del día cuando nace su hijo: «Salvadora confunde el uno con el otro y no sabe cuál de los dos sea más sombrío, porque el ser anunciado entonces aquí está y cumple todas las profecías del siniestro: es la viva efigie de un padre bestial» [Espina, 1972: 199]. De nuevo, la naturaleza se asocia con su violación, el violador y el resultado de esta violación. Sin embargo, esta contemplación de la unión entre el mundo natural y la violencia al despertarse de la pesadilla la ayuda a lamentarse y a pensar en lo que no puede decir en voz alta.

También encuentra una manera de aceptar el nacimiento de su hijo con la intervención divina que Salvadora puede percibir por su espiritualidad porque, en el momento antes de aceptarlo y empezar una relación con él, Salvadora mira a su hijo con desprecio, pero de repente observa sus pupilas, que son como «mensajeras del divino candor» [1972: 199]. La voz narrativa revela el carácter fisiológico de la intervención divina que le permite, por lo menos temporalmente, superar los recuerdos de la violación que inhiben una relación con su hijo: «Por virtud de un mecanismo alado, sintió la madre al mismo tiempo un roce melódico en el oído, un pulso [...] en las venas maternas; la mujer tenía entre las manos el corazón puro de su hijo» [1972: 199]. Algo similar ocurre después de la violación, cuando la narradora expli-

ca que el faro «le sirve de acicate bienhechor» y, además, que es una «señal casi celeste, como un mensaje de vida y de esperanza» [1972: 149]⁵; aquí la narradora atribuye la perspectiva más positiva de Salvadora hacia su hijo a su creencia en una presencia divina. La espiritualidad de Salvadora facilita una reacción en estas dos situaciones que fomenta su supervivencia después de la violación y frente a las consecuencias continuas de ella. Espina presenta aquí un área de la psicología que todavía requiere más estudios, la espiritualidad como otra avenida para el tratamiento de pacientes que han sufrido eventos traumáticos [Bryant-Davis y Wong, 2013: 682]. Este momento es significativo en la recuperación de Salvadora porque, hasta este punto, ha sido imposible separar al hijo del violador en su esquema de los eventos relacionados con la violación, debido al lugar que su hijo ocupa en este esquema, como el enlace entre el pasado y el presente.

LA NATURALEZA COMO MECANISMO DE SUPERVIVENCIA PARA MANEJAR EL LUTO

Como una forma de entender lo que le ha pasado, Salvadora organiza su percepción de los eventos relacionados con la violación. Divide su vida en dos etapas: su vida anterior, que terminó con la violación, y la vida después de la violación. La voz narrativa explica que, «Salvadora

⁵ En su análisis del papel del sol en *La esfinge maragata* (1914), *El cáliz rojo* (1923) y *Altar mayor* (1926), Brian Dendle observa que Espina emplea la naturaleza como una fuerza sagrada que está conectada con la psique humana [1997: 201]. En *Un valle en el mar*, la luz del faro, a pesar de ser artificial y parte de lo cotidiano, también funciona de una forma semejante a la luz del sol que comunica la presencia de lo sagrado. En los momentos que tienen lugar justo después de la violación, lo divino ayuda a Salvadora para, físicamente, recuperar la fuerza para levantarse y simultáneamente le ayuda psicológicamente porque la defiende contra las «potencias de la mente» [Espina, 1972: 149]. La síntesis de la relación con la naturaleza o la semblanza de la naturaleza y el rol de lo divino como parte de la vida cotidiana funciona a lo largo de la novela para señalar los aspectos psicológicos de su trauma y también para proveer los recursos necesarios para recuperarse.

reduce su existencia a un pretérito breve y tenebroso, que a ella le parece interminable porque no logra de salir de allí» [Espina, 1972: 185]. Sin embargo, su hijo es el puente entre estas dos etapas, porque los comienzos de la creación de Pedrito ocurren durante la violación, en el momento de la transición a la segunda etapa de la vida de Salvadora; como tal, él pertenece a las dos etapas. Su presencia en ambas etapas hace más difícil la capacidad de Salvadora de lamentar el pasado feliz, que ella ha borrado, de su niñez, su adolescencia, sus días escolares y su vida con su familia cariñosa; «ya no existe» esta parte de su vida [1972: 185]. No obstante, es posible que «no logra de salir de allí» o de sus memorias porque el niño constituye parte de «lo tenebroso» de su pasado, que no pertenece a esa etapa principalmente feliz [1972: 185]. Como tal, la incapacidad de aceptar y formar una relación con su hijo inhibe su capacidad de superar la lamentación de su pasado perdido porque su hijo representa una ambivalencia en su pasado, ya que este pertenece al momento de la destrucción de su vida idealizada y la vida después de la violación.

Se puede relacionar su incapacidad de lamentar esta vida del pasado con el duelo bloqueado. En el duelo bloqueado o el duelo complicado existe la introyección de lo perdido por causa de los asuntos no resueltos entre el doliente y el difunto [Budwick, 2015: 122]. Algo parecido ocurre en la situación de Salvadora porque, aunque no pierde a otra persona amada, pierde la vida que tenía antes de la violación. Ha interiorizado esta vida anterior en la cual ella existe como un personaje de un cuento de hadas con siete esposos posibles; era «Sirena de los siete galanes» [Espina, 1972: 185]. No obstante, es difícil lamentar esta vida casi ideal del pasado porque su hijo existe como un recuerdo negativo en esta primera etapa de su vida y, por lo tanto, su relación con el niño puede representar lo que no ha podido resolver (la coexistencia del pasado y del presente), pero necesita enfrentar esta parte de su pasado para estar más cerca al final de su luto [Budwick, 2015: 122]. Salvadora pretende resolver la ambivalencia del pasado antes del nacimiento

de Pedrito, cuando va sola al lugar de la violación para terminar su embarazo. Al intentar borrar el enlace con su pasado, encuentra una manera de salir de la melancolía del luto bloqueado, porque con la melancolía no se puede identificar lo que se asocia con la pérdida [Moglen, 2005: 159]. Este acto le permite reconocer que el hijo que espera está ligado al violador que destruyó su vida anterior, algo que no puede hacer en la comunidad.

En su intento fútil de borrar la presencia física de esta parte ambivalente de su pasado, se apropia del significado que la arena adquirió durante la violación, cuando funcionó como la cómplice inconsciente e indiferente de Abascal. Salvadora cambia el significado de la arena al convertirla en su aliada, que hace lo que ella desea. Para engendrar este cambio de significado, Salvadora camina hacia la ribera del mar y se tira en la arena mojada de la orilla; la narradora describe esta arena mojada y más suave de la ribera como el sable. Para forzarlo a ser su cómplice «se tira al suelo arrebatada por un trastorno bestial y se reuerce en él corajuda, frenética bajo la inconsciente tentación de perder el fruto de su deshonora» [Espina, 1972: 188]. La arena empieza a perder su significado como lo que facilitó la violación y se transforma en lo que facilita el cumplimiento de los planes de Salvadora. Aunque todavía evita la arena después del nacimiento de Pedrito, cuando observa el paisaje [1972: 220], un año después de la violación, Salvadora «obedece a la exigencia del paisaje; se hunde en él y clava las pupilas valientes, casi retadoras, en el cinturón lívido de Marsolo. El enorme dogal opuesto a las mareas ya no le asusta» [1972: 223]. A pesar de que su intento de terminar su embarazo y borrar su pasado no funciona porque llega su hermano Antonio, sus acciones en el sable cambian el significado de la arena: se convierte en un espacio que le permite expresar su angustia.

Al ver su comportamiento sorprendente en la arena, su hermano inmediatamente le pregunta si el hijo es de Basilio o de otro hombre. Esta pregunta abre un espacio en el cual Salvadora puede contar su

historia y defender su inocencia: «–Aunque me mates [...], ¡Yo no tuve la culpa!» [1972: 188]. Aunque no puede borrar esta parte del pasado, sus acciones crean una situación en la cual siente la necesidad de compartir su historia y defenderse. La capacidad de contar su historia es importante porque el duelo complicado es aún más difícil si una persona está aislada sin poder compartir su historia [Sieburth, 2014: 125-126]. La voz narrativa relata el efecto positivo en Salvadora cuando rompe su silencio: «trata de recobrar todo el conocimiento de su tremenda situación [...] respira aliviada, como si la angustia atrozadora de su ánimo cediera misteriosamente, a influjo de aquella imprevista confesión» [Espina, 1972: 189]. A pesar de que el alivio es momentáneo, porque Antonio no le ofrece apoyo emocional, la manipulación del significado de la arena le permite a Salvadora experimentar un sentido de agencia que también abrió involuntariamente un espacio de comunicación con Antonio. Al abrir este espacio, tiene otra de sus pocas oportunidades de expresarse, como había hecho con el alcalde Julio y la Madre Socorro. Es después de esta escena con la arena, los sueños y la intervención divina cuando Salvadora finalmente puede aceptar a su hijo. Esto es significativo porque acepta esta parte del pasado y, por lo tanto, puede relacionarse con el pasado y comenzar a salir del duelo.

LA NATURALEZA COMO MECANISMO DE SUPERVIVENCIA: LA EVITACIÓN Y LA APROXIMACIÓN

Sin embargo, se evidencia la presencia permanente del trauma porque la violación ha dejado una marca que no se borra completamente, que es «una herida incurable en la memoria» [Espina, 1972: 199]. La naturaleza funciona como una herramienta en el empleo de la evitación y la aproximación, dos mecanismos de defensa que Salvadora utiliza. La evitación se evidencia a través de la supresión de sentimientos y pen-

samientos relacionados con el trauma, mientras la aproximación se evidencia en su expresión [Littleton y Radecki Breitkopf, 2006: 790]. En la escena de su intento de terminar su embarazo, Salvadora tiene que caminar cerca de los médanos donde ocurrió la violación antes de llegar al sable. Evita los médanos al caminar cerca de ellos «sin atravesarlos» [Espina, 1972: 188]. La evitación de los médanos es una forma de reprimir los recuerdos, mientras, a la vez, la aproximación se manifiesta cuando expresa sus pensamientos relacionados con el trauma a través del acto de torcerse en la arena de la ribera y en su conversación con su hermano Antonio. Después del nacimiento de Pedrito, de nuevo evita la arena de los médanos y reprime sus recuerdos. Contempla la playa desde lejos y se aleja de la arena de las dunas mentalmente: «suprime su inventario el imponente arenal de Marsolo, que no existe para ella. Su egoísta voluntad salta sobre él y se posa en el sable amarillo de la ribera» [1972: 220].

No obstante, a pesar de que desea borrar la arena de las dunas, regresa a la arena de la ribera, que ha adquirido su significado emancipador. Se evidencia el significado del sable cuando lo compara con una «nodriza de su niñez, ancla en la que siente amarrado su porvenir» [1972: 220]. Como la nodriza que provee los nutrientes y el cuidado para sobrevivir, el sable nutre a Salvadora psicológicamente porque depende de ella para «su porvenir» [1972: 220]. La comparación del sable con el ancla también resalta la constancia de su aliada. En contraste con el sable «dócil y húmedo» [1972: 220], que promueve la vida como una nodriza, la arena de las dunas es «seca y movediza» [1972: 148] y no tiene la capacidad de dar vida como ha hecho la arena de la ribera que le dio la oportunidad de expresar lo prohibido en su intento del aborto. La capacidad de expresarse a través de sus acciones parece haber tenido un efecto liberador porque, además de que Salvadora percibe el sable como una sustancia que sostiene la vida, su relación con el sable también presenta la posibilidad de enfrentar la vida después de su evento traumático, ya que el sable es «servicial para el des-

embarco y el viaje» [1972: 220]; existe la posibilidad de una existencia después de la violación. El impacto de su aproximación a la herida a través del sable también aparece un año después de la violación, cuando finalmente encuentra la paz, por lo menos temporalmente porque puede observar la playa «sin espanto y sin odio» [1972: 226].

Aunque encuentra una forma de acercarse al dolor de una forma liberadora a través de su relación con el sable, Salvadora a menudo depende de la evitación. Además de suprimir las emociones y negar la existencia de la herida, la evitación incluye el empleo de la fantasía [Littleton y Radecki Breitkopf, 2006: 106]. Por ejemplo, semanas después del nacimiento de Pedrito, Salvadora observa el anochecer y «olvida que tiene un hijo, pierde el contacto con la noción de su vida y se entrega a unas exaltaciones fantásticas, un involuntario deseo de huir, ignora a qué regiones ultracósmicas» [1972: 206]. Esta estrategia le ayuda porque, después de salir de su fantasía, es capaz de enfrentar su realidad e interactuar con su madre sin revelar su historia. Pero este tipo de estrategia es problemático por las limitaciones de sus efectos a largo plazo [Walser y Westrup, 2007: 10], como ocurre cuando Salvadora emplea la fantasía de nuevo para evitar la realidad después de la muerte de su esposo Basilio. La fantasía le permite escapar y encontrar alivio al imaginar que ella se convierte «en árbol, en monte, en oleaje, para vivir sólo por la gracia de Dios» [Espina, 1972: 266-267].

No obstante, se presenta la regresión a una actitud negativa hacia sí misma en esta escena al pensar que «ella es un pobre ser que debe humillarse, domeñar su orgullo, bajar la cabeza y pedir limosna de caridades, no sólo ante el divino tabernáculo, sino ante la humana grey» [1972: 266]. A pesar de que este ejemplo señala que la evitación no provee un efecto duradero, la voz narrativa demuestra que Salvadora encuentra formas de enfrentar el dolor con los pocos recursos a su alcance. De manera parecida, esta es la situación de muchas lectoras en el contexto de la posguerra, en el cual los vencidos encontraron for-

mas alternativas, como las coplas, para expresar sentimientos relacionados con la guerra y la posguerra a pesar del silencio impuesto por el ambiente político [Sieburth, 2014: 6].

LA ESPIRITUALIDAD COMO MECANISMO DE SUPERVIVENCIA

Además de su apropiación de la arena como un espacio en el que se expresa y enfrenta su trauma, otro de los recursos que Salvadora emplea es su espiritualidad. Este recurso alternativo es necesario porque es evidente que la naturaleza como mecanismo de supervivencia tiene sus fallos. Por ejemplo, la fantasía de convertirse en diferentes componentes de la naturaleza la ayuda, pero, a la vez, está presente el sentimiento de la culpa y la vergüenza; la naturaleza no es suficiente para ayudarla a recuperarse, como es evidente cuando Salvadora contempla la noche y la voz narrativa concluye que «Tampoco allí hay respuesta para su cuita» [Espina, 1972: 267]. Poco después decide concentrarse más en su espiritualidad como otra forma de enfrentarse a la herida. En su uso de la espiritualidad como mecanismo de supervivencia, Salvadora emplea una variedad de estrategias espirituales que se consideran positivas en el RCOPE (Religious Coping), un modelo para describir y estudiar estrategias espirituales de defensa. Entre las estrategias positivas que Salvadora emplea de este modelo son la búsqueda de la conexión espiritual, la purificación religiosa y la búsqueda del apoyo del clero [Pargament *et al.*, 2000: 539]. Primero, para enfocarse más en su espiritualidad, Salvadora visita el templo más frecuentemente [Espina, 1972: 269]. Se puede considerar su deseo de buscar la purificación espiritual en el templo como un mecanismo positivo por su efecto en Salvadora: «allí no siente culpable, no se avergüenza de nada... y se atreve a poner su inocencia en la balanza del destino» [1972: 269]. Su espiritualidad le hace sentirse libre de sus percepciones negativas de sí misma dentro de este lugar seguro; si este efecto es duradero, su

espiritualidad es un mecanismo que tiene un efecto más permanente en su salud mental. Sin embargo, por otro lado, se puede proponer que el empleo de su espiritualidad es similar a una evitación, porque el templo es un lugar que funciona como la naturaleza en su fantasía, pues la separa de los enfrentamientos con su la realidad fuera del templo.

Pero, a la vez, el templo puede ser un lugar de reflexión en el cual se aproxima a su realidad y al trauma. Cuando Salvadora lee el salmo cuarenta y dos dentro del templo, se identifica con la desesperación del escritor que lamenta su tristeza y pide socorro de Dios. Está conmovida porque relaciona los sentimientos de angustia del escritor con sus propios sentimientos: «Esto –se cerciora interiormente íntimamente– se ha escrito para mí, a nadie le conviene tanto como a mis penas» [1972: 260]. Aunque su interacción con el texto sagrado le permite reflexionar, de nuevo vacila entre «sabores de esperanza y de amargura, alternativas que la suben al monte Santo Señor, libre y alada [...] o fatalmente la reducen a una terrena esclavitud entre las garras del enemigo» [1972: 260]. Igualmente, se aproxima al dolor a través de la purificación religiosa, cuando confiesa al sacerdote simpático que no parece juzgarla. No obstante, el apoyo de don Matías no es muy efectivo porque no entiende su situación, similar a lo que pasa con la Madre Socorro cuando sugiere que se case con Abascal. Como la voz narrativa observa, los consejos del sacerdote tratan del autocontrol y son más adecuados para «niñas ignorantes y enamoradas» [1972: 260] que para una mujer que se enfrenta al dolor de una violación.

Aunque no recibe el nivel de apoyo emocional de los representantes de la Iglesia que ella necesita, el templo le ofrece un espacio para sentirse a salvo, relatar su historia y reflexionar; su uso de la espiritualidad le permite encontrar este espacio para la recuperación. Igualmente, en estudios sobre el empleo de ciertas estrategias espirituales de defensa, se evidencia una relación positiva entre su uso y su impacto para pacientes de diferentes tipos de abuso, incluyendo la violencia sexual [Bryant-Davis y Wong, 2013: 675].

UNA CRÍTICA DE LA SITUACIÓN DE LA MUJER

Sin embargo, la necesidad de algo más que los mecanismos de supervivencia se revela evidente al final de la novela, cuando Salvadora se enfrenta a Abascal. Como al principio de la novela, la naturaleza presagia el peligro sin protegerla. Salvadora intuye que es absolutamente imperativo vigilar a Pedrito no solamente porque una compañera le ha contado que el doctor tiene una espía en el pueblo, sino porque también percibe la amenaza en los vientos [Espina, 1972: 273]. No obstante, la intervención divina le da el apoyo para evitar otro evento traumático más, porque Salvadora consigue proteger a su hijo del secuestro. Aunque Salvadora está «débil y enfermiza» [1972: 275], le pega a Abascal con tanta fuerza que produce «un golpe que resuena hondo como en una cavidad siniestra» [1972: 276]. Es posible que esta fuerza provenga del deseo de proteger a su hijo y a sí misma después de los años de persecución, durante los cuales ha encontrado formas de sobrevivir y fortalecerse a través de sus mecanismos de supervivencia. Sin embargo, si es intervención divina, nos señala que la situación es demasiado difícil para enfrentar sin el apoyo de la sociedad. A pesar de que Salvadora tiene la protección de sus hermanos, que guardan la casa cuando saben de las intenciones de Abascal, ella siente que está sola [1972: 271], como le explicó a su hermano Antonio: «Tengo que ir sola por el camino que yo busque, sin honra y sin perdones, aunque soy inocente» [1972: 243]. La intervención divina se presenta en la defensa de su hijo, porque a continuación la voz narrativa relata que Abascal «se queda inmovilizado, hipnotizado: sin duda obedece una supremas y tajantes órdenes» y, finalmente, el doctor se marcha [1972: 276]. Además de la importancia de la intervención divina en esta escena, que subraya la ausencia de un sistema de apoyo para las víctimas del asalto sexual, se observa el papel de la aproximación a través de la naturaleza como mecanismo de supervivencia en los siguientes pasos de la recuperación de Salvadora, quien no puede esperar el apoyo jurídico.

Inmediatamente después de la confrontación, Salvadora regresa a casa y pide a su hermano Agustín que se vayan en el barco a la casa de Antonio para poner en marcha su plan para la siguiente etapa de su vida. Cuando pasan por el lugar de la violación de camino a su casa, Salvadora se aproxima a su dolor como hizo en el acto de enfrentarse a Abascal. Compara los residuos de la violación con los que ahora encuentra en su vestido de la confrontación con Abascal en la colina cerca del templo: «Entonces, su vestido y su cabello escondían [...] algunas arenas del “suelo del mar”. Hoy tiene adheridas a su traje de menestrala hojas y polvo, señales del “suelo de la tierra”» [1972: 278]. En vez de emplear la evitación en su relación con la arena, Salvadora se aproxima a sus recuerdos y observa la marca que la violación tanto como la confrontación han dejado. Aunque el pesar nunca desaparece completamente [Plakun, 2020: 6], la aproximación de Salvadora a su dolor le permite lamentar en silencio, «¡Qué cosas atroces me han enseñado la tierra y el mar!» [1972: 278]. El efecto positivo de su capacidad de lamentar y enfrentar la herida se manifiesta en su decisión de dejar el pasado atrás con un nuevo comienzo al proponer el matrimonio a Antonio quien antes había deseado casarse con ella [1972: 280].

A primera vista, el matrimonio parece un fin típico de la novela sentimental en la cual la heroína consigue la felicidad a través del matrimonio [O’Byrne, 2008: 42], pero existen varios factores que señalan que el matrimonio tiene un significado distinto en esta novela. Para empezar, es cuestionable si este matrimonio se basa en el amor, como se espera en una novela sentimental. Días antes de su propuesta de matrimonio, Salvadora piensa en sus pretendientes posibles y parece tener una preferencia hacia el alcalde, Julio [Espina, 1972: 273]. Tampoco ha expresado un interés de casarse por amor; de hecho, en una conversación con Abascal al principio de la novela, expresa su deseo de estar libre, cuando le dice que le gustaría volar sola en un avión donde «no hay leyes» [Espina, 1972: 245]. La preocupación principal de Salvadora en la novela no es el amor. A pesar de que tiene varios preten-

dientes, los últimos dos años de su vida se han dedicado a buscar la recuperación. Tampoco es el matrimonio absolutamente necesario. No tiene que casarse; es verdad que Salvadora tiene pocas opciones fuera del matrimonio para darles a ella y a su hijo seguridad, pero no es su única opción, porque su familia la protege y ella ha trabajado como marisquera después de su separación de Basilio, cuando este se enteró de que no era el padre de Pedrito. Por estas circunstancias, el matrimonio en *Un valle en el mar* no sirve como un final feliz en el cual el hombre la rescata o en el que él representa su felicidad. Al contrario, la decisión de Salvadora de casarse señala que está preparada para imaginar un futuro diferente; salvarse a sí misma como ha hecho durante el resto de la novela con los recursos a su alcance. El matrimonio solamente señala otro paso en la recuperación de Salvadora como se evidencia mientras descansa después de la confrontación y la propuesta; no idealiza a su prometido, sino que piensa en su propio bienestar ahora que ya se enfrentó a la causa de su dolor: «Cierra los ojos. Aquel silencio bienhechor que desde esta mañana en la colina la envuelve con las clarividencias mágicas del milagro, se filtra hasta su corazón regándole de alivios y promesas» [1972: 281]. Su paz no viene de su matrimonio inminente, sino de lo que pasó «esta mañana en la colina», su liberación de Abascal.

CONCLUSIÓN

Se puede considerar que *Un valle en el mar* es un ejemplo de la novela intelectual que Espina se propuso crear. Su empleo de la naturaleza muestra el desarrollo de los efectos psicológicos del trauma y al proceso de recuperación. A la vez, cuando la naturaleza es el ser indiferente y cómplice, su falta de apoyo subraya la humanidad de Salvadora, porque lo que le pasa podría pasarles a las lectoras, que tampoco vivían en un cuento de hadas en el cual la naturaleza las protegería de los riesgos

de una violación durante la posguerra, un período en el cual la tasa de la violación subió [Alcalde, 2021: 20]. Los mecanismos de supervivencia que Salvadora emplea de la naturaleza y su espiritualidad reflejan una forma de combatir el trauma dentro de un contexto en el cual se culpa a la víctima por motivos políticos o morales [2021: 5]. Sin embargo, la intervención divina se diferencia de los mecanismos de supervivencia porque, aunque estos le ayudan a recuperarse, Salvadora todavía vive con el miedo constante del regreso de Abascal. Nadie ni la ley la protege, como ella misma reconoce. Es solamente a través de la intervención divina como se libera finalmente de la presencia física de Abascal.

Como tal, aparte de ser un estudio del impacto psicológico de la violación sin el apoyo social y emocional adecuado, la novela presenta una crítica de un sistema legal y una sociedad que excluye a la mujer de la protección legal, porque, al comunicar su caso, Salvadora corre el riesgo de repercusiones sociales, como el matrimonio forzado, la reclusión para reeducarla y la vergüenza pública. A la vez, no es una crítica del franquismo. Además de la familia de Salvadora, es evidente que otros personajes que la voz narrativa presenta de una forma positiva son franquistas. Su ideología política aparece cuando el alcalde describe la guerra como «la Cruzada» [Espina, 1972: 138] y también cuando la voz narrativa retrata a las monjas como «fugitivas del perseguidor comunismo» [1972: 157].

Por otro lado, Abascal también se identifica como nacionalista [1972: 137], lo que indica que la violencia puede originarse entre lo familiar y lo aceptado dentro del régimen. Como Ángel Alcalde observa, la mayoría de los casos de la violación durante el período de la guerra y la posguerra no eran políticos [2021: 6]. Dado que Abascal es un nacionalista, la autora señala que la violación es un problema social que trasciende las fronteras de las ideologías políticas. Por lo tanto, la violación merece la atención del régimen porque la violencia contra la mujer no ha desaparecido con la llegada de la dictadura. A pesar de esto, no es una denuncia

contra el régimen porque, además de reconocer que es un problema no relacionado con la ideología política, la autora no presenta una crítica dura en sí de las figuras de autoridad dentro del franquismo como el alcalde, las monjas y el sacerdote, aunque observa la inhabilidad de ellos de apoyar a Salvadora de una manera eficaz. No obstante, al presentar el caso de su protagonista que vive durante el franquismo, Espina presenta una crítica de la situación de la mujer, un tema constante en su obra, aunque aquí velada como una novela rosa típica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE, Ángel (2021): «Wartime and Post-war Rape in Franco's Spain», *The Historical Journal*, 64.4: 1-23. DOI: 10.1017/S0018246X20000643 [12-9-2021].
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, María (2023a): «La representación de las dos Españas en *Retaguardia* (1937), de Concha Espina», *Impossibilia*, 26: 60-73. DOI: 10.30827/impossibilia.262023.28240 [2-5-2024].
- _____ (2023b): «Concha Espina y el “solemne mandato” de la mujer: personajes femeninos y el discurso de la Sección Femenina en *Retaguardia* (1937)», *Itinerarios*, 38: 29-44. DOI: 10.7311/ITINERARIOS.38.2023.02 [2-5-2024].
- BADOS, Arturo y PERÓ, Maribel (2015): «Psychometric properties of the Modified Tonic Immobility Scale», *Anales de Psicología*, 15.1: 66-73. DOI: 10.6018/analesps.31.1.158071 [12-9-2021].
- BRETZ, Mary Lee (1980): *Concha Espina*. Boston, Twayne Publishers.
- BRYANT-DAVIS, Thema y WONG, Eunice C. (2013): «Faith to Move Mountains: Religious Coping, Spirituality, and Interpersonal Trauma», *The American Psychologist*, 68.8: 675-684. DOI: 10.1037/a0034380 [12-9-2021].
- BUDWICK, Emily Miller (2015): «Section II: Golems, Ghosts, Idols, and Messiahs: Complicated Mourning and the International Construction of a Jewish Symptom», en *The Subject of Holocaust Fiction*, ed. A. H. Rosenfeld (Bloomington, Indiana UP): 121-125.
- CARUTH, Cathy (2013): «Parting Words: Trauma, Silence, and Survival: Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*», *Literature in the Ashes of History*, Baltimore, John Hopkins UP: 3-17.

- DENDLE, Brian J. (1997): «Solar Imagery in Three Novels of Concha Espina», *Anales de la literatura española contemporánea*, 22. 1/2: 199-209. <https://www.jstor.org/stable/27741356> [12-9-2021].
- ESPINA, Concha (1972): *Un valle en el mar* en *Obras completas de Concha Espina*, Madrid, Ediciones Fax, II: 133-307.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1967): «Unas cartas de Concha Espina», *Boletín de la Biblioteca De Méndez Pelayo*, 43: 283-306. Edición digital de *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/unas-cartas-de-concha-espina-979165/> [12-9-2021].
- GÓMEZ-BLESA, Mercedes (2019): «Las modernas del 98», *Modernistas y vanguardistas: las mujeres faro de la Edad de Plata*, Madrid, Ediciones Huso: 195-318.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker (2011): «Las novias de Concha Espina: amor durante la Guerra Civil Española», *Revista de estudios hispánicos*, 45.3: 527-549. https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/92?utm_source=digitalcommons.unl.edu%2Fmodlangspanish%2F92&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages [12-9-2021].
- HENEGHAN, Dorota (2021): «Rupturas y contradicciones: Concha Espina y la visión de la mujer en *Dulce Nombre* (1921)», *Hispanófila*, 193: 99-112. DOI: 10.1353/hsf.2021.0057 [1-1-2024].
- JOHNSON, Roberta (2019): *Major Concepts in Spanish Feminist Theory*, Albany, SUNY Press.
- KIRKPATRICK, Judith A. (1995): «From Male Text to Female Community: Concha Espina's *La esfinge maragata*», *Hispania*, 78.2: 262-271. DOI: 10.2307/345392 [1-1-2024].
- ____ (1996): «Concha Espina: giros ideológicos y la novela de mujer», *Hispanic Journal*, 17.1: 129-139. <http://www.jstor.org/stable/44284489> [1-1-2024].
- LEE, Deborah A. y JAMES, Sophie (2011): «Understanding your trauma memories: Flashbacks, nightmares, and intrusive thoughts», *The Compassionate-Mind Guide to Recovering from Trauma and PTSD: using compassion-focused therapy to overcome flashbacks, shame, guilt and fear*, Oakland, New Harbinger Publications: 31-44.
- LITTLETON, Heather (2007): «An Evaluation of the Coping Patterns of Rape Victims: Integration with a Schema-Based Information-Processing Model», *Violence Against Women*, 13.8: 789-801. DOI: 10.1177/1077801207304825 [1-1-2024].
- ____ y RADECKI BREITKOPF, Carmen (2006): «Coping With the Experience of Rape», *Psychology of Women Quarterly*, 30: 106-116. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.2006.00267.x> [1-1-2024].

- MOGLEN, Seth (2005): «On Mourning Social Injury», *Psychoanalysis, Culture and Society*, 10.2: 151-167. 10.1057/palgrave.pcs.2100032 [12-9-2021].
- MORCILLO, Aurora G. (2007): «Walls of Flesh. Spanish Postwar Reconstruction and Public Morality», *Bulletin of Spanish Studies*, 84.6: 737-758. <https://doi.org/10.1080/14753820701539349> [1-1-2024].
- MULLOR-HEYMANN, Montserrat (1998): «“General y señor: yo te bendigo”. Concha Espina y las escritoras partidarias de Franco», *Vencer no es convenecer: Literatura e ideología del fascismo español*, Madrid, Vervuert: 87-99.
- O' BRYNE, Patricia (2008): «Popular fiction in postwar Spain: the soothing, subversive *novela rosa*», *Journal of Romance Studies*, 8.2: 37-57. DOI: 10.3167/jrs.2008.080204 [1-1-2024].
- PARGAMENT, Kenneth, Harold G. KOENIG y Lisa M. PÉREZ (2000): «The Many Methods of Religious Coping: Development and Initial Validation of the RCOPE», *Journal of Clinical Psychology*, 56.4: 519-543. DOI: 10.1002/(sici)1097-4679(200004)56:4<519::aid-jclp6>3.0.co;2-1 [1-1-2024].
- PLAKUN, Eric (2020): «COVID-19 and Psychotherapy: Addressing Blocked Mourning», *Psychiatric News*, 55.14: 6, 14.
- RAGAN, Robin (2011): «La enfermedad extraña: Inapetencia, Class and Eating Disorders in *La esfinge maragata*», *Hispanic Review*, 79.2: 213-233. <https://www.jstor.org/stable/41289910> [1-1-2024].
- ROJAS AUDA, Elizabeth (1998): *Visión y ceguera de Concha Espina: su obra comprometida*, Madrid, Editorial Pliegos.
- SIEBURTH, Stephanie (2014): *Survival Songs: Conchita Piquer's Coplas and Franco's Regime of Terror*, Toronto, University of Toronto Press.
- UGARTE, Michael (1997): «The Fascist Narrative of Concha Espina», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 1: 97-114. <https://www.jstor.org/stable/20641391> [1-1-2024].
- VERMETTEN, Eric y J. Douglas BREMNER (2003): «Olfaction as a Traumatic Reminder in Posttraumatic Stress Disorder: Case Reports and Review», *The Journal of Clinical Psychiatry*, 64.2: 202-207. DOI: 10.4088/jcp.v64n0214 [1-1-2024].
- WALSER, Robyn D. y Darraah WESTRUP (2007): «Acceptance, Mindfulness, and Trauma: The Problem of Experimental Avoidance and the Verbal Nature of Trauma», *Acceptance and Commitment Therapy for the Treatment of Post-Traumatic Stress Disorder and Trauma-Related Problems: A Practitioner's Guide to Using Mindfulness and Acceptance Strategies*, Oakland, New Harbinger Publications: 7-18.

VIDA Y RELATO EN LAS MEMORIAS DE JULIÁN MARÍAS¹

Life and Narration in the Memoirs of Julián Marías

EPICTETO DÍAZ NAVARRO

Universidad Complutense de Madrid

epidiazn@ucm.es

ORCID: 0000-0001-6708-8025

Recibido: 16-11-2023

Aceptado: 23-5-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.433

RESUMEN

En este artículo se examinan las Memorias de Julián Marías, tituladas *Una vida presente*, originalmente redactadas entre 1988 y 1989. Se presta especial atención, desde los años 30 hasta los años 50, al contenido, organización y la posición intelectual de Marías. En esa obra veremos que la representación autobiográfica parte del concepto de «vida personal» y su filosofía vitalista.

PALABRAS CLAVE: memorias; persona; Julián Marías; campo cultural; vitalismo.

ABSTRACT

This article examines the Memoirs of Julián Marías, titled *Una vida presente*, originally written between 1988 and 1989. Special attention is paid, from the 1930s to the 1950s, to the content, organization, and intellectual position of Marías. In this work we would see that the autobiographical representation is based on the concept of «personal life» and his vitalist philosophy.

KEY WORDS: Memories; Person; Julian Marías; Cultural Field; Vitalism.

¹ Una versión inicial de este trabajo se presentó en el curso dedicado al filósofo en el Campus de Soria de la Universidad de Valladolid, en julio de 2023.

INTRODUCCIÓN

«Hablador generoso e infatigable, siempre le he envidiado su formación tan sólida. Le debo mucho como escritor»

Javier Marías

ESTAS PALABRAS de uno de los hijos de Julián Marías, ambos tan poco proclives a la efusión personal, no resultan hiperbólicas ni son tan solo las protocolarias que un hijo dirige a su progenitor. Son testimonio de una admiración que mantuvo el novelista toda su vida y que en ocasiones venían a subrayar la buena relación entre ellos y que muchos lectores del novelista podían considerar poco relevante². La talla intelectual de Julián Marías era conocida por muchos, y no solo se muestra en su figura pública desde los años setenta, sino sobre todo en la extensa y variada obra que dejó y, creo, que una parte digna de atención en esta son las memorias que publica a finales de los años ochenta con el título *Una vida presente* que constituyen también una obra de gran interés para quienes quieran conocer la historia intelectual del siglo XX en España. En ellas se plasma su concepción de la vida, el concepto de persona y de sujeto, y también la importancia que atribuye a la infancia, a la educación y como en algunas ocasiones se refiere al humanismo cristiano que ancla su extensa producción ensayística y filosófica.

Hay que puntualizar que contamos con dos ediciones de *Una vida presente*: la primera en Alianza en tres volúmenes, cuya publicación se separa solo unos meses entre 1988 y 1989; y una segunda edición,

² Entre las excepciones merece citarse un trabajo de Santiago Bertrán «La visión responsable de Javier Marías: Una narrativa entre el pensamiento y la literatura como reconocimiento de Marcel Proust» [2019], donde apunta la importancia de la responsabilidad y la ética en el novelista. Obviamente muchos han señalado su dimensión ética, pero no la coincidencia de sus planteamientos con los de su padre.

«corregida», en la editorial Páginas de Espuma del año 2008 (tres años después de la muerte de su autor)³. Además, Marías escribió otros textos autobiográficos, según veremos, en volúmenes y en artículos de prensa, al incluir en numerosas ocasiones su posición de testigo en cualquiera de los temas que trata, pero resultarían complementarios a este amplio registro de su vida.

Hay que recordar, haciendo un inciso, que desde finales de los años 70 se produce en nuestro país una eclosión de la escritura del yo (autobiografías, memorias, diarios); las distintas escrituras que se centran en la vida de un autor y que, desde la desaparición del régimen franquista reciben un notable impulso. Entre las obras que cronológicamente coinciden con la que aquí comentamos pueden citarse *Descargo de conciencia (1930-1960)* de Pedro Laín Entralgo (nacido en 1908), que había aparecido en la temprana fecha de 1976. Laín se pregunta retóricamente al comienzo de su relato si se trata de un ajuste de cuentas consigo mismo y responde que no solo, pues no hace falta escribir un libro para eso, y lo que también para él es importante es la autoexploración y este es un rasgo presente en muchos textos de este tipo. No se puede olvidar que publicar su libro en la editorial Seix Barral era una reconocible marca de la oposición al franquismo, y señalar que la escritura de Laín había comenzado antes del cambio de régimen⁴. También contamos con las memorias del poeta y editor Carlos Barral que comienza con *Años de penitencia* (1975) o, más adelante, las del psiquiatra Carlos Castilla del Pino *Pretérito imperfecto. Autobiografía* (1997), cuyos nacimientos, respectivamente en 1928 y 1922, se distancian solo unos años respecto al de Marías, en 1914.

³ Esta nueva edición no presenta ningún prólogo nuevo, de manera que no se puede asegurar que el escritor hubiese revisado el resultado final. En los índices se incluyen también los títulos de los subcapítulos, que no aparecían antes. En cualquier caso, hay que agradecer el impulso a la lectura de la obra 19 años después de su publicación original.

⁴ La primera nota al pie de Laín indica que las primeras páginas fueron escritas antes de la muerte de Dionisio Ridruejo, ocurrida en junio de 1975.

Al margen de las coincidencias lógicas en el retrato de una época, hay distintos aspectos que singularizan las memorias de Julián Marías, pues no podemos olvidar lo que constituye un núcleo de su reflexión filosófica durante esos años de redacción y los previos y posteriores, que tendrían que ver con su exploración del concepto de persona, que se relaciona con la «razón vital» de Ortega. Tanto en *Antropología filosófica* (1970) como en *Mapa del mundo personal* (1993) se proponía explorar el ámbito de la persona, pues el hombre no vive solo en un espacio físico sino también en el de la convivencia, el mundo humano. El segundo de estos libros apenas se distancia cuatro años de la planificación de sus memorias, con lo que vemos que pudieron solaparse en su planificación. Se trata ya del pensamiento maduro de Julián Marías en una época que se caracteriza por una enorme fecundidad: entre ediciones y reediciones encontramos tratados filosóficos, libros sobre Ortega, sobre el cristianismo, sobre cine, y como no, sobre literatura. Parece que no quería dejar nada en el tintero.

No me es posible extenderme en reflexiones filosóficas, pero creo que, en el largo esfuerzo de escritura de *Una vida presente*, al igual que en los libros dedicados al estudio de la persona, encontraríamos una respuesta a buena parte del pensamiento moderno sobre el sujeto. El lector voraz que fue Julián Marías, a finales de los ochenta, ya conoce la cadena que posibilita los géneros del yo, que resultarán impulsados por la Modernidad: las *Confesiones* de San Agustín; el *Libro de la vida* de Teresa de Jesús; los *Ensayos* de Michel de Montaigne y las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau. Está claro que por la importancia que desde joven otorga a la vida Marías ha reflexionado sobre la complejidad de estos géneros, y es consciente de la distancia entre el yo autor que firma el texto, el yo narrador y el yo personaje: no es para él decisivo caracterizar el yo representado frente a la ficción (su proximidad a esta) sino que le preocupa la posibilidad de captar la vida, la persona, el referente complejo en sí, donde se admite no solo lo real, sino también lo no ocurrido, lo imaginado o lo deseado.

Tal y como ha señalado Enrique González Fernández en «La vida como realidad radical en el pensamiento de Julián Marías» [2016], la vida es un concepto fundamental al igual que lo es para su maestro Ortega, y en ambos casos es «el ámbito en el que se encuentran todas las realidades», como Julián Marías especificaba en *Razón de la Filosofía*: la vida no es cosa, ni material ni espiritual, consiste en «hacer o quehacer» [1993b: 103], un término este último predilecto de Marías que le parece inmejorable para definir al ser humano. Con esto se relaciona el concepto orteguiano de razón vital, que Marías reconoce en el origen de su propio pensamiento y añade que la vida no es solo biología, sino que tiene que ser algo cualitativamente distinto, «vida biográfica». De este modo no puede resultar secundario contar la vida propia, y mientras San Agustín y otros han dado un especial privilegio a la dimensión espiritual, tal y como apunta Enrique González, «mi vida no es del mismo modo que *son* las cosas porque estas desconocen la intimidad, la amistad y el amor» [2016: 102, subrayado del autor]. La vida personal está ya en la famosa sentencia de Ortega: «Yo soy yo y mi circunstancia», no solo el escenario, el contexto, sino también el proyecto, la voluntad y la ilusión. Y Marías afirma que la valoración de la vida humana, desde ese punto de vista de la persona, es reciente en la historia de la filosofía.

Con esta base, la razón fundamental que le impulsa en esta escritura es la posibilidad de que sea útil en el futuro; que el pasado y el casi presente de los últimos años en su vida sean de provecho en un tiempo hacia el que se proyecta su escrito. No se trata solo de registrar el pasado sino de proyectar las experiencias pasadas hacia el futuro, y así en distintas ocasiones habla de la «fidelidad al futuro», y si el título incluye el término «presente» es porque referiría al momento de la lectura⁵.

⁵ De manera precisa Leticia Escardó señala en las memorias de Marías esa fidelidad, y acertadamente define su trayectoria vital y filosófica como «a contracorriente», como ejercicio de una libertad poco frecuente [Escardó, 2016: 196].

1. LOS PRIMEROS AÑOS

Dada la gran extensión del texto, voy a centrar el comentario en el primer volumen, que va de 1914 a 1951, pues se trata de años fundamentales y que además incluyen alguno de los más dolorosos infiernos por los que tuvo que transitar el escritor⁶. En este periodo veremos cómo el campo cultural varía drásticamente, según se sabe, y cómo el escritor después de la Guerra Civil se convierte en un exiliado interior y es acosado por algunos elementos del régimen o cercanos a él.

Y, en efecto, no puede separarse la visión que tiene Marías de la persona del proyecto de escribir sobre sí mismo: la vida del ser humano, en la articulación de pasado, presente y futuro, del por qué y el para qué, como señala en *Mapa del mundo personal*, le confiere un carácter argumental y dramático, y por ello no constituye un problema la utilización de medios narrativos para reflejar la vida de una persona. Y aquí debe señalarse la distinción que establece entre lo personal, lo psíquico y lo social. «El mundo personal se presenta como un entrecruzamiento de trayectorias argumentales y dramáticas y su sistema, es decir, ese mundo como tal, posee esos mismos caracteres» [1993: 23]⁷.

La imagen de intelectual de tranquila vida académica que podía ser comúnmente aceptada al final de sus días, tiene poco que ver con la realidad de la trayectoria vital de Julián Marías. Pero también hay que

⁶ Esta selección conlleva una limitación que espero completar en el futuro. En la bibliografía figura una parte de los trabajos que comentan sus memorias, casi siempre en relación con otras obras suyas. La Tesis de Pedro Chumillas da cuenta de las Tesis doctorales y libros dedicados a Marías en los últimos años. El último capítulo de esa Tesis señala la importancia de las memorias desde el punto de vista antropológico que desarrolla en su última etapa.

⁷ Aquí creo que podemos señalar cómo Marías se anticipa a las múltiples valoraciones que hoy tenemos de la «narración», desde las ciencias políticas a la terapia en psicología y psiquiatría. Se ha señalado que el estilo de Marías es más sencillo, menos metafórico que el de Ortega, porque su objetivo era la educación y la pedagogía, a pesar de no haber podido desarrollar una carrera académica.

añadir que el libro al que nos referimos parte de una reflexión sobre el fundamento de las escrituras del yo, pues Marías reconoce que toda vida es un arcano y que la propia es tan misteriosa para uno mismo como lo son las de los otros. La tensión entre pensamiento o reflexión y vida se presenta a lo largo de una de las obras mayores que nos dejó el filósofo, en que igualmente es consciente de que se expresa por la escritura y que se trata de un relato en el que la prosa no pueda alejarse de la verdad.

Merece la pena tener en cuenta que Marías da la fecha exacta en que empieza a escribir *Una vida presente*: un 14 de julio de 1988. Y, además, precisa que en ese momento cuenta con setenta y cuatro años, es decir, un número considerable que obliga a presentar un periodo de tiempo extenso, pero también un momento en el que su madurez, su capacidad reflexiva y una memoria prodigiosa le permiten dar cuenta de sus recuerdos hasta el tiempo cercano al presente. También debe señalarse que difícilmente alguien a quien le falte vitalidad puede acometer un texto que alcanzará las 900 páginas; una redacción que –según comenta el autor–, le sorprendió enormemente, por la facilidad en que terminaba una página tras otra, como si escribiera al dictado.

Cuando en los años sesenta, recogidos en el segundo volumen de la obra, comentaba alguna de sus obras, Marías señala, sin demasiada pesadumbre, que las traducciones a las que ha dedicado muchas horas desde su juventud le han permitido subsistir, pero le han dejado poco tiempo para la escritura de sus propias obras. Su optimismo persistente le lleva también a señalar que hay obras que no pueden acometerse demasiado pronto, que hace falta madurar no solo el contenido sino también el género, el tipo de escritura, la perspectiva de manera que parece aludir, entre otras, a la obra en que está enfrascado y que nosotros leemos.

El primer volumen es el que se ocupa de un arco cronológico más amplio, desde sus primeros recuerdos, desde su nacimiento en 1914, hasta 1951; va de los años más lejanos del presente de la escritura hasta el de 1951, que supone para el autor una cesura porque es en el que

va como profesor a Estados Unidos. En estas páginas se incluyen alguno de los días más dolorosos de su vida: la muerte de su hermano, la Guerra Civil, su prisión posterior, los años difíciles en que tiene que ganarse la vida como traductor y dando clases en una academia, procurando que su nombre no aparezca nunca en público, la muerte de sus padres y la de uno de sus hijos. A ello se suma la voluntad de escribir libros, que como señala José Luis Abellán, debían tener atractivo para el público en general, con las dificultades señaladas [2009].

Según hemos mencionado, como no puede ser de otra manera, en las páginas introductorias de estas memorias el escritor se refiere a sus concepciones sobre la vida, aunque sea de manera sucinta:

Pero, sobre todo, la vida no es solo lo que *se ha hecho*; es, y muy principalmente lo que no se ha hecho pero se ha deseado, pretendido, intentado hacer y ser. He insistido largamente desde hace ya muchos años, sobre el concepto de *trayectorias*, ciertamente en plural, como estructura de nuestra vida [1988: 11; subrayado del autor].

Y efectivamente este es un concepto clave de su pensamiento y que apunta la complejidad de trasladar la vida al papel, de resumirla: si no aparecen, si no se registran esos sueños, deseos, que nunca se materializaron, para Marías, una biografía o autobiografía es insuficiente, no completa la figura que se quiere retratar, y se aproxima a un descarnado *curriculum vitae* que deja fuera lo más importante de cualquier vida. Javier Marías, el hijo novelista, ha tenido en cuenta este concepto y en sus obras de madurez, en *Tu rostro mañana* (2002-2007), y en otras novelas, también insiste en la necesidad de considerar no solo lo que ocurre, sino también, con el mismo relieve, lo que se sueña o se desea, y lo que no llega a ocurrir, con la intención de intentar que la representación no resulte insuficiente. De esta forma pasan a formar parte, al igual que los hechos, la memoria y la imaginación, los deseos y sueños que nunca se materializaron, pero que fueron la realidad del sujeto, algo que realmente vivió.

La importancia que atribuye a la infancia en su concepción es perceptible en múltiples lugares. Dice en *Mapa del mundo personal*:

infancia: la dependencia del hombre desde que nace, la ayuda que necesita, hacen que sea fundamental en su vida la convivencia, la familia, y esto les ha ocurrido igual a los padres. Este núcleo es el que hay que situar en el comienzo de la persona. De manera que lo que hay que subrayar es la dimensión social del ser humano [1993: 22].

A la infancia más remota le dedica una atención en la que se mezclan dos impulsos. El primero sería la búsqueda en los recovecos de la memoria, lo que quizá no ha recordado en mucho tiempo: lugares en Valladolid, familiares, objetos, relaciones de su familia, a veces solo el nombre de unos empleados que trabajaban con su padre, que como en un centelleo reviven unos segundos para después desaparecer. Y también se une al esfuerzo memorístico, la voluntad de explicar un contexto personal y social, de mostrar su «circunstancia»: un entorno de clase media o media alta en que no faltaba el dinero, aunque no fueran ricos. Una comodidad en que las buenas relaciones de sus padres y otros familiares con él y con su hermano suponen un medio óptimo en que se puede desarrollar su vida personal. En consecuencia, la gratitud será una constante que se repite a lo largo de esta obra y que se origina en sus convicciones más profundas y así en esta etapa subraya la enorme gratitud que siente hacia los que le han enseñado, con quienes ha conversado y con quienes se relacionó tanto en su etapa escolar y universitaria como en los años posteriores (los cursos en la Universidad Menéndez Pelayo, luego los cursos en Soria, los encuentros en Gredos, etc.).

Aparecen en escorzo sus primeros años en Valladolid en el parque cercano a su casa, algunos niños a los que conoce, unas relaciones sencillas que se unen a las que mantiene con el mundo adulto⁸. Y ya

⁸ Los espacios urbanos (centro de Valladolid, Campo Grande) son en muchas ocasiones también los de la infancia de Miguel Delibes, seis años más joven que él.

desde aquí podemos señalar otro rasgo que se mantiene a lo largo de estas memorias: puede equivocarse en un nombre, en una fecha, en una interpretación de un hecho, pero son siempre detalles menores que no invalidan su voluntad de contar su verdad⁹.

Y hay que añadir que esa primera infancia en Valladolid será el paraíso perdido pues por los azares de la economía, en los años veinte, su padre perderá los medios que había acumulado mientras era representante de la banca Jover en Valladolid. Si bien siempre manifiesta su gratitud, admiración y respeto hacia el padre, en el episodio dedicado a su ruina utiliza algún adjetivo en el que incluye una crítica (matizada) por su falta de previsión o su excesiva confianza. Y este suceso, además, coincide con la enfermedad de su hermano, una tuberculosis que resultará fatal.

Cuando titula un capítulo «Aparición de lo público», y cuando aparezca posteriormente lo público, indica la relación con el mundo exterior, en este caso, que a partir de muy temprana edad empieza a prestar atención al mundo que le rodea, a la realidad nacional e internacional que le llega a través de noticias (en la radio, en las conversaciones de los mayores) y que suponen que su realidad deje de tener los estrechos límites de la familia, y el círculo de amigos y conocidos. Se trata de una época especialmente convulsa, de la que recuerda el asesinato de Eduardo Dato, la guerra de Marruecos, la dictadura de Primo de Rivera, sobre lo que le llegarían algunos ecos:

También se hablaba de «separatistas», especialmente catalanes a veces vascos, llamados sobre todo «bizcaïtarras». Mi visión de los asuntos políticos era entonces sumamente vaga, como corresponde a un niño de siete años, un poco menos quizá, por mis largas conversaciones con mi padre [1988: 36].

⁹ Entre otros lugares, en una entrevista al final de su vida le dijo a Leticia Escardó que de lo que estaba más orgulloso era de haber dicho, desde su infancia, siempre la verdad.

Según apunta, la precocidad que manifiesta hablando en muy temprana edad, aprendiendo a leer él solo, y en otras actividades a lo largo de su infancia, parece que le llevan a exigirse más de lo que correspondía a su edad. A partir de aquí el relato se eslabona en la alternancia de lo personal y lo público, si bien este segundo aspecto suele ser más breve y tiene como función suministrar al lector el contexto preciso.

Dedica algunas páginas a la educación en el hogar, luego al colegio en Madrid y al Instituto (1923-31), y a pesar de subrayar que la pedagogía se basaba en el castigo físico, muestra su satisfacción: nos dice que adoraba a su primer maestro y también, un detalle que merece recordarse, es que el libro de lectura que tuvo su generación es el mismo que otras generaciones leyeron en los primeros años de colegio: el libro era *Corazón (Cuore)* de Edmundo de Amicis (1886)¹⁰. Es interesante su recuerdo del camino que recorría para ir al colegio y al Instituto Cardenal Cisneros, pues atravesaba el centro madrileño, las calles de Hortaleza, Fuencarral, Hernán Cortés. Y hay que recordar que ese espacio urbano, durante aquellos años, tenía más bien un ambiente de pequeño pueblo, más cercano al que reflejan el último Galdós o Max Aub en *La calle de Valverde* (1961).

En distintos lugares, el relato salta del pasado al presente y recoge opiniones curiosas y a veces conflictivas, como, por ejemplo, disertar sobre el hecho de que a su padre no le gustaban las mujeres maquilladas pues decía «En una mujer pintada veo siempre un impostor» [1988: 57], para, a continuación, añadir que, sin embargo, su propia experiencia le mostró la imprecisión de ese juicio. En distintos detalles como ese, a veces nimios, vemos cómo alcanza una conciencia crítica que no solo sopesa los juicios de su padre o de otros adultos, sino también de su experiencia subjetiva, aunque en ocasiones dará lugar a pa-

¹⁰ Creo recordar que también se menciona en las memorias de Pedro Laín Entralgo, algunos años mayor que Marías. También este fue el primer libro que se leía en muchos colegios españoles durante los años sesenta.

radójicas conclusiones: la falta a las clases de religión, nos dice, sería posiblemente la causa de que mantuviera «mi fe intacta».

2. LA UNIVERSIDAD

Entre los capítulos que más atención le merecen, reflejo de su circunstancia, y que tiene gran interés para el lector, están los dedicados a su llegada a la Universidad y sus años de estudio en ella. Comenzó sus estudios universitarios en el curso 31-32, en Ciencias, cuando todavía la universidad estaba en la calle San Bernardo, pero muy pronto descubrió su vocación filosófica. En esas páginas, como en otros lugares, vemos que no quiere entrar en pormenores que aprecien quienes conozcan la época, sino que su receptor es un lector común, no un especialista.

En el conjunto de las memorias, podemos ver que el autor distinguiría tres temporalidades: la primera lejana, imprecisa, en la que cuenta tanto o más los recuerdos propios como los de los demás, las informaciones que le pudieron transmitir con posterioridad los mayores. Una segunda estaría formada por la vida adulta desde la universidad y que incluiría no solo la mitad de su vida (que fecha hacia los 31 años) en que comenzaría su «verdadera vida», junto a Dolores Franco, y, en tercer lugar, ya en una temporalidad distinta a partir de mediados de los años setenta. Así, en el prólogo del volumen III señala que, a diferencia de los volúmenes anteriores, en este ha cambiado su punto de vista, pues la perspectiva desde la que narra no tiene que dar cuenta de un pasado lejano y a veces impreciso sino de un tiempo, los últimos 15 años, que son casi presente, que se aproximan a ser un presente. Pero además hay un hecho que determina la última parte de su vida, la muerte de su mujer, Lolita, tantas veces citada y tantas veces protagonista de este relato. Si el problema de la autobiografía es la reconstrucción del yo, la captación de lo que cambió o lo que permaneció, hacia

finales de los setenta se trataría de otro sujeto con otro horizonte de vida. Durante muchos meses sintió que era un superviviente que tenía que buscar el auténtico motor de la vida que es la ilusión, que había perdido tras aquella desaparición, y su respuesta, no mucho tiempo después, fue embarcarse en una labor constante tanto en la escritura de su obra como en otras actividades.

Los profesores que tuvo a comienzos de la década de los treinta forman parte lo que se ha denominado la Edad de Plata. Marías no regatea elogios y considera que han resultado fundamentales en su vida. Para él se trataba de la mejor Universidad de Europa: Xavier Zubiri, José Gaos, José Montesinos, Rafael Lafuente Ferrari, Manuel García Morente y, por supuesto, José Ortega y Gasset, forman un conjunto hacia el que expresa la mayor admiración. Es importante subrayar las distintas disciplinas que estudia, las lecturas adicionales que realiza, tanto en ciencias como en humanidades y en distintos idiomas, lo que nos muestra una formación poco común.

El relato se problematiza, casi como un argumento, pues la vida no es un hecho aislado, bien delineado, unilateral, sino que, como indica su concepto de «trayectorias», tenemos que considerar la pluralidad de lo que se imaginó, se proyectó y lo que no ocurrió. Salta con facilidad desde el pasado hasta el presente de la enunciación porque, como le habían enseñado sus maestros, el tiempo no se divide en compartimentos estancos y el acto de escritura/lectura nos permite acercarnos cincuenta o cuarenta años después a lo que fue, a lo que pudo ser y a lo que incorporaba el futuro.

En ocasiones, su lenguaje nos recuerda al voluntariamente arcaizante que utiliza su hijo Javier en alguna de sus novelas, y muestra su voluntad de no detallar el ámbito íntimo más allá del decoro. Dice «Mi interés por lo femenino...» al hablar de su educación sentimental y textualizar lo que supuso para él el descubrimiento del atractivo sexual. Pero Marías padre, apenas detalla una experiencia que caracterice ese descubrimiento y siempre utiliza una perspectiva indirecta: el cor-

te de pelo a lo *garçon* que privaba a una mujer de la belleza de su cabello, por otro lado, muestra lo que hasta entonces desconocía: la belleza de la nuca. La intimidad es un ámbito que queda limitado en su exposición, sus peculiaridades no deben exponerse en público, y por ello no es extraño que acepte que su visión es «idealizada». Cuando nos hable del comienzo de su matrimonio distinguirá entre «intimidad corporal» e «intimidad personal», que ya existía en su caso desde mucho tiempo antes y que tienen que ver con la verdadera comunicación de una pareja.

Son dos los hechos que le impulsan hacia la filosofía y que cambiarán su vida: la lectura de *Notas* de Ortega, a los 15 años, que será el poso al que luego se sumen el curso de Zubiri del año 31-32 y las clases de Ortega, y los mencionados García Morente, Gaos, etc. En ese contexto es en el que traba una intensa amistad con Dolores Franco, Lolita. Pero no se trataba inicialmente de amor, según afirma. La nueva universidad, cuando se traslada a la Ciudad Universitaria, supone un nuevo contexto que le ofrece un espacio semejante al de otras universidades en Europa y América, y que, por ejemplo, les permitía a él y a otros estudiantes, al acabar las clases, volver desde la Facultad de Filosofía y Letras hasta Moncloa dando un largo paseo con sus compañeros, Ortega y algún otro profesor.

No cabe duda de que son distintos factores los que motivan qué se narra y con qué detalle. Y así, puede parecer sorprendente que ocupe poco espacio el cruce por el Mediterráneo en el verano de 1933, en el que participó con otros estudiantes y profesores, aunque probablemente sea así por haberle dedicado su primera publicación¹¹. Aquí apenas se presenta en un resumen esquemático, donde menciona alguno de los pormenores significativos, subrayando que para él (que

¹¹ En 2011 su texto sobre el viaje fue reeditado por Daniel Marías, Francisco Javier Jiménez, con un epílogo de Javier Marías. La meritoria edición se publica en *Páginas de Espuma*, responsable también de la segunda edición de las memorias.

cumple 19 años en el trayecto)¹² y otros coetáneos suyos supuso una experiencia de enorme valor formativo: procedía de una nueva visión de la educación, que había contado con el apoyo del entonces Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Manuel García Morente, y el de Ortega, Marañón y otros intelectuales. El recorrido los llevó por Túnez, Egipto, Tierra Santa, Creta, Italia, lo que a los jóvenes les permitía ver lo que antes habían leído o visto en láminas, acompañados por profesores entusiastas. Y, no obstante, creo que se debe subrayar una de estas páginas porque tiene una importancia personal:

En Belén, en Jerusalén sobre todo, revivía mi fe siempre viva, con dudas de muchacho pensativo, meditabundo, a las que dejaba existir, con la esperanza de que, sin violencia, se clarificarían y disiparían, sin estar nunca dispuesto a tirar por la borda, frívolamente, esa fe a la primera dificultad. Cuando estuve en el Santo Sepulcro recapitulé mis diecinueve años en una plegaria: «Dios mío, dame una vida intensa y llena de sentido cristiano». No se me ocurrió pedir otra cosa [2008: 103].

Son las últimas palabras dedicadas al viaje y aunque parece establecer cierta distancia respecto a aquel momento, refieren a un ámbito privado que resulta fundamental en su vida: la experiencia de la fe y la búsqueda de un sentido cristiano, lo que no resultaba incompatible con la reflexión filosófica, según había comprobado poco antes en figuras como Xavier Zubiri, además de en los libros.

Esa experiencia interior y sus convicciones van a resultar explícitas en publicaciones posteriores, pero en aquellos años se ocupa de lecturas, estudios y traducciones y prólogos que le encargan Ortega y otros y que le producen una enorme satisfacción, al igual que las primeras clases que da para un grupo de compañeras en la Residencia de Señoritas, a las que explicaba historia de la filosofía y que luego oficializaría

¹² A lo largo sobre todo de la primera parte del relato de su vida, existe un decalaje entre sus experiencias y la edad del escritor, que siempre le parece al lector mayor de la edad que tenía.

María de Maeztu.

Por lo que vemos en el reflejo de aquellos años, desde comienzos de la II República, destaca la atmósfera poco politizada en la que vive la universidad, y solo poco después cuando ya se refleja la proximidad de la Guerra Civil, vemos que la vida personal se ve inmersa de manera irremediable en la vida pública. Por un lado, hay que recordar la conocida influencia de su maestro, de Ortega y otros intelectuales en el apoyo a la República, pero también vemos que no refleja ansias revolucionarias en lo político y que se sitúa en cierta equidistancia respecto a los dos bienios iniciales de ese periodo, el «rojo» y el «negro».

En su temprana formación hay que sumar también su estancia en la recién creada Universidad Internacional Menéndez Pelayo. En las páginas que le dedica señala la relación que trabó con varias jóvenes que colaboraban con Pedro Salinas en la organización de los cursos y que en algunos casos no pudo mantener porque tuvieron que exilarse por la Guerra Civil. Una de ellas, Carmen Ortiz de Zevallos, pronosticó que se casarían Lolita y él, a lo que ambos respondieron con una rotunda negativa. Al volver esa joven a vivir a Perú su contacto ya fue esporádico, tanto en aquel país como en España, pero su recuerdo compone una de las limitadas efusiones que se permite el narrador. Comenta que murió «hace ya un par de años, tan alerta y graciosa, tan culta y cariñosa como cuando era joven, y la echo de menos a pesar de tan largas ausencias y tan breves y espaciadas presencias» [2008: 150-151]. Probablemente en estos pequeños detalles, que en apariencia no revisten mucha importancia, sobresale la dimensión personal que le interesa a Marías, no la simple enumeración de hechos y, en especial, lo importante, según se ha dicho, que es para él la amistad.

No parece necesario extenderse en lo que suponían aquellos cursos de verano en Santander, el encuentro con maestros como Unamuno, y otros profesores de distintos países y especializadas, como Jacques Maritain, Johan Huizinga o Wolfgang Köhler, y junto a ellos, el contacto con jóvenes como Dámaso Alonso, Gerardo Diego o Antonio Ma-

richalar, entre otros. Todo ello, huelga decirlo, conectaba con el impulso de Ortega para europeizar España, para que los aires del norte sacudieran las raíces de la cultura nacional y se situaran en el lugar que le correspondía. No cabe duda de que en ellos está parte de la inspiración que le sirve a Marías para organizar los cursos de verano en Soria entre 1972 y 1977, en los que encontramos también figuras de primer nivel.

3. ALGUNAS CONSECUENCIAS DE LA GUERRA

Refiriéndonos muy brevemente a la esfera pública, tras la dictadura de Primo de Rivera, destaca que, frente a lo que ocurre con otras figuras, no critica al rey Alfonso XIII, y que también en 1931, cuenta su contenida celebración de la llegada de la República de manera sincera, pero sin explosiones emocionales. Desde la distancia recuerda las esperanzas que sintieron miles de ciudadanos, sin olvidar el apoyo de la Agrupación al Servicio de la República que fundaron Ortega, Marañón y Pérez de Ayala. Añade para que no quede duda, que los historiadores argumentarán e investigaran sobre estos hechos, pero él da constancia de cómo lo vivió y esa posición de testigo es la que mantiene a lo largo del relato.

Marías presenta el contexto previo a la Guerra Civil española sin buscar perspectivas novedosas y enfatiza la preocupación que, según avanzan los años 30, manifiesta Ortega, que tanto había apoyado la República, los elementos perturbadores como la negación mutua de izquierdas y derechas, la polarización que conlleva la negación de valor y legitimidad al adversario. Sabemos que la terrible Guerra Civil supondrá una desastrosa experiencia personal que no podía prever y se da cuenta de que a partir de aquel momento lo que denominaba dimensión pública afecta de manera distinta la dimensión personal sin que ya sea posible mantenerse solo en esta última. El pasado constituía

una burbuja, primero la privada del niño y luego en la etapa educativa del bachillerato y universitaria, pero la influencia de la Historia hará que el individuo ya no pueda limitarse solo al ámbito privado.

Aunque estas memorias se leen como si fuera una novela, por el talento de su autor, en algunas secciones sobresale el tono de la narración. Obviamente hay un fuerte contraste entre los años anteriores a la guerra en que comienza su formación universitaria y entra en contacto con Ortega y otros maestros y amigos, según se ha señalado. Y debe señalarse que ni en los años de la guerra ni en la posguerra nunca intenta hacerse pasar por lo que no era: siempre defenderá una posición liberal, aunque colabore con socialistas como Besteiro; y lo seguirá siendo en la posguerra, sin manifestar su adhesión al régimen, lo que habría mejorado su vida de manera inmediata.

Además de la tragedia colectiva, la guerra para él supone hechos tan tristes como la muerte de su madre y la ejecución inexplicable del hermano de Lolita y la novia de este. Sufrir los bombardeos, la muerte que inunda la ciudad de Madrid durante casi tres años, el hambre y la incertidumbre, contado siempre desde el lado republicano, pues del otro solo tenía noticias puntuales (y lo que luego pudo leer o conocer con posterioridad). En mi opinión destacan las páginas dedicadas al final de la guerra, a los días de marzo que transcurren desde el golpe del coronel Segismundo Casado, hasta que las tropas nacionales ocupan Madrid y los meses siguientes¹³.

Después del golpe de Casado, el 5 de marzo de 1939, comienza una etapa de colaboración con Julián Besteiro que representa para él lo más valioso de la República, incluso en sus últimos estertores. Marías señala que esta etapa, en la que redacta artículos y comunicados que se leen por radio para argumentar la necesidad de poner fin a la guerra, es una de las cosas de las que se siente más orgulloso. Su experiencia

¹³ Véanse las páginas que dedica a esta etapa Ernesto Baltar en *Julián Marías: La concordia sin acuerdo* (2021).

en esas semanas no incide en la pavorosa incertidumbre en que se vivía, no solo con la guerra, sino con la contienda dentro de los republicanos entre «casadistas» y comunistas y partidarios de Negrín (otra Guerra Civil dentro de la Guerra Civil), de manera que solo caminar por cualquier calle del centro era una arriesgada aventura. Para realizar un breve recorrido eran necesarias horas, en previsión de los encuentros con adversarios que podían darse en distintos lugares de la ciudad.

El final de la guerra no supone el final de todos los padecimientos, como a tantos otros, puesto que pronto se entera de que un amigo, antiguo compañero de colegio y universidad, organizó una campaña contra él y que, entre otros, había conseguido el apoyo de un profesor que destacaba por su fanatismo. Marías no da nombres, pero hoy no cuesta mucho encontrar que la traición provino de un tal Carlos Alonso del Real y que el profesor era Julio Martínez Santa-Olalla. Aunque sabemos tanto por su testimonio como por numerosas voces que no intervino ni siquiera en un combate, que alcanzó el grado de soldado y que su actitud fue la de una defensa de la legitimidad de la República, el 15 de mayo del 39 fue detenido, trasladado a una prisión provisional en Arguelles y más tarde a otra en la calle de Santa Engracia, un lugar en el que se daba, en general, un trato más humano que en su primer cautiverio.

Resulta sorprendente que cuando han transcurrido casi 50 años recuerda el nombre de varios reclusos que compartieron ese presidio con él e igualmente recuerda el nombre, aunque lo omite, de uno de los oficiales responsables que tenía «una tendencia al sadismo» [1988: 201].

Alguno de los recuerdos de aquellos meses nos muestra el temple del escritor:

El director de la prisión me pidió que diera una serie de conferencias a todos los presos, reunidos en el gran patio central. Pensé de qué `podría hablar, sin libros y de modo que el tema no aumentase mi posible condena.

Decidí tratar «Los descubrimientos geográficos» Tuve inmenso éxito: desde entonces mi vida de conferenciante es una decadencia. Todos me conocían. Muchos meses después me encontraba a veces en la calle a un tipo que se me acercaba sonriente y me daba un fuerte apretón de manos. «¿Cómo está usted?», me preguntaba. Yo contestaba: «¿Santa Engracia 134?» No fallaba; y se marchaba descándome todo género de venturas [1988: 202].

Además de la ironía sobre su carrera de conferenciante, destaca el tono en el que recuerda parte de los meses que estuvo detenido, cuando solo la intervención de la familia de Ortega, Salvador Lissarrague, Camilo José Cela y otras personas influyentes, consiguió que no tuviera una condena mayor y pudiera salir de la cárcel. Lo dramático del cautiverio también queda resumido en breves detalles que contrastan con el párrafo citado y, por ejemplo, señala que pudo ver como, por razones nimias, los guardianes dispararon y mataron a dos reclusos.

El relato es equilibrado, sin rencor, y muestra una serenidad que es una constante, según se ha visto, pero no puede dejar de protestar por la represión posterior a la guerra, en la que se mezclaron las venganzas personales y que, en su opinión, fue uno de los hechos que retrasó la consecución de la reconciliación nacional. Su breve descripción de los consejos de guerra llevados a cabo en aquel tiempo muestra la casi absoluta indefensión que sufrió y recuerda con una cierta ironía los tales juicios en los que el abogado defensor no tenía tiempo ni de leer los expedientes, y en los que el juez rechazaba todos los testimonios que podían exculpar al acusado.

Marías, ya antes de la traición, no se engañaba con respecto a su futuro. Pero nadie podía calcular las consecuencias de sus simpatías republicanas de manera tan visible como poco importante (con la excepción de los días de marzo citados) y sin haber cometido ningún delito¹⁴. La anécdota sobre el método en que consiguen darle el premio ex-

¹⁴ Hay que recordar que, entre otras lindezas y sin aportar ninguna prueba, se le acusaba de haber publicado en el diario Pravda.

traordinario de Licenciatura, entreteniendo García Morente al mensajero que llevaba el veto, hasta que el resto del tribunal lo hubiera concedido, ya le daba una idea. Será el único cuyo nombre no se haga público al día siguiente, como si nadie hubiera recibido el premio. Poco después, en 1942, le suspendieron en la defensa de su tesis doctoral, a pesar de los esfuerzos de García Morente, lo que confirmaba que las puertas de la universidad iban a estar cerradas mucho tiempo¹⁵. Luego, como ese día de la semana tenía la costumbre de merendar con su mujer, no dejó que lo ocurrido estropease ese momento, pues, nos dice, «lo importante es lo importante».

Destaca esa ausencia de rencor, su serenidad, esa fuerza que sin duda proviene de su mujer y de su fe, de manera que su constante carrera de obstáculos y amenazas, la huida precipitada de muchos amigos, el exilio de Ortega, los trabajos en academias y las traducciones, no le impiden dar algunas clases de filosofía a un grupo reducido gracias a no ser público y no celebrarse en la Universidad, sino en un centro denominado Aula Nueva que, al no poderse utilizar su nombre, figuraba como dirigido por Soledad Ortega. En la primera década de la posguerra, tanto en la vida cotidiana como en la cultural, señala las injusticias que se cometieron con la represión, pero rechaza la simplificación y recuerda que distintos personajes como Dionisio Ridruejo, Luis Rosales y otros estaban abiertos a los disidentes y así se podía ver en revistas como *Escorial*. Utilizando la terminología de Pierre Bourdieu, podríamos decir que Marías sabe que mantiene cierto «capital cultural», pero que es un capital «no convertible» en el nuevo régimen y cuenta, sobre todo, con una situación de rechazo por parte del mundo académico y oficial. La situación en la que vivirá será la de una ca-

¹⁵ Rodríguez Milán da cuenta de la agria polémica que, en 1999 tras un artículo de Javier Marías, enfrentó a este con la familia del filósofo José Luis Aranguren y con Javier Muguerza, a la que se unieron otros nombres, y en la que se discutía la colaboración y participación en la élite de la cultura franquista de distintos intelectuales y escritores [Rodríguez Milán, 2018: 87 y SS].

rencia de independencia económica que resulta un impedimento para cualquier actividad cultural o filosófica [Bourdieu, 1999: 31 y SS].

4. DIFICULTADES MATERIALES Y PLENITUD PRIVADA. PRIMERAS CONCLUSIONES

Cuando finalmente Lolita Franco acepta casarse con él, comenzará la «verdadera vida». Añade que tenía la impresión de que sus 27 años habían sido solo «el preludio de mi vida» [1988: 233]; lo improvisado y lo precario de su situación puede resumirse cuando señala que el viaje de novios fue a León porque era el lugar para el que había billetes de tren en el momento en que llegaron a la estación.

Esta etapa de su vida, tras la plenitud que supone su matrimonio y convivencia con Dolores Franco, se ve de nuevo rota por las desgracias que les suceden. Primero la muerte del padre, que se temía desde tiempo antes, pero también la de su hijo pequeño, Julianín, de manera inesperada, por una infección fulminante, que será para sus padres una pérdida que sentirán toda su vida. Luego, los cambios que se producen en los años cincuenta suponían nuevos horizontes para el país y para los Marías, pues él ha aceptado ir a dar clase al Wellesley College, cerca de Boston, y allí se mudará toda la familia.

No se puede dejar de mencionar el hecho de que en *Una vida presente*, al margen de los prólogos a cada volumen, apenas encontremos unas pocas alusiones a sus ideas filosóficas, o incluso a las de Ortega. No trata de divulgar en este formato ideas filosóficas y, sobre todo, se refiere a las condiciones materiales, a las dificultades que encuentra, al apoyo de editores y amigos, a la persecución que sufre desde las esferas oficiales, pero también señala que en lo esencial, sus libros, sus escritos, estaban pensados para leerse a su mujer, no solo por sus conocimientos filosóficos y su criterio, de manera que podemos establecer su fundamental carácter comunicativo, de diálogo con el otro [1988:

269]. También, desde el momento en que escribe, valora especialmente dos libros en que relata la respuesta de su querido maestro: así, en el primer viaje a Lisboa Ortega le confiesa que no quiere leer su *Miguel de Unamuno* (1943), por lo mucho que ha luchado con aquel. Y, en segundo lugar, aunque la *Introducción a la filosofía* la ha editado en *Revista de Occidente*, Ortega le dice que tampoco quiere leerlo:

Es un libro demasiado importante, los dos estamos haciendo nuestra filosofía, y no es bueno que me perturbe, ni yo a usted con mis comentarios. Está muy bien: he leído el índice y he visto el efecto de su lectura en mi hijo José: con eso basta [1988: 270].

Dada la satisfacción lógica que le producía que el maestro leyera sus obras no cabe duda de que ambos casos sentiría cierta perplejidad. ¿Se trataría de lo que Harold Bloom denominó para la tradición poética «ansiedad de influencia»? No parece que aquí, al igual que en otras circunstancias, falsee las palabras del maestro.

Creo que ya he mencionado que la falta de énfasis al narrar la vida, sin buscar el primer plano, es consustancial a su obra puesto que es necesario dar cuenta de las circunstancias, que no son algo abstracto, sino que refieren a familiares, amigos o personas con las que entramos en contacto.

En resumen, puede afirmarse que Julián Marías quiere dejar un testimonio personal, no porque se crea importante sino porque puede dar cuenta de unos hechos extraordinarios, la cultura y la universidad españolas hacia comienzos de siglo y de los más nefastos de la historia del siglo XX, la Guerra Civil y sus consecuencias. Su vocación intelectual, académica y profesoral, se vería fuertemente lastrada casi desde su inicio, aunque podría haber dado un giro completo si hubiera mostrado su adhesión al régimen, lo para él sería una mentira inaceptable pues su lealtad, a pesar de los pesares, estaba con la República. De lo que vemos que se siente más satisfecho, además de reconocer la satis-

facción que le producen sus primeras publicaciones, es de su colaboración con Julián Besteiro, que encarna para él las virtudes republicanas, que le podría haber acarreado las peores consecuencias¹⁶.

Si hiciéramos una lectura posmoderna de las décadas iniciales en estas memorias podríamos subtitarlas irónicamente con las palabras del último Friedrich Nietzsche en *Ecce Homo* (1888), *Cómo se llega a ser lo que se es, Wie man wird, was man ist*, pero afortunadamente Marías no se siente, cien años después de la última publicación del filósofo, rechazado e ignorado, ni cree que sea necesario valorar su trayectoria intelectual y, contrariamente, Marías siente que ha estado y está a hombros de gigantes.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis (2009): «Julián Marías: un exiliado interior a su pesar», en *Una vida presente: estudios sobre Julián Marías*, coord. A. Pérez Quintana, y L. M. Pino Campos (Santa Cruz de Tenerife, La Laguna: Universidad de La Laguna), 15-23.
- BALTAR, Ernesto (2021): *Julián Marías; la concordia sin acuerdo*, Madrid, Gota a Gota.
- BERTRÁN, Santiago (2019): «La visión responsable de Javier Marías: Una narrativa entre el pensamiento literario de Javier Marías y la literatura como reconocimiento de Marcel Proust», *Artes del ensayo: Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, 3: 215-244.
- BOURDIEU, Pierre (1999): *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama.
- CHUMILLAS ZURRILLA, Pedro (2017): «La vida biografía de la persona en Julián Marías», *Cuadernos Doctorales de la Facultad Eclesiástica de Filosofía. Excerpta e Dissertationibus in Philosophia*, 27, 293-371.
- ESCARDÓ, Leticia (2016): «A contracorriente: Una constante ética, estética y vital en Julián Marías», *Scio. Revista de Filosofía*, 12: 195-204.

¹⁶ Marías recuerda que Ortega fue al único que votó en unas elecciones. Otro episodio digno de recordar es su respuesta cuando algunos querían incluir las obras de Ortega en el Índice: escribe contrarreloj *Ortega y tres antípodas*, que pudo publicarse en Buenos Aires en 1950.

- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Enrique (2016): «La vida como realidad radical en el pensamiento de Julián Marías», *Revista de Filosofía*, 12: 97-123.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1976): *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Barcelona, Seix Barral.
- MARÍAS, Julián (2011): *Notas de un viaje a Oriente*. Diario y correspondencia del Crucero Universitario por el Mediterráneo de 1933, eds. D. Marías, y F. J. Jiménez; epílogo de J. Marías, Madrid, Páginas de Espuma.
- ____ (2008): *Una vida presente. Memorias*, Madrid, Páginas de espuma [2ª ed.].
- ____ (1993): *Mapa del mundo personal*, Madrid, Alianza.
- ____ (1993b): *Razón de la Filosofía*, Madrid, Alianza.
- ____ (1988): *Una vida presente. Memorias 1*, Madrid, Alianza.
- ____ (1970): *Antropología metafísica*, Madrid, Revista de Occidente.
- RODRÍGUEZ MILÁN, Roberto (2018): «La traición de los intelectuales y los intelectuales traicionados: el caso Julián Marías», en *Acta Lassyensia Comparationis*, 21: 81-92.

LA INFANCIA COMO TEMA EN LOS
GRANDES RELATOS DE JOSÉ JIMÉNEZ
LOZANO. «EL ÁRBOL», CUENTO
PROTOTÍPICO¹

Infancy as a Theme in «The great stories» of Jiménez
Lozano. «The tree», Prototypical Short Story

SARA SANZ GARCÍA

Universidad Rey Juan Carlos

s.sanzg.2016@alumnos.urjc.es

ORCID: 0000-0002-0535-1016

DANIEL VELA VALLDECABRES

Universidad Rey Juan Carlos

daniel.vela@urjc.es

ORCID: 0000-0002-3463-260X

Recibido: 10-11-2023

Aceptado: 17-1-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.428

¹ La investigación es un extracto de la tesis doctoral en curso, de ahí que se haya llevado a cabo por dos investigadores: el director de la tesis Daniel Vela Valdecabres y la doctoranda Sara Sanz García. La doctoranda ha realizado la mayor parte de la investigación por lo que aparece como primera autora, y el director ha revisado el estilo académico y directrices propias de un artículo para una revista científica. Además, ha sido realizada en el marco del proyecto de investigación «Recuperación, estudio y difusión digital de la obra de José Jiménez Lozano», financiado por la Comunidad de Madrid en el marco del Convenio Plurianual con la Universidad Rey Juan Carlos en la línea de actuación 1, Programa de «Estímulo a la investigación de jóvenes doctores». Ref. proyecto V1160.

RESUMEN

Este trabajo sitúa la infancia como uno de los temas narrativos de referencia de Jiménez Lozano en su libro *Los grandes relatos* [1991]. Por un lado, enmarcamos el objeto de estudio dentro de los grandes temas del autor castellano. Por otro lado, explicitamos la memoria de Jiménez Lozano sobre su propia infancia y la relación con su narrativa. Por último, ejemplificamos lo dicho analizando uno de los relatos, «El árbol».

PALABRAS CLAVE: Jiménez Lozano; relato breve; infancia; personajes sencillos; autobiográfico.

ABSTRACT

This work situates infancy as a subject reference of Jiménez Lozano in his book *The great stories* [1991]. On the one hand, we can frame the subject of study within the great themes of the Spanish author. On the other hand, we can explain the point of view of José Jiménez Lozano regarding his own infancy in relation to his own narrative. Finally, we exemplify illustrate this analysing one of his short stories, «The tree».

KEY WORDS: Jiménez Lozano; Short Stories; Childhood; Simple Characters; Autobiographical.

1. INTRODUCCIÓN

Después del fallecimiento de José Jiménez Lozano (marzo de 2020), se ha suscitado un nuevo interés por su figura². Ahora contamos con una perspectiva que ofrece la distancia ante una obra concluida y podemos afirmar con otros investigadores que su narrativa mantiene una extraordinaria coherencia y recurrencia en los temas [Moreno, 2008: 43-44; Pozuelo Yvancos, 2002 y Conte, 1994: 111-114]. Nuestro propósito nos lleva a revisar esas áreas temáticas —es decir, aquellos conceptos recurrentes que funcionan como motor de la acción³— para advertir la relevancia de una de ellas, la infancia, con el objeto otorgarle la importancia que merece. Aunque aquí solo analizaremos uno de sus volúmenes (*Los grandes relatos*, 1991), mencio-

² Se han reeditado algunas de sus primeras obras: la *Correspondencia con Américo Castro* [Trotta, 2020] y *Meditación española sobre la libertad religiosa* [Encuentro, 2021]. También han salido a luz dos escritos póstumos: *Evocaciones y presencias* [Confluencias, 2020] y *Esperas y esperanzas* [Pretextos, 2023]. Pero, además, ha comenzado la publicación de sus obras completas por parte de la Fundación Jorge Guillén.

³ El concepto de «área temática» o «tema» lo entendemos aquí como lo hacen Todorov y Ducrot en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* [1995: 257]; es

namos otras obras y dejaremos apuntado el camino para investigaciones futuras.

Desde hace años, se ha procurado unificar y categorizar la obra narrativa de ficción de Jiménez Lozano. En primer lugar, por la presentación de las etapas de su producción literaria; en segundo lugar, deduciendo los temas habituales y su estilo personal.

Sobre las etapas de su creación narrativa de ficción, existe un debate todavía activo entre los estudiosos. En la tesis doctoral de Moreno González *El exilio interior de José Jiménez Lozano* [2008: 43-51] se van comentando las distintas propuestas realizadas por los investigadores: Rosa Rossi [1994], Antonio Piedra [1997], Blanco Jover [2003], y Amparo Medina-Bocos [2003]; para concluir que en todas ellas prima el criterio cronológico de publicación para clasificar su obra, algo que se puede sostener en sus primeras novelas, pero no a partir de 1985. Él presenta una síntesis original por la que prefiere hablar de tres «parcelas» narrativas del escritor castellano, en lugar de «etapas»: *Primeras novelas* (1971-1982); *Fábulas*; y *Novelas sobre el mundo contemporáneo*. Unos años más tarde, la investigadora Blanca Álvarez de Toledo, también en su tesis doctoral (*Apuntes para una poética de las novelas de José Jiménez Lozano: Historia de un otoño, Ronda de Noche y Maestro Huidobro*, 2015) vuelve a recalcar la necesidad de evitar el eje cronológico y afina en la clasificación, proponiendo la siguiente agrupación: *Novelas sociales críticas* (pueden ser de dos tipos: de recreación de episodios históricos o de recreación de la sociedad coetánea del autor); y *Relatos legendarios* [2015: 36-51]. Si bien –en parte– es una variante de la anterior, como ella misma reconoce, nos parece que tiene diferencias significativas y atinadas por lo que nos atenemos a ella. Más adelante lo retomaremos.

decir, como un concepto más amplio y abstracto que el de «motivo». En concreto, ellos ponen como ejemplo del «tema de la muerte» o el «tema de la libertad» en una novela.

2. CUATRO ÁREAS TEMÁTICAS EN LA NARRATIVA DE JIMÉNEZ LOZANO

De los grandes temas narrativos del escritor castellano, vamos a destacar cuatro de ellos para poder añadir después el de la infancia, considerado como un tema secundario, pero con la suficiente entidad como para destacarlo, a pesar de que no haya sido reseñado hasta la fecha. Esos grandes temas son: la libertad, la memoria, la crítica social y el tema bíblico. Si bien no se trata de los únicos importantes, consideramos estos cuatro como indubitables dentro de su narrativa, y suficientes como para enmarcar el tema que nos ocupa.

El primero de ellos es la libertad: «La libertad es un tema que José Jiménez Lozano ha convertido en uno de sus motivos trascendentes [...]. Subyace a sus escritos en todas las parcelas de la literatura que nos lega» [Moreno, 2008: 63]. Un concepto amplio que se podría concretar en dos líneas: libertad interior o lucha por la libertad de conciencia, y libertad de escritura [Moreno, 2010: 462]. En el presente trabajo, no podemos abordar su estilo narrativo particular, porque excede nuestro propósito⁴.

Sobre la libertad interior o libertad de conciencia versan las cuatro novelas de su primera etapa: *Historia de un otoño* (1971), *El sambenito* (1972), *La salamandra* (1973) y *Duelo en la casa grande* (1982). En todas ellas existe un poder opresor sobre la forma de pensar de diversos personajes. Pero no es exclusivo de esta primera etapa, sino que se convierte en tema mayor a lo largo de su trayectoria, mostrando a las víctimas de diversos poderes.

Jiménez Lozano comenta la actitud de las monjas de Port Royal de su primera novela –basada en hechos reales–, que no quieren firmar

⁴ Baste ahora la siguiente apreciación: por libertad de escritura entendemos su autonomía e independencia frente a las modas literarias y estilos de algunos colegas contemporáneos. Se ha señalado frecuentemente esta singularidad de escritura del autor castellano [Moreno, 2010: 455-462; Martínez Díaz, 2014: 82-83; Calvo, 2011: 4].

las proposiciones de la bula papal, con lo que se enfrentan a todos los poderes de la época por preservar su libertad de conciencia:

Por lo pronto, ese «no» de esas monjas a Luis XIV, al Papa, a los obispos, a la universidad y a la fuerza bruta es el primer acto de una conciencia civil en la modernidad histórica, o incluso en la pre-modernidad si se quiere. Es la autonomía de una conciencia frente a cualquier poder, hecha por unas cuantas mujeres y a riesgo de lo que fuese, sabiendo muy bien a lo que se exponían, y aceptándolo. (...) Viéndolas y escuchándolas, leyéndolas, se siente el orgullo de la dignidad humana, del absoluto de la conciencia personal [1998a: 24-25].

A la temática de la libertad, añadimos otra recurrente en la prosa de Jiménez Lozano: la memoria. Por un lado, como memoria reivindicativa de aquellos que no son grandes según la historia y los periódicos, pero que el escritor busca desenterrar y reinstaurar en su dignidad [Jiménez Lozano, 1986: 199]. Como sucede con el tema de la libertad, la memoria reivindicativa se muestra muy clara en la primera etapa con las novelas *Historia de un otoño* (1971) y *El sambenito* (1972), pero en otras etapas o «parcelas» vuelve a aparecer, sea rememorando personajes pretéritos como en *El Mudejarillo* (1992) o la historia más reciente con *Retorno de un cruzado* (2013). Junto con la memoria reivindicativa, otro subtema sería la memoria biográfica del escritor que nació en la España rural castellana (Langa, Ávila, 1930) y vivió siempre en este entorno, donde falleció recientemente (Alcazarén, Valladolid, 2020). En este último apartado entrarían las novelas *Maestro Huidobro* (1999) y *Se llamaba Carolina* (2016); en las que se recuerda y recrea la historia de dos maestros del mundo rural castellano.

El tercero de los temas es la crítica social, que se encuentra entrelazado con los dos anteriores. En parte de su narrativa, Jiménez Lozano es continuador de la novela social española propia de una generación de escritores de los años cincuenta, coetáneos suyos [Álvarez de Toledo, 2015: 60-61]. Se trata de una corriente literaria cuyo pun-

to en común es el tema narrativo que contiene las siguientes características:

- Crítica o denuncia ante una manifiesta desigualdad existente.
 - Una colectividad que se ve afectada por esa injusticia.
 - Defensa del humilde.
- [Álvarez de Toledo, 2015: 43; Sanz Villanueva, 1980: 159 y 186].

Los críticos literarios se esfuerzan en matizar el grado de ideología que lleva implícita cada obra narrativa; debido a que iría en detrimento de la dimensión artística de la obra literaria. Algunas de ellas son marcadamente políticas, otras buscan la denuncia social y otras solo quieren mostrar situaciones de injusticia. Gil Casado lo expresa de la siguiente manera al comentar esta corriente literaria:

El auténtico escritor social trasciende los hechos denunciados, logrando así una verdadera obra de arte intemporal: sólo un escritor de enorme personalidad literaria logra [...] una obra de arte permanente; la obra que trascenderá más allá de las concretas condiciones denunciadas [Gil, 1968: 28].

En el caso de Jiménez Lozano, pretende mostrar unos hechos para que hablen por sí mismos. Lo expresa de la siguiente manera: «las denuncias se hacen en otro orden de cosas. La literatura tiene una función. Ahora bien, que algo quede denunciado a través de ella es una cuestión diferente» [León-Sotelo, 1995: 53].

Pues bien, en la clasificación que realiza Álvarez de Toledo de las obras del escritor castellano, tal y como mencionamos en la introducción, propone denominar como «novelas sociales» diecisiete de sus veintisiete novelas⁵:

⁵ Estas las novelas sociales críticas se dividen en dos grupos: novelas que recrean episodios históricos y novelas que recrean la sociedad coetánea del autor. Las referidas a episodios históricos son las siguientes: *Historia de un otoño* (1971), *El sambenito* (1972), *La salamandra* (1973), *Duelo en la casa grande* (1982) y *Retorno de un cruzado* (2013). Las que recrean la sociedad coetánea del autor son las siguientes: *La boda de Ángela* (1993), *Teorema de Pitágoras* (1995), *Las sandalias de plata* (1996), *Los compañeros* (1997), *Ronda de*

En las novelas de Jiménez Lozano lo «crítico social» no es un añadido, sino una cualidad implícita en un grupo de obras. La crítica subyace en la misma elección de unos determinados temas sociales y no de otros. Sin ir más lejos, resultaría raro imaginar una novela que tratara el tráfico de órganos desde una visión benevolente. Pero además de optar por los temas peliagudos de la sociedad, se da la circunstancia de que el escritor los abordada desde la perspectiva de los más débiles –de las víctimas–. De este modo, la crítica surge como algo natural y constitutivo de la propia obra por la forma de enfocar ciertos temas a través del narrador y de los personajes. El autor simplemente muestra, deja que sean los propios personajes y los acontecimientos los que hablen por sí mismos [2015: 40].

Como cuarto y último de los temas narrativos que reseñamos aquí, se encuentra el bíblico veterotestamentario. No solo se trata de una referencia intertextual del autor, sino que considera el Antiguo Testamento como la escuela originaria para contar historias, en donde los personajes son de carne y hueso y el realismo lleva a mostrar los hechos crudamente [Bernardo, 2018: 329-330]. Él atribuye esa particularidad a la naturaleza de la lengua hebrea: «no dejará de ser siempre oportuno subrayar el hecho de que la narración es un invento judaico, bíblico, y que en la Biblia hay historias, no abstractos filosóficos ni mitos, y que su lenguaje es eidético o de imágenes, no especulativo o moral [Álvarez de Toledo, 2015: 13].

Tiende a versionar estas historias antiguas y reinterpretar a los personajes, entrando en los orígenes del relato como uno de sus narradores. De esta manera, se conforma el tema bíblico, otro de los principales de su prosa de ficción [Bernardo 2021; García Sánchez 2017; Pedron 2009; Howell 2008]. Así sucede en los siguientes títulos: las novelas *El viaje de Jonás* (2002) y *Sara de Ur* (1989); y los volúmenes de cuentos: *Abram y su gente* (2014), *El pasenate, o Ester encontrada* (2012) y *Un dedo en los labios* (1999) (colección de microrrela-

noche (1998), *Las señoras* (1999), *Un hombre en la raya* (2000), *Los lobeznos* (2001), *Carta de Tesa* (2004) y *Agua de noria* (2008).

tos en la que destaca el capítulo «retrato de mujeres antiguas», sobre figuras femeninas bíblicas).

3. LA INFANCIA VIVIDA, RECORDADA Y FICCIONADA

De las cuatro grandes áreas narrativas seleccionadas del escritor castellano, consideramos la infancia como subtema de la memoria, y dentro de ella, como memoria biográfica. Hasta una fecha muy reciente no se ha llamado la atención de la profunda conexión entre la infancia del escritor y su obra: «cualquier biografía de la infancia del autor y de su trayectoria que no descubra esta mutua imbricación de lo uno y lo otro, la vida y la escritura, oscurecerá su verdad» [Arbona, 2016: 20]. Tal afirmación está refrendada por el prestigio de la autora, como una de las investigadoras que mejor conoce al escritor y su narrativa. El estudio citado («La infancia de José Jiménez Lozano. La casa, la escuela, los primeros trayectos») vendría a ser una antología de textos narrativos del autor relacionados con la niñez, con su edición crítica. Por tanto, se trata de un primer acercamiento a este panorama.

Jiménez Lozano nació y se crio en la Moraña, comarca abulense del norte de la provincia, con sus tradiciones populares, oficios variados, habla característica, etc. Al leer sus narraciones, descubrimos muchos personajes e historias con un correlato en los primeros años de vida rural del escritor que han marcado una impronta, una forma de ver el mundo. Y aunque tiene especial reticencia a hablar de sí mismo⁶, ha

⁶ De hecho, no quiere dar importancia a su vida cuando habla de literatura: «Mi biografía personal externa no tiene la menor importancia» [Jiménez Lozano, 1993: 9]. Hay muchos alegatos de Jiménez Lozano al respecto.

Copiamos aquí una cita muy gráfica para explicar su rechazo a la autorreferencialidad y a hablar de su biografía: Un escritor tiene un enorme riesgo de pérdida total: el que llene los cielos y la tierra con su «yo» o su nombre –que viene a ser lo mismo– hasta hacer que ese «yo» y ese hombre sean más grandes que su obra. Entonces se da ese espantoso espectáculo entre trágico y grotesco de un escritor mirándose directamente al ombligo o en el espejo de su público y de su gloria; su escritura se convierte

llegado a afirmar en el pregón del Programa de Fiestas de Langa: «Todo mi imaginario y mi universo literario están urdidos en mi experiencia infantil y lo que luego he hecho ha sido simplemente extender a Langa como un pañuelo y envolver ahí las otras cosas del mundo» [Arbona, 2016: 5].

En su prolífica obra narrativa, solo encontramos un cuento infantil (*Tom, ojos azules*, 2013), que relata la historia de «un niño muy pobre, un muchacho de la calle, que no tenía nada ni nadie en el mundo» [Jiménez Lozano, 2013: 10]. Va en busca de aventuras recorriendo el mundo en compañía de su amiga la cabrilla, vagando por caminos y parajes naturales, donde cobra importancia el mundo rural de los pueblos y los campos, recordando los cuentos tradicionales europeos de Charles Perrault y los hermanos Grimm.

Aunque no se encuentran otros relatos para niños, sí hay novelas y cuentos en los que cobra importancia este tema y específicamente como memoria biográfica del escritor. Destacamos *Se llamaba Carolina* (2016), novela en la que el tema de la infancia es parte esencial de la trama en cuanto que el narrador –ya adulto– se declara admirador de ese personaje femenino por conservar de él un gran afecto como antiguo alumno suyo. Va desgranando los recuerdos de su niñez y juventud perfilando a Carolina, musa joven enigmática y distinguida, amiga y consejera. Presenta un cuadro nostálgico y suave con estampas que pudo vivir el escritor en su niñez y juventud. Lo demuestra la importancia concedida a la escuela y a los maestros de pueblo –algo habitual en su narrativa– junto con las costumbres de la Castilla rural de posguerra donde se sitúa la trama.

Ahora solo podemos dejar apuntados estos ejemplos para mostrar que el tema de la infancia no es exclusivo de un solo libro de narracio-

en un puro ejercicio de resonancia, palabras y más palabras huecas y cada vez más retorcidas y sonoras. Da pavor. Es pura precaución frente a los aires mundanales que producen hidropesía, sed e hinchazón constantes y progresivas hasta dar en la nada más sonora. [Jiménez Lozano, 1998a: 39]

nes breves, pero sirva como un posible campo para investigaciones futuras. A continuación, vamos a analizar una de sus colecciones de cuentos en la que esta temática aparece como principal.

4. *LOS GRANDES RELATOS* (1991): PERSONAJES PEQUEÑOS Y TEMÁTICA INFANTIL

Los grandes relatos (1991) es un volumen de narraciones breves con irónico título, como explican sus comentaristas [Medina Bocos, 2005: 90-94; Arbona, 2008: 122-124]. Se trata de pequeñas historias con personajes humildes, en contraste con los poderosos:

Los grandes de este mundo ya nos han dicho y repetido todo *ad nauseam*. Han tenido siempre la historia entera a su disposición, pero los pequeños seres humanos no: ellos nunca fueron escuchados, ni entrevistados siquiera, hablan en un susurro y todos sus océanos o mundos de alegría o sufrimiento están sin descubrir [Jiménez Lozano, 1998a: 44].

Por su parte, Pozuelo Yvancos comentaba que «una de las notas esenciales de los relatos de Jiménez Lozano era la predilección por los personajes pequeños, descubridores de objetos y que revelan una mirada infantil» [2004: 219-222].

Algunos de sus protagonistas destacan por la grandeza de espíritu manifestada en detalles. Escondidos de la luz pública, pero que muestran una sabiduría popular y prudencia que podríamos calificar de ancestral. La pensadora francesa Simone Weil, una de las grandes referencias de Jiménez Lozano, señala la dificultad de mostrarlo en la ficción:

El mal imaginario es romántico, lleno de variedad; el mal real es triste, monótono, desértico, aburrido.

El bien imaginario es monótono, el bien real es siempre nuevo, maravilloso, embriagador.

Por eso, la literatura es o aburrida o inmoral (o una mezcla de las dos). Escapar de esta alternativa pasando de algún modo, a fuerza de arte, del lado de la realidad, es algo que sólo el genio puede conseguir. [Weil, 1994: 65].

Aparecen personajes sencillos, propios del mundo rural castellano, como el afilador («El molino») o el maestro de escuela que además es catequista («El árbol»); junto con costumbres y tradiciones cristianas litúrgicas según la época del año, como ir al cementerio el día de los santos («El pañuelo») o acudir a los oficios de Semana Santa («El mes más traicionero»).

Junto con los personajes, otro campo de estudio relacionado sería el punto de vista narrativo y el estilo utilizado. La voz que cuenta los relatos es la del observador imparcial que deja actuar a sus personajes; pero, sobre todo, es también la de una mirada inocente, ingenua. De hecho, en cada uno de los cuentos cortos de *Los grandes relatos* el punto de vista que adopta el narrador es el del niño testigo o el recuerdo del niño que fue. Como se comprenderá, y ya hemos apuntado, excede nuestro propósito este particular que podría ser objeto de un estudio aparte.

De los relatos, el primero de ellos («El mes más traicionero») enmarca nuestro propósito porque lo dedica al valor de la memoria, como atestigua un significativo *ritornello*: «me acuerdo yo». Un niño protagonista da vueltas en sus pensamientos al transcurrir las estaciones para llamar la atención del mes de abril, mes engañoso, porque de él se esperaba un clima atemperado, pero siempre defraudaba:

«Que Dios nos libre de quedarnos sin amparo y de una mano airada», me acuerdo yo que dijo mi madre aquella noche cuando volvió del establo de un poco más de paja para la lumbre, recién caído el sol, con el cielo ya raso y un cierzo que cortaba.

Al día siguiente, cuando mi madre nos despertó, de madrugada, para ir al sermón de la Pasión, todo estaba blanco por la escarcha como un sudario, aunque parecía Navidad [Jiménez Lozano, 1991: 9].

Termina sentenciando:

¿Cómo no me voy yo a acordar de aquellos marzos y abrils? Que no he conocido yo que por aquí hayamos tenido muchas primaveras, y sobre todo el mes de abril es el más falso y traicionero [1991: 12].

La experiencia de esta familia no puede distanciarse mucho de lo vivido por el autor real en sus primeros años de vida en una de las zonas más frías de la península.

A continuación, destacamos tres subtemas dentro de la infancia que van apareciendo en los distintos cuentos, para más tarde retomarlos en el cuento «El árbol», que proponemos como relato prototípico de este volumen.

En primer lugar, el descubrimiento del mundo en los niños les lleva al interés por saber más, que se manifiesta en las constantes preguntas. He aquí algunos ejemplos dentro de *Los grandes relatos*:

Del segundo relato («El pañuelo»):

Y entonces, mi hermana Rosa, que era muy preguntona y contestadora, se echaba con la mano para atrás las coletas y decía: «¿Y cómo era La Mensajera?». Y mi madre la respondía: «Pues una señora que la llamaban así porque mandaría mensajes o qué sé yo, pero se llamaba doña Luz». «¡Ah!», decía mi hermana [1991: 14].

En «El desamparado» se cuenta la historia de un hombre que de joven estuvo un tiempo como hermano lego en un convento, aunque después tuvo que pasar una temporada en la cárcel. Vuelve la curiosidad de los niños y, en este caso, se incluye la respuesta típicamente taxativa de los adultos:

Pero a muchos chicos les decían en sus casas que ni les querían ver acercarse al «fraile», que era como le llamaba casi todo el mundo en el pueblo. «¿Y por qué?», preguntábamos. «Porque no», nos contestaban [1991: 37].

En otra narración, junto a la curiosidad infantil une el tema de la memoria: en «El molino» un niño narra las historias que contaba su abuelo cuando vivía en el molino viejo:

Lo que había pasado era que había tirado el hombre extraño toda su mercancía al agua de la presa por la ventana de la cocina, incluidos los siete cuchillos de plata, que nunca vendía ni quería vender tampoco y que dijo el hombre extraño que le daban siempre malos pensamientos, pero que al oír mugir al ternero era como si hubiese oído la voz de la Misericordia, y se había desprendido de todo.

—¿Y qué pasó luego, abuelo?

No pasó nada, decía mi abuelo, sino que al otro día se fue [1991: 139].

El segundo de los subtemas es «el juego y la magia», como consecuencia natural de la mirada inocente e imaginativa del niño.

El juego en los niños les lleva a disfrazarse para ser un personaje distinto por arte de magia, bastaba con estar envueltos en una sábana o cortina vieja, como aparece en el cuento «Los oficios»:

Y también vendíamos en la botica la lámpara de Aladino, que eran candiles viejos pero que los habíamos dejado muy relucientes sacándolos el brillo con ceniza, y a quien la compraba y la frotaba con un paño de color rojo se le aparecía un genio, que era yo envuelto en una sábana o en una cortina vieja [1991: 24].

Jiménez Lozano relaciona la magia y la capacidad imaginativa de los niños con las primeras experiencias literarias en la escuela rural a la que asistió. La entrada en ese mundo se le reveló como una maravillosa aventura:

En las viejas y algo destartadas escuelas rurales [...] sucedía algo tan extraordinario como en el cuento de la Cenicienta, cuando ésta se queda en casa a realizar las hazanas más serviles de ella, mientras su madrastra y hermanas asisten a una brillante fiesta en un palacio. Esto es, sucedía que aparecía una carroza de cristal en la que iba un príncipe, nos invitaba a subir, y

partíamos. No sabíamos adónde, y ni siquiera si regresaríamos. Tal y tan fantástico, en efecto, es, en el acto de leer, el encuentro primero y radical con un escritor y una escritura, que nos hacen admirar, cuando tenemos todavía intacta nuestra capacidad de maravillarnos [Jiménez Lozano, 2003: 103].

El tercer y último subtema que destacamos es el tránsito de la infancia a la adolescencia. En «Los oficios» nos habla del tránsito a propósito del final los juegos:

Apareció mi madre muy enfadada y dijo que limpiásemos todo aquello cuanto antes y que sanseacabó, que ya éramos muy grandullones para andar jugando a estas cosas de las tiendas y los oficios de mentirijillas, o a ver si nos creíamos que nos íbamos a pasar la vida jugando, y qué era lo que la habíamos hecho a la Rosarito o qué era lo que la habíamos dicho, que había salido por la puertecilla del huerto como si la hubiese picado un escorpión [1991: 26].

Y en «La sulamita», donde la Merceditas *se hizo mayor*: «Pero luego ya, la Merceditas se fue a aprender corte y confección a algún colegio o academia, y ya fuimos dejando de leer la Biblia. Aunque era bien bonita» [1991: 70]. Esa expresión («bien bonita») es la misma que usa en «El árbol», como veremos a continuación.

4.1. «El árbol», cuento prototípico de *Los grandes relatos*

En la narrativa de Jiménez Lozano, la imagen del árbol es recurrente y de gran riqueza polisémica; sin embargo, los significados confluyen – como dice alguno de sus comentaristas– en su consideración como arquetipo, símbolo de esperanza: representación del anclaje del ser humano, con características de regeneración y fecundidad [Martínez Martínez, 2012: 116-117].

Lo expresa el propio autor en uno de sus últimos libros de ensayo titulado precisamente *Obstinación del almendro y de la melancolía* (2012), cuando está otorgando al arquetipo cualidades humanas:

Ese atrevimiento u osadía del almendro, al florecer, se parece como pocas cosas a nuestras humanas esperanzas. [...] Cada año, el almendro se levanta de nuevo, y los primeros cucos, que aparecen como inspectores para dar aviso luego de algo, ya no encuentran esas flores sino como ceniza amarillenta y antigua al pie de los árboles, porque el hielo las ha chamuscado por la noche, un tiempo atrás. Pero quizá son las raíces del almendro las que se nutren de una esperanza indestructible como la de los humanos [2012: 18-19].

De entre los significados de esta imagen, a veces se corresponde con el árbol de la sabiduría, con árboles mitológicos o bíblicos como los del jardín del Edén⁷, o también con el árbol genealógico. Así, Maestro Huidobro (*Maestro Huidobro*, 1999) pinta el árbol genealógico de sus antepasados en la pared de la casa:

Este árbol pintado de la genealogía de la familia tenía también otras poderosas virtudes, y éstas eran que, no se sabía por qué sí o por qué no, de repente, un día, la cartela donde estaba escrito el nombre de la abuela Engladina, o de la abuela Guiomar, comenzaba a echar unas hojitas tiernas que en seguida se hacían grandes, y brotaba de allí una granada o una manzana o un cidro, o también rosas, o caléndulas. Pero sólo ocurría eso con las cartelas de las mujeres, y las de los hombres tenían que ser muchas veces restauradas porque la pintura se había borrado un poco [1999: 22].

Por lo tanto, nos encontramos ante la pintura de un árbol genealógico mágico –porque van apareciendo brotes verdes en las cartelas de las

⁷ En su ensayo *Guía espiritual de Castilla* (1984), describe Jiménez Lozano la figura arbórea del interior de la ermita de San Baudelio de estilo mudéjar prerrománico. Le produce tal admiración tanto su arquitectura como sus frescos, que aparece en la trama de *Un pintor de Alejandría* [2010: 17-28] y en *Maestro Huidobro* [1999: 112]. Se trata de un recinto cuadrangular en mitad de la estepa soriana: El edificio está concebido como un gran árbol de piedra, cuyas ramas sostienen el cobijo de la techumbre: son los nervios en que se despliega una columna que se abre en arcos de palmera y muestra su blanco tronco salpicado de rudos puntos rojos, como en un sarpuellido de vida, un goteado de Pollock. ¿Y qué hace aquí una palmera, a orillas del Escalote, en este clima riguroso? Es pura teología, un símbolo paradisiaco: la sombra y la frescura tras el arduo caminar que es la vida [1984: 17]

mujeres–, la misma cualidad que descubrimos en el cuento que vamos a comentar.

En «El árbol» [1991: 48-51], aparecen juntas las tres notas características de la infancia descritas anteriormente, de ahí que lo consideremos como cuento prototipo de la colección. El breve relato narra la catequesis de preparación para la primera comunión impartida por don Abdón a los niños de un pueblo. Don Abdón, cura y maestro, les enseña acerca de la creación del mundo, y enfatiza en que Dios hizo todo de la nada. Y, para explicárselo, afirma que es como si él dijera: «que crezca un árbol», y el árbol creciera de verdad. Sin embargo, los niños sí lo ven y se quedan asombrados. Pero tienen que dejarlo olvidado cuando las chicas advierten que se hace tarde y ellos se marchan para acompañarlas. Así termina la historia.

En la narración, hay una pregunta, la única que aparece de forma manifiesta en boca de los niños:

Fue inventando Dios las plantas todas de la tierra, y todos los animales, y al final, hizo al hombre de un poco de barro [...]. Y luego, cuando salíamos de allí, si era pronto todavía, corríamos hasta la laguna que estaba allí cerca, o íbamos al tejero a ver hacer tejas o ladrillos de barro rojo o peña al señor Teodosio, el tejero, y a su hijo: que los hacían en el miscal, como Dios había hecho al hombre. «¿Y le cocería Dios también al primer hombre?», preguntábamos al otro día a don Abdón, y entonces él contestaba que cómo se nos podían ocurrir esas cosas, que cómo Dios iba a cocer a un hombre. Aunque a lo mejor, quizás al primer hombre, sí, a lo mejor un poco, o qué sé yo. Pero que no se sabía, como no se sabían muchas cosas, y que los hombres querían saber todo aunque no se pudiera saber [1991: 49].

La pregunta viene dada por la curiosidad y la relación de imágenes entre el barro de las tejas y ladrillos, y el barro de la historia bíblica con el que se hace al hombre. Se descubre una inquietud por saber más. Esta búsqueda infantil lleva al propio maestro a replantearse lo afirmado en la Biblia, incluso le produce una ofuscación. Para, a continuación, intentar que dejaran de preguntar, porque no todo se podía saber.

«Sólo el niño pregunta» [Pino, 1992: 54]⁸ es una sentencia perteneciente a un poema del escritor vallisoletano Francisco Pino, amigo y paisano de Jiménez Lozano. Y este último lo explica de la siguiente manera:

La pervivencia de las inquietantes preguntas de la infancia: «¿Y por qué?», que no mueren con ella y buscan respuesta hasta poner todo patas arriba, rebuscar en los laberintos de las personas y de las historias, y mirar por detrás para ver cómo está hecho el tapiz de la vida [1994: 19].

Damos un paso más en la concepción de la infancia. Se trata del mirar mágico de los niños. Don Abdón entra en la lógica de la historia que se cuenta de manera pedagógica y teatral:

Lo que teníamos que hacer era fijarnos bien en lo que había dicho de que Dios había hecho todo de la nada: que eso era como si yo, decía don Abdón, ahora que es por la tarde de este mes de mayo tan seco y con tantas polvaneras, dijese: «¡Que crezca en la plaza un árbol de naranjas y limones con jilgueros, ruiseñores y loros!», y que creciese de verdad, y vosotros, al salir ahora de la catequesis, le vieseis ahí crecido, entre los cantos del empedrado del suelo.

Y cuando salimos de la catequesis, ese día, pues no había nada en la plaza, claro está; pero luego, unos días más tarde [...], salimos de la catequesis más tarde, con el sol ya caído, y nos entretuvimos un poco por allí, jugando al escondite antes de volver a casa [...]. Y, entonces, nos pareció, un poco de tiempo, que allí en medio, estaba el árbol de naranjas y limones con los pájaros, y no nos atrevíamos ni a respirar [Jiménez Lozano, 1991: 49-50].

Relaciona la visión que tienen los niños del árbol con el juego del escondite por la noche; ambas situaciones proclives a la actividad imaginativa.

El juego infantil promueve las apariciones y desapariciones, lo mismo que sucede con la experiencia de contar un cuento a los niños y su

⁸ Paradójicamente, aparece en un poemario que publicó con más de ochenta años. Este conjunto de poemas, además, lleva como título *Y por qué*, pregunta habitual en boca de los niños, que también es una cantinela a lo largo de dicho poemario.

facilidad para entrar en el mundo de la ficción, que puede llegar a ser tan real como la vida misma.

Al ver el árbol, los niños quedaron asombrados. Pero, en seguida han de abandonarlo:

Porque era igual que no estuviese, de lo bonito que le veíamos, mientras se oían los grillos allí lejos; que era lo único que se oía, si no hubiera sido luego por las chicas que, de repente, dijeron que ya era muy tarde y tenían que irse a casa. Así que tuvimos que acompañarlas, y dejar allí el árbol que se nos había figurado a todos, tan bonito [1991: 50].

Abandonan el árbol porque las chicas tienen que irse a casa y hay que acompañarlas. Renuncian al árbol por las chicas, es decir, hay un cambio de objeto. Este cuento está hablándonos de un momento de transición, de un final y un nuevo comienzo: del final de la infancia y de los juegos, de la nostalgia por la pérdida, y de la entrada en la adolescencia.

No es el único de los cuentos en los que Jiménez Lozano llama la atención del complejo tránsito, como ya hemos ejemplificado anteriormente. Con el preciso título «El paraíso perdido» (dentro de la colección *El santo de mayo*, 1976) nos relata una historia sobre la pérdida de los poderes de la infancia al experimentar otras motivaciones. Baste el siguiente fragmento:

Hasta que, un día, mi hermano cumplió quince años y dijo que, una noche después del Rosario, había besado a la Alicia, la hija del doctor, y que estaba bueno el beso y que ya no necesitábamos calaveras, ni mariposas, ni ranas, ni poesías, ni ninguna otra cosa, sino una Alicia. [...] Y así me hice hombre, según dicen, y perdí mis antiguos poderes, que estaban en la conejera y los compró Alicia con un beso [1976: 146].

Toda mudanza va acompañada de un precio: la pérdida del paraíso, del reino de la infancia. Con esta luz, el cuento en cuestión introduce otra *res*, un nuevo tema: la nostalgia. Pero la nostalgia queda aquí atemperada, con ausencia de dolor o angustia.

Jiménez Lozano (Langa, Ávila, 1930) tuvo que asumir bruscamente el tránsito a la adolescencia, al vivir en sus carnes los problemas de la guerra civil española con siete años de edad. A partir de entonces, la infancia se concebirá como el paraíso perdido. Él mismo lo cuenta en una entrevista: «Mi infancia me parece un paraíso clausurado [...]. Esos recuerdos son de naderías y como ceniza en cuanto la infancia desapareció. Solo tienen cabida en la escritura, como digo [...]. El resto de la vida es un exilio» [Jiménez Lozano, 1998a: 79].

Y más adelante lo reitera de otra forma: «Cuando se es herido profundamente en la niñez y en la adolescencia, eso se arrastra para siempre: lo que pasa es que yo he escrito, y en la escritura está esa memoria, y el rastro en mí de todo aquello se hace público, mientras en otros queda oculto» [1998a: 92].

Como dice Amparo Medina Bocos, «la infancia de Jiménez Lozano fue un paraíso en el que pronto se abrieron algunas fisuras; la principal, la turbadora percepción de que en el mundo había pobres y ricos, débiles y poderosos, víctimas y verdugos, relatos de vencedores y relatos de vencidos» [2005: 16, n. 10]. Este episodio importante en la vida del autor le lleva a abandonar el paraíso infantil para entrar en la realidad del mundo de los adultos.

En Jiménez Lozano hay una pervivencia de las preguntas de los niños para encontrar verdades, ya que la infancia no es solo un estado temporal biográfico, sino que se sigue manifestando después. La mirada del niño, el asombro y la pregunta, la magia, se entrelazan con el hombre sabio, el castellano y el periodista.

5. CONCLUSIONES

La narrativa de ficción de José Jiménez Lozano está transitada por grandes áreas temáticas que sustentan su vasta obra: libertad, memoria y crítica social acompañan a los temas bíblicos. De estas constantes se

derivan otros temas menores como la infancia, fruto de la memoria biográfica, que proponemos en el presente trabajo con el análisis del volumen de cuentos *Los grandes relatos* (1991).

La infancia real vivida por el escritor en la Moraña abulense rural se trasvasa a su narrativa. Tanto los temas como los personajes están impregnados de aquellas vivencias infantiles. Las tradiciones populares, oficios y estampas familiares de los relatos son propias de las poblaciones castellanas de la primera mitad de siglo XX; al tiempo que se entremezclan con los recuerdos de infancia, sus juegos y puntos de vista.

Aunque Jiménez Lozano muestra una especial reticencia a hablar de sí mismo y de su biografía, en contadas ocasiones ha denominado a su infancia como el paraíso perdido, al reconocer la pervivencia del recuerdo que salpica su imaginario narrativo.

Con el presente análisis temático de su colección de cuentos y del relato prototipo «El árbol», queremos señalar y continuar una veta investigadora incoada por el trabajo «La infancia de José Jiménez Lozano. La casa, la escuela, los primeros trayectos» [Arbona, 2016]. Destacamos así tres notas características de la infancia real del escritor y su correlato ficticio: la infancia como etapa del asombro y la pregunta; la magia por la que todo es posible en el mundo de los niños; y, por último, el tránsito a la adolescencia como momento especial de la pérdida de la infancia. Son tres momentos del tema de la «infancia» que se extrapolan a otras narraciones del escritor castellano, como motivo recurrente.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE TOLEDO MARTÍN DE PERALTA, Blanca (2015): *Apuntes para una poética de las novelas de José Jiménez Lozano: Historia de un otoño, Ronda de Noche y Maestro Huidobro*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- ARBONA, Guadalupe (2016): «La infancia de José Jiménez Lozano. La casa, la escuela, los primeros trayectos», en *De Ávila a Constantinopla: los viajes*

- fabulosos de José Jiménez Lozano*, ed. G. Arbona, A. Martínez Illán, A. Fomicheva, y V. Howell (Diputación de Ávila, Institución Gran Duque de Alba), 17-110.
- ____ (2008): *El acontecimiento como categoría en el cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*, Madrid, Arco libros.
- BERNARDO SAN JUAN, José (2021): «Jiménez Lozano o el tortuoso camino de la fe», *Turia. Revista cultural*, 139: 236-242.
- ____ (2018): «Resistencia y libertad en la Historia de un otoño de José Jiménez Lozano», *Espacios de libertad: nuevos modos, medios y motivos de creación literaria y comunicación social*, ed. F. López Criado (Santiago de Compostela, Adavira), 327-336.
- BLANCO JOVER, Federico (2003): «Jiménez Lozano. El don José de Alcarazán», *El ciervo*, 623: 34-36.
- CALVO REVILLA, Ana (2011): «Los grandes relatos, de José Jiménez Lozano. La narración como modo de conocimiento», *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 21: 1-26. <https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-5-grandesrelatos.htm> [20-10-2023].
- CONTE, Rafael (1994): «El narrador y su mundo. Una literatura de salvación», *José Jiménez Lozano, Premio Nacional de las Letras Españolas 1992*, AA.VV. (Madrid, Ministerio de Cultura), 111-114.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Marta María (2017): *El relato bíblico en la novela de José Jiménez Lozano*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- GIL CASADO, Pablo (1968): *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral.
- HOWELL, Victoria (2008): *Las figuras femeninas y la dimensión religiosa en la obra narrativa de José Jiménez Lozano*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- JIMÉNEZ LOZANO, José (2016): *Se llama Carolina*, Madrid, Encuentro.
- ____ (2013): *Tom, ojos azules*, Valladolid, Diputación Provincial.
- ____ (2013): *Retorno de un cruzado*, Madrid, Encuentro.
- ____ (2012): *Obstinación del almendro y de la melancolía*, Zaragoza, Sibirana Ediciones.
- ____ (2010): *Un pintor de Alejandría*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- ____ (2003): «Palabras y baratijas». Discurso de José Jiménez Lozano en la recepción del Premio Cervantes 2002, *Anthropos*, 200: 102-107.
- ____ (1999): *Maestro Huidobro*, Barcelona, Anthropos.
- ____ (1998a): *Una estancia holandesa. Conversación con Gurutze Galparsoro*, Barcelona, Anthropos.
- ____ (1998b): *Ronda de noche*, Barcelona, Seix Barral.
- ____ (1994): *José Jiménez Lozano. Premio Nacional de las Letras Españolas*

- 1992, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de las Letras Españolas, 19-34.
- ____ (1993): *Unas cuantas confidencias*, Valladolid, Ministerio de Cultura, Centro de las Letras Españolas.
- ____ (1992): *El Mudejarillo*, Barcelona, Anthropos.
- ____ (1991): *Los grandes relatos*, Barcelona, Anthropos.
- ____ (1986): *Los tres cuadernos rojos*, Valladolid, Ámbito.
- ____ (1984): *Guía espiritual de Castilla*, Valladolid, Ámbito ediciones.
- ____ (1982): *Duelo en la casa grande*, Barcelona, Anthropos.
- ____ (1976): *El santo de mayo*. Barcelona, Destino.
- ____ (1973): *La salamandra*, Barcelona, Destino.
- ____ (1972): *El sambenito*, Barcelona, Destino.
- ____ (1971): *Historia de un otoño*, Barcelona, Destino.
- ____ y Américo Castro (2020): *Correspondencia (1967-1972)*, Madrid, Trotta.
- LEÓN-SOTELO, Tomás (1995): «Entrevista a Jiménez Lozano: La memoria que nos va quedando es la del narrador», *ABC*, (10-II), 53.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Alicia Nila (2014): «La modestia del escriba. Notas sobre la narración en la obra de José Jiménez Lozano», *Revista Cálamo Faspe*, 63: 82-89.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Ana María (2012): *El imaginario antropológico de Maestro Huidobro de José Jiménez Lozano*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- MEDINA BOCOS, Amparo (2005): «Introducción» en *Antología de cuentos*, J. JIMÉNEZ LOZANO (Madrid, Cátedra), 13-94.
- ____ (2003): «De Port-Royal a Nínive: un recorrido por la obra de José Jiménez Lozano», en *José Jiménez Lozano*, ed. J. R. González (Valladolid, Junta de Castilla y León, Universidad), 25-46.
- MORENO GONZÁLEZ, Santiago (2010): «Libertad e inconformismo: sobre la concepción del relato de José Jiménez Lozano», *Revista de Literatura*, vol. LXXII, 144: 455-478. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2010.v72.i144.242>
- ____ (2008): *El exilio interior de José Jiménez Lozano. Estudio de una propuesta narrativa singular*, Tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia.
- PEDRON, E. (2009): *El pensamiento religioso de José Jiménez Lozano. Trayecto temático a partir de la lectura de sus diarios*, Venecia, Università Ca' Foscari di Venezia.
- PIEDRA, Antonio (1997): «Prólogo» en *Sara de Ur*, J. JIMÉNEZ LOZANO, (Madrid, Espasa Calpe), 9-59.
- PINO, Francisco (1992): *Y por qué*, Madrid, Hiperión.

- POZUELO YVANCOS, José María (22 febrero de 2002): «Tener discurso», *ABC, Cultural Blanco y Negro*.
- ____ (2004): *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península.
- ROSSI, Rosa (1994): «La mirada interplanetaria de un escritor de pueblo», en *José Jiménez Lozano. Premio Nacional de las Letras Españolas*, AA. VV. (Valladolid, Ministerio de Cultura), 37-46.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1980): *Historia de la novela social española I (1942-1975)*, Madrid, Alambra.
- TODOROV, Tzvetan y DUCROT, Oswald (1995): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- WEIL, Simone (1994): *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta.

TEATRALIDAD TRANSMEDIA EN LA
RECEPCIÓN POSPANDÉMICA: ESTUDIO DEL
CASO DE *LUCES DE BOHEMIA* EN LA XXIII
NOCHE DE MAX ESTRELLA (2022)

Transmedia Theatricality in Post-Pandemic
Reception: the Case of the *Luces de Bohemia* in XXII
Noche de Max Estrella (2022)

LUIS GRACIA GASPAR

Universidad de Alcalá

l.gracia@edu.uah.es

ORCID: 0000-0003-2259-1406

Recibido: 6-12-2023

Aceptado: 19-1-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.439

RESUMEN

Desde 1998 ha estado la *Noche de Max Estrella* trasladando *Luces de bohemia* de las tablas a las calles. Interrumpida por la pandemia, en 2022 se llevó a cabo en forma de documental transmidiático, ofreciendo una experiencia que combinaba pareceres de expertos con imágenes de citas prepandémicas, además de representaciones a cargo de la compañía *Miseria y Hambre*. Por ende, la pieza constituye una significativa oportunidad de estudio en línea con las tendencias teatrales y escénicas de la era digital, brindando un original modelo de performatividad y recepción que ilumina privilegiadamente las perspectivas espectaculares del siglo XXI. El presente artículo explora las estrategias teóricas y prácticas ejercidas sobre

ABSTRACT

Since 1998, *Max Estrella's Night* has been transferring *Luces de bohemia* from the stage to the streets. Interrupted by the pandemic, in 2022 it was carried out in the form of a transmedia documentary, offering an experience that combined experts' opinions with images of pre-pandemic appointments, in addition to stagings by the company *Miseria y Hambre*. Therefore, the piece constitutes a significant opportunity of study in line with the theatrical and spectacular trends of the digital era, providing an original model of performativity and reception that privilegedly illuminates the spectacular perspectives of the 21st century. This article explores the theoretical and practical strategies exercised on the

el espectador, así como el propio fundamento de esta nueva opción dramaturgíca, dada la fusión escénica, transmedia e intelectual lograda por sus autores.

PALABRAS CLAVE: Teatro; Valle-Inclán; *Luces de Bohemia*; *Noche de Max Estrella*; Transmedia

spectator, as well as the very basis of this new dramaturgical option, given the scenic, transmedia and intellectual fusion achieved by its authors.

KEYWORDS: Drama; Valle-Inclán; *Luces de Bohemia*; *Noche de Max Estrella*; Transmedia

TRAS LA PROPOSICIÓN del dramaturgo Ignacio Amestoy, el Círculo de Bellas Artes de Madrid lanzó en el año 1998 la *Noche de Max Estrella*, iniciativa cívico-cultural que trasladaba *Luces de bohemia* de las tablas a las calles generando una dinámica parateatral callejera donde se involucra al propio arte escénico. Celebrada ininterrumpidamente desde entonces, la pandemia trastocó su desarrollo: no fue posible llevarla a cabo en 2020 ni 2021. En consecuencia, ante la sombría perspectiva, en 2022 se decidió celebrarla en forma de documental transmediático; ello, de nuevo, traspasó la recepción tradicional, y la dramaturgia errabunda tuvo que expandirse hacia un nuevo formato digital. Su resultado, la *XXIII Noche de Max Estrella: 102 años de Luces*, fue una cuidada obra audiovisual de más de una hora de duración en la que se conjugan imágenes de las últimas citas pre-pandémicas con el parecer de expertos. Esto último resulta sumamente relevante desde la óptica académica, pues aporta un elemento de elucidación al espectador que de ninguna otra forma podría disfrutar en una representación convencional. Tal particularidad forma parte de las estrategias teórico-prácticas del proyecto, siendo posible gracias a la transmedialidad. Asimismo, junto a las exégesis críticas y las grabaciones de encuentros anteriores, se intercalan representaciones de ocho escenas a propósito del largometraje, de la mano de la compañía Misericordia y Hambre Producciones. De este modo, el conjunto hibridó lo performativo, dadas las escenas teatrales filmadas, y lo documental, por los pareceres hermenéuticos contenidos. Su transcurso se funda en la estructura tradicional de *La noche*, que contribuye a explicar la

del documental. De hecho, resulta imprescindible considerarla, dado el viacrucis callejero igualmente efectuado, o su conclusión en el Círculo de Bellas Artes.

Por todo ello, la exclusiva pieza resultante de aquella etapa epidémica constituye hoy una magnífica oportunidad de estudio que, no obstante, no ha cosechado atención académica alguna pese a su notabilidad práctica y originalidad dramática. El objeto del presente trabajo será, así pues, desentrañar el particular tratamiento y puesta en escena del esperpento de don Ramón, al igual que la forma en que el propio texto fuente es contenido en el documental. Dicha forma se enmarca en las teatralidades expandidas de nuestra era digital, presentando un original modelo de performatividad y recepción que ilumina las nuevas perspectivas espectaculares del siglo XXI, dada la fusión intelectual, teatral y transmedial efectuada. A la par, se estudiarán las distintas estrategias teóricas y prácticas ejercidas sobre el espectador, al que se brinda la posibilidad de contemplar una representación que encierra muchas otras para así adentrarle en *Luces* como nunca antes.

Proceder a analizar todo ello ratifica la actualidad del eterno y lúcido esperpento de Valle-Inclán desde nuevos prismas culturales contemporáneos. Asimismo, refuerza nuevos caminos de los estudios literarios, donde resulta complejo hallar trabajos específicos sobre las hibridaciones desde configuraciones transmedia: son otras disciplinas como la comunicación, que presta especial atención a las plataformas mediáticas, las que han puesto el foco sobre el tema, por lo que este ensayo por igual pretende acercarse a esa senda menos convencional, tal y como su objeto de estudio se propone. No en vano, en la bibliografía consultada puede encontrarse, al hilo de lo intermedial, que «implica una teoría formal de la teatralidad en relación con las innovaciones en el ámbito de la comunicación audiovisual y ámbitos artísticos paralelos» [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 65], siendo esta heterodoxia genérica lo que quizá ha contribuido a su desatención.

Con el objeto de enriquecer la investigación, a lo largo del trabajo se han insertado imágenes pertenecientes a la *XXIII Noche de Max Estrella* que contribuyen a ilustrar lo examinado y facilitar su comprensión. Por último, cabe mencionar que el presente estudio no pretende ni debe ser un análisis pormenorizado de las ocho escenas dramatizadas, sino un estudio de la presencia de la transmedialidad en ellas y el conjunto del proyecto. Una propiedad absorbente y revolucionaria en la que ahora pasamos a adentrarnos.

1. EL CONCEPTO DE «TRANSMEDIALIDAD» EN RELACIÓN CON LOS ESTUDIOS TEATRALES Y LA DRAMATURGIA POSTPANDÉMICA

Los medios digitales de nuestra era posmoderna arrojan posibilidades tan solo adscribibles al siglo XXI, imposibles de concebir sin los cambios tecnológicos acaecidos. Entre ellas, encontramos una de corte convergente que ha marcado la dramaturgia tal y como se había venido asimilando: la «transmedialidad», un «rasgo característico de la cultura contemporánea» [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 67]. Surgida a finales del pasado siglo¹, no sería hasta el año 2020 cuando comenzaría a adquirir una relevancia notoria en las teatralidades expandidas de nuestro país. En aquel sombrío período, con las salas de todo el planeta desiertas a causa de la pandemia, «enemiga del ser humano y, por tanto, del teatro», como inmortalizarían Javier Huerta Calvo y Julio Vélez-Sainz [2022: 9], la necesidad se transfor-

¹ El origen puede cifrarse, más concretamente, en el último decenio de la pasada centuria, como exponen Grande Rosales y Sánchez Montes: «Sobre todo a partir de los años noventa se empezó a reflexionar sobre la asociación entre intermedialidad y uso de las nuevas tecnologías» [2016: 65-66]. En este sentido, cabe citar el monográfico *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games* de Marsha Kinder, editado por la University Of California Press y que vio la luz en una fecha tan temprana como 1991. En él, Kinder trata la problemática transmedial con especial atención a la intertextualidad (véase su capítulo segundo), constituyendo una adelantada muestra académica que antecede a la ya consolidada corriente en que hoy nos encontramos.

mó en virtud. Así, la coyuntura adversa puso de manifiesto la idoneidad de asociar Estudios Teatrales y narrativas transmedia y, por tanto, el propio arte escénico.

Pese a su reciente auge, pueden hallarse cuantiosos trabajos sobre este ámbito de estudio que contribuyen a vislumbrar su introducción en la dramaturgia pospandémica, así como la propia relación entre teatro y transmedialidad. En verdad, el término mayoritariamente empleado al respecto, «transmedia storytelling», fue acuñado por Henry Jenkins en un artículo de 2003 en la revista *Technology Review* del Massachusetts Institute of Technology (MIT). Carlos Alberto Scolari lo definió así una década después: «Un tipo de relato en el que la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión» [2013: 344]. Ese mismo año, Carmen Costa Sánchez ya apuntaba con acierto que «las historias dejan de ser contadas para ser escuchadas. Ya no se ofrecen relatos, sino mundos y experiencias», pues «los contenidos de la historia se distribuyen mediante plataformas distintas» [2013: 562].

De este modo, la narrativa transmediática ofrece un relato proyectado más allá de lo convencional, expandido a otros medios y plataformas de comunicación y por el que, en nuestro caso, el teatro dejaría de ceñirse necesariamente a las tablas. Con la *XXIII Noche de Max Estrella*, nos enfrentaríamos a una representación y lectura de *Luces de bohemia* que constituyen otras tantas a su vez. Por ende, y como se advertirá en los siguientes apartados, la plasmación de un texto dramático mediante la presente modalidad acarrea un auténtico desafío, como señalan María Ángeles Grande Rosales y María José Sánchez Montes al hilo de la intermedialidad:

Lo intermedial puede considerarse una forma particular de mezcla en la evolución de las formas escénicas contemporáneas, y su complejidad subraya un cambio de paradigma en el análisis del teatro y la *performance* desde una óptica transdisciplinar [2016: 65].

Las teorizaciones del ámbito de la comunicación, no obstante, presentan definiciones dispares, aunque se discierne que lo transmedial encarna lo producido más allá de un único medio, concibiendo este como un sistema de signos que traslada un significado. Atendiendo al teatro propiamente, «nos encontramos ante un género que ofrece una gran potencialidad para su transmedialización, incluso mayor que otros más explotados dentro de las narrativas transmedia», según apunta Mario de la Torre Espinosa [2019: 366]. Sin embargo, la extensión de la expresión dramaturgica a otros medios como el videográfico que nos ocupa conduciría a que, a nivel teórico, no pudiéramos referirnos al «teatro» de manera rigurosa, según el estudioso: «La cuestión más relevante a un nivel teórico es que estas nuevas formas no constituirían (...) teatro propiamente dicho, sino más bien, y a lo sumo, formas de parateatralidad o de paratextualidad» [Torre Espinosa, 2019: 367]. En consecuencia, hay que ser cautos para otorgar a estas nuevas manifestaciones las categorizaciones «transmedia» y «teatral» al mismo tiempo, pues, ¿el teatro sigue siendo teatro si se traslada a otros medios? No puede obviarse que, como bien apunta Javier J. González Martínez, es un «arte incluido dentro del considerado como vivo y, por tanto, claramente fuera de todo lo que sea reproducción mecanizada a través de técnicas audiovisuales» [2021: 38]. Sin embargo, lo transmediático no se restringe a una «reproducción mecanizada», y por las dramaturgias desplegadas en la muestra analizada, bien puede sostenerse que el espectador se halla ante una representación teatral.

Pese a estas complejidades genéricas, resulta incuestionable, como subrayan Grande Rosales y Sánchez Montes, que la potencialidad del teatro para «incorporar materialmente todos los medios lo singulariza estéticamente como hipermedio, es decir, un medio que puede contener potencialmente todos los demás» [2016: 66]. En este sentido, cabe recordar el concepto «tecnovivial» de Jorge Dubatti, que se aplica a las interacciones humanas en el contexto tecnológico contemporáneo:

Llamo tecnoviviales a las relaciones humanas a distancia, desterritorializadas a través de una intermediación tecnológica que permite la sustracción de la presencia física del cuerpo viviente en territorio y la sustituye en el contacto intermediado con el otro por una presencia telemática y/o virtual, sin proximidad de los cuerpos, en una escala ampliada a través de instrumentos y máquinas [Dubatti, 2021: 315].

Esta conceptualización complementaba otra anterior del estudioso argentino: la que se refería al convivio como uno de los tres fundamentos existenciales del acontecimiento teatral. Naturalmente, ello, en relación con la transmedialidad y el específico potencial del teatro, convierte al género en un idóneo objeto de la cultura de la convergencia en que nos encontramos, más si cabe por el contexto pospandémico. De entre el conjunto de los medios digitales² que pueden distinguirse, y con los que el concepto está muy relacionado, Internet se erige como una opción de capital importancia:

En todos estos fenómenos ha sido esencial la irrupción de internet y las posibilidades que ofrece a los usuarios para formar parte de esta cultura participativa, fruto de la interacción entre los viejos medios –como el teatro, desde su concepción tradicional– y los nuevos (...) Este nuevo paradigma ha provocado así que asistamos a la incorporación de los medios digitales a la escena generando nuevos modelos escénicos [Torre Espinosa, 2019: 367-368].

De esta manera, nuestra *XXIII Noche de Max Estrella*, difundida además a través de Internet, presenta sin duda uno de los nuevos modelos escénicos donde se podría insertar el teatro transmedia: «Es dentro de estas transformaciones que está sufriendo la escena contemporánea,

² Pese a lo aquí desarrollado, sería un desatino teórico restringir la dramaturgia transmediática a sus manifestaciones digitales, pues existen cuantiosas muestras analógicas que ya han sido estudiadas con anterioridad. Algunas de ellas pueden consultarse en los distintos artículos citados en el presente trabajo [Costa Sánchez 2013; Grande Rosales & Sánchez Montes 2016; Torre Espinosa 2019].

como fruto de este nuevo contexto digital, donde podríamos incardinar el teatro transmedia» [Torre Espinosa, 2019: 368]. No obstante, lo transmediáticamente paradigmático en términos procedimentales vendrían a ser aquellas manifestaciones donde los usuarios participen de forma activa, siendo esta propiedad recíproca un elemento primordial. A propósito de tal demarcación teórica cabe recalcar que la presente versión de *Luces de bohemia* no se adscribiría al «teatro digital», pues en este es indispensable dicho elemento interactivo, atendiendo a la exposición de Grande Rosales y Sánchez Montes:

El *teatro digital* sería aquel en el que espectador y actores comparten el mismo espacio y tiempo, pero la acción dramática está mediada por las nuevas tecnologías y el software forma parte de la dramaturgia del espectáculo, produciéndose una interacción entre el espacio digital y el espacio real [2016: 66].

Consecuentemente, en lo que concierne a los Estudios Teatrales y el teatro, la transmedialidad constituiría un «proceso de dispersión de contenidos en diferentes medios», como concluye Torre Espinosa, que asegura asimismo: «Parece evidente que lo transmedia es una tendencia que ha llegado para quedarse en el teatro, al menos mientras continuemos viviendo en la Cultura de la Convergencia» [2019: 370]; y sobre todo, en la cultura pospandémica³. El presente trabajo, cuyo

³ Al tenor de pandemia y teatro, cabe citar diversos trabajos de Cristina Oñoro Otero, como «Teatro y confinamiento: Una conversación con Carlos Aladro y Pablo Iglesias Simón», en el núm. 54 de *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, o «Y la ciudad se volvió teatro. Reflexiones sobre paseos y teatro deambulatorio en tiempos de pandemia», en *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 45: 521-527. De igual modo, estudios como «Semiótica, pandemias, COVID-19 y teatro», de José Romero Castillo, divulgado en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31: 27-37, y que en particular se centra en los primeros meses de la cuarentena. Asimismo, el *Almanaque 2020* de Sergio Santiago Romero en el núm. 892 de *Ínsula*, «El teatro en los tiempos de la peste: la larga cuarentena de 2020», y que ofrece distintos comentarios sobre el replanteamiento transmediático que originó el virus. Por último, pese a que no se enmarca propiamente en el período covid, resulta pertinente destacar, también

objeto de estudio subvierte manifiestamente la performatividad y recepción tradicionales, pretende reforzar todo ello.

2. MODELOS DE PERFORMATIVIDAD EN EL TRATAMIENTO Y PUESTA EN ESCENA DE *LUCES DE BOHEMIA* EN LA OBRA AUDIOVISUAL

Dadas las particularidades de la obra audiovisual, en este punto se atenderá a los modelos de teatralidad en ella insertados y desplegados, entendiéndose «teatralidad» como la especificidad del teatro, o sea, los atributos performativos⁴ que ratifican el ligar una expresión dramática al género teatral. No obstante, con anterioridad a su análisis debe añadirse que la conformación de un proyecto transmedia exige, desde su misma concepción, «la construcción de un mundo (*worldbuilding*), más que la narración de una historia» [Costa Sánchez, 2013: 564]; no en vano, Jenkins, citado por la estudiosa, asevera que «es el arte de construir mundos» [2013: 565]. Y en efecto, esta *Noche de Max Estrella* resulta todo un mundo por sí mismo.

Cumpliendo con el referido imperioso rasgo para la transmedialidad, su desarrollo es debidamente estructurado por adelantado, fundándose en tres grandes ejes mencionados al comienzo: la inclusión de intervenciones críticas de expertos, la reproducción de imágenes de citas prepanidémicas y la escenificación de ocho escenas del texto, a cargo de la compañía Miseria y Hambre Producciones, y filmadas en distintos espacios bajo la dirección escénica de Davitxun (David Mar-

de Oñoro Otero, su «Cuando el teatro es necesario: los nuevos formatos teatrales una década después (2009-2019)», que vio la luz en el núm. 29 de *Signa* –justo antes del estallido epidemiológico–, y que ahonda en novedosas prácticas espectaculares relacionadas con lo tratado en el presente artículo.

⁴ Entendiendo «performatividad» como «teatralidad» y sin intención de referenciar a la expresión de la *performance*, que como Patrice Pavis define en su celeberrimo *Diccionario del teatro* «pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada» [1998: 333].

tínez) [CBA, 2022b: 5]. Estas deben conformar el especial objeto de interés para el presente análisis, con particular atención a lo aportado por las posibilidades transmediales, sin menoscabo del examen de los objetivos fundamentales del documental. Fueron pormenorizados por la coordinadora de la iniciativa, Ainhoa Amestoy, al inicio del documento videográfico divulgado:

La pandemia no nos ha permitido recorrer las calles madrileñas como otros años, pero no hemos querido prescindir de nuestro homenaje. Por esa razón, hemos congregateado a diversos representantes de las artes escénicas del país, especialistas en dramaturgia, dirección de escena, crítica y plástica teatral. Ellos comentarán algunas escenas emblemáticas de la obra. Sus reflexiones irán seguidas de la representación de fragmentos por parte de Miseria y Hambre Producciones. Todo ello se desarrolla en el mejor de los espacios posibles, el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que ha acogido la *Noche de Max Estrella* desde sus inicios [CBA, 2022a: 05:55].

Puede hallarse una exposición y justificación todavía más desarrolladas en el dossier con motivo de la proyección de la obra audiovisual en el Círculo de Bellas Artes, el 26 de marzo de 2022. Cabe citarlo íntegramente habida cuenta de que es el texto más completo y aquilatado publicado desde la organización de la iniciativa:

En 2020 se cumplieron los cien años de la publicación de *Luces de bohemia*, primer esperpento de don Ramón María del Valle-Inclán y obra primera de nuestra dramática contemporánea, según el docto parecer de historiadores, críticos, teatreros y teatristas en general. Un virus maldito, que se resiste a claudicar, nos chafó la conmemoración ese año y el siguiente. En este 2022, siquiera sea de modo virtual, recuperamos la Noche de las Noches, con la esperanza de que en 2023 podamos celebrar de nuevo en la calle para regocijo de valleinclanistas, cofrades y demás gente de la farándula. Escenas de *Luces* y disertaciones de los oradores han sido rodadas en estancias diversas de este Círculo de Bellas Artes, al que tan unido estuvo el genio gallego. Pondrá de relieve todo ello, en su salutación general, Juan Miguel Hernández de León, gran timonel de la casa, que recordará cómo en uno de sus salones, luego convertido en magnífica sala de teatro, don Ramón representó

su «auto para siluetas» *Ligazón*, como entrega primera y última de su proyecto «El Cántaro Roto».

De seguido, Ignacio Amestoy, Hermano Mayor de la Cofradía de Bohemios y artífice del noctámbulo invento, a más de ilustre dramaturgo, recordará orígenes y circunstancias de la Noche estrellada.

Y le secundarán en la faena Ainhoa Amestoy y Javier Huerta, como guías de esta XXIII edición, en la que se dramatizarán las siguientes 8 escenas del esperpento (...) [CBA, 2022b: 3].

De este modo, resulta manifiesto que la iniciativa no pretende llevar a cabo una mera puesta en escena, sino que ambiciona desarrollar una performatividad concreta y sazónarla con las colaboraciones explicitadas, conformando así un producto desde varios enfoques distintos. Tal conjunción es propia de la narración transmedia, pues esta «se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. En la forma ideal de la narración transmediática, cada medio hace lo que se le da mejor» [Jenkins, 2008: 101]. Y en este caso, en efecto, desde distintas plataformas –aunque dentro del mismo medio, el videográfico, que también contiene una dialéctica interna concreta– se proporciona lo que a cada parte «se le da mejor», tanto en términos académicos y escénicos como propiamente mediáticos.

En consecuencia, el plano teatral de la obra audiovisual se enriquece con elementos extradramáticos. Atendiendo a la primera escena representada –primera asimismo en el texto de Valle–, nos encontramos una introducción de la mano de Pablo Iglesias Simón. Resulta reseñable la inserción de este fragmento en el contexto del proyecto audiovisual pues, por las posibilidades extraescénicas que permite la transmedialidad, se contribuye a percibir de primera mano el porqué de la elección del pasaje:

Es una escena que quizás no sea de las más importantes, de las que más se comentan, pero que a mí me parece una escena muy relevante porque es la que establece el tono de la obra, un tono crepuscular que nos va a acompa-

ñar durante todas las peripecias de los personajes que nos muestra la obra. Además, también establece el tono tragicómico, y es importante porque nos presenta a los personajes y nos enseña a Max Estrella en un entorno cotidiano [CBA, 2022a: 11:02].



Figura 1. Escenografía minimalista en la primera escena de la obra audiovisual, exhibida en un plano videográfico general. Minuto 13:45 de la grabación.

Asimismo, Iglesias Simón hace hincapié en el muy significativo dato meta-argumental de la última línea de diálogo de la escena: «¿Sabes cómo acaba todo esto? ¡En la taberna de Pica Lagartos!» [Valle-Inclán, 2021: 347]. Como es conocido, su interés radica en que la obra justamente concluye en la taberna de Pica Lagartos, por lo que el investigador apunta que cierra «esta odisea que hace Max Estrella, que nunca volverá a su Ítaca» [CBA, 2022a: 13:01]. A continuación, se procede a la lectura de las didascalias iniciales⁵ y de su frase final haciendo uso

⁵ En realidad, se pronuncia lo comprendido hasta el cuarto punto del texto, esto es: «Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. Retratos, graba-

del propio libro –en la edición perteneciente a la Colección Austral de Espasa-Calpe–, hecho también subrayable por distanciarse de la puesta en escena convencional⁶.

La primera descripción se incluye con anterioridad a la expresión espectacular, que cuenta con una escenografía minimalista para los espacios diegéticos⁷: el único elemento incorporado es una silla de madera. De este modo, la atmósfera creada en la puesta en escena –y en el propio mundo transmediático– debe únicamente a la actuación y vestimenta de los actores, a quienes debemos citar: Estrella es interpretado por Jaime Soler Huete; Don Latino de Hispalis, por Antonio Ponce; Madama Collet, por Maya Reyes, que además encarna a La Pisa Bien, un modernista, el preso, Rubén Darío y la Vieja Pintada; Claudinita, por Laura Carrero del Tío, que interpreta asimismo a Zaratustra, un coime de taberna, Dorio de Gádex, la camarera y La Lunares [CBA, 2022b: 5].

Las escenas grabadas no constan solo de un plano fijo, sino que se realizan cambios de plano acordes al texto dramático. Ello difiere notablemente respecto a las escenificaciones en vivo, como expone González Martínez: «Especialmente la corporeización en el actor; la escenificación en el espacio y la presencia compartida del público es lo que diferencia al teatro de la lectura, la audición y la visualización» [2021: 38], lo que debe tenerse en cuenta para el estudio. No obstante, el profesor hace referencia a las grabaciones de las representaciones, y en

dos, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinches de dibujante. Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirroja, triste y fatigada» [Valle-Inclán, 2021: 341]. Así, se omite la especificación de la condición de ciego del eterno protagonista.

⁶ En muchas ocasiones, las acotaciones de Valle se han hecho presentes en las puestas en escena. Sucede, por ejemplo, en la de Lluís Homar en el Centro Dramático Nacional en el año 2012.

⁷ Sigo las categorizaciones de José Luis García Barrientos: espacio diegético, «conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen»; espacio escénico, «el espacio real de la escenificación»; y espacio dramático, «la relación entre los espacios diegético y escénico» [2012: 153-154].

el caso de la *XXXIII Noche de Max Estrella*, lo contemplado por el receptor no puede diferir de la escenificación en vivo al haber sido esta realizada *ex professo* para su filmación, sin que puedan darse deficiencias entre una y otra. Para atender a estas representaciones, enmarcadas en el medio videográfico, debe tenerse en cuenta, con relación a la transmedialidad, que el espacio,

limitado al ocupado por los comediantes en el lugar escénico, puede ser desarrollado y visibilizado en un desarrollo transmedia mediante la recurrencia a otros medios (...) bien mediante un vídeo donde aparezcan los actores en el lugar real de la acción narrada en escena y que sea subido a una red social, desarrollando otras nuevas tramas relacionadas con esa localización natural [Torre Espinosa, 2019: 367].

Pese a que en esta primera escena el ambiente escénico resulta sobrio y consta de un espacio vacío, en las restantes sí se desarrollará en entornos tan solo concebibles desde un tratamiento transmedial del texto. Sucede en la escena segunda (segunda asimismo en el texto fuente), contenida en la iniciativa posteriormente, previa contextualización de Sergio Santiago Romero. En su canal expresivo visual destaca la inclusión de mobiliario y objetos –una silla, un escritorio con una decena de libros y una máquina de escribir– y una capital escalera metálica, que introduce a los actores al semisótano. La elección de este cumple con lo explicitado en el texto, siendo ello resultado de la transmedialidad, como Torre Espinosa desarrollaba en la cita arriba incluida [2019: 367].



Figura 2. Entrada de Max Estrella y Don Latino al semisótano de Zaratustra. Nótese el mobiliario y la escalera metálica. Minuto 18:02 del documental.

Los distintos planos de las cámaras, que corrieron a cargo de Miguel Balbuena, director audiovisual del proyecto, se seleccionan para que casen con el texto dramático. Un buen ejemplo acaece en el comentario de Don Latino a Max «Hemos perdido el viaje. Este zorro sabe más que nosotros, maestro» [Valle-Inclán, 2021: 351], en el cual Zaratustra debe desaparecer de escena: en el texto fuente, tal conveniente desaparición en términos narrativos se lleva a cabo porque el librero «penetra en la lóbrega trastienda»; en el documental, se da simplemente al dejar de enfocársele. Sobre ello, González Martínez ya indica que «a la hora de usar los medios audiovisuales para el trabajo de investigación [conviene tener en cuenta condicionantes como que] la grabación cambia la escala, por lo que se pierde la proporcionalidad diseñada por el director; la cámara impone su enfoque» [2021: 38]. Una diferenciación que aquí acaece, aunque de forma premeditada al tratarse de teatro grabado y no una edición posterior de una representación en vivo.

Avanzando en el transcurso del documental, en su escena tercera (mismo número que en el texto) se produce un relevante cambio respecto a lo llevado a cabo hasta el momento con los modelos de performatividad desplegados. Y es que, junto a la interpretación de los actores y otros elementos de la plástica teatral, se refuerza el canal expresivo sonoro⁸ con la inclusión del sonido ambiente de una cantina, pues recuérdese que tiene lugar en la Taberna de Pica Lagartos. El sonido constituye un aspecto escénico determinante, pues «la partitura sonora crea, junto a otros canales expresivos, signos que otorgan significado al espacio, caracterizan al personaje y crean atmósferas», tal y como destaca Palacio Enríquez [2021: 300]. Asimismo, al ser una escenificación contenida en un documento videográfico, el sonido puede ser apreciado con mayor nitidez, enriqueciendo la teatralidad.

A tal objetivo contribuye en esta escena la reseñable introducción de la grabación de un menor que, aunque ligeramente inaudible por el ruido de fondo y las voces de los actores, enuncia: «¡Extra! ¡Extra! Correo de la Tarde. ¡Cómprelo, señora!»⁹ [CBA, 2022a: 22:06; 22:58; 23:49; 24:40]. Ello nos sumerge, como solo la transmedialidad permite, en los primeros decenios del siglo pasado, conformando una oportuna pincelada sonora que no hubiera podido acaecer en la recepción tradicional en las calles de Madrid. Además, para que el espectador sea capaz de escuchar la parte significativa, «Correo de la Tarde», esta se inserta convenientemente en momentos de silencio vocal.

⁸ A lo largo del documental, asimismo, se introducen distintos acompañamientos musicales, especialmente en las transiciones entre las partes de la obra transmediática y escenas como la cuarta o la sexta (novena de *Luces*).

⁹ Tal peculiar pormenor no se señala en el pasaje representado del texto fuente de Valle-Inclán [2021: 359-362], constituyendo un afortunado detalle ambiental del proyecto. No obstante, quizá le resta naturalidad que se trate de la misma grabación en todas las ocasiones, algo distinguible por el tono vocal agudo del menor.



Figura 3. Muestra del enigmático recorrido por el Pasadizo de San Ginés, exhibido mientras se leen las didascalias sobre el mismo. Minuto 27:46 del documental.

Al comienzo de la escena cuarta de la obra se produce un prodigioso momento audiovisual gracias a estas nuevas posibilidades convergentes en la teatralidad: la lectura de las didascalias iniciales¹⁰ de la también escena cuarta del esperpento, que relatan atentamente el recorrido por el pasaje de San Ginés¹¹. Se acompañan junto a la pro-

¹⁰ Como ya había sucedido en la escena primera y sucede después en la escena séptima (décima de la obra) a cargo de Maya Reyes.

¹¹ Que puede no ser San Ginés, como anota Santiago Romero en esta importante apostilla: «Para algunos, como señalábamos antes, se trata de la Chocolatería San Ginés, fundada en 1894. Enrique Torner [1996: 18] indica, en cambio, que debe tratarse del establecimiento Tienda de vinos y comidas, fundado hacia 1890 en la calle Augusto Figueroa, número 35, y que aún sigue abierto. Sin embargo, este local fue originalmente un puesto de vinos y aguardiente y, más tarde, una taberna, nunca una buñolería. Es cierto que lo frecuentaban insignes modernistas como Manuel Machado, y que era popularmente conocida como *El Comunista*, pues allí solían juntarse los militantes del PSOE al salir de la cercana Casa del Pueblo de la calle Piamonte. Como en tantas otras ocasiones en *Luces de bohemia*, Valle-Inclán se encarga de desdibujar las huellas de sus pasos para que el espacio sea reconocible e imposible de ubicar al mismo tiempo» [2021: 369].

pia marcha por la calle, filmada con un plano por poco al nivel del suelo y acompañado por efectos sonoros a razón del texto. Junto a todo ello, las acotaciones son adaptadas para una mayor fluidez narrativa, conformando así un relato que semeja un mundo y una experiencia, como señalaba Costa Sánchez: «Ya no se ofrecen relatos, sino mundos y experiencias» [2013: 562]. De este modo, se comienza por las últimas palabras: «Max y Don Latino, borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos», perdiéndose la última oración: «Bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y tambalean» [Valle-Inclán, 2021: 369]. Estas se acoplan a la mención a ambos personajes al comienzo del párrafo, que se recita como fue escrito por don Ramón. De la misma forma, se fusionan¹² estas didascalías con las siguientes [CBA, 2022a: 28:07; Valle-Inclán, 2021: 372], que describen también el lugar, justamente cuando la cámara alcanza la entrada de la chocolatería San Ginés. La puesta en escena que sigue comprende desde este segundo conjunto de acotaciones hasta poco antes del inicio de las repeticiones del coro de modernistas: «Nombrarán al Sargento Basallo» [Valle-Inclán, 2021: 374].

Por su parte, la quinta escena de la obra audiovisual, sexta de la obra, viene a dar cuenta de que «hablar en transmedia significa no tener en cuenta el análisis de un objeto singular, sino las constelaciones en que se inserta, llámense universos, mundos o franquicias y marcas» [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 67]. Efectivamente, y como ya puede comprobarse en el transcurso de este documental híbrido, para desarrollar la atmósfera valleinclaniana y esperpéntica se despliega un modelo audiovisual únicamente posible en este formato digital, creándose la «constelación» y «universo» teatrales convenientes. Por consi-

¹² Al igual que sucede en otras ocasiones con pasajes de las escenas: véase la escena séptima (décima del esperpento) donde, tras las primeras líneas de diálogo, se omiten las restantes hasta «Pálpame el pecho... No tengas reparo... ¡Tú eres un poeta» [Valle-Inclán, 2021: 425], previa inclusión de un singularizado «¿Y vosotros, astrónomos, no hacéis una calaverada?» [Valle-Inclán, 2021: 424].

guiente, el calabozo es un espacio real, representado por un muro de ladrillo y dotado de escasa iluminación artificial hasta el momento final, en el cual se abre la puerta para la salida del preso. A causa del medio videográfico, se proporciona asimismo un sonido continuo de agua en descenso que refuerza la atmósfera inhóspita, lúgubre y desapacible buscada. Cabe destacar que se concluye con «Lo que le manden» [Valle-Inclán, 2021: 391], en referencia a la prensa, en lugar de las célebres lágrimas de Max.



Figura 4. Max Estrella, sucumbiendo para garantizar su inmortalidad en el tramo de escalera que conduce a las tablas del teatro. Minuto 1:06:17 de la obra.

Así como en la escena séptima (décima del esperpento) sobresale la luz azulada para plasmar el discurrir narrativo nocturno, en la siguiente (duodécima del texto) destaca el propio espacio real de la escenificación: un teatro. Este, que con probabilidad es el Fernando de Rojas

del CBA, siguiendo el recorrido tradicional de *La noche*, se encuentra parcialmente iluminado, y de su penumbra emergen Max Estrella y Latino de Hispalis. La «pared» del texto dramático [Valle-Inclán, 2021: 438] queda convertida en las escaleras que conectan al escenario de la sala. Naturalmente, la elección del lugar escénico es destacable, pues el medio videográfico y la consecuente performatividad grabada brindaban la posibilidad de desarrollar la dramaturgia en cualquier espacio; pero el proyecto se decanta por un patio de butacas, con las consecuentes implicaciones hermenéuticas a propósito del «espacio dramático» distinguido por García Barrientos. Así pues, elección del Fernando de Rojas enriquece el alcance y significado de la obra, pues conlleva una simbólica reflexión metateatral acerca de la naturaleza del arte dramático y la *Noche*, los cuales quedan fusionados con la propia vida. Precisamente en las citadas escaleras se apaga para siempre la luz de bohemia del invidente protagonista, justamente a la entrada de acceso a las tablas fenece Max Estrella. A continuación, Javier Huerta Calvo corona el proyecto recordando que,

muy pocos minutos antes de morir, lanza lo que podríamos decir [es] la definición de su vida, de lo que ha sido el desarrollo de su trayecto: «La tragedia nuestra no es tragedia», le dice a Don Latino; Don Latino: «Pues algo será»; y Max: «El esperpento» [CBA, 2022a: 1:07:40].

3. LAS TEATRALIDADES EXPANDIDAS DE NUESTRA ERA DIGITAL: RECEPCIÓN Y ESTRATEGIAS TEÓRICAS Y PRÁCTICAS SOBRE EL ESPECTADOR DEL DOCUMENTAL

Como se ha puesto de manifiesto, la propiedad transmediática posibilita una mayor sumersión en el esperpento de Valle-Inclán al permitir al espectador acercarse de una novedosa forma al texto. Ello pasa por la señalada inclusión de elementos extraescénicos en el transcurso de

la obra audiovisual, entre los que destacan las intervenciones críticas que contribuyen a la recepción del propio texto dramático. No en vano, recuérdese que

en la potencialidad transmedial del teatro también resulta decisivo el hecho de que ciertas presuntas limitaciones de la escena puedan conducir a una expansión del mundo ficcional al intentar superar dichas restricciones [Torre Espinosa, 2019: 367].

En este sentido, para la presente iniciativa, cuya idiosincrasia primigenia sobrepasa la recepción convencional *per se*, resultan indispensables las voces analíticas contenidas. Su presencia forma parte de una estrategia práctica sobre el espectador simultáneamente inherente a la teórica, pues son las teorizaciones en torno a la obra las que rematan las posibles limitaciones escénicas en que incide lo transmediático. Dentro de ese mundo dramaturgico creado alrededor del esperpento en el documental, dichas intervenciones expanden el mundo ficcional de *Luces* para aproximarlos al espectador –de un modo «tecnovivial»–, proporcionarle un enfoque innovador y, en definitiva, enriquecerlo. Así, nos centraremos ahora en la recepción, determinada por estas intervenciones, así como dichas estrategias teórico-prácticas que las llevan a cabo.

Como decía, la recepción queda marcada determinantemente por el cauce técnico al que se lanza al espectador a discurrir. Este puede decodificar y dotar de significado lo que recoge a lo largo de las ocho escenificaciones de una manera notablemente privilegiada. Ya desde el comienzo se incluyen las aportaciones de notables expertos, como es el caso de Ignacio Amestoy, impulsor de la *Noche de Max Estrella* original. Debo referirme a estas exégesis, pues, por ejemplo, en este primer momento, Amestoy rememora los inicios del proyecto a finales del último decenio del pasado siglo, mientras se intercalan imágenes de archivo de las calles del itinerario durante esos primeros encuentros.

Prosiguiendo con tan particular recepción, seguidamente, se muestran otras secuencias de las últimas citas prepanidémicas, así como la puntualización por parte de Amestoy de que la *Noche* se asemeja al *Bloomsday*, evento anual llevado a cabo por las calles de Dublín en honor de Leopold Bloom, personaje principal del *Ulises* de James Joyce [CBA, 2022a: 2:30]. Por su parte, Javier Huerta Calvo complementa esta transmutación de la puesta en escena convencional realizando un recorrido literario centrado en la capital de España, para contextualizar la ambientación madrileña de *Luces de bohemia*.

A continuación, Juan Miguel Hernández León pone el foco en la relación de su entidad cultural con don Ramón, lo que ilumina la producción de Valle desde una nueva perspectiva: solo un mes después de la inauguración del Círculo, en 1926, allí estrenó su pieza breve *Ligazón*. Además, Hernández León rememora su propia presencia en las Noches de Max Estrella: «Veintitrés años ya de cuando montamos en el Círculo de Bellas Artes ese recorrido basado en la obra *Luces de bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán» [CBA, 2022a: 07:05]. Tal detalle es aquilatado convergentemente con la exhibición de metraje de archivo del ya entonces presidente en aquellas primeras citas, explotándose así las posibilidades que aportan estas teatralidades expandidas. Valerio Rocco no solo vuelve a incidir en la semejanza de la iniciativa valleinclaniana con la irlandesa sobre Joyce, sino también en el parecido argumental de ambos textos y la cercanía de sus fechas de publicación, 1919 y 1920. Ello no es baladí, pues hace despuntar a la capital española en el mapa mundial del teatro.

Acto seguido, la intervención de Sergio Santiago Romero previa a la escena segunda del documento videográfico –y de *Luces*– viene a certificar que el teatro transmedia es posible «si consideramos el teatro como un medio más que contribuye a la expansión de relatos nacidos en otros ámbitos, como la televisión o el cine, como suscribe Scolari» [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 67]. Esto radica en que, como la del resto de intervinientes, su exposición enriquece la

performatividad de Miseria y Hambre Producciones, dado el carácter de la obra audiovisual que se acerca, en este caso, al relato de los documentales¹³ nacidos en televisión. Así, Santiago Romero recuerda que «para muchos, el librero es un *alter ego* de Gregorio Pueyo, que fue editor de la poetambre bohemia y modernista del fin de siglo» [CBA, 2022a: 15:34]. Del mismo modo, subraya la particularidad de que la librería se ubique en la calle del Pretil de los Consejos, algo que determina la recepción del texto fuente y en lo que profundiza en su edición anotada del esperpento para el Instituto del Teatro de Madrid (ITEM):

En esta calle encontramos locales en semisótano que parecen «cuevas». Pueyo no tuvo, en cambio, ninguna librería en esta calle: su primer establecimiento estuvo en la calle Trujillos, 5; se trasladó luego a la calle del Candil, 1, y más tarde al número 10 de la calle Mesonero Romanos. La razón por la que Valle desea imaginar aquí la librería es porque en sus inmediaciones había tenido lugar, el 31 de mayo de 1906, el atentado del anarquista Mateo Morral contra el cortejo nupcial del rey Alfonso XIII [Santiago Romero, 2021: 348].

A su vez, a la superación de las limitaciones de la escena contribuyen las elucidaciones aportadas por Francisco Saez Raposo a la escena tercera. Este, «biógrafo de Juan Rana y gran experto en el teatro breve», según se dice en el dossier oficial, da «–como Dios manda– una no menos breve pero magistral lección sobre el asunto» [CBA, 2022b: 3]. Así, demarca al espectador la estrategia teórica del texto respecto a su acercamiento al sainete o la jácara y los géneros teatrales breves, dado el ambiente «patibulario» [CBA, 2022a: 21:15]. Una oportuna contextualización para la decodificación a darse por el re-

¹³ Entendiendo «documental» en el sentido de la acepción tercera recogida por la Real Academia Española, esto es, «Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad» [RAE, 2023].

ceptor. De este modo, la inmersión es completa, siendo algo remarcable ya que para los proyectos transmedia nativos como el presente puede resultar comprometido lograr la complicidad de los públicos, «en la medida en que parten de una concepción y una historia nuevas» [Costa Sánchez, 2013: 563]. Más en este caso, pues la presente constituyó la vez primera que esta iniciativa cívico-cultural era trasladada de las aceras a las pantallas.



Figura 5. Las nuevas posibilidades que ofrece la transmedialidad, en todo su esplendor: recopilación propia de las distintas instantáneas mostradas durante la intervención de Helena Pimenta para sumergir al espectador en el contexto histórico de la introducción del preso anarquista. Minutos 31:08-31:36 de la obra.

Costa Sánchez apunta igualmente que las obras transmedia «suponen todo un reto para sus creadores y productores pues deben trabajar la implicación de los públicos desde el primer momento» [2013: 563]. Tal inquietud es también el objeto de Ángeles Varela Olea, quien en su intervención, previa a la escena cuarta, sitúa el foco sobre la mención

a don Benito el Garbancero, o sea, Benito Pérez Galdós. Esto, que puede ser sobradamente sonado para un conocedor de *Luces de bohemia*, puede no suponer una aportación sustancial; sin embargo, dado el propósito de esta *XXXII Noche de Max Estrella*, constituye una aportación relevante a tener en cuenta dentro de estas tácticas sobre el espectador desplegadas en el documento digital. Sobresale asimismo la exposición de Helena Pimenta para contextualizar la escena sexta del preso, que es complementada con la muestra de fotografías de época. De este modo, se optimiza el discurso con que ilumina la recepción de la escenificación a exhibirse a continuación:

Max, ciego, no sentirá la penumbra, pero sí las sensaciones de soledad y abandono del habitante del calabozo. El contacto será inmediato, como una chispa que enciende aún más su ira contra la situación del país y la situación de cada uno de ellos [CBA, 2022a: 32:20].

Al hilo de la escena novena, sexta del documental, Julieta Soria – quien incide en que su intervención resulte útil para los alumnados, robusteciendo así el objeto divulgativo de la iniciativa– discierne en el Café Colón, en «ese mundo de tertulias literarias y cafés», una «antesala del Twitter actual que permitía a nuestros escritores manifestar su brillantez ante sus seguidores y practicar la esgrima verbal, y no tan verbal, con sus *haters*» [CBA, 2022a: 40:22]. Esto tiene que ver con la propia esencia de la narratividad transmediática y su recepción, pues las «caracteriza la dimensión performativa, es decir, la manera en la que los usuarios intervienen en estos relatos o los continúan, creando mundos autónomos» [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 67]. Al respecto, sobresale que la presente obra digital se difundiese a través de la plataforma en línea YouTube y diferentes redes sociales, logrando efectivamente traspasar lo acostumbrado y consintiendo esa nueva dimensión en que todos los públicos pueden participar, interactuando con la publicación.

Igualmente, en términos de recepción escénica, resulta muy relevante la mención de Raúl Losáñez al montaje de *Luces* de 2018 a cargo de Alfredo Sanzol. Ocurre a raíz del «aroma de escepticismo e idealismo roto» que desprende el texto, y que, juzga, «se vio muy bien en uno de los últimos montajes que hemos visto de la obra, que es el que hizo Alfredo Sanzol en el Centro Dramático Nacional» [CBA, 2022a: 50:32]. Tal referencia constituye una de las nuevas posibilidades del revolucionario formato: sin acudir a otra escenificación, el espectador puede visionar –aunque sea parcialmente, pues lo que se presentan son dos fotografías del montaje– varias puestas en escena de una misma vez.



Figura 6. Recopilación propia de las dos imágenes del montaje de *Luces de bohemia* de Alfredo Sanzol, en el Centro Dramático Nacional. Minutos 50:36-50:48 del documental.

Del mismo modo, con anterioridad a la escena duodécima del esferpento y última del documental, la narratividad transmediática posible, de la mano de José Luis Raymond, una nueva hibridación. Así,

el profesional de la plástica escénica enuncia que «como don Ramón construyó su realidad su vida y la convirtió en arte, pues nosotros convertiremos también esta última parada en nuestro propio esperpento y en un espacio que aúna toda esta estética de la deformación» [CBA, 2022a: 55:41]. Toda una declaración de intenciones que bien puede sintetizar el proyecto objeto de estudio, así como, de seguido, su «nos damos esa licencia de poder mezclar realidad y ficción» [CBA, 2022a: 56:03]. Manifestación que explicita, por su parte, cómo el proyecto de la *Noche de Max Estrella*, que ya había generado una dinámica parateatral callejera, ahora también constituye un fenómeno que aglutina tanto las intervenciones críticas como el arte escénico, grabado para la iniciativa.

4. CONCLUSIONES

El principal propósito del presente estudio ha sido atestiguar la relevancia de la *XXIII Noche de Max Estrella* en relación con la convergente transmedialidad. La *Noche*, iniciativa cuya dramaturgia se alejaba de por sí de lo convencional, fue más allá en 2022 con motivo de la coyuntura pandémica adversa. La atención al documento audiovisual resultante refrenda la posición privilegiada del teatro en el marco de las nuevas prácticas digitales, clave en el desempeño cultural y académico de nuestro siglo XXI. No obstante, al aportarse el debido marco teórico que ilustrara la naturaleza del documento audiovisual, atañendo al concepto transmedia que ha marcado la teatralidad pospandémica, se evidenciaba la carencia de estudios minuciosos en relación con las artes escénicas. Algo que sucede aun cuando la transmedialidad resulta extremadamente rica para el espectador en estas dinámicas expandidas de nuestra contemporaneidad. Por ende, el trabajo pone de manifiesto la necesidad de una ulterior labor académica, más aún por la profusión de imbricaciones

entre lo convencional y lo digital, dados los continuos avances tecnológicos. Por lo pronto, se ha recurrido al ámbito de comunicación, por ostentar un mayor grado de profundización en la materia. La bibliografía consultada, pese a su naturaleza temática, ya evidencia que las artes escénicas pueden, gracias a estas nuevas posibilidades tecnoviviales, alejarse de las tablas para lograr un producto novedoso y fascinante dramáticamente.

A ello contribuye la constatación de que el teatro presente una mayor potencialidad para ser transmedializado; no obstante, es importante recalcar que se debe ser precavido para clasificar las nuevas manifestaciones como transmedia, pues pueden confundirse con las parateatrales o paratextuales [Torre Espinosa, 2019: 366-367], lo que requiere ser examinado en el futuro. Además, mediante la investigación de esta *Noche de Max Estrella*, se aclara que el concepto permite desarrollar unos particulares modelos de performatividad, a la par marcados por la inclusión de elementos extraescénicos que, sin embargo, atañen directamente a la teatralidad contenida en la obra. El análisis de las ocho escenificaciones incluidas, fruto más patente de lo transmediático, pretende resultar de utilidad para complementar la labor filológica posterior con el despliegue de recursos menos convencionales que el formato digital sí admite. Así, se ha verificado que la atmósfera escénica se perfecciona con la introducción de lecturas de didascalias, planos videográficos, escenificaciones en espacios diegéticos o una mayor inmersión por la acentuación del canal expresivo sonoro, junto a muchos otros pormenores.

Del mismo modo, sobresalen las elucidaciones críticas aportadas por los distintos expertos dramáticos que se añaden a las escenificaciones y sus propios recursos. Son parte de las estrategias teóricas y prácticas llevadas a cabo sobre el espectador del documental, que puede decodificar *Luces de bohemia* y sus mensajes de una forma privilegiada. Tal objeto contribuye a superar las limitaciones tradicionales de la escena, optimizando la narrativa transmediática y el texto

fuente, lo que al mismo tiempo invita a repensar las prácticas y dinámicas teatrales y textuales a llevar a cabo. Igualmente, confirma la vigencia de la obra esperpéntica por medio de los originales modelos de performatividad y recepción confeccionados, cuyo estudio sin duda ilumina las nuevas perspectivas espectaculares del siglo xxi dada su conjunción intelectual, dramática y transmediática. El determinamiento con algunas de las exégesis críticas aportadas por los expertos resulta indispensable para poner de manifiesto el papel de las nuevas posibilidades digitales. Justamente, mediante el desarrollo analítico de estas contribuciones profesionales, se comprueba la necesidad de la labor académica al respecto de la práctica escénica y su fundamento teórico, hecho que puede explorarse análogamente en posteriores investigaciones, aunque el proyecto examinado no haya tenido continuidad.

El autor tras todo esto, don Ramón María del Valle-Inclán, fallecido al comienzo de 1936, pretendió inmortalizar en su obra las luces de la bohemia finisecular para que no se extinguieran nunca.

Lo consiguió.

5. BIBLIOGRAFÍA

- CÍRCULO DE BELLAS ARTES (2022a): *XXIII Noche de Max Estrella: 102 años de luces* [Video], Madrid https://youtu.be/JAj_hQLOyIA [28-4-2023].
- ____ (2022b): *Dossier XXIII Noche de Max Estrella. Sábado 26.03.22 (102 años de Luces)*, Madrid https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2022/03/dossier_max_estrella_090322.pdf [5-5-2023].
- COSTA SÁNCHEZ, Carmen (2013): «Narrativas Transmedia Nativas: Ventajas, elementos de la planificación de un proyecto audiovisual transmedia y estudio de caso», *Historia y Comunicación Social*, 18: 561-574 http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44349 [4-8-2024].
- DUBATTI, Jorge (2021): «Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)», *Avances*, 30: 313-333.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2012): *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J. (2021): «El vídeo: un instrumento para el análisis», en *El análisis de la escenificación*, eds. Martínez Valderas y López-Antuñano (Madrid, Fundamentos), 37-39.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles & SÁNCHEZ MONTES, María José (2016): «Posibilidades de un teatro transmedia», *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, 18: 64-72 <https://doi.org/10.7238/a.v0i18.3047> [4-8-2024].
- HUERTA CALVO, Javier & VÉLEZ-SAINZ, Julio (2022): «Prólogo», *Cien años de Luces: ensayos en torno a Luces de bohemia*, ed. Sergio Santiago Romero, Madrid, Iberoamericana Vervuert: 9-10.
- JENKINS, Henry (2008): *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- _____ (2003): «Transmedia Storytelling», *Technology Review* <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/> [3-5-2023].
- KINDER, Marsha (1991): *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games. From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, Berkeley, University of California Press.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara & LÓPEZ-ANTUÑANO, José Gabriel (eds.) (2021): *El análisis de la escenificación*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- OÑORO OTERO, Cristina (2020a): «Cuando el teatro es necesario: los nuevos formatos teatrales una década después (2009-2019)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 29: 635-662.
- _____ (2020b): «Teatro y confinamiento: Una conversación con Carlos Aladro y Pablo Iglesias Simón», *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 54.
- _____ (2020c): «Y la ciudad se volvió teatro. Reflexiones sobre paseos y teatro deambulatorio en tiempos de pandemia», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 45: 521-527.
- PALACIO ENRÍQUEZ, Diego (2021): «El espacio sonoro», en *El análisis de la escenificación*, eds. Martínez Valderas y Gabriel López-Antuñano (Madrid, Fundamentos), 298-302.
- PAVIS, Patrice (1996): *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- PAZ GAGO, José María (2011): *La revolución espectacular. El teatro de Váлле-Inclán en la escena mundial*, Madrid, Castalia.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2023): *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [versión 23.6 en línea] <https://dle.rae.es> [8-5-2023].
- ROMERA CASTILLO, José (2022): «Semiótica, pandemias, COVID-19 y teatro», *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31: 27-37.

- SANTIAGO ROMERO, Sergio (2021): «El teatro en los tiempos de la peste: la larga cuaresma de 2020», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 892: 11-12.
- SCOLARI, Carlos Alberto (2013): *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Deusto.
- TORRE ESPINOSA, Mario de la (2019): «Aproximación al teatro transmedia: “Misántropo”, de Teatro Kamikaze», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, VII (2): 365-380.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2021): *Teatro. Farsas y esperpentos*, Instituto del Teatro de Madrid (ed.), Sergio Santiago Romero (coord.) (texto, introducción y notas de Daniel Migueláñez, María Serrano y Sergio Santiago), Madrid, Verbum.

LA NOVELA DE LA CRISIS: GENEALOGÍA, ANDANZAS Y FORTUNA DE UN MARBETE CONTROVERTIDO

Crisis Novel: Genealogy, Wanderings and Fortune of a Controversial Label

CRISTINA SANZ RUIZ

Universidad Complutense de Madrid

cristina.sanz@ucm.es

ORCID: 0000-0003-2121-9944

Recibido: 6-5-2024

Aceptado: 16-10-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.488

RESUMEN

El presente artículo pretende contribuir al estudio de la novela española contemporánea a partir del examen de uno de los fenómenos literarios más fecundos de la última década: la llamada novela de la crisis. Para ello, examinamos la genealogía del término —que comenzó a usarse a partir de 2013 a raíz de la publicación de *En la orilla* de Rafael Chirbes—, así como su recorrido durante el decenio de los años diez, tanto a nivel académico como divulgativo. Asimismo, comparamos, desde una perspectiva crítica, las distintas propuestas de definición y clasificación que se han elaborado sobre esta controvertida etiqueta hasta ahora.

PALABRAS CLAVE: Novela española siglo XXI; novela de la crisis; novela política; novela comprometida; novela social.

ABSTRACT

This article aims to contribute to the study of contemporary Spanish literature by examining one of the most prolific literary phenomena of the last decade: «the so-called crisis novel». To achieve this, we explore the genealogy of the term, which began to be used around 2013 following the publication of *En la orilla* by Rafael Chirbes. We also analyze its trajectory during the decade of the 2010s, both at the academic and popular levels. Furthermore, we critically compare the different proposals for definition and classification for this controversial label up to the present.

KEYWORDS: 21st Century Spanish Novel; Crisis Novel; Political Novel; Engaged Novel; Social Novel.

INTRODUCCIÓN

¿EXISTE LA NOVELA DE LA CRISIS? Desde luego, existió (existe) la crisis y existió (existe) la novela que la ha narrado. También existe la idea, aunque se pinte en trazos desdibujados, de «la novela de la crisis». Lo prueba charlar con cualquier representante de lo que entendemos por lector común, quien, ante este sintagma, enseguida piensa en alguno de los autores ya considerados canónicos del fenómeno: Rafael Chirbes, Belén Gopegui, Marta Sanz, Isaac Rosa, Pablo Gutiérrez, Javier López Menacho o Elvira Navarro, por señalar los que casi nunca faltan en las enumeraciones. A pesar de ello, definir es limitar, y la etiqueta, como sucede con cualquier intento bautismal y clasificador, ha encontrado numerosos detractores en su camino. Para poner orden en el debate y desbrozar los folios vertidos sobre el asunto, hacía falta aún un trabajo que trazase las *andanzas y fortuna* de este marbete. La aportación que proponemos en el presente artículo, un repaso crítico y exhaustivo a la bibliografía periodística y académica que se ha ocupado de la «novela de la crisis», llega con el humilde objetivo de llenar ese hueco. Quien se asome por estas líneas encontrará, por tanto, un trabajo de carácter historiográfico que no pretende definir sino analizar el *quién*, el *cuándo* y el *cómo*: quién ha hablado de la «novela de la crisis», cuándo ha sucedido y cómo se la ha clasificado.

UNA DÉCADA HABLANDO DE «LA NOVELA DE LA CRISIS»

Conviene empezar nuestras pesquisas trazando una genealogía del uso del término. Ello requiere hacerse unas cuantas preguntas. La primera, dónde empieza esa modalidad narrativa. Y, en relación con ella, cuándo se produce el fenómeno. De inmediato, hay que cuestionarse si alguien en particular la bautizó de esa manera. Difícil dar una respuesta indubitable. Una pista inicial nos lleva a un escritor heleno,

Petros Márkaris, quien en 2010 publica *Con el agua al cuello* (Ληξιπρόθεσμα δάνεια), otra nueva aventura del afamado Kostas Jari-tos, protagonista desde quince años antes, 1995, de relatos policíacos del autor. Justo a esta entrega añade el sintagma que nos interesa: «Trilogía de la crisis» («Τριλογία της Κρίσεως»). Los títulos siguientes del ya conocido investigador se integran en este ciclo, el cual termina por convertirse en tetralogía: *Liquidación final* (Περαίωση, 2011) en primer lugar; a continuación *Pan, educación y libertad* (Ψωμί, Παιδεία, Ελευθερία, 2012) y, por último, *Hasta aquí hemos llegado* (Τίτλοι Τέλους, 2014)¹. Estas obras tienen grandísimo éxito en Europa y Petros Márkaris pasa a ser un referente de dimensión mundial en la elaboración literaria de la crisis. A partir, por supuesto, de la referida a su país natal.

Sin embargo, el mismo Márkaris llegó a reconocer el agotamiento producido por el sometimiento a lo testimonial y crítico en sus novelas: «Estoy exhausto de escribir de la crisis» [Anónimo, *El País*, 2015], confesaba al recoger la Pluma de Plata en la feria del libro de Bilbao. Se mostraba, no obstante, satisfecho por su labor poniendo palabras a la crisis y por haberse convertido en un precoz retratista de sus consecuencias en Grecia. Ya un año antes había anunciado que el comisario «ya no hablará de la crisis. O hablará menos, en todo caso» [Játiva, 2014]². Estos significativos datos inducen a conceder al novelista griego un influjo determinante en la acuñación de la etiqueta, a la vez que son una contribución seminal a la expansión del subgénero narrativo de la «novela de la crisis»³.

¹ La casa Tusquets las tradujo y publicó en español en 2012, 2013 y 2015, respectivamente.

² Las novelas posteriores de la serie, no obstante, siguen abordando temas sociales o relacionados con las consecuencias de la crisis económica, según se constata en *Offshore* (título original en inglés en la edición griega, 2016) o *Ética para inversores* (Ο φόβος είναι χρήμα, 2020).

³ Nuestra búsqueda –que ha abarcado tanto el campo de la bibliografía especializada como de medios divulgativos– no ha devuelto ningún resultado en el que la trilogía del novelista heleno se defina con dicho sintagma («novela de la crisis»). Hemos indagado asimismo a partir de su versión en inglés («crisis novel») con idéntico resultado negativo.

Volviendo la vista a la cuestión española, una de las primeras voces que pone de relieve el resurgimiento de una nueva novela de testimonio es la de Elena Hevia en un artículo de *El Periódico* titulado «La novela social se reinventa a la luz de la crisis» [2011], aunque esta periodista cultural no llega a emplear la expresión «novela de la crisis». La primera vez que encontremos el marbete será en 2013 a raíz de la salida de imprenta de *En la orilla*, la última novela publicada en vida de Rafael Chirbes⁴. Se trata de un comentario a medio camino entre la reseña y la entrevista de Joaquín Rodríguez Marcos titulado «La gran novela de la crisis en España» que apareció en el diario *El País* el día 2 de marzo [Rodríguez Marcos, 2013a: s.p.]. El periodista no parece darle, sin embargo, mucha importancia a una fórmula que, más allá del titular, no se menciona en el cuerpo de la noticia. Dos semanas después, el 17 de marzo –y también a colación de *En la orilla*–, Rodríguez Marcos insiste sobre su recién alumbrada idea en una columna para el mismo diario titulada «Una crisis de novela» [Rodríguez Marcos, 2013b: s.p.], donde señala que «como en la propia vida, la crisis se ha colado en la literatura. La torre de marfil no escapa a la ruina». Además de Chirbes, Rodríguez Marcos menciona, como posibles integrantes de este naciente *corpus* novelístico los títulos *Democracia*, de Pablo Gutiérrez, que había visto la luz al terminar 2012, y la fábula visionaria *Animales domésticos*, de Marta Sanz publicada una década antes, en 2003. Precisamente Marta Sanz manifiesta en dicho reportaje que «en este momento convendría que cada escritor escribiera su propia novela de la crisis». Solo dos días después, el 19 de marzo, una anónima reseña en *Nueva Tribuna*, un modesto diario digital que cola-

⁴ Como decimos, se trata de la primera vez que hemos hallado la etiqueta en referencia a las narraciones surgidas con motivo de la crisis económica del 2008. En su repaso por la trayectoria del género, Ayete Gil [2023] también apunta al artículo de Rodríguez Marcos como el primero en usar la denominación. Por otro lado, conviene mencionar que la expresión «novela de la crisis» sí existía en la bibliografía antes de esa fecha, pero aplicada a fenómenos de diverso signo de la historiografía literaria española e hispanoamericana.

bora con el grupo de *Público*, aprovecha con coincidencia sospechosa ese mismo concepto a propósito de la obra del autor de Tabernes de Valldigna: «*En la orilla*, de Rafael Chirbes, la novela de la crisis económica, social y moral». Al poco, *eldiario.es* acoge una entrevista curiosa de David Becerra Mayor a sí mismo⁵ en la que, a la pregunta «¿Qué opinas de lo que ya se llama “novela de la crisis”?», responde:

Es curioso lo rápido que hemos pasado de la *crisis de la novela* a la *novela de la crisis*. [...] Desde el punto de vista comercial, me parece una etiqueta muy ingeniosa. En un momento en que todo el mundo anda buscando respuestas, las editoriales han empezado a ofrecer todo tipo de libros –no sólo ensayos, también novelas– *sobre la crisis*. Sin duda a las editoriales les saldrá rentable el invento. El problema es que más allá de la etiqueta no hay nada. [...] Tengo la sensación de que lo que se ha empezado a denominar *novela de la crisis* –también se está hablando de novelas de la generación indignada– son [*sic*] un cántico nostálgico a lo bien que vivíamos antes de la caída de Lehman Brothers en 2007 [Qué hacemos, 2013: s.p.].

No deja de resultar llamativa la afirmación, pues, dejando de lado los artículos del atento Rodríguez Marcos –y del remedo citado de *Nueva Tribuna*–, no se encuentran más menciones a la «novela de la crisis» ni en la prensa generalista (impresa o digital) ni en publicaciones académicas. Al menos, no nos ha resultado posible localizarlas. ¿Cuál es, entonces, el sujeto que se omite a través de la expresión con pasiva refleja «lo que ya se llama “novela de la crisis”»? ¿Quién más hablaba por esas fechas de tal «invento»? ¿Qué editoriales habían «empezado a ofrecer [...] novelas *sobre la crisis*»? Cuestión aparte es que el mercado decidiera, a partir de este momento, abonar un nicho comercial que se prometía tan próspero. La explicación de Becerra parece, en todo caso, profecía autocumplida. ¿Quizás será que la

⁵ Firmaba dicha entrevista el colectivo «Qué hacemos», integrado por Marta Sanz, Raquel Arias, Julio Rodríguez Puértolas y el propio David Becerra, quien acababa de publicar *Qué hacemos con la literatura*. Este ensayo es el pretexto para la autoentrevista de Becerra, el cual, por otra parte, había coordinado también el delgado volumen.

rentabilidad del marbete también nos ha afectado a los estudiosos de la literatura? ¿No ha sido, acaso, para contento personal y gratificación laboral de muchos –incluida quien esto escribe–, un campo fértil donde plantar y abonar trabajos profesionales, congresos, artículos, reseñas y hasta libros?

La propagación del rótulo enseguida toma aire. Ese noviembre, *Tintalibre*, revista mensual en papel del digital *infolibre.com*, publica «Narradores de la crisis» [2013], dossier que contiene una reflexión de la escritora Belén Gopegui a la que acompaña un comentario de Miguel Ángel Villena, veterano periodista cultural promotor del reportaje. Con el título «Literatura y crisis», prefacio a un volumen colectivo de artículos titulado *La cuestión social: literatura, cine y prensa* [2013], Sanz Villanueva advierte de la «amenaza» que planea sobre esta literatura: que «se convierta en una moda»⁶. En cualquier caso, cuando llega el 2014 el sintagma ya se ha popularizado y es fácil toparse con él en diversos ámbitos. En trabajos académicos: «Crisis e (in)dignidad en la novela actual» [Ingenschay, 2014] y «La novela de la crisis en el año 2013» [Lorente, 2014]⁷; en reseñas de intención divulgativa: «La novela de la crisis» [Vélez Sainz, 2014]⁸; también en textos ensayísticos de los propios escritores, tal y como lo confiesa Recaredo Veredas [2014], autor de *Deudas vencidas* (2014): «este modesto articulista también ha escrito su novela de la crisis, aunque en ningún momento pretendiera hacerlo». El uso cada vez más extendido no consigue quitarle ni el entrecomillado ni la fea coletilla «*la llamada*» que se suele

⁶ Sanz Villanueva vuelve sobre estas ideas, ampliadas, en un artículo de 2016, «La literatura de la crisis: algunas conjeturas».

⁷ Lorente analiza, además de *En la orilla*, las novelas *Democracia* (2012), de Pablo Gutiérrez, y *2020* (2013), de Javier Moreno. Por su parte, Ingenschay aborda el estudio atendiendo a ambos lados del Atlántico: de este, se ocupa de dos obras de Chirbes (la mencionada y *Crematorio*), además de *La habitación oscura* (2013), de Isaac Rosa; de aquel, menciona *Memorial del engaño* (2013), del mexicano Jorge Volpi.

⁸ El profesor Vélez escribe bajo este título un comentario de *El agua de la muerte* (2014) del madrileño José Antonio Nieto Solís.

anteponer a «novela de la crisis», acaso empleada para descargar responsabilidades (*alguien la llamó así, yo no, no se confundan*) o por mera inercia⁹. Y cuanto más se usa el concepto y más novelas adscritas al supuesto nuevo género se publican, más suspicacias parece levantar. En un artículo de ese año, el novelista Gonzalo Torné indica la necesidad de diferenciar entre lo que considera «novela social» y «novela política» y apunta una incisiva y sarcástica reflexión: «desprovista de carga política, la nueva literatura social parece demasiado a menudo la prolongación del costumbrismo sentimental por otros medios: los protagonistas a los que antes dejaba la novia pierden ahora el trabajo o el piso» [2014]¹⁰.

En mayo de 2015, Isaac Rosa, otro de los autores que podríamos adscribir al naciente género con obras como *La mano invisible* (2011) o *La habitación oscura* (2013), comenta el fenómeno con un calambur que cuestiona la locución: «hablamos de las novelas de la crisis en España y, sin embargo, deberíamos hablar más de la crisis de la novela» [Aguilar, 2015: 3]. Unos meses más tarde, obtiene el Premio Planeta una novela con temática de crisis, *Hombres desnudos* (2015) de Alicia Giménez Bartlett, confirmando con ello el nicho editorial del fenómeno. Así lo interpreta el periodista Lino González Veiguela en un texto titulado «La novela social vende mucho» [2015], crónica escrita a raíz del mencionado premio donde pone lado a lado la pieza de Bartlett y *Los besos en el pan* (2015), aparecida en fechas cercanas, y firmada por otra autora con gran índice de ventas, Almudena Grandes. En paralelo, para Sanz Villanueva, *Hombres desnudos* viene a confirmar la amenaza que un par de años antes presagiaba: «la literatura de la Crisis,

⁹ Esta constatación positivista de datos no ha de entenderse como censura hacia esos trabajos, valiosos, por otra parte. Quien firma el presente artículo también se refirió en un trabajo de 2018 a «la denominada novela de la crisis» [Sanz Ruiz]. Aún no había acometido entonces el rastreo que aquí expongo y no sabía en qué andanzas se había visto enredada la ya consabida marca.

¹⁰ Gonzalo Torné no emplea, en cualquier caso, la expresión «novela de la crisis».

escrita la palabra con la mayúscula ya inexcusable, se ha convertido en una tendencia de moda» [2015].

En ese mismo 2015 se publica el primer monográfico académico colectivo que explora esta nueva literatura social, *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, coordinado por David Becerra Mayor. En la «Introducción», Becerra comenta el panorama de la nueva «novela crítica» y advierte que esta no es equivalente a la «novela de la crisis», a pesar de que el «escenario de crisis» haya modificado «también lo literario»:

El escenario de crisis modifica también lo literario, y de pronto hemos pasado de la «crisis de la novela» a la «novela de la crisis». De pronto, como una suerte de subgénero, se ha empezado a hablar de «novelas de la crisis», con títulos más oportunistas que oportunos, que parecía que lo social volvía a ponerse en el centro de la discusión literaria [Becerra, 2015: 21].

A continuación, y a pesar de estos títulos «más oportunistas que oportunos», concede que «han surgido también –y es de justicia reconocerlo y analizarlo en estas páginas– novelas de la crisis que sí logran visibilizar el conflicto, reconocer la contradicción capital/trabajo, cuestionar el capitalismo, convocar al fantasma» [Becerra, 2015: 22].

El interés que despierta este motivo en la crítica sigue al alza en los años siguientes. En 2017 aparece otro volumen colectivo, *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, editado por Jochen Mecke *et al.*, que incluye un interesantísimo ensayo firmado por el novelista Pablo Gutiérrez (recordemos, uno de los tres autores mencionados por Rodríguez Marcos en su artículo bautismal), quien defiende la doble tesis de que «no existe una literatura social» porque «toda literatura es social» y, en consecuencia, que «no existe una literatura de la crisis» pues «toda la literatura española habla de una crisis perpetua, una crisis anímica, pandémica, espiritual e identitaria que se puede rastrear desde los textos fundacionales» [2017: 187]. Gutiérrez concederá después que «es cierto que hay una línea de novelas

en torno a la crisis, con la crisis como tema o como punto de partida, o al menos como fondo paisajístico» [2017: 193]. En el mismo texto afirma que «la crisis de la novela estaba (o está) muy lejos de resultar exitosa» [2017: 193], sentencia insostenible a la luz de lo que hoy conocemos sobre los libros publicados entre 2013 y 2018 [Sanz Ruiz, 2019].

De 2017 data asimismo la primera monografía individual sobre el fenómeno, *Literature of Crisis. Spain's Engagement with Liquid Capital*, firmada por la profesora Olga Bezhanova (ignorada por el grueso de la bibliografía posterior, quizás debido al difícil acceso al texto desde España), quien afirma y defiende sin ambages la existencia de un nuevo género, la literatura de la crisis¹¹:

Despite the ideological, generational, and stylistic differences between the writers who have contributed to the literature of the crisis, their work relies on shared imagery, concepts, and concerns. This allows one to posit the existence of a genre of crisis literature, as opposed to isolated works of art that discuss the crisis [Bezhanova, 2017: xxxiv].

En esa fecha aparece un panorama sobre la novelística del siglo XXI del crítico y profesor José María Pozuelo Yvancos donde dedica un capítulo al «marbete convencional (no demasiado sofisticado) de no-

¹¹ Bezhanova divide su trabajo en tres bloques, dedicados respectivamente a ensayo, novela y poesía de la crisis. El análisis comparativo entre géneros apunta a una dirección de estudio prometedora que merece no ser obviada, aun cuando las conclusiones a las que llega (esto es, que cada género comporta un grado diferente de conformismo con respecto al *statu quo*) puedan ser objeto de debate: «crisis novels reject the approach adopted by the authors of the essays of the crisis and point to the need for the kind of solutions that do not recycle the old stereotypes of uniquely Spanish sloth and dishonesty that supposedly are to blame for the current situation. Crisis poetry, however, takes the discussion of the crisis even further and directly challenges the institutional narratives of Spain's place in the postnational global economy» [2017: 93]. Tres años después, Bezhanova publica «La novela de la crisis. La trayectoria del género» [2020], artículo que viene a ser un volcado en español de «Novel: Revisiting History», capítulo correspondiente al estudio de la producción narrativa en el monográfico citado [2017: 39-106].

vela de la crisis» [2017: 352]. En Estados Unidos, Bécquer Segúin publica en 2019 un artículo titulado «Environmental Apocalypse and the Spanish Crisis Novel» y en ese mismo año se edita otro libro colectivo, *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, coordinado por Christian Claesson, en cuyo prólogo, aunque con preventivas comillas, se refiere a la «novela de la crisis», término que parece revelarse ya consolidado. Así pues, el propio Becerra, tan poco convencido con la expresión como hemos visto, en su monográfico de 2021 *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M* se refiere a las «narrativas de la crisis» como obras que «nos permiten observar cómo la crisis activa un nuevo relato que responsabiliza al propio individuo de su situación, de su fracaso, de su crisis individual» [2021: 113] y, después, enmarca dentro de las «novelas de la crisis» [2021: 114] el texto de no ficción de Cristina Fallarás *A la puta calle*. De hecho, en 2021 Becerra coordina, junto con Maura Rossi, un dossier titulado «Literaturas de la crisis: precariedad y narración en el ámbito peninsular del siglo XXI» en *Orillas: revista d'ispanística*.

Y no acaba aquí el recorrido que estamos haciendo. Algún leño más hay que echar a nuestro fuego. En un ensayo publicado ese mismo año sobre la trayectoria de Rafael Chirbes, el crítico Ángel Basanta afirma que «*En la orilla* es la primera gran novela de la crisis» [Basanta, 2021] y lo escribe ya sin necesidad de entrecomillar, apostillar o definir el sintagma. Y es que no hace falta explicar lo que se asume consabido. Aun así, el debate no se cierra: hace escasos meses, María Ayete Gil publicaba, con prólogo de David Becerra y epílogo de Sara Mesa, *Ideología, poder y cuerpo: la novela política contemporánea* [2023]¹², donde se defiende el uso del adjetivo político frente a la otra vez entrecomillada «novela de la crisis».

¹² El libro es el resultado de la tesis doctoral de Ayete Gil, defendida en 2021 y dirigida por el mismo David Becerra Mayor, junto a Javier Sánchez Zapatero.

LAS NOVELAS DE LA NOVELA DE LA CRISIS

Corroborada la existencia del significante lingüístico «novela de la crisis», con o sin comillas, y dado el amplio interés que la crítica ha mostrado en él, llega el momento de repasar los distintos intentos de nombrarlo, definirlo y clasificarlo. Insistimos, porque conviene dejarlo claro, que una parte de los estudiosos que han abordado este asunto rechazan el marbete «novela de la crisis». La falta de consenso afecta, además de a la denominación, al *corpus* que integraría el género. A pesar de ello, hemos podido constatar que estos investigadores reflexionan y discuten sobre un *corpus* en buena medida coincidente, aunque cada uno lo haya bautizado con el apellido que le ha parecido más oportuno. Por nuestra parte, hemos optado por seguir un criterio aglutinador: todas las novelas a las que nos referimos comparten el común denominador de haberse gestado bajo la larga sombra de la crisis económica. De ahí que hablemos de «novela de la crisis».

Veamos esas otras propuestas. El sustantivo «novela» se ha visto acompañado de la siguiente corte de adjetivos especificativos: «novela social» [Basanta, 2016], «novela del realismo testimonial» [Calvo Carrilla, 2017], «novela crítica» [Becerra, 2015], «novela comprometida» [Díez de Revenga, 2012], «novela indignada» [Bonvalot, 2019] o «novela política» [Díez de Revenga, 2012; Ayete Gil, 2023]. Entre estos marbetes, nos convence, en especial, por diferenciador y novedoso –amén de su sugestiva resonancia galdosiana–, el sintagma «novela desheredada» [2016] que propone Pablo Valdivia. Ninguno de dichos epítetos puede, sin embargo, emplearse sin pasar cierta factura. Cada uno de ellos implica una tan inevitable como lógica serie de connotaciones –ideológicas, estéticas– que necesariamente acotan y señalan límites; los cuales, aplicados con extremo rigor, limitan tanto la cronología como el *corpus* del estudio. Si la expresión «novela desheredada» puede merecer el reparo de ser en exceso abstracta, el sintagma «novela política» deja fuera del ámbito de estudio aquellas obras que no lu-

chan activamente contra la construcción del discurso hegemónico. La etiqueta «novela realista» dejaría fuera de su paraguas tanto las propuestas radicalmente distópicas como aquellos trabajos creativos que experimentan con el lenguaje. Menos restrictivas se revelan las formulaciones «novela crítica»¹³ y «novela comprometida». No obstante, si nos interesa acercarnos a este fenómeno de la historiografía literaria en su conjunto, no deberíamos dejar a un lado un caso específico, el de los relatos en que, por diferentes motivos, la crisis, podríamos decir, simplemente *es, está, aparece*. En estos textos, la crisis forma parte del contenido realista de la obra pues dicha obra ha sido concebida en una época timbrada por la crisis. Y nada más. Al faltarles auténtica intención de denuncia a estos textos, no resultaría apropiado calificarlos como «críticos» o «comprometidos», ni menos aún «políticos». Entre los ejemplos de esta novela de la crisis no política podríamos mencionar *El enredo de la bolsa y la vida* (2012) de Eduardo Mendoza o *Diario de un opositor en paro* (2014) de Ángel Company.

Por otra parte, nos parece necesario un enfoque más abarcador en lo cronológico, que no se limite a situar el punto de partida en la caída de Lehman Brothers. La crisis socioeconómica supuso la presencia en el estadio de lo constatable –visible, palpable– de un proceso precedente más dilatado, el «estado de crisis» al que se han referido con tanto acierto Bauman y Bordoni [2016]. Se trata de una crisis gestada desde antes, un nefasto *fin de siècle* que nada más unos pocos –Casandras clamando en el desierto– supieron (o quisieron) apreciar y contar. Así lo piensa también el profesor Christian Claesson, cuya reflexión introductoria al volumen *Narrativas precarias* no podemos sino suscribir:

Si entendiéramos que la crisis en realidad no empezó en el 2008 sino antes, podríamos entonces incluir dentro de esta etiqueta –«novela de la crisis»–

¹³ En este caso, hablamos de «novela crítica» en un sentido más amplio que el empleado, por ejemplo, por Becerra, cuyos postulados sobre la «novela crítica» se acercan mucho al concepto de «novela política» que defiende Ayete Gil.

otros textos que se escribieron o publicaron antes de esa fecha que funciona como punto de inflexión. Si interesa estudiar y leer esas novelas anteriores a la luz de la etiqueta «novelas de la crisis» es porque, a partir de ellas, es posible reconocer la crisis no como un hecho sino como un proceso, que se ha ido gestando desde hace tiempo y, en consecuencia, nos permite concluir que lo que llamamos crisis no es sino la culminación de un proceso mucho más largo [2019: 14].

Sumado al problema de la cronología, la crítica ha encontrado otro escollo a la hora de abordar el fenómeno: la completa disparidad temática, de enfoque o estilística entre estas producciones. Existen, sin duda, numerosos paralelismos, conexiones y puntos sólidos de encuentro, amén de presuntas influencias. Sin embargo, según vayamos trazando similitudes entre dos obras, tendremos como resultado que aflorarán un no menor número de diferencias. Ya no comparten, como fue el caso de las obras promovidas por la «operación realismo» que Carlos Barral y José María Castellet pusieron en marcha en la década de los cincuenta del siglo XX, una doctrina ideológico-estética común [Sanz Villanueva, 2010: 228-230]. Al contrario, si algo destaca entre los narradores de la crisis es la marcada voluntad de singularizar sus voces [Calvo Carilla, 2017: 231]. A ello se debe que los estudiosos que se han atrevido hasta ahora a aventurar clasificaciones lo hayan hecho con máxima cautela, con pies de plomo. Por eso enfatizan el carácter aproximativo de su trabajo o aluden a su carácter de herramienta provisional [Valdivia, 2016; Basabe, 2019]. Analizaremos en los párrafos siguientes las categorías que se han establecido hasta la fecha y lo haremos con una perspectiva a la vez analítica y crítica, ya que de todas ellas disentimos en alguna medida ¹⁴.

¹⁴ A pesar de las discrepancias, rendimos tributo a las contribuciones de estos estudiosos, fundamentales para sostener nuestro enfoque. Es imprescindible reconocer su valor como aproximaciones pioneras, iniciales jalones en el estudio de una materia todavía en curso de estudio.

En un primer acercamiento a la materia, José Luis Calvo Carilla reconoce la dificultad para establecer este *corpus* de estudio y opina que las obras que forman parte de él tan solo tienen en común «el marcado individualismo y la soledad en que se encuentran sus héroes, y un cierto descrédito del discurso dialogístico y aun descriptivo a favor de una privacidad celosamente preservada» [2017: 231]. Coincidimos, sin duda, en la ausencia de una armonía temática y formal. Consideramos, por el contrario, opinable la apreciación acerca de tres de los rasgos señalados por el profesor aragonés: individualismo, soledad y privacidad de los héroes. Existe una vertiente entera dentro de la narrativa de crisis en la que la polifonía y la narración coral predominan; donde lo colectivo prevalece sobre lo individual, lo mismo desde una perspectiva solidaria que como llamada de atención a la necesidad de fomentar la organización política. Enseguida se nos vienen a la mente algunos títulos que echarían por tierra la tesis de Calvo Carilla: *La habitación oscura*, de Isaac Rosa, *Asamblea ordinaria* (2016), de Julio Fajardo, *Los besos en el pan*, de Almudena Grandes, *Eres el mejor*, *Cienfuegos* (2012), de Kiko Amat, *La inmensa minoría* (2014), de Miguel Ángel Ortiz, *Rayos* (2016), de Miqui Otero, *El padre de Blancanieves* (2007), de Belén Gopegui, o *Los elegidos* (2014), de Eduardo Iglesias. En un trabajo posterior, Calvo Carilla [2019] incide de nuevo en la dificultad clasificatoria de este objeto de estudio, pero señala, con propósitos metodológicos, «tres parámetros clasificatorios o tres modalidades de una misma sensibilidad social»:

- A) Novelas de la precariedad (que exploran de modo predominante este aspecto de la vida laboral juvenil).
- B) Las novelas de la indignación que ponen un mayor énfasis en la rebeldía contra el sistema y, como las novelas del grupo anterior, contiene aspectos parciales que pueden relacionarse con las reivindicaciones del 15-M.
- C) Y novelas que, además de poseer un clima y una conciencia de la reali-

dad social similares a los dos grupos de las novelas anteriores, sintetizan los rasgos más característicos del que podríamos denominar «espíritu del 15-M» [2019: 92].

Como vemos, se trata de definiciones bastante abiertas, cuyo sentido se alcanza mejor con los ejemplos que el profesor zaragozano aporta en la explicación posterior de cada uno de estos núcleos. Entre las del primer grupo incluye *Yo, precario* (2013), de Javier López Menacho, *Diario de un opositor en paro*, de Ángel Company, *Fantasia lumpen* (2017), de Javier Sáez de Ibarra¹⁵ y *Un acto solitario* (2017), de María Alcantari-lla. Por otro lado, en las «novelas de la indignación» entrarían *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro, *Made in Spain* (2014), de Javier Mestre o *Democracia*, de Pablo Gutiérrez. En tercer lugar, se comentan *Ejército enemigo* (2011), de Alberto Olmos, *La habitación oscura*, de Isaac Rosa o *Grietas*, de Santi Fernández Patón. Llama la atención que *La trabajadora*, habitualmente analizada en clave de novela del precariado [Claesson, 2018; Divine, 2018; Hartwig, 2017; Martínez Rubio, 2016], aparezca mencionada en el segundo y no en el primer grupo de la clasificación. También extraña algo la convergencia en el tercer sector de un texto tan poco activista como el de Alberto Olmos con otro de posición política clara como el de Fernández Patón. Bien es cierto que, como él apunta, estas tres novelas que denomina «espíritu del 15-M» coinciden en presentar unos personajes que «parecen no haber abandonado todavía una perenne indolencia adolescente» [Calvo Carrillas, 2017: 231], lo cual no sabemos si constituye suficiente motivo como para agruparlas en conjunto.

A partir de la noción de realismo (entendido como testimonio y no como estética), el teórico José María Pozuelo Yvancos distingue dos derroteros o «direcciones» de esta novela. A su entender, lo real (o testimonial) se opondría a lo distópico (o alternativo o ficticio):

¹⁵ El texto de Sáez de Ibarra es, en puridad, una colección de cuentos y no una novela.

Dentro del fenómeno que podríamos agrupar bajo el marbete convencional (no demasiado sofisticado) de *novela de la crisis*, contemplo dos direcciones que casi podríamos afirmar contrapuestas: la primera dirección recupera una dimensión de crítica social; es directamente realista, si bien [...] renueva formalmente el realismo sobre todo en su discurso narrativo. [...] Pero sostengo que hay una segunda dirección que tiene también a la crisis como fondo y que curiosamente hace derivar la novela hacia lo que en otro lugar denominé «formas de distopía», es decir sitúa de manera dialéctica la relación entre los personajes y el entorno, creando un contexto propio que es alienado, enajenado respecto a la referencia realista, pero con un valor crítico no menor [2017: 352].

El crítico de la Universidad de Murcia alega ejemplos de cada una de estas vertientes con el propósito de ilustrarlas. En la primera, en la que llama «dirección realista», menciona

como representativas de los distintos acentos las seis siguientes: *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro, *Intento de escapada* (2013), de Miguel Ángel Hernández Navarro, *Entre los vivos* (2015), de Ginés Sánchez, *Farándula* (2015), de Marta Sanz, *Asamblea ordinaria* (2016), de Julio Fajardo y *La edad media* (2016), de Leonardo Cano [2017: 353].

Que se contrapondrían a las siguientes «formas de distopía»:

Un incendio invisible (2011), de Sara Mesa, *La mano invisible* (2011) y *La habitación oscura* (2013), de Isaac Rosa, *Por si se va la luz* (2013), de Lara Moreno, *Brilla, mar del Edén* (2014), de Andrés Ibáñez, *Las efímeras* (2015), de Pilar Adón y *El sistema* (2016), de Ricardo Menéndez Salmón [2017: 353].

No nos parece que una separación en dos caminos resulte suficiente para hacer un retrato del fenómeno que estamos analizando en su entera dimensión, en su variedad y complejidad. En primer lugar, habría mucho que discutir al respecto de la dialéctica realismo/distopía, pues no vemos tan claro que se trate de opciones excluyentes. Lo prueba una novela distópica como *Cenital* (2012), de Emilio Bueso, cuyo

planteamiento y estética son, en esencia, realistas. No compartimos, por otra parte, la representatividad que Pozuelo Yvancos atribuye a algunos títulos que selecciona. A nuestro juicio, *La mano invisible* (2011) y *La habitación oscura* de Isaac Rosa merecen mejor el calificativo de ficciones alegóricas que el de distópicas.

En 2016 se publicó el primer intento de realizar una «posible cartografía» de la narrativa de la crisis. Lo hizo el profesor Pablo Valdivia [2016: 25-26], cuya propuesta, innovadora y sugestiva, parte del establecimiento de cinco «núcleos operacionales» de trabajo. Valdivia acierta al señalar tendencias que en 2016 solo se intuían y que se consolidaron en años posteriores a su trabajo:

Ofrecemos la siguiente posible cartografía de los textos de la crisis producidos en el ámbito hispánico, en la que mencionamos, a modo de guía, al menos un ejemplo significativo en cada núcleo operacional:

- I. Novelas de la crisis en el ámbito rural: Antonio Castellote, *Caballos de labor* (2012).
- II. Novelas policiales de la crisis: Carmelo Anaya, *Baria City Blues* (2009).
- III. Novelas «gamberras» (cómicas) de la crisis: Eduardo Mendoza, *El enredo de la bolsa y la vida* (2012).
- IV. Novelas distópicas de la crisis: Emilio Bueso, *Cenital* (2012).
- V. Novelas sobre las repercusiones de la crisis: Sara Mesa, *Cicatriz* (2015).
Dentro de este núcleo se pueden distinguir cinco modalidades de visibilización del sujeto histórico resultante de la crisis financiera de 2008:
 - a. Novelas de resistencia: Isaac Rosa, *La habitación oscura* (2013).
 - b. Novelas para la construcción de un imaginario social alternativo: Rosario Izquierdo Chaparro, *Diario de campo* (2013).
 - c. Novelas de la burbuja inmobiliaria y financiera: Rafael Chirbes, *En la orilla* (2013).
 - d. Novelas del precariado: Elvira Navarro, *La trabajadora* (2014).
 - e. Novelas de urgencia: Pablo Gutiérrez, *Democracia* (2012).

Es una lástima que el atento catedrático de la Universidad de Groningen no desarrolle en mayor profundidad cada uno de estos núcleos, pues semejante análisis daría satisfacción, seguramente, a los

interrogantes que se nos plantean. La cuestión primera, y la más importante, que nos surge es la siguiente: no queda claro si se considera que dichos núcleos tienen la categoría de bloques excluyentes. No pueden serlo, desde nuestro punto de vista, porque buena parte de las novelas del *corpus* podrían adscribirse a más de un apartado. Sería el caso de *Cenital* de Emilio Bueso –obra analizada con bastante detalle en el trabajo de Valdivia– que, más allá de ser una novela distópica, constituye un ejemplo de problemática ruralista: a raíz de la crisis, los personajes se fugan de la ciudad, compran terrenos en el campo y fundan una ecoaldea primitiva y autosostenible. También pensamos en la obra de Luis Artigue *Donde siempre es medianoche* (2018), que bien podría definirse como suma de los núcleos II, III y IV (policíaca, distópica y gamberra). El núcleo V de la propuesta de Valdivia («sobre las repercusiones de la crisis») se subdivide con un criterio temático, y entendemos que, según este principio, las obras de este núcleo cabrían también en cualquiera de los anteriores. Fijémonos otra vez en *Cenital*: ¿el universo distópico retratado no es acaso una consecuencia de la crisis?

Más incertidumbres se nos plantean. Tenemos que preguntarle a Valdivia por qué *La trabajadora* es relato del precariado y *Democracia* no. ¿Qué diferencia hay entre la «resistencia» de *La habitación oscura* y la «urgencia» de *Democracia*?¹⁶ Por otro lado, pocas obras merecen más el apelativo «de resistencia» que las de Belén Gopegui. Sin embargo, la categoría «de resistencia» cae dentro del grupo «novelas sobre las repercusiones de la crisis» de 2008. Una novela de 1998 como *La conquista del aire* o incluso otra de 2007 como *El padre de Blancanieves* quedarían excluidas del subgrupo por razones cronológicas. Lo mismo ocurre con *Crematorio* (2007) de Rafael Chirbes, *Animales domésticos* (2003) de Marta Sanz o

¹⁶ Pablo Valdivia no define ambos conceptos y no queremos poner en su boca las palabras que no ha escrito. No obstante, puestos en la tesitura de distinguir entre ambas novelas, bien podríamos considerar *La habitación oscura* como novela de urgencia y *Democracia* de resistencia.

Panfleto para seguir viviendo (2007) de Fernando Díaz. Y algo semejante se puede plantear incluso respecto de títulos posteriores a 2008. ¿Dónde deben incluirse las obras cuya crítica gira en torno a cuestiones más atemporales, como el sistema del capitalismo avanzado o la explotación laboral, y no se focalizan solo en la crisis? Ejemplos de ello encontramos en los libros de Javier Mestre *Komatsu PC-340* (2011) y *Made in Spain*, en los de Isaac Rosa *La mano invisible* y *Feliz final* (2018), en *Todo está bien* (2015) y *La gran ola* (2016) de Daniel Ruiz o en *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017) de Belén Gopegui. Al apartado número cinco indicado convendría añadirle otros temas fundamentales, como la denuncia de las élites políticas, la (auto)crítica a la izquierda, el miedo atroz que impone el sistema capitalista, la corrupción, los desahucios, la violencia o la lucha feminista.

Diario de campo (2013), de Rosario Izquierdo Chaparro, propone, al entender de Pablo Valdivia, la «construcción de un imaginario social alternativo» [2016: 25], es decir, visibilizar la otredad. Nos hallamos, en efecto, ante un apartado bien importante de la literatura de la crisis al cual nos atrevemos a incorporar más títulos: *Rayos*, de Miqui Otero, *La inmensa minoría*, de Miguel Ángel Ortiz o *Moro* (2011) de Daniel Ruiz. La mención de la novela de Rosario Izquierdo al hilo de los libros convocados por Valdivia nos lleva a plantear la conveniencia de añadir un apartado con entidad propia a su catalogación. Un factor de importancia capital en *Diario de campo*, acaso su gran particularidad, es la mirada de género. Y no se trata, ni mucho menos, de un caso solitario. Esa mirada de género se convierte en rasgo constitutivo de otras cuantas novelas relacionadas con la crisis. Señalaremos, por indicar solo un par de ellas, *Clavícula* (2017) de Marta Sanz o *La trabajadora* de Elvira Navarro. La conveniencia de darle entidad propia a esta perspectiva temática –e ideológica y política– se ha acrecentado con el paso del tiempo.

Por último, coincidimos con la catalogación de Valdivia en percibir la existencia de una tendencia de novelas gamberras, que han pasado por alto la mayor parte de los estudiosos (nos preguntamos

si esto andrà relacionado con el injustamente escaso prestigio del cultivo del humor). Avalan este apartado no solo el título de Eduardo Mendoza sino también *Donde siempre es medianoche*, de Luis Artigüe, *Hola, Melón* (2018), de Cristóbal Ruiz o *Eres el mejor*, *Cienfuegos* de Kiko Amat. Podría discutirse la adhesión al subgénero o modalidad que estamos estudiando las novelas de Eduardo Mendoza protagonizadas por su popular detective anónimo. Lo testimonial no llega en estas narraciones más allá del decorado pintoresco; tal y como afirmaba el propio autor en entrevistas posteriores a la publicación de *El secreto de la modelo extraviada* (2015), «no hay una segunda intención ni un sobreentendido; es una realidad como cualquier otra. Barcelona tiene turistas, hace calor y también tenemos corrupción» [Cia, 2015].

El esquema clasificatorio de Pablo Valdivia visualiza la dificultad de abordar en toda su amplitud la prosa narrativa de la crisis. Su planteamiento de un grupo de núcleos operacionales resulta clave, a nuestro entender, para evitar una cómoda categorización convencional de carácter temático o estético. A partir de esta propuesta fundacional, inexcusable trabajo de referencia, se podrá seguir analizando y describiendo el fenómeno que aquí nos ocupa.

Otro loable intento de catalogación es el elaborado por la historiadora Nere Basabe [2019: 24-26], aunque, por desgracia, resulta bastante menos satisfactorio que el anterior mencionado. El criterio seguido, de corte temático, se queda, a la postre, corto para cartografiar el *corpus* de la prosa de la crisis:

1. Las novelas sobre precariedad laboral y existencial.
 - a. *Yo, precario* (2013) de Javier López Menacho.
 - b. *El joven vendedor y el estilo de vida fluido* (2012) de Fernando San Basilio.
 - c. *Solo si te mueves* (2013) de Aloma Rodríguez.
 - d. *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro.
 - e. *Televisión* (2017) de María Cabrera.

2. La crítica a la sociedad de consumo.
 - a. *Cicatriz* (2015) de Sara Mesa.
 - b. *Acontecimiento* (2015) de Javier Moreno.
3. El fenómeno de la inmigración y la diversificación identitaria.
 - a. *Intento de escapada* (2013) de Miguel Ángel Hernández.
 - b. *La ciudad feliz* (2009) de Elvira Navarro.
4. El activismo político.
 - a. *Filtraciones* (2015) de Marta Caparrós.
 - b. *Democracia* (2012) de Pablo Gutiérrez.
 - c. *El niño que robó el caballo de Atila* (2013) de Iván Repila.
 - d. *Prólogo para una guerra* (2017) de Iván Repila.
 - e. *Ejército enemigo* (2011) de Alberto Olmos.
5. El exilio rural.
 - a. *Alabanza* (2014) de Alberto Olmos.
 - b. *Meteoro* (2015) de Mireya Hernández.
 - c. *Si quieres puedes quedarte aquí* (2016) de Txani Rodríguez.
 - d. *Por si se va la luz* (2013) de Lara Moreno.
6. Miradas hacia el pasado.

Este sexto punto englobaría tres tipos de relato, todos ellos de corte histórico:

- a. Relatos históricos asociados a acontecimientos ajenos a la tradición española.
- b. Periodos de la historia contemporánea que arrancan mucho antes de la guerra civil española, la cual desaparece como motivo fundacional.
- c. Memorias de orden más domésticos. [...] Estas narraciones son crónicas de difíciles educaciones sentimentales [2019: 26].

La naturaleza del último punto es distinta a la de los otros cinco. Los relatos históricos, en general, y todavía más si se refieren a sucesos anteriores a la contienda del 36 o si son ajenos a la problemática hispana, tienen muy forzado encaje dentro de la narrativa documental de actualidad, por mucho que permitan proyecciones metafóricas hacia el presente.

Además, mientras Valdivia aportaba para ilustrar su propuesta ejemplos bastante sólidos e indiscutibles, Basabe menciona títulos de cues-

tionable filiación con la novela de crisis. Esta apreciación vale para *Acontecimiento* (2015), de Javier Moreno, *La ciudad feliz* (2009), de Elvira Navarro o *Alabanza* (2014), de Alberto Olmos. A estas reservas genéricas se suman algunas dudas concretas: por ejemplo, ¿el activismo político debe considerarse el tema de *Filtraciones* si nada más un relato de los cuatro que componen el libro se ocupa de tal asunto? ¿En qué lugar del esquema encajan las historias que abordan la política, la corrupción institucional y privada o la burbuja inmobiliaria? Y se aprecia en Basabe algo aún más sorprendente: en su repertorio no hallamos títulos de Isaac Rosa, Rafael Chirbes o Belén Gopegui. Sin embargo, y aunque incurra en lagunas e inexactitudes, la clasificación elaborada por Nere Basabe supone un valioso esfuerzo de sistematizar tan amplio, variado y complejo fenómeno.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Han quedado ya patentes los múltiples escollos que deberemos salvar en cualquier intento clasificatorio de ese material heterogéneo que conforma la todavía indefinida novela de la crisis. Resulta irrefutable, en cualquier caso, que el sintagma ha sido empleado con amplitud y que, a pesar de las discrepancias, existe cierta conformidad en cuanto a lo que significa. Esto es, que cuando hablamos –en nuestra literatura– de la «novela de la crisis» nos referimos específicamente a novelas en las que aparecen los motivos habituales que empezaron a preocupar a la sociedad española a partir de 2008 (con una serie de subtemas reiterados: paro, hipotecas, desahucios, corrupción, burbuja inmobiliaria, etc.). Apuntan algunos, con razón, que no toda la «novela de la crisis» es una «novela política»: «la novela política pos15M y la novela de la crisis comparten una matriz histórica [...], pero el hecho de que la crisis aparezca como tema en una novela no implica automáticamente que esa novela sea política» [Ayete Gil, 2023: 77]. Precisamente por

eso, creemos que tiene sentido estudiar la novela de la crisis dentro de la historia de la literatura española contemporánea atendiendo a su doble dimensión de toma de conciencia política, por un lado, y de reflejo costumbrista (o moda, o marketing, si se quiere), por otro. Sin olvidar nuestro deber de cuestionar este y cualquier otro concepto, lo cierto es que la etiqueta «novela de la crisis» ha quedado arraigada con vigor y sirve de punto de partida necesario para estudiar un fenómeno que se revela de entidad indiscutible. Hemos visto que la fórmula «novela de la crisis» nació de forma fortuita o no intencionada y un decenio más tarde se ha convertido en una etiqueta con valor historiográfico. Como se ha puesto de moda decir de un tiempo a esta parte, el marbete *ha venido para quedarse*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Andrea (2015): «Escribir a los 40», *Babelia*, (21-V), 2-3.
- ANÓNIMO (2015): «Petros Márkaris: “Estoy exhausto de escribir de la crisis”», *El País*, (3-VI) https://elpais.com/ccaa/2015/06/03/paisvasco/1433330403_759472.html [8-9-2023].
- ____ (2013): «*En la orilla*, de Rafael Chirbes, la novela de la crisis económica, social y moral», *Nueva tribuna*, (19-III) <https://www.nuevatribuna.es/articulo/cultura---ocio/rafael-chirbes-publica-en-la-orilla-la-gran-novela-de-la-crisis/20130319093436089876.html> [1-6-2023].
- AYETE GIL, María (2023): *Ideología, poder y cuerpo: la novela política contemporánea*, Manresa, Bellaterra.
- BASABE, Nere (2019): «Memoria histórica, violencia política y crisis de identidades en la nueva narrativa española», *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, coord. C. Claesson (Asturias, Hoja de Lata), 21-58.
- BASANTA, Ángel (2021): «La larga marcha de Rafael Chirbes: de *Mimoun* a *Paris-Austerlitz*», *El universo de Rafael Chirbes*, ed. J. Lluch-Prats (Barcelona, Anagrama), 221-245.
- ____ (2016): «Reinvención de la novela social», *Ínsula*, 835/836: 3-7.
- BAUMAN, Zygmunt y BORDONI, Carlo (2016): *Estado de crisis*, Barcelona, Espasa.

- BECERRA MAYOR, David (2021): *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, Manresa, Bellaterra.
- ____ (2015): «Introducción», *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, coord. D. Becerra (Madrid, Tierradenadie), 7-24.
- ____ y ROSSI, Maura (coords.) (2021): «Dossier Literaturas de la crisis: precariedad y narración en el ámbito peninsular del siglo XXI», *Orillas: revista d'hispanística*, 10.
- BEZHANOVA, Olga (2020): «La novela de la crisis. La trayectoria del género», *Estudios Culturales Hispánicos*, 1: 205-219.
- ____ (2017): *Literature of Crisis: Spain's Engagement with Liquid Capital*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- BONVALOT, Anne-Laure (2019): «Nuevas territorialidades y ontologías políticas en la ficción española post-15M: Horizontes estéticos y antropológicos de la "literatura indignada"», *España después del 15M*, coord. J. Caggio y Conde e I. Touton (Madrid, Catarata), 193-202.
- CALVO CARILLA, José Luis (2019): «Novelas de la insatisfacción política en torno al 15-M», *Narrativas disidentes (1968-2018)*, eds. M.A. Naval y J.L. Calvo Carilla (Madrid, Visor), 85-100.
- ____ (2017): *Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas*, Valladolid / Nueva York: Cátedra Miguel Delibes.
- CIA, Blanca (2015): «Mendoza sumerge a su detective en la corrupción», *El País*, (30-X), 30.
- CLAESSON, Christian (2019): «Introducción», *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, coord. C. Claesson (Asturias, Hoja de Lata), 9-20.
- ____ (2018): «Precarious narratives: subjectivity in Rosario Izquierdo's *Diario de campo* and Elvira Navarro's *La trabajadora*», *Shifting subjectivities in contemporary fiction and film in Spain*, eds. J. Bradley y M.L. Jeffers (Cambridge, Cambridge Scholars Publishing), 10-36.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2012): *La novela política: novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- DIVINE, Susan Marie (2018): «The nature of anxiety: Precarious city lives in *La piqueta* and *La trabajadora*», *Ecozon@ [Ecozona]: European Journal of Literature, Culture and Environment*, 9(2): 174-190.
- GONZÁLEZ VEIGUELA, Lino (2015): «La novela social vende mucho», *El Español*, (24-XI) www.elespanol.com/cultura/libros/20151123/81491888_0.html [14-9-2023].
- GOPEGUI, Belén (2013): «Narradores de la crisis», *Tintalibre*, 8: s.p.

- GUTIÉRREZ, Pablo (2017): «Literatura social en España. La crisis perpetua», *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, eds. J. Mecke, R. Junkerjürgen, y H. Pöppel (Madrid, Iberoamericana/Frankfurt, Vervuert), 187-198.
- HARTWIG, Susanne (2017): «Representar al precario», *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, eds. J. Mecke, R. Junkerjürgen, y H. Pöppel (Madrid, Iberoamericana/Frankfurt, Vervuert), 263-280.
- HEVIA, Elena (2011): «La novela social se reinventa a la luz de la crisis», *El Periódico*, (14-XI) www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20111114/novela-social-reinventa-luz-crisis-1220287 [1-7-2023].
- INGENSCHAY, Dieter (2014): «Crisis e [in]dignidad en la novela actual [de lengua castellana]. Hispanismo y literaturas hispánicas frente a nuevos desafíos», *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 8: 29-38.
- JÁTIVA, Juan Manuel (2014): «Kostas Jaritos hablará menos de la crisis», *El País*, (14-V) elpais.com/ccaa/2014/05/13/valencia/1399995797_687522.html [8-9-2023].
- LORENTE MUÑOZ, Pablo (2014): «La novela de la crisis en el año 2013: *En la orilla, Democracia y 2020*», *Narrativas*, 32: 13-18.
- MARTÍNEZ RUBIO, JOSÉ (2016): «Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis. Desorden psíquico y enfermedad social en *La trabajadora* de Elvira Navarro», *Rassegna iberistica*, 39/106: 289-306.
- MECKE, Jochen (2017): «La crisis está siendo un éxito... estético: discursos literarios de la crisis y las éticas de la estética», *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, eds. J. Mecke, R. Junkerjürgen, y H. Pöppel (Madrid, Iberoamericana/Frankfurt, Vervuert), 199-230.
- POZUELO YVANCOS, José María (2017): *Novela española del siglo XXI*, Madrid, Cátedra.
- QUÉ HACEMOS (2013): «La llamada “novela de la crisis” es un cántico nostálgico a la vida anterior a la caída de Lehman Brothers» [Entrevista a David Becerra], *eldiario.es*, (23-X) www.eldiario.es/quehacemos/literatura_novelas_de_la_crisis_6_189041114.html [12-6-2023].
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2013a): «La gran novela de la crisis en España» [Entrevista a Rafael Chirbes], *El País*, (2-III).
- _____ (2013b): «Una crisis de novela», *El País*, (17-III), 38.
- SANZ RUIZ, Cristina (2019): *Recuperación del testimonio crítico: la narrativa española en tiempos de crisis (1998-2018)*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral.

- ____ (2018): «Representaciones de la mujer en la narrativa española de la crisis», *Diversidad cultural-ficcional-émoral?*, coord. S. Hartwig (Madrid, Iberoamericana/Frankfurt, Vervuert), 163-178.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2016): «La literatura de la crisis: algunas conjeturas», *Quimera. Revista de literatura*, 394 (septiembre): 16-19.
- ____ (2015): «Hombres desnudos» [Reseña], *El Cultural*, (20-XI).
- ____ (2013): «Prólogo. Las letras y la crisis», *La cuestión social: literatura, cine y prensa*, ed. F. López Criado (A Coruña, Andavira), 11-13.
- ____ (2010): *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos.
- SEGUÍN, Bécquer (2019): «Environmental Apocalypse and the Spanish Crisis Novel», *HIOL: Hispanic Issues On Line*, 24: 272-288.
- TORNÉ, Gonzalo (2014): «El revival de la novela social», *El estado mental*, 2, junio.
- VALDIVIA, Pablo (2016): «Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones», *452º F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15: 18-36.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2014): «La novela de la crisis» [Reseña de *El agua de la muerte*], *El huffington Post*, (16-V) https://www.huffingtonpost.es/julio-velez-sainz/la-novela-de-la-crisis_b_5309345.html [12-6-2023].
- VEREDAS, Recaredo (2014): «Novela de la crisis», *ACL Revista literaria*, 2.

PAPELES DE LA FUNDACIÓN

CARTAS DE PEMÁN A SAINZ RODRÍGUEZ, MONÁRQUICOS DEL REINADO EN EL EXILIO

(Parte III y final de la correspondencia)

Correspondence between Pemán and Sainz
Rodríguez, Monarchs of the Kingdom in Exile
(Part III and End of the Correspondence)

JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ

Fundación Universitaria Española

julio.escribano@hotmail.es

ORCID: 0000-0001-5076-7291

Recibido: 2-10-2024

Aceptado: 5-11-2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.526

RESUMEN

La correspondencia de Pemán con Sainz Rodríguez en la década 1960-70, presentada en este artículo expone grandes acontecimientos de este periodo desde la óptica de los consejeros de don Juan de Borbón: restauración o instauración de la Monarquía, boda de los príncipes de España, apertura al pensamiento europeo, el Congreso de Múnich, el Concilio Vaticano II, actividades filantrópicas y la crisis del tardofranquismo entre otras cuestiones.

PALABRAS CLAVE: José María Pemán, correspondencia, Pedro Sainz Rodríguez, Consejo Privado de Don Juan de Borbón.

ABSTRACT

Pemán's correspondence with Sainz Rodríguez in the decade 1960-70, presented in this article, exposes major events of this period from the point of view of Don Juan de Borbón's advisors: restoration or establishment of the monarchy, the wedding of the princes of Spain, openness to European thought, the Munich Congress, the Second Vatican Council, philanthropic activities and the crisis of late Francoism, among other issues.

KEY WORDS: José María Pemán, Correspondence, Pedro Sainz Rodríguez, Council Confidential of Don Juan de Borbón.

LA CORRESPONDENCIA DE JOSÉ MARÍA PEMÁN con Pedro Sainz Rodríguez desde el 6 de septiembre de 1961 al mes de mayo de 1969, año en el que ambos están en España, es la que reproducimos en este artículo. Se trata de cartas en las que subyace la preocupación monárquica sobre la restauración o instauración de la Corona. Castiella y Carrero habían prometido antes de la boda del príncipe Juan Carlos no hacer nombramiento alguno, que pudiera eclipsar al sucesor de Alfonso XIII. Así lo había entendido la radio francesa, confirmando que el sucesor previsto por Franco era don Juan de Borbón, y así lo recoge Pemán el día 3 de mayo de 1961. Para el jefe del Estado, don Juan era la cabeza de la dinastía que había de sucederle.

En 1955 se había creado la Fundación Juan March para desarrollar actividades filantrópicas en la cultura humanística y científica. Sainz Rodríguez, que estaba investigando sobre «espiritualidad española», logró una ayuda económica para desarrollar sus proyectos en Portugal, contando con el beneplácito de la casa de Borbón y, al comenzar 1963, recibía telegramas de felicitación por haber logrado lo necesario para continuar investigando sobre la espiritualidad en España. El 3 de junio muere el papa Juan XXIII y los miembros del Consejo piden a don Juan unas líneas de condolencia para publicarlas en el Boletín monárquico.

Realmente, don Juan era reconocido como la cabeza de la dinastía que había de sucederle y trabajaba por una monarquía democrática y parlamentaria, que no era la propuesta por el jefe del Estado y su grupo. Desde el otoño de 1961, en que viajó a Suiza para precisar asuntos sobre la boda de su hijo Juan Carlos, consultaba con su Consejo Privado –que presidía Pemán desde 1957– el modo de restaurar la monarquía para todos los españoles, en un parlamentarismo abierto. Sin embargo, Sainz Rodríguez, hombre de gran capacidad intelectual, dialogaba con Menéndez Pidal sobre la espiritualidad, tema importante para ambos en la historia y el entendimiento del pensamiento español. Así, no podía olvidar al carlista Francisco Melgar, autor de algunos li-

bros que había publicado: *Cómo vino la persecución y cómo se llegó a la paz religiosa en Francia*; *Pequeña historia de las guerras carlistas*; *Don Jaime, el príncipe caballero* y Francisco, fiel a sus principios, preparaba *El noble final de la escisión dinástica*, que editaría en 1964 el Consejo Privado de S. A. R. el Conde de Barcelona al que pertenecía con otros amigos de la centuria, presidida por Pemán como hemos dicho.

Estos miembros del consejo, de acuerdo con la monarquía parlamentaria, que proponía don Juan, dialogaban con Fernando María Castiella, ministro de Asuntos Exteriores, y con Camilo Alonso Vega, ministro de la Gobernación, que se ocuparon de gestionar el acontecimiento de la boda en Atenas para el 15 de mayo de 1962. Tras esta boda a la que asistieron unos dos mil españoles, el Consejo Privado de S. A. R., en la persona de su presidente José María Pemán, se entrevistó con Franco para una equilibrada restauración monárquica, a la vez que buscaban la monarquía posible. En realidad, Franco terminó sus días como jefe del Estado y nombró un sucesor a título de rey.

Cuando investigué este periodo histórico, abordado por las cartas de Pemán en el artículo que leemos, desarrollé capítulos en el libro *Historia viva en las cartas de Pedro Sainz Rodríguez (1897-1986). El ministro de Franco que quiso restaurar a don Juan*, publicado con estos marbetes: «Boda de don Juan Carlos y doña Sofía. Congreso de Múnich (1962-1963)», «El régimen de Franco entra en crisis. España ha de conocer a su rey (1964-1967)», «Situación y actuación monárquica. El príncipe toma las uvas en la Dirección General de Seguridad (1968)» y «El príncipe “sucesor del jefe del Estado con la dignidad de rey” (1969-1974)».

Mientras se preparaba la boda, no se respiraba ambiente de paz en España. Entre abril y mayo de 1962, las huelgas iniciadas en la minería asturiana se extendieron por Bilbao, León, Puertollano, Río Tinto, Peñarroya, El Ferrol y otros núcleos obreros industriales. Políticamente, no eran pocos los que aspiraban a crear una oposición al régimen con la participación del IV Congreso del Movimiento Europeo, celebrado

en Múnich a comienzos de junio. Participaron en él unos 118 políticos españoles de partidos monárquicos liberales, socialistas, socialdemócratas cristianos, nacionalistas vascos y catalanes, coordinados todos por Salvador de Madariaga, desde el exilio, y de acuerdo con la política europea democrática. En la clausura del congreso, afirmó Madariaga: «Hoy ha terminado la Guerra Civil» en España. Sin embargo, los resultados lo negaban siendo inculpados quienes participaron y llegaron a escuchar gritos discordantes: «¡Los de Múnich a la horca!».

José María Gil-Robles, único miembro del Consejo Privado de don Juan presente en Múnich, consideraba «error gravísimo» cualquier declaración del rey, pues –según informaba a Sainz Rodríguez– en Múnich se habían logrado dos espléndidos compromisos: «1º) Que las izquierdas acepten que no se celebre consulta electoral previa acerca de la cuestión del régimen. 2º) Que admitan una Restauración de hecho, con instituciones democráticas a posteriori».

El escritor Ramón Solís Llorente, ingeniero de Montes y licenciado en Ciencias Políticas y Económicas, obtuvo el Premio Fastenrath de la RAE al cumplir 37 años con el libro *El Cádiz de las Cortes, la vida en la ciudad en los años 1810 a 1813* y lo envió a los compañeros del consejo, que lo elogiaban y lo animaban a continuar publicando, incluso durante su etapa de concejal en el Ayuntamiento de Cádiz. En estos años de compromiso monárquico, marcados con las huelgas, escribió *Los que no tienen paz*, finalista en el Premio Planeta, obra a la que Pemán puso en escena con el título *Los monos chillan al amanecer*, y publicó otras conocidas creaciones de estos años: *Ajena crece la hierba*, *Un siglo llama a la puerta*, *El canto de la gallina*, *El dueño del miedo*, *El alijo*, *La eliminatoria* y *Mónica, corazón dormido*, convertida en película por José Antonio Nieves Conde con el título *Más allá del deseo*. No en vano dirigió *La Estafeta Literaria* en 1968, con el reconocimiento a sus méritos literarios.

Sainz Rodríguez y Pemán, insignes miembros del Consejo Privado de don Juan, designaban el nombramiento de los nuevos consejeros, acordaban la formación de las comisiones y, sobre todo, creaban un ambien-

te de sosiego, respeto y diálogo entre los grupos monárquicos. Entre Lisboa y Madrid, Villa Giralda y la casa de Luca de Tena, se diseñaba la estabilidad de la restauración monárquica, apoyada por los consejeros que se habían ofrecido directamente a don Juan de Borbón o al ilustre físico Julio Palacios desde la primavera de 1960. Se enviaron nombramientos a Montarco, Aizpún, Valls y Sánchez Agesta entre otros.

El día 10 de julio de 1964, quedaron constituidas nuevas comisiones siguiendo las normas que entregó el responsable de la censura en la Dirección General de Propaganda Florentino Pérez-Embid a Pemán. Éste con Sainz Rodríguez y el joven Luis María Anson crearon los órganos en pro de una monarquía restaurada en la persona de don Juan de Borbón. Sin embargo, surgieron algunos problemas entre Pérez-Embid y Anson en la asignación de sus cargos dentro de la comisión de Prensa y, por fin, se propuso que no se presentara a Florentino como presidente para evitar la controversia y dirigiera la sección «publicaciones». Anson no aparecería cual secretario y gestionaría la «prensa» como destacado periodista.

Tras la crisis del gobierno de Franco, con la retirada del general Muñoz Grandes, quien dejó vacante su cargo de vicepresidente de Gobierno hasta 1967 que lo aceptó Carrero Blanco, Sainz Rodríguez sospechaba gran vacío de poder y se planteaba su vuelta a España. Un alto funcionario del Ministerio de Educación le indicó que era peligroso el traslado inmediato, por haber atacado la política del presidente Francisco Franco. Necesitaba Sainz Rodríguez volver a España, como hombre libre, y tomó sus precauciones: envió un escrito reverencial a Franco y se puso en contacto con el P. Baeza, vicerrector de la Universidad de Comillas en Madrid. El escrito «Apología pro vita mea» lo elogiaba Pemán, quien deseaba que Sainz Rodríguez estuviera lo antes posible en Madrid, donde ya le habían ofrecido impartir unas clases sobre la historia de la crítica literaria en España, como profesor extraordinario en las universidades de Navarra y de Comillas. Realmente, eran buenos avales en estos años para deshacer las calumnias que retrasaban su vuelta a España.

José María de Areilza, conde de Motrico, abierto a la política europea, defendida en las huelgas universitarias de Madrid y Barcelona, informaba minuciosamente a la oficina de Estoril en 1968 sobre movimientos monárquicos en Madrid no tan críticos con el régimen: «De los acontecimientos sucesorios –decía en sus notas– nada. La Nochevieja la celebró el príncipe tomando las uvas en la Puerta del Sol –lo cual está muy bien– pero invitado por la Dirección General de Seguridad –lo cual no me parece tan hábil–». Sus previsiones no fueron acertadas cuando declaró: «Cambio de equipo a finales de enero. Se van seis o siete ministros y llegan otros parecidos. Hay lucha entre Solís y Laureano. Carrero seguirá al frente del equipo». La crisis había surgido, pero los cambios no se hicieron hasta el 29 de octubre de 1969 al ser sustituidos los ministros de Agricultura, del Aire, de Asuntos Exteriores, de Comercio, del Ejército, de Gobernación, de Hacienda, de Industria, de Información y Turismo, de Marina, del Movimiento, de Trabajo y de la Vivienda. Es decir, todo el gabinete exceptuando media docena: Franco, Carrero Blanco, Villar Palasí, Oriol, Silva Muñoz y López Rodó. Ya el 22 de julio de este año las Cortes habían designado al príncipe Juan Carlos «sucesor del jefe del Estado con la dignidad de rey».

Sainz Rodríguez ha cumplido los setenta años y se traslada a Madrid, donde se vive la política por la que se ha declarado «el estado de excepción en todo el territorio nacional» el día 24 de enero de mil novecientos sesenta y nueve. Le molesta que la restauración de la monarquía se haya transformado en su instauración como la «coronación del proceso político del régimen» y que hayan sido disueltos, por decisión de don Juan de Borbón, el Consejo Privado, sus instituciones para no crear división entre los españoles. Entendió que debería regresar a España para reforzar el apoyo a don Juan Carlos –como ya he publicado en la introducción al Vol. VII del Epistolario de Sainz Rodríguez– «y se le reconociera un verdadero “status oficial” para reinar, pues nada se podía hacer por don Juan».

[34]

José M^a Pemán

Cádiz, 6 de septiembre de 1961

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

LISBOA

Querido Pedro: He escrito a Estoril hace unos días dando la bienvenida y anunciando que no tardaré mucho (acaso segunda quincena de este mes) en ir por allí para preparar las cosas de curso, entre ellas la reunión aplazada.

Estoy contentísimo de tener ya en mis manos tu «Espiritualidad Seglar» que estoy ya saboreando.

Te he mandado por correo aparte una separata de Punta Europa con mi artículo «Meditación sobre el tradicionalismo».

Supongo en tu poder, pues Melgar y Florentino me dicen de Madrid te lo han mandado, el primer número del Boletín del Consejo. Aunque susceptible de mucha mejora, no me parece mal y su «impacto», como ahora me dice, ha resultado el que se deseaba en sus verdaderos destinatarios: obispos, generales, catedráticos, intelectuales, etc.: estamentos influyentes del país a los que hay que darle una conciencia de equilibrio, de superioridad y de «cosa evidente y establecida» en el espíritu nacional.

No parece haberlo entendido así el grupo sevillano de Acedo, y es casi explicable dentro de su posición parcial y activista.

Pero no son nuestras gentes los verdaderos destinatarios.

Abrazos.

JM^a

[35]

José María Pemán

Cádiz, 30 de septiembre de 1961

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

LISBOA

Querido Pedro: Ayer al pasar por Madrid estuve con Bérnago. Acabo de llegar a ésta hace diez minutos y te escribo porque como verás hay plazos urgentes para la cuestión March.

Bérnago recibió los libros y mi proposición con efusión extraordinaria. Me dijo que Don Juan y toda aquella casa tiene valorado tu nombre en todo su gran significado. Me aseguró que de un modo o de otro la ayuda habría de obtenerse.

Me entregó la adjunta convocatoria dentro de la cual va en el grupo VI de ayuda de investigación, el apartado exactamente encajado en tu caso. Va señalado con lápiz rojo de mano del propio Bérnago. En las características que ahí se expresan, verás la urgencia. Para el 15 de octubre tendría que

estar en Madrid, en la Fundación, la documentación, la cual como verás tiene por eje una memoria detallada donde se explique lo que se pretende hacer, todo lo que ya tiene (número de ficha, número de volúmenes empleados) y lo que se propone hacer: trabajo que falta, número de libros y fichas a hacer, necesidad de formación de un pequeño Seminario para llevarlo a cabo, etc., etc. Bérghamo da mucha importancia a la fuerza convincente de esta memoria, pues tendrá que vencer el único riesgo que para el encaje y victoria de ese grupo VI se puede presentar. Te lo resumiré:

Ese grupo era el que otros años era con más extensa denominación: Ciencias Sagradas, filosóficas y sociales. Hubo reclamación de la Clerecía de que las ciencias sagradas se quedaban siempre como cenicientas derrotadas por los temas filosóficos o sociales. Entonces este año se ha constreñido la convocatoria de ese grupo a las ciencias sagradas y se ha llamado a presidir el Jurado al Primado con tres sacerdotes que él escogerá. Claro que –como me decía Bérghamo– nada encaja mejor ni nada habrá mejor dentro de ese apartado de sagradas, que tu obra de toda la vida sobre Espiritualidad española. Pero también se temía que esa cabeza clerical del jurado, entre en la materia con el prejuicio de que no sólo ha de ser sagrado el tema sino el autor y haya cierta parcialidad para la gente de sotana. Bérghamo confiaba, sin embargo, en que la justicia se impusiera. Y me anticipaba reservadamente que si en ese grupo, por esas circunstancias que digo, no se lograba el asunto, me aseguraba que se arbitraría el modo de conceder otra ayuda extraordinaria y cuantiosa igualmente para que pudiera cuajar esa tarea.

Es transcripción fiel de lo hablado con Bérghamo, que en todo me confirmaba su afirmación de que Don Juan y toda aquella casa conocen tu labor y quieren ayudarte a su culminación.

Nuestro amigo Emilio te escribe hoy también
Abrazos:

JM^a

Enseguida manda a Bérghamo –Fundación March– Núñez de Balboa 68– la memoria.

[36]

TELEGRAMA. 19/I/62

L 105 LISBOA CADIZ 54200 25 19 1035

CORDIAL ENHORABUENA POR MERECIDÍSIMA PENSIÓN
MARCH QUE FACILITARÁ TU MAGNA OBRA SOBRE ESPIRITUALIDAD ESPAÑOLA. ABRAZOS PEMÁN.

[37]

José María Pemán

Cádiz, 13 de diciembre de 1962

Excmo. Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Lisboa

Querido Pedro: Cuando me llega tu tarjeta con José María Franco, tiene ya Paco Melgar en su bolsillo la nota que envió para el Rey (Melgar sale para allí el día que le dijeron, o sea, el lunes). En ella, como verás estaba anticipada la respuesta concreta de cuánto me preguntas en tu tarjeta y te preocupa.

No tengas cuidado, que el carácter colectivo que convenga se lo puedo dar perfectamente en mis palabras a la entrevista con Franco sin reunión previa en ésta, que más bien lo que podría era entorpecer la concesión de la audiencia. Eso depende de lo que yo le diga a Franco y le daré todo el apoyo colectivo que juzgue conveniente.

Paco te explicará todo lo demás: pues te aseguro que más que ese carácter colectivo, que a Franco le añade bastante poco, importa el contenido de altura que es preciso dar a la nota que se le deje y que, a mi juicio, se convertiría si no en carta, en el caso (nada imposible) de que la entrevista no sea concedida o se demore indefinidamente.

Te ruego una cosa: que en absoluto interpretes como miedo de respaldar la entrevista el consejo de los que piensan mejor tener la reunión en Estoril aún con alguna demora. Te aseguro rotundamente que no hay el más leve reparo de esa especie. No pienses que los que están deseosos de ir a Estoril y revelar así claramente su monarquismo y su intervención en el Consejo, tengan recelos de resultar representados por mí en lo que yo diga a Franco. Sé de antemano que puedo «representarles» en cualquier caso y darle todo el aire que queramos a esa representación. Pero ya te digo que me parece mucho más útil y digno de meditación el contenido de altura. Las marchas económicas e internacionales españolas van requiriendo cada vez más que se conozca todo lo que significa frente a ellas de equilibrada solución a la Monarquía.

Todo lo demás que me preguntas estaba contestado también en la nota que ya tenía Melgar. Sobre todo, lo de los amigos de G.

En la nota al Rey no he puesto, porque la cosa es sencilla y Melgar se lo explicará de palabra, mi entrevista con la pequeña comisión formada sobre el *aplech*. Vino Colomina y nos reunimos él, Santibáñez, Arauz y Montarco, que está lleno de entusiasmo. Se dijeron cosas interesantes que Melgar te detallará. Creían que «la luz verde» para la celebración del acto debiera tra-

tarse también en la entrevista, como se trató lo de la organización de viajes para la boda, pues de otro modo es trabajo en el vacío, tratándose de trabajo de tanto volumen y extensión nacional. Con respecto a sitio, la idea de Santibáñez del Cerro de los Ángeles nos pareció a todos, llena de conveniencias y ventajas.

Arauz se me mostró satisfecho de que su nota me haya sido entregada entre el material para la preparación de la entrevista y nota correspondiente.

Un abrazo.

JM^a.

[38]

[Carta de Emilio – José María Pemán]

7 de mayo de 1963

Después de enviada mi carta de ayer se me ha ocurrido que convendría – acaso lo habrán hecho ya- que se comunicara de algún modo por el Padre directamente al general el feliz augurio. No tengamos después pretextos para enfurruñamientos. Supongo ya han pensado en esto, pero me ha parecido debía decirlo.

Abrazos:

EMILIO

[39]

9 –V– 63

Querido Emilio: Tu segundo envío se ha cruzado con el mío en que te mando dos fichas de libros.

Hoy leyó el patrón tu escrito lamentando, pero sin dar la menor importancia, a esas chinchorrerías personalistas de nuestros amigos. Está conforme con tus puntos de vista y planos de trabajo. Él no se mueve de aquí hasta el treinta.

Compadeciéndote por tener que torear las tales chinchorrerías te envío un cariñoso abrazo

P

Creo que debes seguir utilizando este conducto que es el más rápido y seguro.

[40]

[Carta de Emilio – José María Pemán]

14 de mayo de 1963

¡Me río yo de la «calma chicha» de que me hablas en tu última!

El cotorro está por Madrid agitadísimo de olitas pequeñas, pues hay arremetidas contra Paco M. porque lo que publicó en el último Boletín no lo había conocido antes Alfonso. En fin, tengo aquí el día 20 a Florent. y Rafael para informarme mejor.

Luego rompiendo en descanso o trabajo que me tiene retenido en el campo, me voy a Madrid de 25 a 29 a reunirlos y ver de arreglar las cosas. Mientras tanto por aquí tengo cuatro clausuras de Círculos Balmes y «los activos» me están preparando en Madrid unas visitas para los puntos fuertes de lo que Rafael llama el «establishement». Ya ve que remamos, aunque sea contracorrientes.

Gracias por la nota que me mandas. La de Theilard de Chardin la tengo. Abrazos.

EMILIO

[41]

[Carta de Emilio- *José María Pemán*]

10 de junio de 1963

Supongo que habrás recibido la nota larga que envié a nuestro amigo desde Madrid con Rafael.

La chinchorrería anterior madrileña y catalana, quedó zanjada. Y me parece que se va a poder conseguir el propósito de sacar bien de mal que fue lo que siempre me propuse y algo concreto de lo ocurrido. Por lo pronto se están reuniendo los de la Permanente con asiduidad. Alfonso me escribe que quiere sacar muy pronto el nuevo número del Boletín y desde luego piensa hacerlo con la nueva redacción, cuyo eje seguirán siendo Melgar y Florentino mas algunos elementos profesionales para poder hacer algo de más volumen. No sé si fallará todavía la actividad a que parecen decididos. Pero por lo pronto se han dado perfecta cuenta de la necesidad de mejorar, pero no suprimir lo que ya teníamos tolerado y bastante acreditado en el extranjero. Como verías por mi nota enviada al Patrón el de Marina estaba empeñado en que el General me recibiera. Yo lo he dejado correr sin pedirlo oficialmente, porque no veo contenido eficaz en este momento y me parece sería más práctico en otoño, frente al nuevo curso. Claro que, si de todos modos surgiera la citación porque hubiera bastado la gestión personal del de Marina, acudiría; y entonces antes nos comunicaríamos de algún modo e incluso iría por ahí. También iré naturalmente antes de iniciarse las vacaciones de verano, si el Patrón lo creyera necesario; pero no creo que en ningún caso sería útil sino más avanzado el tiempo, cuando ya hubieran ido por ahí los hijos y se pudiera mejor hacer el balance de esta temporada. Por

aquí no cabe duda que la presencia de los jóvenes durante estos meses, bastante discretamente administrada, ha despejado bastante el ambiente. Pero queda el otro ambiente que desde ahí se percibe y se maneja mejor y al que hay que estar atentísimo pues la marcha del mundo nos presentará, queramos o no, cada vez más imperativos de apertura.

Abrazos.

EMILIO [José M^a Pemán]

P. D.- También me escribe Alfonso que ha enviado nota al Patrón para que diera para el Boletín algunas líneas con ocasión de la muerte del Papa. Me gustaría que no dejara de hacerlo: tanto porque es útil y bella la ocasión, como porque me gustará que de ese modo se anime nuestro Secretario en su nuevo plan de actividad e iniciativas.

[42]

[Carta de Pemán a mí después del viaje de Florentino a Cádiz, portador de las cartas de Estoril] (*Nota manuscrita de Sainz Rodríguez*)

Recibo todo lo que me trajo la media célula de ahí con mucha puntualidad: y a todo voy dando cumplimiento.

Te mando copia de la nota verbal que ha mandado a Alfonso para que la transmita a Piniés. También se han mandado ya los nombramientos a Aizpún, Montarco, Valls y Sánchez Agesta. Sobre el sentido de este último, pondré unas letras a Alberto muy acogedoras y amables. Los dos traéis – Santibáñez y Sánchez Ventura- han sido enviados a Melgar para que él los tramite y los valore con el grupo de acuerdo con las líneas de la gestión que inicia la carta que pongo a Colomina y de la que va adjunto copia.

La he pensado mucho y como verás recoge en ella las sugerencias que de ahí me mandaban. Sus objetivos, como te darás cuenta, son halagar y alargar aprovechando además la pausa veraniega y el nuevo clima que va creándose después de la crisis. Por eso no utilizo todavía el encargo de formar comisión, para ver si podemos pasar sin ella y sin que tengan ocasión de hacer proposiciones demasiado concretas en reuniones de comisión que nos podrían meter en callejones difíciles. Se recurrirá a ello más adelante si fuera preciso.

Iré haciendo las otras cosas: como la nota verbal para Fraga.

Por muchas vueltas que le demos, la mucha novedad del clima posterior a la crisis no tendrá más manera eficaz de ser recogido y aprovechado que llegando a una entrevista.

Dos cosas pues te encomiendo que pienses, medites y madures:

1º.- Cual te parezca el modo más eficaz para llegar a esta. Es posible que el cansancio físico del Jefe un tanto apoyado ahora en la comodidad de evasiva de tener un vicepresidente, no sea tan sensible ya al impacto de la «guerra fría» y tardanza de venida de Juanito. Quizá haya que ir pensando en forzarle de modo más directo a la entrevista. Por si en su momento fuera en este sentido conveniente, yo he aplazado por ahora toda carta, para utilizarla si llega el caso como pieza de esa operación.

2º.- Ya te tendré al corriente de lo que me responda Colomina y su grupo para pensar y repensar mucho qué pequeña y no arriesgada reformita instrumental se les podía ofrecer, si es preciso, como compensación de la no cesión de nada con respecto al fondo de la política que llevamos. De momento yo no lo tengo todavía pensado-

Un abrazo.

EMILIO

La adjunta nota para el Patrón. Ya se ve por su contexto que iba a ser enviada a mano por D. Manuel Chacón el Director General del Ministerio de la Gobernación que va a esa. Por su encargo pedí audiencia que tiene concedida para el día 12: pero cuando fui a entregarle la nota ya se había marchado. Se la envió a D. Camilio directamente aquí en España y le mando esa copia al Señor para que la conozca. El hecho de haberse-la pensado mandar con el Sr. Chacón, te indica toda la confianza que tengo en la clara posición de éste. Supongo cuando llegue esta carta se habrá celebrado la entrevista y habrán podido apreciar su clara postura, aunque en el escalón administrativo en el que está su acción está bien limitada.

Del cabotaje por el Norte, me van llegando noticias que hasta ahora son bastante satisfactorias. No falta alguna carta como una de Antonio Menchaca, negativa. Pero la mayoría son muy positivas y en el público medio y alejado produce la impresión de indicaciones del camino a seguir por el Poder. Hace 3 o 4 días estuve en Sevilla a inaugurar los Cursos de Otoño de allí y las Autoridades militares me estuvieron comentando en este sentido las noticias que venían de los puertos del Norte. Lo mismo ayer en Jerez, el Ministro Lora Tamayo que decía claramente no haber otra solución. En la conferencia telefónica que celebré para pedir la audiencia para Chacón trasmití al Señor, que pensaba ir hacia octubre, pero que si ahora, antes de su nuevo pequeño viaje me necesitaba para algo que me avisara. En cualquier caso si puedes mandarme una información discreta de las impresiones directas del viaje norteño, me alegrará.

El asunto del Secretario con respecto a la hoja de Rafael etc., quedó ya saldado, evitándose que Alfonso diera una nota que quería y que hubiera sido muy mortificante para los otros. Ya está arreglado en paz, pero ha costado mucha correspondencia este verano.

Sin más por hoy.

EMILIO.

[43]

(Cruz de Calatrava)

Cádiz, 21 de agosto de 1963

Qdo. Pedro: Emilio te escribió hace unos veinte días bastante largo. No es que requiriera contestación, pero le gustaría saber lo has recibido. También Solís me dijo –está aquí de veraneo– que te iba a enviar su libro *El Cádiz de las Cortes*. ¿Lo has recibido?

Te preguntaba en otra si había algo del diálogo bautismal... Por aquí los cursos de verano que ahora han terminado han sido excepcionales: 92 alumnos europeos. Tu Lecoy me sirvió mucho para mi Arcipreste.

Abrazos.

JM^a

[44]

19 –IX– 63

Querido Emilio: Después de hablar al Señor y darle tu escrito te escribo estas líneas contestando a tu última sin fecha como sueles, costumbre que te ruego modifiques pues es conveniente que las noticias e informes se puedan revisar cronológicamente. ¡Qué erudito pensarás! El viaje por el señor fue muy grato. Supongo que lo de Menchaca será para la aproximación que significa o por las personas que rodearon al viajero. Todo fue muy bien con curiosidad afectuosa siempre del vulgo sorprendido. Homenaje-autoridades-Santander gran número de barcos tocando sirenas esperaban en mar alto. Enorme gentío en los muelles. Durmió siempre en el barco. Al llegar a Gijón recibió aviso Ministro de Marina que estaba con F. que no desembarcase. ¿Por las huelgas? ¿Porque molestó el éxito de público en los otros sitios? No merece la pena un desplazamiento inmediato y creemos debes reservarte para cuando haya la respuesta que todavía no llegó. Sigo sin el libro de Solís.

Un cariñoso abrazo de tu invariable.

P.

[45]

12 – oct. ¿63? [Manuscrita]

Esa nota para que llegue al Señor. Estoy aquí sin otro correo posible. Me interesa también que te informes de ella. Me parece que abundarás en mi opinión; y no debemos desaprovechar estas horas en que todavía tanteando por esa línea se encuentran esas buenas disposiciones.

Abrazos.

EMILIO

NOTA PERSONAL Y RESERVADA PARA EL SEÑOR

Regreso de Cataluña. Ya sabrá el Señor que la Infanta Pilar me hizo el honor de presidir mi conferencia en el homenaje a Maragall. Fue un acto, creo, interesante en el que fue aprovechado para la Institución, el buen entendimiento y exaltación de una figura tan significativa para los catalanes.

Creo muy importante operar cuanto se pueda en este legítimo halago que a lo regional y catalanista puede concederse, para equilibrar la imposibilidad que en buena parte existe de satisfacerlos sus extremosidades políticas tan «más allá» de la opinión media española. Nuestros mismos amigos, desde Viver para abajo, son radicalísimos en los deseos de apartamiento del régimen. Y no digamos los extremos que oí al Abad de Montserrat, con el que hablé cerca de dos horas y que me encargó saludos respetuosos para V. M., pero siempre pensando poco menos que en un Rey que polarice en sí toda oposición e incluso el dinamismo de protesta de la C. N. T.

De todo eso le contaré al Señor, de palabra, más despacio. No está sin embargo, alejado de todo eso, en lo que tiene de dato y clima a tener en cuenta, el motivo concreto de esta nota. Pronto irá a ver a S. M., Primitivo de la Quintana, encargado de los sondeos cerca de Dámaso Alonso y otros de su línea, con vistas a la incorporación de personas que equilibren cierto carácter parcial que aún puede percibirse en el Consejo con vista al clima más abierto que en el mundo existe y que en España, necesariamente, el transcurso del tiempo alienta.

Dámaso se mostró halagado en extremo, muy dispuesto al servicio y solo condicionando su concreta aceptación a verse acompañado de algunos de su línea que le aseguraban que no iba a encontrarse perdido en un medio que él cree hostil (concretamente Opus-tradicionalista). De esto le dará detalles Quintana, así como de su larga conversación con Joaquín Ruiz Jiménez que terminó con la evocación de sus antecedentes familiares mo-

nárquicos y su casi emocionada oferta de una aceptación en caso de ser llamado. Laín Entralgo en un artículo de *Gaceta Ilustrada* de la semana última a propósito de la obra teatral de Emilio Romero, ha escrito que la Monarquía tiene todavía una «chance» en España en la medida en que venga a hacer reforma social y liberalización. Es el pensamiento de todos ellos. Y estimo que así como a Cataluña, haciendo un poco de catalanismo, le limamos su extremosidad política, hacia este equipo intelectual con darles la sensación halagadora de que se les requiere y cuenta con ellos, se anula su peligrosidad.

He querido anticipar a V. M. todo esto antes de que llegue por ahí Primitivo para que lo escuche sobre la base de que la operación de incorporación casi en equipo de la línea de Dámaso, Luis Rosales, Laín, hasta Ruiz Jiménez, podrá tener más de positivo que de negativo. No es operación fácil. Ya sabemos las repulsas que a ello oponían nuestros compañeros Opus, cuya hoja de servicio los hace muy atendibles. La verdad es que ya toleran lo de Dámaso, Rosales, Laín. Aún permanece el recelo R. Jiménez, aunque disminuyendo. Escribo esta nota en absoluta reserva para ellos y lealtad para V. M. Sobre todo cuando se piensa en próxima hornada incorporar –y ya él lo conoce y es legítimo– a Altozano, sería prudente no compensarlo con otros nombramientos en la otra línea.

Ya comprenderá V. M. que el clima y las preocupaciones que me hacen pensar en este sentido, deben tenerse muy en cuenta también para lo que se resuelva en el punto bautismal. En cuanto haya respuesta o sea ocasión de concretar más las cosas, estoy a disposición de V. M. para trasladarme a esa.

[José María Pemán]

[46]

21 –X– 63

Querido Emilio: Fue entregado tu escrito. Tengo la impresión de que precisamente para aprovechar esa oportunidad todavía posible le parece conveniente una combinación más amplia. Oír a P. de la Q. pero creo resolverá cuando aparezcas por aquí.

Recibí el libro de Solís constituido por unas estampas históricas muy interesantes. Ya le escribí agradeciendo y le mandaré algún libro mío. Ignoraba que fuese secretario del Ateneo. Me gustaría comentar contigo el prólogo de Marañón cuando aparezcas por aquí.

Siempre encantado con tus señales de vida te abrazo cordialmente.

S.

[47]

José María Pemán

Madrid, 30 octubre 1963

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Lisboa

Querido Pedro: Aunque supongo que ya lo sabrás por Padilla, te pongo estas letras para decirte que, de acuerdo con lo que he hablado por teléfono con Villa Giralda y también aquí con D. Juanito, que quiere que coincidamos, pienso llegar en el avión matutino del día 6 de noviembre.

Supongo podrás recogerme en el aeródromo, y si no, que me manden un coche de Estoril, pues Don Juanito está nada más que ese día y quería nos encontráramos todos ahí.

Un abrazo

JM^a

[48]

José María Pemán

Madrid, 17 diciembre de 1963

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Lisboa

Querido Pedro: Dos líneas para decirte que ya quedó presentada la propuesta de Révah.

La firmamos Ignacio Luca de Tena y yo, y ha quedado en firmarla el propio Menéndez Pidal o, si no, Julio Casares.

Llevo aquí una temporada mucho más larga de lo que acostumbro, pues vine el día 5 para la elección académica de Alfonso Valdecasas, que gracias a Dios resultó por unanimidad, y desde entonces estoy esperando el nacimiento de la Zarzuela, que se retrasa y está poniendo en peligro mis Navidades en Cádiz.

Desde luego tengo una fecha límite que es la del 28, pues salgo para Jerusalén ya que me he comprometido a dar unas crónicas con ocasión de la visita del Papa a los Santos Lugares, que es acontecimiento trascendental.

Te escribiré más despacio uno de estos días sobre el asunto de los amigos que estamos visitando y procurando apaciguar y dar lugar a cuanto desean. Ya te escribiré concretamente.

Abrazos.

JM^a

[49]

(Escudo)

30 -Mayo- 1964

REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA

Querido Pedro: Por este mismo correo envío larga nota al Rey, sobre todos los asuntos tramitados estos días. No te los repito pues ya por él lo conocerás.

De la reorganización anterior le hablo también. Me encontré al venir a ésta, una de esas situaciones de nerviosismo y confusión que periódicamente padecemos iy que tanto tiempo quitan!

En gran parte el estado de agitación provino de que Desio en una cena que tuvo habló de las comisiones futuras como de cosa que traía él de Estoril. Esto había que hacerlo celularmente y en privado, pues se ha producido un tremendo revuelo y un aspecto de crisis con el que se nos resquebrajan muchos sectores: Cataluña, los gilrroblistas etc. Desio ha ido a París y cuando vuelva explicaré que yo haré las comisiones que sean eficaces, como el Rey quiera y él me trasmita, pero evitando que aparezcan nunca como laterales y menos como dirigidas por el Rey.

Pronto ahora en junio, iré por ahí. Volveremos a pensar sobre un ejecutivo que me libere de este trabajo que provisionalmente tomo para evitar esta situación d crisis y no dejar la responsabilidad directa al Rey.

Rafael Calvo me ha enseñado el original de la semblanza tuya como intelectual y político. Me ha parecido espléndida y le insto a que lo publique enseguida. Daría para un folleto apasionante.

Un fuerte abrazo.

José M^a

[50]

José María Pemán

Madrid, 23 Junio 1964

Excmo. Sr.

D. Pedro Sainz Rodríguez

Del Consejo Privado de S. M. el Rey. Lisboa

Excmo. Señor:

Me requiere S. M. el Rey para que solicite el parecer de todos los Consejeros sobre la posible reorganización que en el interior de la Causa Monárquica proceda hacer en el actual momento con vistas a su mayor perfeccionamiento y eficacia.

Dado el carácter eminentemente consultivo del Consejo Privado, su Comisión Permanente tiene suficiente tarea con el cometido específico de orientación de la política general. Por ello se siente cada día más la necesidad de dotar a la Causa Monárquica de órganos de realización, cuya función y características no serían propias del Consejo Privado.

A este efecto es deseable que todos los Consejeros emitan su opinión, lo más concreta posible, sobre las estructuras que, a su entender, debieran llenar esta misión activa.

Le quedaré muy reconocido si tiene la bondad de evacuar esta consulta antes del día 10 del próximo mes de Julio, remitiendo su comunicación a mi casa de Madrid, Felipe IV, 9 distrito 14.

Con mi saludo más cordial

JM. Pemán

[51]

Carta de José María Pemán recibida 7 tarde –VII- 64

Me han llamado varios Consejeros y ha escrito muy insistentemente el Infante de Sanlúcar, quejándose de que el plazo dado para la consulta le resulta breve. Como no es conveniente que por día más o menos se quite el efecto que es el de contar con todos, se va a ampliar 10 días más. Pero debe ser laborando nosotros. Mándame el proyecto que vimos ahí, para que yo te diga aquí mis retoques con relación a la atmósfera que siempre conviene mimar de nuestra gente. Lo principal es que los presidentes, los veo claro: Paquito (que veo que está bien recibido por todos y es muy directamente mío) Viesca (que no hay que tocar a no ser que no nos respondiera al nuevo ensanchamiento que queremos de la finanza) Desio, para lo internacional y yo creo que desdoblar publicaciones y prensas dándole lo primero a Florentino y lo segundo puesto que lo de Halcón no le parece a éste bien, ¿a quién? Florentino presidiendo prensa no sé si será posible, pues temo no iría bien con Anson que es el que más tiene que trabajar en este tema: y está sentándose mucho y con buenos proyectos. En fin, lo que quiero es que no dejemos de pensar y retocar la cosa, aunque se prolonguen estos 10 días la consulta. En cualquier caso ha empezado la dispersión veraniega y poco eficaz se hará hasta septiembre.

Abrazos.

JM. [José María Pemán]

[52]

Super-celular [Manuscrita]

Madrid, 16 – julio- ¿1964?

Recibí tus notas. Esta lleva bien clara la fecha. No sabes cómo me alegro de haber llegado por los pelos como me dices a comunicar ahí la prórroga de diez días. Si hubieran salido de ahí nombramientos, presionados de fecha por la ida del Patrón, cuando dices, hubiera sido tan inmediatamente de acabar el plazo de consulta que se hubiera revelado demasiado clara que ésta había sido formularia e inoperante.

Cuando hablé aquí con Desio en la comida de los financieros refiriéndose al proyecto de comisiones me dijo: ¡buena faena difícil te queda por delante! No es leve faena lograr lo que queremos –órganos eficaces, activos- y no deshacer lo que tenemos, que sería locura. Sería absurdo por precipitación de días más o menos dar estas apariencias –o revelaciones- de menosprecio al Consejo.

Concretamente. Yo he pasado por aquí camino de Pamplona y S. Sebastián donde voy unos días. He recogido aquí gran parte de contestaciones de consejeros-La mayor parte ha tomado en serio la respuesta y la ha evacuado con interés. A mi regreso estará ya extinguido el plazo de consulta. Éste termina el día 20: y yo paso por aquí el 21 de regreso a Cádiz, donde he de empezar los Cursos de Verano para extranjeros.

Entonces reuniré el total de respuestas de consejeros y se lo remitiré al Patrón con carta oficial donde cumpliré mi único deber de Presidente de transmitirle y resumirle las contestaciones.

A esta carta anticipo esta que es para ti y para el Patrón.

Creo que éste debe mirar con sosiego las respuestas de los consejeros, donde hay, naturalmente, no poca faramalla, utopía y generalización. Pero donde queda un tercio siquiera de ideas útiles y dignas de anotación. Habría que cerrar la tienda si pensamos que después de años escogiendo una lista de consejeros, que creemos por varias razones válidas o prestigiosas, no hay en nuestra lista cabezas que tengan algo que pensar o que decir.

El Patrón verá que es bastante impresionante la unanimidad casi de desear persona única que lleve la función activa y con la que trate la formación de comisiones.

Esto está apoyado en razones obvias

1º.- De otro modo sería inevitable la apariencia desgastadora de nombramiento de comisiones y dirección cotidiana de las mismas por el propio Patrón.

2º.- Hasta funcionalmente ¿quién va sino a coordinar, estas comisiones, a relacionarlas etc.?

Es evidente que el señalamiento de esta persona apunta con bastante unanimidad a Pepe Yanguas. Pues hasta los que apuntan a Pabón, se avienen al nombre de Yanguas, y los sectores todos lo aceptan.

Donde está su inconveniente –edad, posición ya senatorial- está su ventaja: intervención moderada y facilidad para que aceptara, con poco esfuerzo, y poca deferencia los nombres pensados.

El modus operandi podría ser una llamada a Yanguas de ahí, para de acuerdo con él (y ahora te diré que ese acuerdo iría muy adelantado desde aquí) se nombraran los presidentes y se tratara del resto de las comisiones.

En resumen, esto sería la resolución de un problema que viene arrastrando la Causa, y que se ve ha llegado el momento de zanjar. Yo me encargué de la presidencia del C. Privado, y he venido con la permanente, llenando un vacío ejecutivo. Se ve claro que nadie quiere que esto siga así. Es preciso con claridad dotar de órganos ejecutivos a la Causa; pero no lograremos este fin, con el acatamiento que esto requiere, si damos la sensación que esto se resuelve con unas comisiones que nos cocemos unos cuantos. Pero ni es personalmente poco ocioso el aparentar que me inmiscuyo en esto excediendo a la transmisión leal del resultado de la consulta hecha.

Con respecto al contenido de las Comisiones que se nombrará así bajo el techo senatorial de Yanguas y con su satisfacción, ya comprenderás que me ha hablado hasta la saciedad. Al cargo de Sergio fueron a visitarme Paquito, Anson, Florentino. Aquí Alfonso, Melgar, esta tarde veré a Sangroniz.

Mi impresión es que podría con poca variación colocarse bajo Yanguas la lista que me mandas, y poco más o menos la que hablamos ahí. Sin más que estas observaciones.

1º.- Yo personalmente no debo presidir la de organizaciones. Es función excesivamente activa. El que viene pitando muy bien es Andes que además se entiende muy bien con Melgar, con Juan Jesús G. y con Bernardo Salazar. Como Andes parece que no debe ponerse como fachada, Yanguas, al ser el ejecutivo superior, puede además presidir esa comisión. Con Andes de Secretario.

2º.- Lo de Sangroniz y Viesca tal cual.

3º.- Lo de Florentino es una papeleta. En prensa la actividad –lo que buscamos- la llevará creo, de verdad, Anson. Pero no veo el encaje de Fl. presidente y Anson secretario. Percibo que el joven no se sentirá a gusto. Y menos el otro.

Todo esto es delicadísimo para mi que soy entrañable amigo de Florentino y que sé que sólo deseos trascendentes y superiores le mueven en definitiva.

Pero estaría ciego con respecto a la realidad española si no viera que erraríamos si ponemos ante los nuestros y los de fuera, al frente de cuanta ley que haces en Prensa a un tan señalado del Opus. Tampoco le favorece en otros sectores el haber, no ya aceptado, sino solicitado, un puesto en el Consejo Nacional del Mto.

De aquí mi indicación de si podría hacerse para Fl., como comisión aparte o como sub-comisión, el encargo concreto de publicaciones: libros hojas...

Yo siento, querido P, andar en este episodio más aparentemente lento y detallista. Es mi obligación leal. Es un momento importante para la Causa de cuya resolución acertada puede depender un último tramo de actividad y agilidad. Pero lo erraríamos todo si diéramos la apariencia de que equilibrando o corrigiendo los pasos de apertura dada en el Consejo, ahora hacemos un planteamiento tardío-opus (en su espíritu, no dijo en su número de personas) que parezca decirlo de ahí.

Todo lo que en eso hay de eficaz –mayor libertad de acción para Florentino, Melgar, Salazar, Andes, Anson y pare Vd. de contar –aparte desde luego Desio- logrémoslo sin perder un voltio de energía, pero hago la cobertura tranquilizadora de Yanguas, y su asunción de responsabilidad.

Abrazos.

J. M.

[53]

Madrid, 22 de julio

Tuve la conversación con Sangroniz. Me parece que están acortadas todas las diferencias posibles para que el montaje de comisiones que deseamos para una nueva etapa de mejor eficacia y agilidad, coincida con las que aceptara bien bajo su coordinación senatorial Yanguas, puesto que ha de suponer que cuanto opinan aquí Alfonso o Gómez es su opinión. No es más que lo que ya te decía y que a Desio le parece bien. Florentino presidente de Publicaciones; Prensa, secretario activo Anson y presidente (decía Sangroniz) Juan Ignacio, que es con quien Anson actuaría más ampliamente. Organizaciones, Paquito, secretario activo, y presidente el propio Yanguas. La de Desio y la de Herrera, como están.

Llegados a esta coincidencia solo importa no echar a rodar la difícil operación por apariencias de tramitación.

Mañana saldrán (yo vuelvo a Cádiz y lo dejo todo preparado) todas las respuestas recibidas –casi la totalidad del Consejo– que el Patrón debe ver con detenimiento, pues hay cosas interesantes, y en cualquier caso sirven para ubicar bien a cada uno. Van con carta oficial al Patrón.

El primer paso debe ser la llamada o comunicación a Yanguas (lo que elimina toda apariencia de decisión sin cartas con lo de aquí). Pueden pasar dos cosas

- o Yanguas acepta y no me cabe duda que está conforme con las comisiones con los leves retoques ya dichos
- o Yanguas (que recientemente se cayó en Granada y tiene fisura en un brazo) no acepta, en cuyo caso se queda más justificado para que se hagan (por necesidad de preparar el trabajo) los nombramientos de presidentes y secretarios, siempre sobre las indicaciones arriba hechas.

Creo que es el modus operandi. No veas en ello sino mi deseo de que se logre la eficacia del fondo, sin perjudicarlo por la forma.

Academia –Secretaría: se espera saber si García Gómez se interesa por ella hasta el punto de dejar su Embajada turca. Mientras tanto está Lapesa, pero dice no quiere quedarse estable.

Vacantes: la primera irá Marías como estaba acordado. Es fácil que la segunda sea sacerdotal, en cuyo caso la máxima probabilidad la tiene el P. Félix García, pues cualquier otro nombre sonado (desde el obispo de Tuy al Cardenal Albareda) son ausentes y D. Ramón desea un cura funcional que lea las oraciones.

Hay mucho ambiente para que un catalán ocupe la tercera. Si se va por la vía profesional acaso se piense en Martín Riquer, que yo apoyaría. Si se piensa en literato creador, a mi me parece (esta tarde voy a ver a Dámaso para tratarlo) que no debería estar ausente de la Academia, Gironella, autor de los libros más traducidos y leídos en el mundo actualmente. Best-sellers en América... Ahora recuerdo que parece que el nombre que Dámaso maneja es Rubió. Ya me dirá cual es el Rubió que ahora representa a la dinastía que empezó en el Gaytes de Llobregat.

Vale.

J. M.

[54]

José María Pemán

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

San Antonio, 14

Cádiz 24 de agosto de 1.964

Querido Pedro: He visto la referencia un poco alarmista que han dado algunos periódicos –que yo sepa: *ABC*, *España*, *Pueblo*– sobre un bache de salud que he tenido.

Como calculo que alguna de esas referencias llegara por ahí, quiero darte noticias y esfumar cualquier alarma.

Hice un esfuerzo excesivo dando cinco conferencias seguidas en los Cursos de Verano de Cádiz (me hubiera gustado que me oyeras las dos últimas lecciones sobre el tema Jovellanos, que creo te hubieran interesado). Salí de ese esfuerzo con cansancio y un poco intoxicado de optalidones o algún otro potingue. Tuve fiebre alta unos días y todo se cortó radicalmente con antibióticos de los que ahora estoy convaleciente, pues ya sabes que dejan un poco disminuidos de fuerza. Como ya comprenderás la prescripción médica fundamental, ha sido descanso y vida a ritmo más pausado. Las referencias un poco sensacionalistas de la prensa, me sirven para negar compromisos –creo que no bajan de una docena los prólogos, conferencias e invitaciones a los que en estos días acabo de decir que no– y quedarme sólo con lo más esencial, pues realmente ni he tenido que interrumpir mis colaboraciones, ni me faltan fuerzas para hacer mi vida ordinaria en aquello que me agrada.

Lo que más me preocupa son nuestras cosas. Hace dos días tuve carta de Alfonso, en cuyo poder dejé a final de julio el dossier con todas las contestaciones y mi carta de remisión y resumen para que lo transmitiera por Ayala, y en la que me dice: «El R. no estaba en Estoril. Dejarlo en Ayala no tenía mucho sentido, estando allí sin nadie a la vista, y no siendo encargo para confiar a cualquiera».

Me preocupa mucho este retardo y pensando que ya debe estar de regreso Alfonso en Madrid, acabo de pedir conferencia con él para que si en Ayala sigue sin haber nadie, ponga en camino un «propio» que lleve el dossier. No sé cuando llega el Señor: pero nada importa que estén ahí esperándole.

Si coge todavía a tiempo de correo, te añadiré dos letras con lo que Alfonso me diga. He pensado si mandar a Delfín las copias que tengo pero a lo mejor esto iba a retrasarse más, ya veremos.

Más me preocupa el fondo mismo de la cuestión complicado ahora, porque las dos últimas cartas de D. José son una de Barcelona en pleno verano

donde fue para ver al médico y otra camino de Canarias a donde va a buscar los kilos perdidos. Todo esto entorpece la fórmula pensada y me preocupa: pues sigo insistiendo en que no pueden dejarse las comisiones activas sin un «cierre» que las coordine.

Yo por mi parte con esta llamada «al orden» estoy cada vez más imposibilitado de excederme más allá de mi labor de Consejo y reelecciones con Pardo, pero ni el médico ni la familia me permitirían la menudencia activa.

En este momento me llega tu tarjeta de anteayer, oportunísima. Gran parte de lo que me dices, está ya contestado con lo que te estaba escribiendo. Su llegada ha sido oportunísima, pues podré decir a Alfonso la fecha de regreso y la necesidad de envío inmediato.

Gracias por tu interés por mi salud. María del Carmen había abierto tu tarjeta y me la traía exultante: considerándote un «colaborador» en tu tarea de imponerme descanso y ritmo lento.

Nada me descansará tanto –sobre todo el ánimo– como saber que Dios nos ilumina para la persona con entusiasmo y condiciones que una los órganos ejecutivos (Consejo casi unánime de todos los consultados) y que tenga el término medio de general confianza para que no nos rompa y deshaga la extensión y unidad conseguida representativamente en el Consejo.

Estoy seguro que para la segunda quincena de septiembre habré recobrado todas mis fuerzas y mi «crédito físico» para poder evadirme de las vigilancias familiares e ir a Estoril.

Planeo mientras tanto nuevos contactos que quisiera consultar ahí, para advertir, por lo menos por Carrero, en qué desconcierto se sigue avanzando.

Si acertamos a compaginar esa tarea tenaz de advertencias con otra ejecutiva y popular sobre el país orquestada por los nuevos órganos y persona, habremos logrado, el curso que empieza, avance en el único tema importante que queda planteado y que resumía la última hoja: que España conozca su R.

Envío ésta por correo ordinario. Si alguien la lee que se entere de toda la leal, desinteresada y patriótica preocupación de un hombre que piensa en el futuro de España.

Un abrazo JM. Hablé con Alfonso. Quedo en que inmediatamente buscaba valijero para llevar el dossier y que estuviera en Estoril a la llegada del Patrón.

Me escribe Andes desde Jerez y me habla. Habló con Yanguas en Madrid: en su paso de Barcelona para Canarias. Las noticias de Andes son mucho más optimistas. Dice que venía muy contento al haberle certificado Puiceberg en Bn^a no había nada maligno –prestábleco– y que parecía animado a cargar con tarea al regresar de Canarias.

No creo equivocarme al insistir tanto en dar importancia a esto. Ya que se ha logrado la casi unanimidad que verás en consulta sobre su nombre, hay que aprovecharlo para cobijar las comisiones con una coordinación que tranquilice a todos y evite apariencias unilaterales.

[55]

Carta de Pemán que recibe Sainz Rodríguez el 27 de agosto de 1964

Repaso y fijo por escrito toda la tramitación precisa para que se lleve a cabo toda la operación-comisiones, lográndose todo su «fondo» de eficacia y evitándose toda «forma» de crisis o alarma.

Están ya en trámite las consultas a todos los consejeros. Esto es puramente formulario: para poder dar base cierta al decreto «oído mi Consejo». Conviene aprovechar esta ocasión para darles esa pequeña intervención que agradecen.

Pero mientras tanto, para que enseguida se pueda dar paso a los nombramientos quiero dar algún retoque a la presentación de estos, con vistas a que se aleje el espectro que suscitó la sobremesa sangrónica.

Para esto te agradecería que me enviases en un sobre, sin más, la lista que vimos de las diferentes comisiones. Creo que ni sería preciso utilizar a mi secretaria, sino que podrían venir directamente a mi dirección de Jerez (Cristina, 4).

En principio yo veo así los puntos esenciales para que la operación sea bien recibida:

1.- La de organización ha de ser llevada fundamentalmente por Paquito, Juan Jesús y Melgar. Luego ha de cargarse la mano en tradicionalistas, como estaba en la lista. Si es precisa mi presencia, por no creer que en el trío ese hay ninguno «imprescindible», me resignaría. Se pretextaría que por ser la más organizativa, la presidía el del Consejo P. Pero si se creyera que Paquito podía presidirla, sería lo que preferiría.

2.- En la de Prensa y publicaciones: Florentino ha de llevar «publicaciones» y Anson «prensa» muy fundamentalmente. Pero acaso no debe presentarse la fachada de Florentino presidente. Hay que evitar reavivar cuestiones polémicas. Y el revuelo de «crisis» daba por supuesto que la maniobra era

tradi-opus. Creo que esa comisión podría presidirla Manolo Halcón, que es como si fuera yo mismo según es su adhesión a mí absoluta.

3.- La Internacional, presidida por Desio: nadie puede decir nada. Es el embajador más antiguo.

4.- La de Hacienda como está, con Viesca y Primitivo. A ellos les toca justificarse con un sólido éxito: pues es la base de todo.

5.- Como verás en ese montaje, con esos retoques, desaparece la posibilidad de que la reunión de los cuatro presidentes formen cabeza y sean como una oficialización de la célula. Debe prescindirse de esa idea. Como así fue como se formó primitivamente la Permanente, daría la apariencia de que se creaba algo nuevo enfrente. Con tener los presidentes que digo bastaría para que reciban celularmente el impulso preciso y sean dirigidos según de ahí se diga en cada caso. Y deja que la célula actúe celularmente.

En el mismo decreto que me envía el Señor deberá hacerse el nombramiento explícito de Yanguas como coordinador de los órganos ejecutivos. Es aceptado por todos. No entorpecerá nada: y tranquiliza a todos los suspicaces.

Envíame la lista pensada, para esos retoques. Y piensa sobre la firma de nombramientos. El texto que dejamos redactado creo deberá ser para los presidentes y estos que nombren su gente. En la forma, que están los cuatro, nombrarían la lista que se les diera. Pero nombrar el Señor directamente a todos los miembros creo que sería excesivo. Lo que me propongo conseguir es que entren «con fuego» estas comisiones de refresco a hacer lo mucho que puede aún hacerse: y al mismo tiempo evitar que se nos defraude o vaya nada de lo que tenemos conseguido: sobre todo la fachada extensa y representativa que dan al Consejo los nombramientos últimos y que estaban tan soliviantados ante la creencia de una crisis de tipo cerradamente opus-traditionalista.

Espero que podamos llegar a buen puerto, salvando las dos partes de esta operación: la eficacia y la forma.

A Florentino pienso llamarlo a ver si viene a verme. No es para él esta carta por lo que me refiero a su presidencia. El mismo creo que no pensaba presidir: y así me lo dirá, espero.

[Con letra manuscrita] Ahora me llama Florentino. Halcón le parece mal. Anson también. Creo que se inclina a él presidente y Melgar para prensa. Me avendré a lo que venga de ahí y a lo que el Rey diga. Pero la fachada Florentino, Melgar –y exclusión de Anson– me parece un paso peligroso.

Florentino sale hoy para esa. Óyelo. Medita cuanto aquí te digo. Pero como la operación parezca un desquite de Fl., Melgar, tradi, fortalecido por Sangroniz, frente al grupo Valdecasas-Yanguas, perderemos, creo, lo logrado por el lado gilroblista, intelectuales liberales etc.

¡Complicado!

J. [José María Pemán]

[56]

Carta de Pemán a Sainz Rodríguez recibida por éste el 10-III-65.

Vuelvo a Madrid. Allí he tenido una noticia que me han dicho como del todo segura y que me es especialmente grata. Me dicen que te decidiste a enviar a F. carta y tu «apología pro vita mea» de la que tantas veces hablamos. Ya sabes que siempre fui partidario de que lo hicieras y siempre te animé a ello. Sea como sea la respuesta, a mí me parece encantador que vea que lleva tu alegría una alta figura de la Compañía de Jesús y te ofrece una cátedra la Universidad del Opus. ¡A ver qué dice ahora!

Creo que me conoces y sabes mis sentimientos hacia ti para no pensar ni por un momento que mi satisfacción por esa «operación» se base en razones negativas de tu ausencia de ahí, sino en las positivas de tu presencia aquí. El modo de hacerse –con tu escrito, más el jesuita y el Opus- quita toda apariencia de victoria a los calumniadores: y en cambio tu presencia en España, con todos los honores, puede ser preciosa en este periodo tan decisivo en que entramos. Yo, más libre ahora de algunas pejugeras menudas, quiero emplearme a fondo en hacer romper la campaña «que España conozca a su Rey». De esto hablaremos pronto. Yo voy ahora de Ejercicios Espirituales a Jerez, y luego, hacia fines de mes, espero las fechas definitivas de mi conferencia del centenario de Shakespeare en Oporto, para enlazarla con ida a Estoril.

Un fuerte abrazo. José María [Pemán]

Recibo hoy tu nota intemporal –sin fecha como es tu costumbre- en que me hablas de la presentación de la «Apología pro vita mea». Me interesa mucho que me informes sobre dos puntos:

- a) A través de quien o de quienes has recibido esa información.
- b) Si conoces el nombre de la persona intermediaria.

Me alegraré mucho de que consigas como dices «hacer romper» la campaña «que España conozca a su Rey».

Yo he visto el interesante extracto de tu conferencia sobre Shakespeare y celebraré que ella sirva para que nos veamos.

Un fuerte abrazo.

Pedro.

[56 bis]

Querido P: Me llega tu carta. Lo de Oporto se ha fijado para el martes 30. Son dos conferencias: por la mañana en la Facultad de Letras (Shakespeare) y por la noche en una sociedad literaria (Romancero). Voy en mi coche y el viaje Lisboa Oporto lo haré el día 29. Como el 28 no hay nadie aún en Estoril, me quedaré en Lisboa a dormir en el Hotel Ritz. Te avisaré en cuanto llegue para vernos y cenar juntos.

Te contesto a lo que me preguntas. No podría localizarte bien quien me informó primero de la cosa, pues .difusamente lo sabía en general la gente. Creo que el primero que habló y con más detalle fue Anson. También Rafael y F. lo sabían. Anson fue, me parece, el que me dijo que el que había hecho la gestión era Baeza, provincial de los jesuitas. Y no sé nada más.

Hablaremos ahí, de todo.

Un fuerte abrazo de tu invariable.

J. M. [Pemán]

[57]

San Antonio, 14

Madrid, 14 Julio 1965

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Lisboa

Querido Pedro: He venido aquí unos días y antes de regresar voy a dar una vuelta por Estoril, para tener un contacto antes de la dispersión veraniega.

Acabo de hablar con Giralda y me dicen que son buenas las fechas de los últimos días de la semana.

Como no estaban los secretarios todavía cuando llamé, hablé con el propio Señor, que me dijo me enviaría el coche cuando yo le diga en qué avión tengo plaza y, en principio, me ha citado para las 6 del viernes 16.

Si es un avión temprano te avisaré enseguida e iré a tu casa para que almorcemos juntos, puesto que hasta la tarde no tendré que ir a Giralda.

Un abrazo:

José María

[58]

TELEGRAMA

1-11-65

L134 MADRID 99037 27 4 1215

IMPOSIBLE CONFERENCIAS PUNTO LLEGARÉ MAÑANA
 AVIÓN CON PAVON PUNTO DESDE ESTORIL TELEFONEARÉ
 PARA VERTE SÁBADO. ABRAZOS: JOSÉ MARÍA PEMÁN.

[59]

[Escudo de Don Juan]

*El Presidente del Consejo Privado de**S. A. R. Don Juan de Borbón, Conde de Barcelona*

Madrid, Enero 1966

Excmo. Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Consejero Privado de S. M.

Mi querido amigo: Por cumplirse el 28 de febrero los 25 años de la muerte del Rey Alfonso XIII, hemos proyectado que el miércoles 2 de marzo se trasladen a Estoril todos los Consejeros a los que les sea posible, para testimoniar al Rey su adhesión personal, en esa fecha en que al mismo tiempo que se conmemora la muerte de su Padre, se celebran los 25 años de haber recaído los derechos de la Realeza en Don Juan.

Se proyecta que los actos sean muy sencillos: seguramente una Misa que se celebrará con asistencia del Rey y después una familiar recepción en Villa Giralda.

Puede ponerse en comunicación con el Secretario del Consejo, Don Alfonso García Valdecasas, para la firma del escrito de adhesión que con la de todos los Consejeros deseo entregar aquel día a nuestro Rey.

Todos los demás detalles le serán dados en la Secretaría del Consejo.

Con un cordial saludo

José M^a Pemán.

[60]

26 de julio de 1966

Querido P: Estaba ya escribiéndote esta nota (desde Cádiz, donde ya estoy todo el verano) cuando mi secretaria me trae tu carta, conforme en todo con lo que te estaba escribiendo.

Esta nota deseo naturalmente que la pases al Señor. Hace un par de días J. M. A. vino a Sevilla de avión en avión y estuvimos juntos seis horas lar-

gas. Como la mayor parte de lo que hablamos pertenece a la función ejecutiva, él mismo os ha informado ya y os seguirá informando de todo.

El incidente Anson disminuye de tamaño –como siempre– por el simple discurrir de unos pocos días. Motrico ha maniobrado muy bien y ya sabréis ahí todo. Pudo conseguir detener, utilizando a Santibáñez, la acción en cadena de Arauz y compañeros que, como siempre, ya estaban montando el espectáculo: ida a Estoril, petición de que el Patrón hablara y desautorizara etc. Creo que el único que irá (o acaso ha ido ya) es el Secretario del Ministro Oriol, al que A. no pudo conseguir retener en Madrid.

El editorial de réplica de *ABC* fue muy bueno y ha causado excelente efecto. El artículo flojo y utópico de Arauz al día siguiente del de Luis María ha servido en esta ocasión para demostrar claro que ni A.B.C. ni la Causa se tiñen ni solidarizan con uno u otro escrito: pues se publican en días consecutivos la pitada de Anson y el «chistulari» de Arauz.

Yo he retirado de *ABC* un artículo de tema monárquico que tenía pues advertí que [a] Motrico le gustaba poder apoyarse en mi ejemplo para lograr de los más jóvenes esa tregua de un mes que ha pactado, más o menos, con Fraga.

También ha logrado Motrico convencer a Anson de que desaparezca el papel timbrado que como «Delegado de Prensa de S. M.» se había hecho y icon el que había escrito a Fraga! Eso era la antípoda del «encargo de servicio colegiado» que es lo que se ha hecho sin mayor solemnidad. Acuérdate que desde mi primera nota apoyé el nombre de Anson con la advertencia de que tenía que ser controlado. Este control se deseaba de Guillermo Luca de Tena, pero por unas razones y otras no lo ha ejercido.

En fin, todo esto pertenece al ejecutivo y José María os informará.

Recibí carta de Alfonso contándome su dimisión aceptada en Villa Giralda y esa otra de Yanguas que te envió copia. Hablé de todo esto con Motrico y fijamos estos puntos de orientación:

A.- Como Don José dimite ante el Rey, ya éste le contestará. J. M. A. habrá llamado ahí con la misma opinión que aquí resumo: No creo que por nada del mundo debe aceptarle el Patrono la dimisión a Yanguas. Me parece que convendría que fuera muy determinante en hacerle ver que esas dimisiones conjuntas ahora darían la sensación de reacción frente al nuevo ejecutivo. Además Y. tiene el respeto de todos: y no hay que olvidar que fue el señalado por una gran cantidad de consejeros en la consulta anterior, como deseable delegado.

B.- Como el Secretario dimite para facilitar la fórmula electiva que pasa a ser reglamentaria, no podrá nombrarse al que sea hasta septiembre, pues las gentes ahora están dispersas.

Entonces queda tiempo para decidir lo que más convenga, dentro de dos posibilidades:

1.- Elegir nuevo Secretario. Pero ¿quién?

2.- Elegir al propio Alfonso. Motrico se inclina a eso. Tendría la ventaja de que así sería más fácil la permanencia de Y. en la Vicepresidencia: pues va a ser difícil que Don José se conforme con vicepresidir y sustituirme «estrenando» secretario.

Esto se conseguiría, si lo orientásemos por ese camino, con facilidad en cuanto a los Consejeros, pues la gran mayoría está deseando elegir a Alfonso. Lo que no me parece tan claro es que éste se aviniera: pues en el fondo le satisface también el quedarse libre para entregarse en crecimiento desde que la Secretaría del Consejo viene siendo pasiva y sin ejecuciones.

En fin, Motrico irá pronto por ahí y se resolverá. Yo no pienso circular nada ni dar cuenta a los consejeros de momento. Haré correr verbalmente, utilizando a los más amigos para que lo difundan, que el Reglamento se circulará en Septiembre: y se procederá a las operaciones que del Reglamento se desprenden.

En fin, síntesis de todo. La eterna necesidad de una operación que acude a tratamientos dispares: el interior y el exterior; el de hoy y el de mañana; el de restaurar y el de perdurar y afianzarse después.

Desde luego el editorial de «Arriba» causa positivo daño entre las gentes ingenuas de la calle. Ya ha habido un par de revistas que aprovechan para publicar íntegros lo que llaman los «Manifiestos». Yo presumo que habrá un momento en que convendrá una publicación seria y doctrinal explicando esos textos (no se olvide que Franco me los calificó de «patrióticamente explicables») y refiriendo todas las coyunturas que fueron necesarias. Algo muy delicado de desarrollar, pues de ningún modo debe parecer ni ser rectificación y retirada de unos documentos que en el extranjero, en casi toda Cataluña, y entre personas cultas de cualquier sitio de España, han tenido eficacia.

Hablad de esto con Motrico. Él se inclina a no revolver esto por ahora. Pero la gente habla mucho de ello y piden argumentos. Aunque no se piense hacer nada por ahora, el tema tiene la suficiente dificultad para que se vaya trabajando sobre ello.

Abrazos.

J.M^a.

[61]

13 de septiembre de 1966

Querido P: Ya tengo concertado con J. M. A. la fecha para ir próximamente los dos a esa.

Voy el 20 a Madrid. Me veré enseguida con él. Hablaremos con los que convenga en Madrid y nos iremos juntos a Portugal. No te tengo que dar más noticias ni a ti ni al Patrón porque las tendréis mucho más extensas de él. Por lo que él me escribe y por cuanto me han contado Paquito y Luis María, que han estado en Jerez, creo que el verano de J. M. por las tierras vascas ha sido fecundo.

Hace unos días estuve con el Almirante de San Fernando, Indalecio Núñez, y me mostró un telegrama que me dijo era el primero que en sus varios puestos de bases navales, había recibido en ese tono. Se le anunciaba por el Ministro que el Patrón tocaría posiblemente (de Casablanca a Portugal) en tierra de su Departamento y se le ordenaba que fuera a cumplimentarlo y que pasara aviso a todas las autoridades de la Provincia para que lo hicieran también. No hubo caso, porque fue derecho a Portugal.

J. M. me dice también que tiene bastante información de los textos que andan en discusión para la ley orgánica. Todo eso es un barullo en el que nadie sabe a qué atenerse por ahora.

Del Consejo, el verano me ha servido de disculpa para alargar su inmovilidad. Nada se hará ahora a mi paso por Madrid, pues quiero lo primero que lo ponderemos todos ahí. El tomar posesión del piso de Pereda podrá compensar mucho otras inmovilidades. Yo estiro el elástico hasta el máximo pero tengo que evitar absolutamente que se rompa. Ya hablaremos de todo esto.

JM.

[62]

26 de octubre de 1966

Querido Pedro: Recibo tu nota, estuvo Acedo fuera de Sevilla y por eso no lo vi, ya ha vuelto y estoy citado con él para almorzar el lunes 31. Yo le voy a presentar la cosa de modo imperativo y creo que quedará resuelta. Enseguida te lo comunicaré. Creo que pueden Vdes. ir preparando el nombramiento escrito. Desde luego quédate con el Obregón para que tú lo entregues.

No dramatices lo de mis palabras de dimisión. Fue *-inter nos-* argucia deslesótica (sic) para que me dijeran que no. De don José tengo carta empe-

rrados en su altitud. Motrico está haciéndole nueva presión. Pero dificulto mucho que nada logre. Todo esto justifica lo que queríamos que es el ses-teo del CP, durante el cual yo estoy de temporada de campo. Hacia mitad de Noviembre iré a Madrid. Entonces pensaremos cómo sustituir a Yan-guas y Garzón [tachado y sobrescrito Alfonso]. Nada fácil. Pero ni por asomo pienses que me vaya a ir en tal momento. Si fuera preciso durante mis días de Madrid, daré una vuelta por ahí.

En la Academia estoy al habla con varios para ver si encuentro unanimidad para Moñino. Hay también una corriente hacia el padre Félix García. Yo intento que sea con compromisos para los dos en el orden que sea y con unanimidad, pues Moñino no creo que admitiría otra cosa.

Un abrazo.

J. M.

[63]

PERSONAL Y RESERVADÍSIMA SALVO PARA EL PATRÓN

2 de diciembre de 1966

Querido P: No te he escrito antes porque desde Madrid es más difícil la comunicación. Hoy te mando ésta por nuestro conducto ordinario.

No tengo que informarte de demasiadas cosas, pues las fundamentales y ejecutivas las conocerás sobradamente por lo que te comunique el Patrón y Motrico que mañana llegará de París a la capital. No pude esperarle porque tenía mañana, día 3, que presidir en Sevilla el Jurado del Premio «Ciudad de Sevilla» de Poesía. Motrico quedó en alargarse a Sevilla en día muy próximo para contarme todo.

Con respecto a Consejo he dejado unas notas a Motrico resumiéndole las visitas que por grupo me hicieron muchos. No faltan ilusos que creen que la Constitución (así la llaman) que va a salir del Referendum es tan positiva y tan excelente, que el Patrón tiene que jugar dentro de ella (según Arauz escribiendo eso al Jefe) y disolviendo el Consejo Privado (tesis éstas de unos cuantos tradicionalistas, de Valdeiglesias, de Gonzalo y López Ibor, y muy vehementemente de Juan Ignacio que creo la expondrá con sus con-sabidas facultades acústicas en una reunión que tiene el martes en casa de Fanjul) ¡Como si el día en que esa ficha pudiera ser útil y negociable no tendría que estar muy claro el precio terminante que por ella habrían que pagar!

En fin, no vale la pena de dar mucha importancia a todas estas efervescencias e inquietudes. Ya comprenderá que la del Marqués se refleja un

poco en cierta timidez que presiona sobre sus editoriales e incluso sobre los colaboradores de *ABC*. Yo tengo varios artículos retenidos. Por otra parte el Ministro Fraga me ronda como un pretendiente con su incansable capacidad de insistencia. No conviene ponérselo en contra pero no se le puede conceder cuanto de mí quisiera.

Los nuevos nombramientos se repartieron todos: actuando ya de Secretario interino Gil de Santibáñez. En este apartado no hay más que estas pequeñas indicaciones que transmitir. Creí que venía también el nombramiento de Guillermo Luca de Tena. Creo que ya él tiene esa idea y acaso convendría, si el Patrón quiere, que lo mandara. Ahora que se va a ausentar Anson llevará él la parte de propaganda, y además se lo merece todo. De Leopoldo Calvo Sotelo también hay alguna pequeña vacilación que ya transmitirá Luis María. Uno de Canarias ha sentado mal a otros elementos de allí, pero esto no creo que sea cosa mayor.

Otro asunto. Estuve allí con el Ministro Lora, de acuerdo con el Padre Marín, insistiéndole sobre tu jubilación. Le llevé el informe que Marín me entregó. Me pareció desconcertado totalmente: con personales deseos de resolver bien, asegurando que había de encontrar un camino, pero diciendo que no sabía cuál, pues la Ley no lo tenía. Se lo dije todo después por teléfono a Marín. Habrá que seguir sobre Lora que aunque pesimista no cierra del todo la puerta.

Moñino está ya presentado y tendrá la unanimidad en la Academia.

Te mando a Herculano un ejemplar de mi última obra sobre *La vida y obra de Espronceda*.

Un fuerte abrazo.

JM^a

[64]

[Escudo de Don Juan]

El Presidente del Consejo Privado de

S. A. R. Don Juan de Borbón, Conde de Barcelona Madrid, 10 de febrero de 1967

Excmo. Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez
Alexandre Herculano, Lisboa

Mi querido amigo: Me comunica desde Estoril S. M. el Rey, su propósito de invitar para la ceremonia de la boda de S. A. R. la Infanta Dña. Pilar, con D. Luis Gómez-Acebo a todos los miembros de su Consejo Privado. El

Consejo Privado tendrá un puesto espacial reservado en la Iglesia el día de la boda, que está fijada para el 5 de mayo; tendrán un puesto en el lugar reservado los Consejeros con sus esposas. La víspera, o sea el día 4, fecha que reserva S. M. para recibir a los españoles que acudirán a Estoril, desea también recibir en audiencia particular a los Consejeros Privados.

A fin de que pueda llagar a Vd. con tiempo la invitación correspondiente, le ruego que comunique al Secretario en funciones D. Eduardo Gil de Santibáñez. Gurturbay 3, Madrid 1, Tel. 225-92-55 su decisión, es decir, si desea o puede asistir a los actos previstos. El Sr. Santibáñez estará a disposición de Vd. para cualquier detalle que desee consultar.

Un cordial saludo.

José María Pemán

[64 bis]

13 de febrero de 1967

Querido P: Ruego trasmitas al Patrón que fue recibida su carta y anteayer salieron ya para todos los Consejeros las que preguntaban si piensan asistir ellos o con sus señoras a la ceremonia del 5.

Santibáñez queda encargado de que en Ayala, 3 tengan referencia puntual de todo.

Te he mandado varias cartas de Consejeros de Estado en las que verás que todo lo han tomado con mucho interés. Pero también verás que no se había recibido hasta hace unos días la consulta del Ministerio de Educación. Hace dos días, antes de venirme, me llamó Bau para decirme que no había llegado nada de Educación y que esperaba para ocuparse a fondo.

El Padre Marín no me dejó sus señas y no sé cómo transmitirle esto. A ver si desde ahí puedes darles un aviso para que se ocupe por el amigo que él movía en el Ministerio de Educación de que se acelere el trámite.

Ya sabes que me cogió una gripe bastante pesada y que ahora estoy en el desmajeamiento de convalecencia que es bien pesado.

Abrazos

J M^a.

[64 bis 1]

TELEGRAMA

2 de mayo (?)

L93 PORT CADIZ 54004 20 2 1010

URGE ME ENVÍEN SEÑAS LIBERÍA PARA PEDIR LIBROS. ABRAZOS

JOSÉ MARÍA.

[64 bis 2]

Cádiz 18 / 4 / 67

Querido P: Para ir adelantando, te mando para que la tramites, una urgencia de posibles palabras del Patrón, en el almuerzo del día 6. Se la mando también a Motrico, que me la había pedido y por ese conducto llegará ahí unida a las sugerencias que Areilza le añade. Y ruego que el Patrón diga lo que quiera; que será lo que tendrá *estilo regio*.

Por lo demás, nada te cuento, porque sé por José María, que os va comunicando todo lo poco y desconcertante que hay. Motrico está trabajando sin descanso y con mucho acierto dentro del área de posibilidades.

Yo pienso llegar a Lisboa, el día 2. Creo que José Mari también. Me parece que éste proyectaba que el mismo día 2, pudiéramos comer contigo en el Ritz, y aún queda toda la mañana del 3, puesto que los actos comienzan con la comida de gala, de la noche, para subir a Estoril.

De lo de la presencia del joven en el almuerzo del día 6, creo que se seguía trabajando. Hermenegildo iba a hablar con Mortes muy a fondo: desagrada mucho a la gente la posibilidad de no contar con el joven ese día, cosa que, aunque no se ha dado al público, empiezan a filtrarse en el murmullo de la gente.

Un abrazo

[José María Pemán]

[64 bis 3]

Cádiz, 8 de mayo de 1967

Querido P: Al llegar a ésta me apresuro a ponerte estas letras para recordatorio y encargo de algunos detalles que quedaron pendientes de estos días admirables.

Yo entregué en Villa Giralda una caja que contenía como regalo a la Infanta una bandeja de plata con su inicial que lleva un tarjetón adjunto que acredita ese regalo del Círculo Balmes de Cádiz. Yo quise que la hubiera entregado Luis Caballero como jefe de la provincia, pero no hubo manera de conectar en aquel rebullicio y el paquete lo entregó mi mujer a Juan el chofer.

Te refiero esto para que se vea el modo de que llegue aquí un testimonio de gratitud.

Me parece que será difícil ya que vengan unas letras de la Infanta Pilar que andará de viaje.

El presidente del Círculo Balmes, al que hay que dar las gracias, pues se ocupó de todo con verdadera eficacia y entusiasmo, es Federico Sahagún con domicilio en General Menacho, 2 Cádiz. ¿Podría recibir quizás dos líneas del Rey diciéndole que trasmita a los socios del Círculo las gracias por el regalo que llegó cuando ya la Infanta había marchado de viaje? En fin, ya tendrán Vds. ahí una fórmula pues es caso que no será único.

Otra cosa es recordatorio de lo de José Luis Vázquez Dodero. Me pareció excelente lo que opinabas de hacer los nombramientos convenientes de nuevos consejeros, no en hornada sino distanciados, con menos apariencias así de crisis o episodio con un determinado sentido. Siendo así agradecería mucho que me enviara el Patrón el nombramiento a favor de José Luis Vázquez Dodero (las señas de Vázquez Dodero son: Velázquez, 9 Madrid) puesto que convinimos en que sus merecimientos son indiscutibles: fue de los que se lo jugó todo desde la *Acción Española*; el hombre siempre fiel al lado de Ramiro de Maeztu y el que se ha ocupado durante años de las hojas, el boletín, etc.

Si me lo mandan a mí durante el mes, yo mismo se lo llevaré a Madrid.

Ya Motrico se ocupará de que llegue ahí lo que la prensa ha reflejado del gran acontecimiento. Yo no he visto nada todavía pero por lo que me dicen ha habido bastante eco. *ABC* creo que ha podido dar bastante, y aquí en Cádiz, el diario que es publicación puramente particular, ha traído también información veraz y no corta.

De lo más importante que queda pendiente para que no se pierda el entusiasmo de la reunión del Ritz y de las palabras de Motrico es que reciban con constancia la información pedida a las provincias. Que desde ahí se presione constantemente sobre Motrico, Andes, etc. para que esto no quede en palabras; yo lo haré desde aquí.

Un abrazo.

J. M.^a

[64 bis 4]

José María Pemán
San Antonio, 14
Cádiz, 13-9-67

Querido Pedro: Aprovecho el viaje de mi hijo José M.^a que va a Lisboa aprovechando sus vacaciones, para entregarle estas letras para ti.

Tengo la vaga impresión de que haya podido perderse alguna carta enviada por el conducto de la librería: por lo menos tengo la seguridad

de haberte escrito preguntándote si habías recibido el ejemplar que te envié de *Lo que María guardaba en su corazón*. Sigo sin saber si lo recibiste.

De lo demás ya sé que estarás tú, y Giralda, enterados de lo poco que hay de nuevo. Creo que mi tocayo estará al llegar si no es que haya llegado ya por esas tierras. Él os informará de todo y cuando vuelva traerá las fechas para que vaya ahí todo el Secretariado y entonces yo iré con ellos.

Te mando esos recortes del Diario de Cádiz sobre el homenaje y descubrimiento de mi busto en el Parque. La suscripción popular que abrieron con cuota máxima de 150 ptas, se aproxima ya a las 200.000. No deja de tener cierta importancia crítica el caso. Aunque el homenaje se proyectó como puramente literario y fuera de toda política, no deja de tener interés el observar que se ha sumado sin reticencia, sabiendo todo el mundo mi ideología y mi cargo, los ayuntamientos de muchos sitios empezando por Madrid y Barcelona: y tantísimos españoles de todas clases y tendencias. No han faltado en la suscripción Jaime Capmany ni Ismael Herraiz... En fin, ya comentaremos todo esto.

Orienta a mis hijos sobre las excursiones que podrían hacer en su corta estancia en Portugal.

Mándame incluso con ellos mismos alguna fe de vida y la seguridad de si recibiste el libro de la Virgen.

Un fuerte abrazo

J M^a Pemán

[65]

Madrid, 14 de febrero de 1968

Querido Pedro: Te pongo estas letras para decirte lo mucho que nos hemos acordado de ti en estos días. Por Motrico tendrás referencia de este «éxito» que ha asombrado a la propia empresa. También leerás en *ABC* mi artículo «En resumen» que sale mañana. Vosotros, los más políticos, tendréis que someter a examen estos cuatro días verdaderamente desconcertantes. Es la primera vez, y ello es comprobación de anticipaciones tuyas, en que se organiza un programa como lo ha hecho Motrico, tomando absolutamente la iniciativa: todo a la luz del sol, sin consultar ni pedir permiso de nada. El resultado ha sido algo de una magnitud inexplicable. No sólo «todo Madrid fue Corcubión», no solo todo se organizaba con una horas de anticipación (Escorial, Valle de los Caídos,

y a última hora visita a la Virgen de la Paloma), y el pueblo aparecía en cada escenario, sino que nos hemos encontrado de pronto con que se han oficializado, hasta en la prensa contraria, muchas cosas: primero, que no ha habido más que Don Juan; el Príncipe no ha existido, ni siquiera su madre, aparte del cariño a la figura evocadora. Se ha oficializado el título de «Príncipe de Asturias»; la rúbrica «Consejo Privado». La policía y la guardia han actuado con una cooperación absoluta. Nos daba miedo la prolongación del programa 24 horas, por empeño de Doña Victoria, porque nos parecía que se le daba demasiado tiempo a una reacción que no aparecía por ninguna parte, pero que en un domingo, a la una de la tarde, podía haberse producido. Toda la reacción fue la afluencia de cientos de guardias de la Policía Armada que enmarcaron en orden los gritos y entusiasmos de una muchedumbre mayor que la del primer día y que para nada se cohibió en sus «vivas», siempre para Don Juan, por la presencia de las legiones oficiales. Al revés, éstas cooperaron a todo, y el Comandante se me cuadró al final para darme el «misión cumplida» con tratamiento de Presidente del C. P. y con sabrosas añadiduras adhesionistas.

En fin, un éxito absoluto y muchas cosas que Motrico y tú y todos tendréis que someter a análisis y posible explicación.

Gracias a Dios no hubo un solo grito negativo, no ya por los contrarios, sino por los nuestro y el pueblo entusiasta. El programa, trazado por José Mari, con añadidura de Menéndez Pidal, fue un acierto de arriba abajo: y que sin él no se hubiera podido realizar.

Un abrazo

José María Pemán

[66]

Cruz de Calatrava

Madrid itodavía! 6 mayo 1968

Qdo. Pedro: Lleva José Luis V. Dodero que va a Estoril, una carta mía para S. M.; desde luego me gustará que la veas. Le explico el acogimiento favorable de sus dos cartas a Yanguas y los firmantes de la otra.

Lamentable ia estas alturas! la polémica de *ABC* contra G. Robles. Pero ahí ni Motrico ni yo tenemos manera de intervenir, sí orientar.

M.^a del Carmen está muy mejorada y el día 8 nos vamos al campo, a Jerez. Unos 15 días después regresaremos para las últimas radiaciones.

Abrazos

José María Pemán

[67]

Sencillo recordatorio con la fotografía de la esposa de José María Pemán

Rezad

por

MARÍA DEL CARMEN DOMEQ DE PEMÁN

† 14 de enero de 1969

(Reverso)

Por tu bondad y tu amor,

porque lo mandas y quieres,

porque es tuyo mi dolor...

¡bendita sea, Señor,

la mano con que me hieres!

J. M. P.

«Resignación»

ELOGIO DE LA MUJER FUERTE

10. La mujer fuerte,

¿quién la hallará?

Vale mucho más que las perlas.

11. En ella confía

el corazón de su marido

y no tiene nunca falta de nada.

12. Le da siempre gusto,

nunca disgustos,

durante todo el tiempo de su vida.

13. Ella se procura lana y lino

y hace las labores con sus manos.

16. Ve un campo y lo compra,

y con el fruto de sus manos

planta una viña.

20. Tiende su mano al miserable

y alarga la mano al menesteroso.

26. La sabiduría abre su boca

y en su lengua

está la ley de la bondad.

28. Alzarse sus hijos

y la aclaman bienaventurada,

y su marido la ensalza.

(A. T. *Proverbios*, XXXI)

[68]

ESCUDO con Toisón

*El Presidente del Consejo Privado de**S. A. R. Don Juan de Borbón Conde de Barcelona*

Madrid, 10 de febrero de 1969

Excmo. Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Alexandre Herculano, 3. Lisboa.

Mi distinguido amigo: Me encarga S. M. el Rey que transmita a los miembros de su Consejo Privado su agradecimiento por la rapidez con que han contestado a la consulta que les solicitó el pasado 12 de enero.

También me ha expresado el Rey que la abrumadora mayoría de las adhesiones incondicionales a su persona que contienen las respuestas y sus ecuanímenes opiniones sobre la situación, juntamente con otras muchas y valiosas que le han llegado de los más variados sectores, refuerzan una vez más su permanente propósito de cumplir con los deberes irrenunciables que, como Jefe de la Dinastía, tiene contraídos con el pueblo de España.

Le saluda afectuosamente

José María Pemán

[69]

*José María Pemán**San Antonio, 14*

Cádiz, 11 de Febrero de 1.969

SR. D. PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ

LISBOA (PORTUGAL)

Querido D. Pedro: Un fuerte abrazo con mi gratitud por tu testimonio de condolencia. José María de Areilza le lleva al Rey los papeles relativos a los planes trazados. Y también la cuenta de mis movimientos próximos para preparar la fecha en que podré ir por ahí.

Creo que me preguntabas en una carta que no he contestado todavía sobre la candidatura de la Academia. Es tema largo y para hablado. Ya habrás visto que Marías y Lafuente han escrito al Rey elegantemente y sin nada que transparente que lo consideren un trámite a favor de su elección.

Lo interesante es, querido Pedro, que falle tu profecía de que los viudos se marchan siempre de la vida muy poco después de sus mujeres. Dios dirá. Va con estas líneas una recordatoria de M^a del Carmen (q.e.p.d.)

Un fuerte abrazo

José María.

[70]

CRUZ DE CALATRAVA

El Cerro. Jerez de la Frontera 21 de junio de 1969

Querido Pedro: No sabes la alegría que tengo de saberte en España. No te escribí antes porque no tenía tus señas. Ayer me las mandó Rafael C. Serer. Fui ayer a Jerez a misa y me dijeron al volver que habías llamado. Por José Mari Areilza sé que la visita ahora es corta... Molino me dijo que él pensaba venir por Sevilla la semana que entra y nos veríamos. ¿Por qué no os venís los dos a almorzar al Cerro, donde por ahora seguiré sin moverme? Me está sentando esto muy bien para el cuerpo y el ánimo va venciendo la melancolía.

Ya me dirás tu plan. Hay que preparar bien tus dos ingresos académicos. Hay que contestar con peso de hechos, de pensamiento y de cultura, a las sugerencias tan largamente ejercitadas sobre ti!

Ya sé que estás bien después del leve arrechucho cuando nos vimos en el Ritz de Lisboa.

Abrazos.

José M.^a Pemán

[71]

CARTAS DE PEMÁN A SAINZ RODRÍGUEZ SIN FECHA

José María Pemán

Madrid, 18 de abril

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Querido Pedro: Estaba, hace días, deseando escribirte, pero mi vida va contra reloj.

Supongo conocerás todo lo últimamente trasladado por mí a S.M.:

-excelente impresión de mi última visita a Valencia (iqué diferencia de aquellas cenitas de siete señoritos que me daban cuando iba, por allí, cada año, anteriormente, estos actos vibrantes, masivos y populares!)

-proyecto avanzado del *Boletín del Consejo*, deseado por todos para recibir con exactitud periódica orientaciones, noticias etc. Podrá ser eficazísimo. (S. M. conocerá el original del primer número totalmente antes de lanzarse, pues así debe ser dado que será publicación más oficial de la causa monárquica).

-Pero lo principal de que quiero estés privadísimamente informado es de lo de posible consejero de la zona católico-social. Ya sabes la terna (digamos

así) propuesta por el obispo Herrera, con singular complacencia de colaborar con su información y consejo.

Es evidente que el primero en terna (Ruiz Jiménez) era el más representativo de la democracia cristiana; pues los otros dos (Zelada o Agesta) son para la gente más conocidos por sus ambientes bancarios o universitarios, que no social-cristianos. Pensar que Herrera colabora aconsejado y R. Jiménez acepta un puesto así (supongo que Herrera lo propone, contando con él) es como acabar con el accidentalismo.

Pero lo que me anticipé a prevenir al Rey se ha producido en tono mayor. Florentino, ante el solo lanzamiento del nombre como posible, se ha puesto por las nubes, cifró sus argumentos en una nota que lealmente he trasladado al Rey, y me dijo que sus amigos lo tomarían tan a mal que para algunos sería una paralización. Yo le he argumentado del error, pues al Opus nada le vendría mejor que el verse que convivía con R. J. y cancelaba episodios pasados, y nada le vendría peor que que (sic) se traslujera que entorpecía una operación tan conveniente, echado leña al fuego de la leyenda del secuestro del Rey por la Obra etc.

Me preocupa hondamente eso. Por encima de todo no se puede lastimar en lo más mínimo a Florentino ni sus amigos, tan excelentes y activos trabajadores de la Causa. Si es preciso se deberá llegar al desestimiento (sic) de lo de R. J. e ir a Zelada o Agesta.

Si el Rey viera tanta conveniencia en lo de R. Jiménez que quisiera insertado de todos modos, creo que nunca podría hacerse sorpresivamente si no llamando ahí a Florentino a ver si veía las cosas de otro modo.

No quisiera que Florentino conociera cuanto argumento. Debo parecer frente a Estoril, un puro trasmisor objetivo de la propuesta de Herrera y de la nota de Florentino, aunque a éste particularmente le tengo dicho todo lo que he escrito antes. Ni que decir tiene que Arauz opina como Florentino; y Valdecasas (y supongo Yanguas etc.) a favor de R. J.

Hay que llevar esto con mucha delicadeza, y acaso desistes (sic). Abrazos

José María Pemán

José María Pemán

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

[Mes de mayo]

Querido Pedro: Como S. M. está ausente y tardará unos días te anticipo algunos puntos de los que recojo durante mi estancia en ésta, y que concretan las cosas pendientes.

Fechas ante todo. Como del 17 al 20, junio, se representa en el teatro romano de Mérida la Numancia cervantina en versión que he hecho, me propongo de Mérida seguir a Estoril. Es decir, estar ahí hacia el 19, 20, a raíz de regresar el Rey de Inglaterra. Ocupo esta semana que estoy aquí en Madrid hasta el 3 que marchó a Granada (para hablar el 4 en el Teatro Cervantes, por el círculo Balmes) para que todo quede listo a fin de llevármelo a Jerez, retocarlo en mis días intermedios, y en mi ida en esos días de junio llevar al Rey, los papeles precisos para que los actos pendientes para 28 y 29 (visita obrera y Consejo) tengan su material preparado.

G. Robles. En estos días estaré con él. Los que han llevado conversaciones con él (pocos: Gamero, Valdecasas) aseguran que está madurísima la fórmula de convivencia que éste acepta. Sólo hace hincapié en que no figure como pacto o transacción que se hace de antemano; sino como fórmula de interpretación amplia de los principios que, al ser propuesta o explicada por mí, con regia anuencia en el Consejo, será por él aceptada como testimonio de su deseo de unión.

Este pequeño artificio está bastante montado. La fórmula que ya estaba casi elaborada cuando me fui, la creo aceptable. Enseguida de hablar con G. R. iré a los otros dos tiempos de la operación: aceptación de Arauz, y luego de toda la Permanente cuando ya esté del todo bendecida por ambas partes. Así podré llevarle al Rey un papel concreto que sea el seguro de que en el Consejo no habrá posiciones de discrepancia. Espero esto marche así. Gracias por tus documentos girroblianos, muy útiles para esta gestión.

Visita económica-social. Sé que Primitivo de la Quintana llevó al Rey amplio material de consultas o conversaciones útiles para esta declaración de S. M. Quintana ha trabajado bien y ha utilizado para bien de la causa sus muchas posibilidades de contactos. Yo había pedido que llevara algo más la propuesta de redacción total que utilizando ese material (y sin perjuicio de haber llevado la documentación también) tiene ensayada y avanzada la ponencia mía de la Permanente. Como no ha sido así, voy a hacer que en estos días me entreguen todo el esbozo de la ponencia (obra en gran parte de Gamero, con asistencias de Zelada, Jesús Rodríguez etc.) para en mi ida hacia el 20 llevarla a S. M. Creo es buen orden que el Rey tenga ese papel de la Permanente y todo el material que ya tiene para que a todo eso se dé la definitiva redacción. Creo que cuanto de aquí vaya será muy sustancialmente lo que conviene decir, pero creo que necesitará sus toques precisos para formalmente ser adaptado a estilo regio.

Boletín.- No he encontrado maduros los trabajos encomendados para salir el día de S. Fernando (30 de este mes) aparte de que, no habiendo el

Rey podido ver, antes de viaje, los originales del importante y delicado primer número, el aplazamiento era inevitable. Hay un espléndido texto sobre S. Fernando de la Crónica General, traído por Pavón (sic) y que deberá mantenerse aún retrasado el número; unas cuartillas de presentación de Alfonso, muy acertadas; un artículo de Florentino de cuestiones sobre Ley de Prensa muy bueno y un artículo de Melgar sobre economía de poca altura. Faltaba la parte noticias. Todo lo veremos ahí en mi ida de junio. El retraso no debe lamentarse pues, si como esperamos vienen ahora cosas tan importantes como la visita económico-social, la regia declaración pertinente y lo que resulte del Consejo, habrá mejor contenido para arrancar bien el Boletín con continuidad segura.

Fechas. Así como me ha parecido aconsejable el retraso del Boletín, creo que las fechas de Consejo-visita deben quedar fijas en las pensadas 28-29 de junio (si como espero en esta semana quedan listos los dos documentos básicos para esas reuniones: fórmula de convivencia con G. R.-proyecto de declaración social).

Alfonso veía todavía la conveniencia de unos días de aplazamiento: 1º para que hubiera mayor espacio entre la recepción de los proyectos por el Rey y las reuniones. 2º para que mientras tanto saliera la Encíclica social del Papa, pues sostiene que no debe el Rey adelantarse.

Esta 2ª razón no me convence. La 1ª sí podría tener más viso: en el sentido de que si no se ha de citar a una y otra reunión hasta tener el Rey los papeles en su mano, siendo esto al regresar de su viaje hacia el 20, serían poco los 8 días que quedan entre esa fecha y el 28 para convocar a los consejeros y organizar la ida de los elementos obreros y economías.

Intelectuales. Ya conoces cuanto llevó sobre esto Quintana. Como indica el Rey la satisfacción de que se cuenta con ellos es de efecto inmediato. Nada más que con esas leves pausas se va rompiendo la impresión un poco hermética que existía de estas la Causa monárquica monopolitizada por extremas posiciones de derechas. (Cosa a la que hoy quitas apariencia, sin lastimar eficacia y efectividad).

Cuando des cuenta al Rey de estas líneas, creo que yo estaré para llegar. Abrazos.

Addenda

[Tarjeta con escudo]

Acuérdate que me prometiste mandarme copia del pacto G. con S. A.

Al firmarte la carta anterior, he tenido un almuerzo con Florentino y algunos otros varios. Añaden que, aparte de lo estrictamente Opus, están

seguros de que el nombre de R. S. caerá mal en innumerables personas de la derecha. Yo no estoy como ellos –Gonzalo, Fontán, V. Rodero– en la vida bullente de Madrid y me limito a trasladar esta afirmación, para que se reúnan todos los elementos de juicio.

JM

José María Pemán

Madrid, 18 de abril

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Querido Pedro: Estaba, hace días, deseando escribirte, pero mi vida va contra reloj.

Supongo conocerás todo lo últimamente trasladado por mí a S. M.: excelente impresión de mi última visita a Valencia (iqué diferencia de aquellas cenitas de siete señoritos que me daban cuando iba, por allí, cada año, anteriormente estos actos vibrantes, masivos y populares!)

-Proyecto avanzado del *Boletín del Consejo*, deseado por todos para recibir con exactitud periódica orientaciones, noticias etc. Podrá ser eficazísimo (S. M. conocerá el original del primer número totalmente antes de lanzarse, pues así debe ser, dado que será publicación más oficial de la causa monárquica).

-Pero lo principal de que quiero estés privadísimo informado es de lo de posible Consejero de la zona católico-social. Ya sabes la terna (digamos así) propuesta por el obispo Herrera, con singular complacencia de colaborar con su información y consejo.

Es evidente que el primero en terna (Ruiz Jiménez) era el más representativo de la democracia cristiana, pues los otros dos (Zelada o Agesta) son para la gente más conocidos por sus ambientes bancarios o universitarios, que no social-cristianos. Pensar que Herrera colabora aconsejado y R. Jiménez acepta un puesto así (supongo que Herrera lo propone, contando con él) es como acabar con el accidentalismo.

Pero lo que me anticipé a prevenir al Rey se ha producido en tono mayor. Florentino, ante el solo lanzamiento del nombre como posible, se puso por las nubes, cifró sus argumentos en una nota que lealmente he trasladado al Rey, y me dijo que sus amigos lo tomarían tan a mal, que para algunos sería una paralización. Yo le he argumentado del error, pues al Opus nada le vendría mejor que el verse que convivía con R. J. y cancelaba episodios pasados; y nada le vendría peor que se traslujera (sic) que entorpecía una operación tan conveniente, echando leña al fuego de la leyenda del secuestro del Rey por la Obra etc.

Me preocupa hondamente eso. Por encima de todo no se puede lastimar en lo más mínimo a Florentino ni sus amigos, tan excelentes y activos trabajadores de la Causa. Si es preciso se deberá llegar al desestimiento (sic) de lo de R. J. e ir a Zelada o Agesta.

Si el Rey viera tanta conveniencia en lo de R. Jiménez que quisiera insertarlo de todos modos, creo que nunca podría hacerse sorpresivamente sino llamando ahí a Florentino a ver si veía las cosas de otro modo.

No quisiera que Florentino conociera cuanto argumento. Debo parecer frente a Estoril, un puro trasmisor objetivo de la propuesta de Herrera y de la nota de Florentino, aunque a éste particularmente le tengo dicho todo lo que he escrito antes. Ni que decir tiene que Arauz opina como Florentino; y Valdecasas (y supongo Yanguas etc.) a favor de R. J.

Hay que llevar esto con mucha delicadeza y acaso despistes. Abrazos.

JM. Pemán

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1981): «Homenaje a Pemán», *ABC* –Madrid–, (20-VII).
- ACEDO CASTILLA, José Francisco (1998): «José María Pemán y la España de su tiempo», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 26: 97-122.
- (1997): «Pemán, tradicionalista», *Razón española: Revista bimestral de pensamiento*, 86: 261-286.
- ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo (1997): «J. M. Pemán regionalisme i centralisme en un intelectual d'acció española» en *L'Avenc: Revista de història i cultura*, 217: 20-25.
- (1996): *José María Pemán: pensamiento y trayectoria de un monárquico: (1897-1941)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- (1990): *José María Pemán: un contrarrevolucionario en la crisis española del siglo XX*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- «José María Pemán y Pemartín», Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Español*.
- y TUSELL, Javier (1998): *Pemán. Un trayecto intelectual desde la extrema derecha hasta la democracia*, Barcelona, Ed. Planeta.
- ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando (1975): *Novela y cultura española de postguerra*, Madrid, EDICUSA.
- ÁLVAREZ REY, Leandro (1987): *Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera, la Unión Patriótica sevillana 1923-1930*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

- ANSON, Luis María (1994): *Don Juan*, Barcelona, Plaza & Janés.
- ASTORGA, Antonio (2010): «A Pemán no le dieron el Nobel por prejuicios del franquismo», *ABC* –Madrid–, (18-XI).
- BORBÓN, Juan de (1935): «Carta de don Juan de Borbón a José María Pemán, fechada en Roma el 11 de octubre de 1935», *Acción Española*, 80.
- CALVO SERER, Rafael (1972): *Franco frente al rey. El proceso del régimen*, París, Presses de la SO.DE.CA.
- CIERVA, Ricardo de la (1976): *Historia del franquismo. Orígenes y configuración (1939- 1945)*, Barcelona, Ed. Planeta.
- DÍAZ PLAJA, Fernando (1970): *La posguerra española en sus documentos*, Barcelona, Plaza y Janés, 423.
- EGUILAR GALARZA, Mercedes (2010): *José María Pemán y Pemartín, escritor «oceánico» y gran orador*, Madrid, Ed. Homo Legens.
- GARCÍA-PITA PEMÁN, Daniel (2022): *El caso Pemán. La condenación del recuerdo (Memorias y biografías)*, Córdoba, Almuzara Libros.
- GIL ROBLES QUIÑONES, José María (1976): *La Monarquía por la que yo luché (1941- 1954)*, Madrid, Taurus.
- GUILLÉN, Jorge (1981): «Pemán visto por sus contemporáneos», *ABC* –Madrid–, (20-VII), 10.
- GUTIÉRREZ RAVÉ, José (1962): *El Conde de Barcelona*, Prólogo J. M. Pemán, Madrid, Prensa Española.
- MATÍNEZ INGLÉS, Amadeo (2008): *Juan Carlos I el último Borbón. Las mentiras de la monarquía española*, Austria, Styria.
- PEMÁN, José María (1947-1965) *Obras completas*. Siete vols. I (1947): «Poesía»; II (1948): «Novelas y cuentos»; III (1949): «Narraciones y ensayos»; IV (1953): «Teatro»; V (1953): «Doctrina y oratoria»; VI (1953): «Miscelánea»; VII (1965): «Miscelánea».
- ___ (1976) *Mis encuentros con Franco*, Barcelona, DOPESA.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1988): *Semblanzas* (libro póstumo), Barcelona, Espejo de España, 135: 216 + apéndice documental.
- ___ (1981): *Un reinado en la sombra. La correspondencia privada entre Franco y don Juan de Borbón que aclara hechos decisivos de nuestra historia*, Barcelona, Espejo de España, 71: 434.
- ___ (1978): *Testimonio y Recuerdos*, Barcelona, Espejo de España, 41: 420

CARTAS DE SAINZ RODRÍGUEZ A PEMÁN, PUBLICADAS EN LA
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA

Año	Fecha	Número de orden
1960	07/05	4706
	21/07	4751
	27/08	4756
1961	23/02	4810
	03/03	4812
	24/04	4827
	07/06	4845
	04/09	4857
	18/09	4861
1962	22/02	4934
1963	16/02	5069
1964	PROPUESTAS 26/04	5229
	24/05	5247
	25/05	5248
	27/05	5255
	02/06	5260
	08/07	5271
	04/09	5281
	SIN FECHA	5313
1965	10/03	5349
	01/05	5366
	29/05	5369
	26/06	5383

Año	Fecha	Número de orden
	04/09	5421
1966	12/04	5544
	02/10	5624
	18/10	5631
	05/11	5638
	07/12	5641
	27/12	5642
	SIN FECHA	5645
	SIN FECHA	5646
1967	16/02	5666
	31/05	5728
	01/06	5734
	02/12	5797
1968	20/02	5827
	08/11	5892
	SIN FECHA	5912
1969	SIN FECHA	5945
1973	03/07	6213
	19/09	6239
1975	27/6	6462
1977	10/11	6642
1979	03/04	6813
	30/06	6876
1982	15/07	7267

JULIO CAMBA Y PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ

Julio Camba and Pedro Sainz Rodríguez

ISABEL BALSINDE RODRÍGUEZ

Fundación Universitaria Española

biblio@fuesp.com

ORCID: 0000-0001-8032-0706

Recibido: 27/05/2024

Aceptado: 18/06/2024

DOI: 10.51743/cilh.vi50.492

RESUMEN

Julio Camba, periodista, gastrónomo y viajero, mantuvo una relación de amistad a lo largo de toda su vida con Pedro Sainz Rodríguez, que se puede traslucir en la correspondencia que conservamos entre ambos en la Fundación Universitaria Española y, especialmente, en las memorias de Sainz Rodríguez. A sus inicios vinculados a la prensa anarquista siguió un largo periodo de actividad centrada en la crónica viajera, motivada por sus frecuentes corresponsalías en diversas ciudades de Europa y en Estados Unidos. Sus años finales transcurrieron en el Hotel Palace de Madrid, en progresivo aislamiento voluntario. Su obra es hoy reconocida y valorada, lo que acreditan los recientes estudios que se han publicado sobre su figura.

PALABRAS CLAVE: Periodismo; gastronomía; anarquismo; Guerra Civil; II República; viajes.

ABSTRACT

Julio Camba, a journalist, gastronome, and traveler, maintained a lifelong friendship with Pedro Sainz Rodríguez. This relationship is evident in the correspondence preserved between them at the Fundación Universitaria Española and, notably, in the memoirs of Sainz Rodríguez. Initially associated with the anarchist press, Camba later engaged extensively in travel writing, spurred by his frequent correspondences from various cities in Europe and the United States. He spent his final years at the Hotel Palace in Madrid, gradually withdrawing into voluntary isolation. Today, his work is recognized and valued, as evidenced by recent studies published on his life and contributions.

KEY WORDS: Journalism; Gastronomy; Anarquism; Spanish Civil War; Spanish Republic; Travels.

ENTRE LA CORRESPONDENCIA de Pedro Sainz Rodríguez contamos con algunas cartas de Julio Camba. La relación entre ambos fue temprana, sobre todo si tenemos en cuenta la diferencia de trece años de edad que hubo entre ellos. Sabemos que Camba estuvo entre los organizadores del banquete en honor a Sainz Rodríguez, que contaba con veintisiete años a la sazón, celebrado en 1924 en el hotel Palace de Madrid, junto a Gustavo Pittaluga, Eduardo Gómez de Baquero, Andrés Ovejero, Américo Castro, Manuel Martínez Risco, Luis Jiménez de Asúa, Víctor Ruiz Albéniz, Gabriel Franco, Juan José Calomarde y Juan Cristóbal (PSR1/2-433). Ese es el primer testimonio que tenemos de la vinculación afectiva de estos dos autores, en cuya documentación conservamos la firma de la mayor parte de los asistentes. Tampoco faltó Camba al homenaje que, organizado por la *Gaceta Literaria*, ofrecieron los escritores a Sainz Rodríguez en 1931, al que «acudieron centenares de personas: en realidad eran dos centenares de escritores», entre ellos Concha Espina, Ramón Pérez de Ayala, Pedro Salinas, Eugenio d'Ors, Alberto Insúa o Wenceslao Fernández Flórez. Y otros muchos enviaron su adhesión, como Azorín, Menéndez Pidal, Francisco Ayala, Ernestina de Champourcín o Ángel Valbuena [Sainz Rodríguez, 1978b].

TRAYECTORIA DE JULIO CAMBA DESDE LOS INICIOS BOHEMIOS

La vida de Julio Camba¹ estuvo llena de incidencias en sus primeros años. Nació en 1884 en Villanueva de Arosa, de familia relativamente acomodada, y falleció en 1962 en Madrid. De su infancia solo recuerda con desgrado la obligada asistencia a misa y su paso por el colegio. No obstante, Manuel Camba logra que su hijo apruebe el examen de ingreso en el Instituto Provincial de Enseñanza Media de Pontevedra,

¹ Seguiremos la magnífica monografía sobre Camba escrita por Francisco Fuster [2022].

en Marín. Marín es un pueblo marinero cuya actividad económica gira en torno a su puerto. Allí permaneció nuestro autor dos años en los que, aburrido de sus clases, comienza a frecuentar la redacción del semanario *El Eco de Marín* y a publicar algunos versos y pequeños textos². Además del instituto, su padre le había conseguido un trabajo de mancebo en la farmacia de Pedro Catalá, con la esperanza de que pudiera iniciarse en el oficio, pero el farmacéutico acabará despidiéndolo por su conflictividad. Sin embargo, allí recibió sus primeras lecciones de filosofía práctica porque se celebraban tertulias en la trastienda en las que se hablaba de política, de literatura y de mujeres que él tuvo ocasión de escuchar. Así pues, la experiencia en Marín supuso un fracaso tanto laboral como académico, si bien facilitó a Camba el conocimiento de la prensa republicana y anarquista, y la amistad con algunos escritores costumbristas.

A los dieciséis años embarca como polizón en un barco a Argentina, en abril de 1901, escondido entre unas cajas en la cubierta inferior. Allí empezó escribiendo en *El Eco de Galicia*, el periódico más influyente de la comunidad gallega en Buenos Aires, fundado en 1892 por José María Cao Fuentes y dirigido por Manuel Castro López, aunque solo llegó a publicar unos pocos poemas. Pronto se distancia ideológicamente de esa prensa oficial de la emigración por su falta de compromiso social; además decide que el castellano, y no el gallego, le permitirá llegar a un público más amplio. Anarquista convencido, traba amistad con Félix Basterra y se introduce en los círculos libertarios, comenzando a redactar artículos en *La Protesta Humana*³ en los que trata temas como la emigración y la situación de la mujer, lejos ya de sus primeros versos, y en *El Correo de España*, hasta su expulsión por el

² Un artículo suyo en el que defiende la idea del amor libre motiva la excomunión del semanario y su mala imagen en Marín [Fuster, 2022].

³ Fundado el 13 de junio de 1897, en él colaboraron españoles como José Prat, Ricardo Mella o Anselmo Lorenzo, y desempeñó un papel importante en el desarrollo del anarquismo argentino.

Gobierno argentino en 1902, tras la huelga general, aplicando la recién creada Ley de Residencia, que autorizaba al poder ejecutivo argentino a impedir la entrada y a expulsar a extranjeros «cuya conducta comprometa la seguridad nacional o perturbe el orden público»⁴. Su llegada a Argentina coincidió con la fundación, en mayo de 1901, de la Federación Obrera Argentina, luego rebautizada como Federación Obrera Regional Argentina (FORA). Esta experiencia aparece reflejada ampliamente en su autobiografía novelada *El destierro*, publicada en 1907 en la colección «El cuento semanal», que había fundado Eduardo Zamacois, en la que podemos leer:

Yo me dedicaba a escribir manifiestos [...]. Aquellos manifiestos tenían por objeto enardecer el espíritu de las multitudes, y yo mismo fui adquiriendo cierto ardor bélico a medida que los escribía. Seguramente no faltarán amigos que me desprecien al saber que yo he cultivado ese género de literatura. Sin embargo, cada una de aquellas páginas, que se imprimían en hojas sueltas y que se fijaban clandestinamente en las paredes de los edificios, tenía más emoción y más intensidad que muchas de las cosas que he escrito después con arreglo a tratados de estética [...]. La sangre lo ennoblece todo, y en la huelga general de Buenos Aires no se echó de menos este gran elemento literario. Enardecido por él, yo confeccionaba mis proclamas y yo mismo las pegaba y las repartía, esquivando las miradas de la autoridad. Aquel entusiasmo será ridículo en cualquier otra circunstancia, pero allí no.

Embarcado en el buque Reina María Cristina, Julio Camba llega a Cádiz en diciembre de 1902. Aunque la mayoría de los anarquistas que iban con él eran también gallegos (seis de los diez), el Gobierno los hace desembarcar a todos en Barcelona y allí se les interroga y se les hacen las fotografías de frente y de perfil para las fichas policiales. Dos días después, las autoridades barcelonesas los ponen en libertad,

⁴ De este modo, se podía acusar y deportar a cualquier extranjero sin que interviniera el poder judicial, lo que permitió expulsar a anarquistas y socialistas para tratar de reprimir la organización sindical de los trabajadores. La ley se derogó en 1958.

aunque el 24 de diciembre Antonio Maura ordena la detención de algunos de ellos acusados de prófugos por no haber prestado el servicio militar. Camba podrá por fin poner rumbo a Galicia en enero de 1903, escoltado por la Guardia Civil, donde permanecerá seis meses con su familia en Villanueva de Arosa. Cansado de la rutina, se traslada después a Madrid con el fin de desarrollar allí sus ambiciones periodísticas. Allí contará nuevamente con el apoyo de su hermano, que había renunciado a su trabajo de maestro para escribir, y le facilitará los contactos necesarios en las tertulias de los cafés y en las redacciones de los periódicos. Es entonces cuando conoce a Ramón del Valle-Inclán, Rubén Darío, Pío y Ricardo Baroja, Antonio y Manuel Machado, José Gutiérrez Solana o Julio Romero de Torres [Fuster, 2022]. Se hace socio del Ateneo, al que acude para leer la prensa, y del Círculo de Bellas Artes. En esos primeros años, subsiste con una economía precaria, frecuenta la bohemia y trata de mantener su independencia. Seguirá colaborando con publicaciones anarquistas, entrando en contacto con Federico Urales y Soledad Gustavo, editores del semanario *Tierra y Libertad*, donde percibirá ciento cincuenta pesetas mensuales como redactor, con una sección propia, «El grito del minero», destinada a denunciar las injusticias sufridas por el proletariado. El contenido de sus artículos no difiere mucho de los que había escrito en Argentina, con la influencia de los clásicos del anarquismo (Kropotkin, Reclus o Bakunin). En 1903 abandona la redacción de *Tierra y Libertad*, y concibe con el tipógrafo Antonio Apolo, un nuevo periódico, *El Rebelde*, de periodicidad semanal, que llegará a los cincuenta y tres números. Sus artículos son breves y directos, enérgicos. Durante ese periodo fueron detenidos numerosas veces por delitos de imprenta, a lo que se sumaron las dificultades económicas que impidieron su continuidad. El 12 de enero de 1905 saldrá el último número. En sus artículos, Camba es un individualista exaltado, que expresa su devoción por Nietzsche. El valor supremo, para él, es la conciencia: la Libertad, la Revolución deben ser interiores. En opinión de López García [2003]

en realidad es solo un rebelde, incluso un reaccionario, aunque no lo sepa todavía: desprecia por igual a la burguesía y al proletariado y no cree en el progreso. A propósito de esto, dice Cansinos Assens [1982]: «Julio Camba, el anarquista, era en el fondo un aspirante a burgués. Su anarquismo es simplemente un diletantismo, una escarapela para llamar la atención y epatar [...]. Era el suyo un anarquismo aristocrático, que odiaba las masas».

Pocos días después, Camba inicia una nueva etapa como periodista, en la que va abandonando el ideario anarquista y orientando su vida como corresponsal de una prensa más comercial. Su concepto del anarquismo se ha renovado: era algo que tal vez no sirviera para liberar de la injusticia al ser humano, pero que sí servía como paraíso artificial⁵. Prosigue con sus colaboraciones⁶ en los periódicos de Madrid, *El País*⁷ (1905-1907), *España Nueva* (1906-1907) y *Los Lunes literarios del Imparcial*. Participó también en un proyecto editorial efímero: la publicación de una revista, *La Anarquía Literaria*, de la que solo apareció un número y contó con colaboradores como Joaquín Costa, Santiago Ramón y Cajal, Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Alejandro Sawa o Francisco Villaespesa. Camba firmó dos artículos.

Para subsistir, Camba trabaja también como traductor de novelas francesas para la editorial barcelonesa Salvá, entre ellas algunas de Zola, y en publicaciones anarquistas de la Escuela Moderna dirigida por Ferrer Guardia.

En 1906 es citado a interrogatorio con motivo del atentado anarquista en la boda de Alfonso XIII, por su vinculación con Mateo Morral,

⁵ Mario Parajón en la introducción a *Esto, lo otro y lo de más allá* [1994].

⁶ Sus crónicas y artículos parlamentarios se recogen en *Crónicas parlamentarias* (1907-1909), editadas con rigor por José Miguel González Soriano.

⁷ El periódico fue fundado en 1887 por Antonio Catena, que se convertiría en altavoz de Alejandro Lerroux y órgano oficial del Partido Republicano Progresista. Camba fue contratado como redactor de plantilla por Roberto Castrovido. Además de artículos políticos, escribió reseñas de poetas modernistas como Villaespesa, Rubén Darío o Amado Nervo. La redacción era lugar de tertulia y refugio para jóvenes bohemios.

al que había conocido dos años antes. La gravedad del atentado lo hace reflexionar e inicia un distanciamiento progresivo del anarquismo⁸. En marzo de 1907 se incorpora a *España Nueva: diario de noche*, dirigido por el diputado republicano Rodrigo Soriano. Allí inicia sus crónicas parlamentarias, que titula «Diario de un escéptico», en las que destacan su ironía y humor. Ante la rigidez que se le impone, abandona esa sección. En octubre sale a la venta su novela *El destierro*. Y ese mismo mes se incorpora al diario monárquico *El Mundo* con la sección «Palabras de un mundano», abandonando definitivamente su ideal anarquista. Se convierte entonces en un periodista de prestigio por secciones como «Veraneo extemporáneo» o «Veraneo sin verano», y por sus crónicas enviadas desde París.

En 1908, Leopoldo Romeo, director de *La Correspondencia de España*⁹, le propone una corresponsalía del diario en Turquía. Durante los casi cuatro meses que pasa en Estambul, Camba escribe dos o tres crónicas semanales, extensas y literarias. Se le reprocha que no informa sobre los acontecimientos políticos más relevantes, lo que él justifica por la lejanía del país y la lentitud del correo. Ciertamente es que el protagonismo de sus crónicas no recae en la ciudad o en el suceso, sino en el propio escritor. Llera [2004] considera que sus crónicas bordeaban los límites de uno de los géneros de opinión más consolidados hoy en la prensa periódica: la columna. Rara vez informa de hechos sin comentarios, que a veces resultan inverosímiles. Es más una *columna personal*, reservada a escritores de prestigio y vinculada a la literatura. En ella, el lector está más interesado en la vivencia del columnista que en el hecho relatado. Son más libros de viajes que crónicas escritas desde el extranjero.

⁸ Su renuncia al credo anarquista se consume en su artículo «Los archimillonarios» para *El Mundo*, el 19 de diciembre de 1909, en el que afirma haber perdido la ilusión por construir aquella sociedad ideal con la que tanto ha soñado [Fuster, 2022].

⁹ *La Correspondencia de España: diario universal de noticias y eco imparcial de la opinión* es un diario moderado, defensor de las ideas del conde Romanones, que prima la información sobre la opinión.

Unos meses después, Camba abandona Turquía y regresa a Marsella, con escalas en Patras, Corfú y Nápoles, para reincorporarse a *El Mundo* en abril de 1909. En octubre es enviado como corresponsal a París, donde permanece entusiasmado hasta diciembre de 1910 con la sección «Gacetilla de París». Allí se encuentra con Rubén Darío y disfruta de la ciudad en su compañía. Sus artículos son un éxito. En diciembre de 1910 se desplaza a Londres¹⁰, iniciando la sección «Viviendo a la inglesa», centrada especialmente en la psicología de los británicos. A juicio de López García, Londres significa la confirmación literaria de Camba, que es el colaborador de mayor prestigio del periódico. No obstante, a finales de 1911 comunica a *El Mundo* su decisión de abandonarlo y en enero de 1912 se incorpora a *La Tribuna*, periódico fundado por Salvador Cánovas Cervantes, con un sueldo inmejorable. Se le propone que abandone Londres y marche a París, donde inicia una nueva sección «Diario de un español», en la que acostumbra a comparar la ciudad francesa con Londres: «Uno se despierta en París y se siente alegre nada más que por el hecho de encontrarse en París, mientras que uno se despierta en Londres y se pone triste sencillamente por el hecho de encontrarse en Londres». Ante el descontento de muchos franceses más nacionalistas residentes en España por la orientación germanófila del periódico, en 1912 es enviado a Berlín, donde pasará ocho meses, y a Múnich, donde expone las diferencias entre lo francés (más ligero y agradable) y lo alemán (siempre pesado e indigesto). Cuatro meses después, y ante el malestar de los alemanes que viven en Madrid por sus artículos, *La Tribuna* le ofrece de nuevo la corresponsalía en Londres, donde pasa la primavera de 1913 y viaja a Suiza de vacaciones, lo que fructifica en unas divertidas crónicas sobre el turismo de masas.

El periódico *ABC*, creado el 1 de enero de 1903, propone a Camba la corresponsalía en Berlín en tan buenas condiciones, que este acepta

¹⁰ Sus crónicas se incluirán en el libro *Londres: impresiones de un español*, publicado en 1916.

sin dudar, permaneciendo allí año y medio. Para evitar suspicacias, matiza en varias ocasiones que es un ferviente admirador de Alemania y que el tono irónico de sus artículos no es incompatible con el respeto que siente por ese país y sus gentes.

En 1914, el inicio de la Primera Guerra Mundial provoca la expulsión de los periodistas extranjeros de Alemania. Camba sigue colaborando con *ABC*, pero se siente incómodo con la germanofilia del periódico. Los primeros años del conflicto los pasa en Londres.

En 1916 aparecen sus tres primeras antologías, publicadas por Renacimiento: *Playas, ciudades y montañas*, con textos sobre Galicia, París y Suiza; *Londres: impresiones de un español*, y *Alemania: impresiones de un español*, con crónicas sobre Berlín y Múnich. La selección fue llevada a cabo por Gregorio Martínez Sierra sin la participación de Camba, que se molestó por ello. Pero los libros fueron acogidos con agrado por la crítica.

En abril de 1916, tras descansar unos meses en España, se le envía de corresponsal de *ABC* lejos de la guerra, a Estados Unidos, sustituyendo a Miguel de Zárrega, que pasa a Londres. Sus crónicas neoyorkinas lograron mucho éxito, y él mismo preparó un libro con ellas, que publicaría en 1917 Biblioteca Nueva con el título *Un año en el otro mundo*.

En 1917 regresa a España, al entrar en guerra Estados Unidos, y da por finalizada su colaboración con *ABC*, con cuya germanofilia no se siente a gusto. Es contratado por *El Sol*, cuyo primer número sale el 1 de diciembre de ese año, dirigido a una burguesía liberal. Camba será el segundo colaborador mejor pagado del periódico, solo por detrás de José Ortega y Gasset, y sus crónicas serán una de las secciones más leídas. Ese mismo año se publica *Un año en el otro mundo*, que es una selección de sus artículos estadounidenses.

En 1918, terminada la guerra, hace su primer viaje como corresponsal de *El Sol* en Portugal, donde permanece unos meses. Allí coincide con el escultor Juan Cristóbal y con el joven profesor Pedro Sainz Rodríguez.

En abril de 1920 ejerce de corresponsal en Berlín y sufre las consecuencias económicas del Tratado de Versalles. Pronto se marcha de nuevo a Londres. De allí viaja a Italia, recorriendo sus principales ciudades: Milán, Roma, Nápoles, Florencia. Mientras, en Madrid se publica ese mismo año *La rana viajera*, una antología con los mejores artículos de Camba sobre España y los españoles¹¹. A finales de enero de 1921, regresa a Madrid, donde permanece año y medio trabajando en las «Crónicas de Camba» para *El Sol*. Completa sus ingresos del periódico con nuevas antologías, como *Aventuras de una peseta*.

En mayo de 1924 publica su segunda novela, *El matrimonio Restrepo*, que él califica de primera en el prólogo, y es de menos calidad literaria que sus artículos periodísticos. De hecho, tuvo poca trascendencia y no aportó nada a la fama de Camba. Ese mismo año colaboró también con siete artículos en la revista *Muchas Gracias*, dirigida por Artemio Precioso.

En noviembre de ese mismo año, Camba viaja a Perú con motivo del bicentenario de la batalla de Ayacucho, invitado por las autoridades de ese país. Entre noviembre y diciembre de 1925 publicará cinco crónicas bajo el epígrafe «Un viaje a Perú» en *El Sol* y, unos meses antes, en *La Nación* de Buenos Aires, que cobraría, por tanto, dos veces.

Entre 1926 y 1927 continúa trabajando en *El Sol*, pero también para *La Voz* (fundado en Madrid en 1920) y para *La Nación* de Buenos Aires. En 1927, Espasa-Calpe decide reeditar cuatro de sus primeros libros¹² con unas cubiertas renovadas, ilustradas por Rafael de Penagos. Agotado, Camba decide tomarse un año sabático, y en 1927 no publica ni un solo artículo. Por entonces no vive de sus colaboraciones sino de los derechos de sus libros. En 1928 regresa a *ABC*.

En primavera visita de nuevo Estados Unidos, invitado por la Fundación Carnegie junto a un grupo de once periodistas europeos, y re-

¹¹ En enero de 1928 se publica la edición americana, prologada por Federico de Onís, indicativa de que Camba ya suscitaba interés entre algunos hispanistas y profesores universitarios.

¹² *Alemania, Londres, Playas y ciudades*, y *La rana viajera*.

corre el país. Así conocerá Los Ángeles, San Francisco y otras ciudades importantes. A su regreso a España sigue poco animado a escribir, y será Pedro Sainz Rodríguez quien lo incite a preparar un libro sobre gastronomía que sea también una guía o manual de buenos modales en la mesa¹³. Lo comentaremos más adelante.

En abril de 1929 fallece Torcuato Luca de Tena y la dirección de *ABC* pasa a su hijo, Juan Ignacio, que encarga al subdirector Luis Calvo que busque nuevos colaboradores para impulsar el periódico. Este propone a Camba, y le ofrece volver como corresponsal a Nueva York. Las crónicas, «ABC en Nueva York» aparecerán entre diciembre de 1930 y julio de 1931. De ahí saldrá también uno de sus mejores libros, *La ciudad automática*, que interesó notablemente a los poetas y artistas de la generación del 27, entre ellos Salvador Dalí. Terminada su estancia en Nueva York, viaja por México.

El 14 de abril de 1931 recibe la noticia de la proclamación de la República en España. A pesar de su escasa experiencia política, cree que podrá obtener un reconocimiento a su labor difusora de la cultura española por el mundo y ser nombrado embajador. Sin embargo, no ocurre así: se nombra a Pérez de Ayala, Salvador de Madariaga, Gregorio Marañón, José Ortega y Gasset, Azorín y Miguel de Unamuno, pero no a él. Considera «humillante y ofensiva»¹⁴ la excepción que se ha hecho con él, pone fin a su estancia en Nueva York y vuelve a España.

Entre julio de 1931 y junio de 1934, prácticamente no aparece Camba en la prensa, aunque va escribiendo sus impresiones en una serie de textos que se publicarán en 1934, *Haciendo de República*, consecuencia de su decepción por no haber obtenido ningún cargo en el gobierno republicano: «La República es el fenómeno más desmoralizador que se ha producido en España desde hace muchísimo tiempo [...]». La

¹³ *La casa de Lúculo o el arte del buen comer*, CIAP 1929.

¹⁴ *ABC*, 10 de junio de 1931.

República nos quitó la ilusión de la República, y lo grave es que, a cambio de esta ilusión, no nos ha dado ni la menor partícula de realidad».

Durante el bienio conservador de la República, Camba escribe con más regularidad. Se convierte en uno de los principales periodistas que critica a los políticos del momento. Comenzando 1936 abandona *ABC* porque recibe una oferta de *Ahora: diario gráfico*, fundado en diciembre de 1930 por Luis Montiel, cuyo primer redactor-jefe fue Manuel Chaves Nogales. Se le propone la corresponsalía de Londres para informar sobre la prevista reunión de la Sociedad de Naciones. Allí se relaciona frecuentemente con Luis Calvo y con Augusto Assía. Al inicio del verano, terminada su misión, se dirige a Lisboa para tomarse unas vacaciones. Le sorprende allí el Alzamiento y consigue pasar la frontera e instalarse en su casa de Villanueva de Arosa. Deja de escribir hasta mediados de 1937, en que inicia su colaboración con *ABC de Sevilla*, que se edita en zona franquista, y donde ya expresa francamente su adhesión al general Franco. En la primavera de 1938 se desplaza a Vitoria, invitado por su amigo Sainz Rodríguez, donde pasa el verano y deja de escribir una temporada.

Terminada la Guerra Civil, Camba siguió publicando en *ABC*, pero su producción disminuyó en cantidad y en calidad. Se instala una temporada larga en Villagarcía de Arosa, muy cerca de su lugar de origen. El 15 de octubre de 1939 reaparece su firma en el *ABC* de Madrid, ya recuperada su identidad monárquica. Y ya no rebasa los límites peninsulares. Galicia, Lisboa y Madrid serán sus puntos de permanencia.

Los primeros años cuarenta los pasa en Lisboa, donde frecuenta al filósofo José Ortega y Gasset, que permaneció en la ciudad de 1942 a 1945 antes de regresar a España. En esos años se reeditan en Buenos Aires varios de sus libros¹⁵. Ello permite a Camba vivir modestamente

¹⁵ En 1942, *La ciudad automática* y *Aventuras de una peseta*, publicados por Austral. En agosto de 1939 había aparecido *Londres*, también en la colección de Espasa-Calpe de

de los derechos de autor sin necesidad de escribir nuevos artículos durante una temporada.

En 1945, Plus Ultra publica dos nuevos libros de artículos escritos para *ABC* en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial: *Esto, lo otro y lo de más allá y...*, y *Etc., etc...*

En 1947 muere su hermano, Francisco Camba, importante referente y apoyo del periodista.

En el verano de 1948, Camba se siente deprimido, enfermo y abandonado, y se cansa de Lisboa, por lo que decide regresar a Madrid y se instala en casa de su amigo el escultor Sebastián Miranda, que sufrirá sus manías y su intransigencia. Pasará temporadas ingresado, aquejado de vértigo y dolencias poco definidas.

En 1948, la editorial Plus Ultra publica sus *Obras completas*¹⁶, en dos gruesos volúmenes, a instancias de Sainz Rodríguez y con la ayuda de César Cort, dueño de la editorial, lo que valió a Camba unos derechos de autor de 300.000 escudos: «Si hubiese tenido dinero, jamás habría escrito una línea» [Sainz Rodríguez, 1978b]. Él mismo lo decía en una entrevista concedida a Josefina Carabias en 1956: «Todo lo que escribo es siempre corto, porque a mí me gusta muy poco escribir. Por eso procuro terminar cuanto antes. Siempre que he pensado en escribir novelas he pensado, por tanto, en novelas cortas».

De sus obras, nos dice Sainz Rodríguez [1978a]: «En ellas se descubre un estilo alegre, sencillo, espontáneo y teñido de un humorismo que unas veces suscita la risa abierta y transparente de la hospitalidad madrileña, y otras la suave melancolía de la *saudade* gallega. Recordar a Camba es hermanar a Galicia y Madrid en una inmensa sonrisa oceá-

Argentina. En 1946, *Sobre casi todo*, en la misma colección. En 1946, Ángel del Río incluye a Camba en su selección *El concepto contemporáneo de España: antología de ensayos (1895-1931)* junto a Unamuno, Ortega y Gasset o Azorín, publicada en Losada. En 1947, se reimprimen en Austral: *Un año en el otro mundo, Playas, ciudades y montañas, La rana viajera y Alemania*.

¹⁶ Aunque no son realmente completas, pues no incluyen ni sus dos novelas ni las crónicas periodística que no fueron recopiladas en libros.

nica». Camba combinaba los rasgos del aldeano gallego y los del castizo madrileño. Reflejó la alegre convivencia de los años veinte en el Ateneo, en el Círculo de Bellas Artes y en el Casino de Madrid sin abandonar nunca su Galicia natal.

En verano de 1949 hace su último viaje a Lisboa y se despide definitivamente de la ciudad. El 8 de julio se instala en Madrid para siempre. A partir de entonces se aloja en la habitación 383 del hotel Palace, donde permanecerá, en un progresivo aislamiento social, hasta su muerte. Al poco de llegar, es nombrado socio el honor del Círculo de Bellas Artes, donde pasará buenos ratos jugando a las cartas y al dominó.

En la primavera de 1951 ficha por *Arriba: órgano de FET y de las JONS*, donde publicará hasta 1953. Uno de sus artículos, «Plumas de avestruz», recibirá el premio Mariano de Cavia concedido por el periódico *ABC* en 1951, que le permitirá cierto desahogo económico y una gran satisfacción personal. Desde 1953 vuelve a su cuarta colaboración con *ABC*, convencido por su amigo Luis Calvo, con unos artículos que son versiones actualizadas de los publicados anteriormente en ese mismo diario. A partir de 1955, Calvo reserva la edición dominical para incluir viejos artículos de Camba acompañados de una ilustración en color del dibujante Goñi.

En octubre de 1953 se le ofreció un sillón en la RAE y respondió con su gracejo habitual: «No insistan ustedes en lo del sillón. Lo que yo necesito es un piso» [Calvo, 1968]. En 1955 Dámaso Alonso vuelve a intentar convencerle para que ingrese en la Academia, y ante su negativa, le propone que al menos prepare una recopilación de sus mejores artículos para la editorial Gredos que él dirige. Finalmente, en 1956 se publica *Mis páginas mejores*. Su vida es cada vez más sedentaria.

En 1957 aparece su libro, *Ni fuh ni fah*, que reúne sus más recientes trabajos en *ABC*. El periodista no escribe más; solo aparecen crónicas suyas recuperadas. En 1958 sale su última publicación, *Millones al horno*, que incluye artículos de *ABC* y de *Arriba* desde 1951.

En 1961, José García Mercadal introduce pasajes de Camba sobre Londres y sobre Alemania en su *Antología de humoristas españoles del siglo I al XX*, junto a Larra, Fernández Flórez, Gómez de la Serna o Azorín, entre otros. En la breve reseña que antecede a sus textos, incluye las palabras de Sainz de Robles en su *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*: «Es Julio Camba el único escritor auténticamente humorista de la literatura contemporánea española. Inconfundible e inimitable en su gracia sutil. Inconfundible e inimitable en su estilo cortado y castizo».

ÚLTIMOS AÑOS DE JULIO CAMBA

Sus últimos años fueron solitarios y tristes, y frecuentó a muy pocos amigos. En enero de 1962 sufre una trombosis cerebral y fallece el 28 de febrero. El entierro fue multitudinario, presidido por el director general de Prensa, Adolfo Muñoz Alonso, y de la comitiva formaban parte los principales directores de periódicos, directores de museos, académicos, autoridades políticas y muchos escritores y artistas (como Edgar Neville, Leopoldo Panero o Luis Rosales). Luis Calvo había escrito a Sainz Rodríguez el 15 de enero de 1962: «He metido [...] a Julio Camba en la clínica de La Paloma [...] de donde espero sacarlo para que se muera en un sitio más agradable y más costoso todavía [...]. Es un verdadero guiñapo. Solitario, perpetuo protestante. No tiene a nadie más que a mí» (PSR2/9-338). En el periodo de la II República española, Calvo había estado en Londres, conducido por Pérez de Ayala, antes de encargarse de la corresponsalía del *The Observer* londinense en Madrid, y allí tuvo la oportunidad de tratar con Camba en profundidad. Pedro Sainz Rodríguez no volvió a ver a Camba desde su regreso a Madrid en 1949, y sintió profundamente su muerte.

En 1968 se publica la segunda edición de *Haciendo de República*, en

cuyo prólogo Luis Calvo¹⁷ lo calificaba de cabal anarquista por ser hombre renuente a todo mando y disciplina, en el que «los elementos intelectuales y morales levantaban el más perfecto, el más armonioso, el más proporcionado y atrayente edificio anárquico, libre, montaraz, exento de ataduras». Y establece una analogía con Valle-Inclán, no solo por haber nacido en el mismo pueblo y en casas casi contiguas. Dejando aparte a Mariano José de Larra, cree que no ha habido periodista comparable a Julio Camba, del que Ortega y Gasset afirmaba que era el «logos», la más pura inteligencia de España.

Camba hará suyo el género de la crónica en sus corresponsalías. Desde el respeto al hecho, fabula y construye su técnica: él es el eje de su fabulación, su propio personaje, el tipo que eleva la anécdota a categoría. El yo que sirve para distanciarse recurre al humor y eso le permite no entrar en la «desazón del compromiso». Por eso, su humor se aleja de la sátira, es un humor lúdico [Martínez Gallego, 2023].

OBRA

Camba apenas reunió en forma de libro una cuarta parte de su producción periodística, y a ello hay que añadir la mala suerte que tuvo con las editoriales que eligió, a juicio de Francisco Fuster. Su postergación puede comprenderse al ver el pésimo criterio con que se publicaron la mayor parte de sus trabajos: desde la mala calidad del papel con que fueron editados, hasta la discutible selección de los textos antologados, pasando por lo desafortunado de la mayoría de los títulos [Fuster, 2022]. También jugó en su contra su nulo interés por pepe-

¹⁷ Luis Calvo (1898-1991) fue director de *ABC* de 1953 a 1962, y compartió experiencias con Camba en el Madrid de los años veinte del pasado siglo y en el Londres de la República española, y lo apoyó en sus últimos años de enfermedad. Tuvo también abundante correspondencia con Pedro Sainz Rodríguez, y será quien le trasmita el fallecimiento de su amigo común.

tuar su obra; no existe un archivo personal suyo porque él mismo se encargó de que no lo hubiera.

Sainz Rodríguez comenta lo curioso que le parece que Camba, «que tenía tanta sensibilidad literaria, tan buen gusto y tanto talento como escritor, no [...] hubiese podido abordar, con éxito, la novela. Esa reacción es la que engendraba su humor y su literatura, tan breve y recortada, más que debido a trucos de estilista, a la pereza, porque Camba, cuando se veía obligado a escribir, escribía lo menos posible; le parecía un buen negocio que artículos que, por el tamaño eran muy pequeños, se los pagasen tan caros». En sus inicios literarios había tenido mucho que ver su hermano mayor, Francisco, que había adquirido cierta reputación en el espacio del regionalismo gracias a sus artículos e invita a Julio a colaborar con textos en castellano y en gallego en la prensa (*La Idea Moderna*, *Quincenas del Diario* y *Revista Gallega*) durante los años 1900 y 1901.

Efectivamente, la obra de Camba se ciñe fundamentalmente a sus artículos periodísticos. Aunque careció de una educación académica reglada¹⁸, su formación autodidacta fue profunda¹⁹. Tuvo que leer y escuchar mucho. Recordemos que asistía a numerosas tertulias con personalidades como Ramón del Valle-Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Juan Belmonte, Rafael de Penagos, César González-Ruano o Julio Romero de Torres entre otros, y destacaba en ellas por su ingenio y buen humor.

Además de su novela de carácter autobiográfico, *El destierro*, que ya hemos mencionado, y los numerosos artículos iniciales de carácter político²⁰, Camba destacó por sus libros sobre viajes, fruto de sus di-

¹⁸ Ante su aversión por la educación reglada, su padre le propone ingresar en un seminario de Santiago de Compostela, a lo que se opone firmemente Julio aduciendo incompatibilidad de principios: «Mis ideas no me permiten ser cura» [Fuster, 2022]. Sabemos que no fue a la Universidad e ignoramos si obtuvo el título de bachiller.

¹⁹ Durante su estancia como corresponsal en Alemania, comenta alegremente: «Yo tengo una ignorancia enciclopédica que revela un gran españolismo».

²⁰ Sus escritos anarquistas están recogidos en la edición de Julián Lacalle, *iOh, justo*,

versas corresponsalías, que son recopilaciones de sus experiencias en Berlín, Londres o Nueva York. Los resumimos a continuación. En 1916, la editorial Renacimiento publica *Alemania. Impresiones de un español y Londres. Impresiones de un español*. También, ese mismo año, *Playas, ciudades y montañas*. En 1917, sale a la luz *Un año en el otro mundo*, por la misma editorial. En 1920, *La rana viajera*, por Calpe. En 1923, *Aventuras de una peseta*, de Calpe. La Novela de Hoy, dirigida por Artemio Precioso, publica en 1924 *El matrimonio Restrepo*, la segunda y última de sus novelas. En 1928, Espasa-Calpe publica *Sobre casi nada y Sobre casi todo*, pequeños ensayos sobre asuntos diversos. En 1929, la CIAP edita *La casa de Lúculo o El arte de bien comer* [Fuster, 2022], el único libro que se concibió y escribió como tal. Espasa-Calpe publica en 1932 *La ciudad automática*, y en 1934, *Haciendo de República*. La editorial Plus Ultra, en 1945, *Esto, lo otro y lo de más allá, y Etc., etc.* En 1947, Espasa-Calpe publica *Un año en el otro mundo* en Buenos Aires. En 1956, Gredos imprime *Mis páginas mejores*, y en 1958, Espasa-Calpe edita *Millones al horno*.

Su amigo Sainz Rodríguez relata cómo se llevó a cabo la publicación de *Haciendo de República* gracias a sus indicaciones, del modo siguiente: «Usted escriba cuanto le pida el cuerpo y no tenga consideración ni se pare en barras. Cuando usted mande el artículo y por A o por B no se lo publiquen, o le digan que espere usted, lo recoge y yo se lo pago al mismo precio que se lo pagaría el periódico. Con este acuerdo logramos elaborar un libro de un extraordinario interés».

En cuanto a *La casa de Lúculo o El arte de bien comer*, también se lo propuso Pedro Sainz Rodríguez en 1918, a lo que Camba le respondió: «Usted no se da cuenta de que yo no puedo escribir un libro porque, como tengo que vivir de lo que escribo diariamente, si interrumpo el trabajo de colaboración periodística me moriré de hambre

sutil y poderoso veneno!»: los escritos de la anarquía (1901-1907), publicados en 2014 por Pepitas de Calabaza.

y será el más triste capítulo de un libro de gastronomía que, por intentar escribirlo, el autor muera de inanición» [Sainz Rodríguez, 1978]. Unos años después, siendo Sainz Rodríguez director de la CIAP, volvió a insistir en que Camba escribiera un libro sobre gastronomía, para lo que le propuso la siguiente fórmula: «La editorial le va a pasar la cantidad mensual [que usted gana con los artículos] y usted va a dedicar su tiempo a escribir el libro del que [...] hablamos. Ahora bien, como yo le conozco a usted, me va a entregar cada mes o mes y medio algo positivo, es decir, cuartillas escritas, porque no caigamos en la tentación de que usted cobre el sueldo de las colaboraciones y luego le entre pereza y no escriba ni para el periódico ni para la editorial». Cuenta el académico que había pensado preparar un prólogo para ese libro sobre el gordo: la psicología del gordo, las reacciones sociales del gordo, etc., y que tenía muchas notas tomadas sobre el asunto, pero como corría prisa la edición del libro, por pereza no lo acabó. El libro empieza, en el capítulo «Hors d'oeuvre» con la pretendida demostración de autoridad en cuestiones gastronómicas de quien escribe el libro, que «quizá alguna vez no haya andado muy sobrado de recursos, pero en la falta de recursos es, precisamente, donde comienza el apetito, base de la gastronomía»; y termina con «Dos ensayos sobre la gula». En él demuestra Camba un profundo conocimiento de la gastronomía internacional; por eso es una de las obras más leídas y reeditadas.

CORRESPONDENCIA

Las cartas conservadas en la FUE entre Camba y Sainz Rodríguez no son numerosas, porque ambos amigos se veían muy a menudo. La primera que encontramos es de Julio Camba dirigida a Pedro Sainz Rodríguez, y fechada en plena Guerra Civil, el 28 de diciembre de 1936, preguntando a este si aún sigue en Salamanca, en cuyo caso le

pide que le reserve una habitación en un hotel y le conteste a vuelta de correo a Villanueva de Arosa (PSR1/12-496). El 3 de enero del siguiente año, comunica a PSR que el objeto principal de ir a Salamanca es verle a él y que, por tanto, si le ofrece su habitación será porque no va a estar y, entonces, no tendría sentido hacer el viaje. También desea ponerse a disposición del Gobierno de Burgos y ver si encuentra una manera de ganarse la vida, para lo que «necesitaría que V. me orientase, me ayudase y me echase una manecita» (PSR1/13-1).

Un año después, el 1 de febrero de 1938, Camba felicita a Sainz Rodríguez por su designación como ministro de Educación Nacional, y le recuerda su dirección en Villanueva de Arosa (PSR1/14-89). A lo largo de ese año, le escribirá con frecuencia para lograr ayuda para algunos conocidos acusados, como Victoriano García Martí, el maestro José Iglesias Coba o la maestra Hortensia Medal Figueira (PSR1/15-44; PSR1/17-200; PSR1/18-386). Sainz Rodríguez lo invita a pasar con él unos días en Vitoria, donde se encuentra «bastante bien instalado, con una cocinera capaz de resistir su examen», y con el incentivo de «dos secretarios que saben jugar al *poker* y tienen algún dinero que podría pasar a sus bolsillos» (PSR1/17-44). A esta carta responde Camba que le gustaría mucho pasar unos días con él en Vitoria, pero debido a la imposibilidad de viajar en tren, tendrá que esperar a que algún amigo vaya en coche a Burgos, Valladolid, Salamanca o San Sebastián, donde podrían verse. Le agradecería «examinar detenidamente los talentos culinarios de ese *cordón bleu* que V. ha tomado a su servicio y, como fin de fiesta, hincharme de dinero al *poker*, juego siempre un poco aleatorio en el café o el casino, pero nunca en casa de un hombre tan fiel observador como V. de las leyes de la hospitalidad». Le pide también un salvoconducto, cuanto más amplio mejor, y a ser posible con autorización para pasar la frontera «no solo por ciertos proyectos profesionales que tengo [...] sino también por si algún día podernos irnos juntos a darnos un *gueuleton* a Biarritz o a San Juan de Luz (PSR1/17-200). Sainz Rodríguez [1978b] rememora su relación con Camba du-

rante su etapa como ministro de Educación en Vitoria; alquiló un chalet para residencia particular e invitó a Camba a vivir con él una temporada, «anunciándole que por las noches habría partida. Aceptó, creo que gozoso y, cumpliendo lo prometido, por las noches se jugaba al póquer con amigos procedentes de los Ministerios de Justicia y Educación residentes en Vitoria. Camba ganaba frecuentemente y, para poner su resto a salvo de un posterior cambio de fortuna, todo lo que ganaba cada noche, a la mañana siguiente lo invertía en la adquisición de prendas útiles como un sombrero, un paraguas, etcétera».

El 15 de mayo, Camba, tras haber pedido muchas ayudas para maestros en situación difícil a Sainz Rodríguez, le comenta con su mordacidad habitual que «va a ser necesario que me escriba V. una carta muy seria rogándome que no le envíe más recomendaciones de maestros. Si V. me lo ruega, yo no tendré más remedio que acceder a su ruego pero, si no me lo ruega V., dispóngase desde ahora a recibir en su despacho a todos los maestros de la provincia de Pontevedra, quienes vendrán a mi casa con unos hijos más o menos auténticos a pedirme cartas para V. y no nos dejarán en paz al uno ni al otro». Tiene muchos deseos de verle, pero «hasta ahora, y como aquí no hay *poker*, todavía no me ha sido posible levantar el vuelo» (PSR1/18-428).

Julio Camba había escrito en 1927 su tratado *La casa de Lúculo o El arte de comer: nueva fisiología del gusto*, que se publicó en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, de la que fue director literario y principal impulsor Pedro Sainz Rodríguez²¹, donde plantea su filosofía de la vida a través del paladar. En tan entretenida obra podemos leer cosas como: «La cocina española está llena de ajo y preocupaciones religiosas». El ajo, desde luego, no está entre sus productos favoritos: «Los españoles nos cauterizamos con ajo el paladar, así como los yanquis se lo cauterizan con alcoholes helados y contra-

²¹ Balsinde, I. «Pedro Sainz Rodríguez y la Compañía Iberoamericana de Publicaciones» en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 46, 179-203.

dictorios, y si nuestras cocineras son tan aficionadas al ajo, no es porque este condimento les sirva para hacer una buena comida, sino, al contrario, porque les sirve para no tener que hacerla». En cuanto a la obesidad, la defiende del modo siguiente: «Si la obesidad es opuesta a la reproducción de las especies [...] diga usted que los hombres que engordan son, precisamente, los sensuales, y que el que sea capaz de quedarse con ganas ante un buen plato por temor a engordar, se quedará también con ganas ante tantas otras cosas agradables que hay en la vida». Sin duda estaba en perfecta sintonía con su amigo Pedro²².

El 27 de julio, el periodista gallego envía a Pedro la receta de los huevos podridos, aunque su «cocinera no dejará de hacer algunos remilgos al conocerla, pero V. le explicará las analogías de la cocina vasca con la cocina china, diciéndole que tanto las angulas como las cocochas son verdaderos platos de mandarín» (PSR1/21-43). Lamentablemente, la receta no ha llegado a nuestro archivo.

El 21 de diciembre, Sainz Rodríguez pone un telegrama a Julio Camba reiterándole la invitación a pasar las fiestas (PSR1/27-285).

El 13 de abril, finalizada la guerra civil, Sainz Rodríguez tranquiliza a Julio Camba sobre su hermano Francisco, que ha dado muestras de abnegación patriótica y se encuentra bien físicamente (PSR1/31-139).

Pasarán casi diez años hasta encontrar nueva correspondencia entre Camba y Sainz Rodríguez en el archivo de la Fundación Universitaria Española. Por aquel entonces, Camba residía en Portugal, en el hotel Palacio de Lisboa, dedicado a sus colaboraciones periodísticas, y se veían con frecuencia: todos los domingos para jugar dos partidas de ajedrez en casa de don Pedro, luego cenaban juntos y después se iban al cine o al teatro.

²² Buscando más similitudes entre ambos personajes, nos cuenta López García [2003] que Camba fue un gran coleccionista de pipas y plumas. Sabemos también que Sainz Rodríguez poseyó un gran surtido de pipas, que se conservan en el Seminario de Literatura de la FUE, del que fue director.

El autor gallego empezaba a estar delicado de salud, pero no siempre perdía el sentido del humor. Sainz Rodríguez nos cuenta que le diagnosticaron vértigo de Menière, y que era muy aprensivo. En una ocasión tuvo que llevarlo al hospital de Santa Marta, que estaba al lado de su casa y se quedó con él toda la noche.

El 2 de agosto de 1947, desde Lisboa, Camba expresa a Sainz Rodríguez sus grandes deseos de verle, pero cree que se pasará todo el verano «solo como una ostra, derritiéndome de calor», pues se ha ido todo el mundo y él hace «cada vez una vida más aburrida y más estúpida». Bromea al saber que don Pedro se ha hecho socio de un club piscícola y se dedica «con gran entusiasmo a extraer del mar fanecas, cachuchos, algas, zapatos viejos etc.» (PSR2/3-29). Por aquel entonces, Sainz Rodríguez se encuentra de veraneo en Foz do Douro, en Oporto.

Más de un año después, el 15 de noviembre de 1948, Sainz Rodríguez expresa a Camba su alegría por su mejoría, y le tranquiliza saber que no es nada del corazón, sino algo del oído «con nombre parecido a una de las fórmulas de guisar los lenguados» (PSR2/3-336).

El 21 de diciembre de 1951, Camba saluda a Sainz Rodríguez desde Lisboa, aunque no podrá verle porque estará el tiempo justo para arreglar sus asuntos, debido a su mala salud y al temor a sufrir un arrechicho mientras se encuentra fuera (PSR2/5-115).

La última carta que conservamos entre Camba y Sainz Rodríguez está escrita por el segundo, el 21 de febrero de 1954. Camba ya reside en Madrid, y don Pedro le comenta la aparición de un cuento suyo, por la satisfacción que pudiera causarle el que se le incluya en una serie de grandes escritores que viene publicando un diario portugués. También porque quizá no le hayan pedido permiso para su publicación y tal vez pudiera reclamar «unos escudiños [...] aunque no sea más que para vengarse de esa estúpida afirmación de que el humorismo de Vd. no es ajeno a la influencia de Eça de Queiros» (PSR2/6-165).

CONCLUSIÓN

Pedro Sainz Rodríguez definió a Julio Camba como «un hombre que era fundamentalmente un egoísta, pero que poseía una bella inteligencia y una conversación encantadora, sin grandes actos de abnegación hacia nadie conquistó numerosos amigos». Nos cuenta que se movía como pez en el agua en la conversación en grupos y tertulias, con sus puntos de vista personales y graciosos, y con frases muchas veces crueles, cáusticas e hirientes. «Daba la sensación de poseer una extensa cultura, y no es fácil explicarse cómo la consiguió porque no había leído muchos libros. Al parecer, cuando al regresar a España vendió su ajuar, lo más valioso fueron los montones de *Life* y *Time* que llenaban su habitación del hotel lisboeta» [Sainz Rodríguez, 1978b]. En su opinión, Camba es un ejemplo vivo de agudeza de observación y de tal poder de captación, que la simple convivencia en determinados medios le sirvió para nutrir su cultura. Sus viajes y su capacidad de asimilación fueron, mucho más que la lectura libresca, las verdaderas fuentes de su cultura, llenas de altibajos extraordinarios. A veces daba muestras de ignorar cosas fundamentales y otras conocía minuciosa y detalladamente muchos temas interesantes.

El propio Julio Camba, viajero y gastrónomo, resume su pensamiento del modo siguiente: «La comida popular, buena o mala, debe constituir para el viajero un dato de tanto valor como el paisaje, con el que guarda siempre una íntima afinidad» [Camba, 1929].

Tuvieron que pasar algunos años después de la muerte del escritor para su recuperación por parte de las nuevas generaciones. En 1970, José García Mercadal publica, junto con su novela *El destierro*, dos series de artículos olvidados: los de *La Tribuna* anteriores a 1913, y los de *ABC* de los primeros meses de la Primera Guerra Mundial.

En la década de los setenta se creó la tertulia literaria Los amigos de Julio Camba, que se reunía en el restaurante madrileño Casa Ciriaco, y fue presidida durante muchos años por Pedro Sainz Rodríguez. En

ella participaban muchos admiradores que cronológicamente no pudieron conocer al periodista. Conservamos algunas cartas de su secretario, Miguel Utrillo²³, dirigidas a Sainz Rodríguez. En una de ellas, fechada el 21 de febrero de 1974, le comunica que en el salón noble de Casa Ciriaco se colocará la fotografiada ampliada de Camba que él le dio, por lo que «en nombre de los Amigos de Julio Camba, muchas gracias le sean dadas» (PSR3/5-70). En otra, del 30 de noviembre de 1978, expresa la necesidad de contribuir a la reparación de la casa donde nació «el genial escritor y maestro de humoristas», en la que ya han participado Ramón Areces con 100.000 pesetas, Augusto Assía con 25.000, la Casa Ciriaco con 10.000, y él mismo con 3.000 (PSR3/9-548). El 9 de enero de 1979, informa en carta circular de declaración de la casa de Camba de interés artístico gracias a los ministros de Educación, Carlos Robles Piquer, y de Cultura, Pío Cabanillas, lo que cerrará el paso a posibles adquirentes. Los Amigos de Camba han aportado 181.000 pesetas (PSR3/10-9). Un mes después ya son 242.000 pesetas (PSR3/10-54) y dos semanas después, 281.000 (PSR3/10-58).

En 1980 se convoca la primera edición del Premio Nacional de Periodismo Julio Camba, patrocinado por la Caja de Ahorros de Pontevedra, de cuyo jurado formaron parte los gallegos Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester.

Podemos afirmar, siguiendo a Martínez Gallego, que Camba nos permite entender mejor el periodismo del primer tercio del siglo XX, comprender el vínculo entre biografía y literatura [Martínez Gallego, 2023]. Sin duda, el rasgo que confiere a su escritura esa singularidad es el humor, que utilizó como un lenitivo [Llera, 2004]. Delibes [1968] lo califica de precursor al ser el primero en advertir que «el

²³ Hijo del pintor e ilustrador del mismo nombre, Miguel Utrillo fue redactor de *Pueblo*, colaborador de *ABC*, *Blanco y Negro*, *La Vanguardia*, *El Noticiero Universal* (Barcelona) y *Le Soir* (Bruselas).

periodismo es sobriedad [...]. Se limitó a hacer lo que hacían los demás, pero intentando superarlo por medio de la síntesis». Por eso lo define como «maestro de periodistas» en el artículo que escribió tras su fallecimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1964): *Antología de humoristas españoles del siglo I al XX* (1964), ed. J. García Mercadal, Madrid, Aguilar.
- BALSINDE, Isabel (2020): «Pedro Sainz Rodríguez y la Compañía Iberoamericana de Publicaciones», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 46: 179-203 DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi46.184> [4-8-2024].
- CALVO, Luis (1968): «Prólogo», en *Haciendo de República*, J. CAMBA (Madrid, Plus Ultra), 9-20.
- CAMBA, Julio (2017): *Crónicas parlamentarias (1907-1909)*, ed. de José Miguel González Soriano, Sevilla, Espuela de Plata.
- ____ (2014): *¡Oh, justo, sutil y poderoso veneno! Los escritos de la anarquía (1901-1907)*, Madrid, Pepitas de Calabaza.
- ____ (1929): *La casa de Lúculo o El arte de comer*, Madrid, CIAP.
- ANSINOS ASSENS, Rafael (1982): *La novela de un literato*, Madrid, Alianza.
- CARABIAS, Josefina (1956): «Un humorista: Julio Camba», *La Novela del Sábado*, 53: 5.
- DELIBES, Miguel (1968): «Camba o la sobriedad», *Obra completa* (Barcelona, Destino), 5: 115-116. El artículo se publicó por primera vez en 1962.
- FUSTER GARCÍA, Francisco (2022): *Julio Camba: una lección de periodismo*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- LLERA, José Antonio (2004): *El humor en la obra de Julio Camba*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio (2003): *Pedro Camba, el solitario del Palace*, Madrid, Espasa Calpe.
- MARTÍNEZ GALLEGU, F.-A. (2023): «Un cambazo» [Reseña del libro Julio Camba. Una lección de periodismo], *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 21, 233-237 <https://hdl.handle.net/11441/153892> [9-8-2024].
- PARAJÓN, Mario (1994): «Introducción», en *Esto, lo otro y lo de más allá*, J. CAMBA (Madrid, Cátedra), 13-43.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1978a): *Semblanzas*, Barcelona, Planeta.
- ____ (1978b): *Testimonio y recuerdos*, Barcelona, Planeta.

LIBROS

Olmedo Ramos, Jaime (ed.). *Las cosas de la vida. Cartas de José María de Pereda a Manuel Marañón (1877-1897)*. Madrid, Colección Obra Fundamental Banco Santander, 2024, 372 pp.

ALICIA REINA NAVARRO
Universidad Complutense de Madrid
alireina@ucm.es
ORCID: 0000-0003-0690-3764

QUIEN TIENE UN SECRETO, tiene un tesoro. Quien tiene un tesoro asume una gran responsabilidad. No es de extrañar, por tanto, que haya sido el académico, Jaime Olmedo Ramos, el garante de las cartas inéditas que José María de Pereda intercambió con Manuel Marañón durante veinte años de intensa vida en correspondencia. La esmerada labor de edición y transcripción que ha llevado a cabo este especialista en Historia y Literatura españolas ha sido esencial para la publicación de lo que, felizmente, ha titulado *Las cosas de la vida*; un trabajo con valor intrínseco que pone de manifiesto el talento de Jaime Olmedo como investigador y su talante como persona.

Acostumbrados, como estamos, a la indagación en torno a la obra novelística del escritor cántabro, la sorpresa de contar con esta correspondencia desconocida ha sido mayúscula en el ámbito de la filología e historiografía nacionales. Esta edición añade profundidad a la imagen bidimensional de Pereda, invitándonos a desentrañar las complejidades del hombre que se esconde detrás del mito literario. El libro, publicado por la Colección Obra Fundamental de la Fundación Banco Santander, rescata las misivas más íntimas que el polanquino escribió a su apoderado en Madrid entre los años 1877 y 1897, y revela su habilidad para comunicar pensamientos y sentimientos en el más auténtico de sus cuadros de costumbres: la vida propia. Este conjunto de cartas no solo destaca la conexión existente entre dos grandes persona-

lidades del ciclo realista, José María de Pereda y Manuel Marañón, sino que subraya la relevancia del género epistolar en su dimensión social y emocional, ofreciendo una visión más rica y matizada de la experiencia que Pereda tuvo como escritor, editor y amigo. Profundicemos, a continuación, en el indiscutible valor documental de esta publicación.

El valor intrínseco de estas cartas es incuestionable. Podrá comprobarlo por sí mismo el experto que las consulte, pues constituyen un testimonio autobiográfico sin precedentes en su correspondiente ámbito de estudio. ¿Qué información valiosa descubren? Tanto las pequeñas como las más admirables *cosas* que se sucedían en el diario acontecer de la vida del escritor, así como la evolución de su relación de amistad con el mentado Manuel Marañón, padre de don Gregorio, siempre a su disposición como fiel colaborador, en la distancia que constituía aquel hervidero cultural y político del Madrid decimonónico.

Resulta imperioso hacer en este punto una advertencia, dada la naturaleza del epistolario. Avanzamos que, para aquel que juzgue lo prosaico de la vida como experiencia prescindible o inútil, erra la vocación. *Las cosas de la vida* sobre las que escribía Pereda a Marañón están impregnadas de su personalidad: hablan de sus anhelos, sus deseos, sus inquietudes y sus dolores; revelan su manera de ser, sus manías, su capacidad para gestionar el trabajo y la familia, su forma de ejercer el oficio; perfilan, en definitiva, sus virtudes y defectos, como persona y como escritor, advirtiendo la parte humana que sustenta todos sus encuentros con la inspiración creadora. Así, el regalo emerge y se ensancha hasta fundirse con la parte menos glamurosa, y por ello más significativa, de la experiencia. La propia lectura desbroza el terreno para extraer los momentos estelares de una vida sencilla, esto es, verdaderamente personal y literaria. *Las cosas de la vida* es un libro que nos permite entender, en palabras de Olmedo Ramos, por qué la «excelencia es siempre una trabajosa victoria sobre la trivialidad».

Otra de las razones por las que merece la pena leer las cartas de José María de Pereda a Manuel Marañón es que resultan profundamente elocuentes en su cronología, pues abarcan desde los albores de su carrera novelística en 1877 hasta su ingreso en la Real Academia en 1897. Jaime Olmedo ha detectado, además, que en la medida en que estas epístolas revelan la personal experiencia de vida de Pereda, también reflejan las dificultades patentes en el proceso editorial de aquel escritor que hubiese desarrollado su carrera en la etapa del realismo español. Al margen de esta extrapolación, en su singularidad de perfeccionista, Pereda supervisaba cada detalle del proceso de publicación, desde el diseño hasta la mercadotecnia, lo que le conducía a experimentar ocasionalmente agotamiento somático e intelectual. El impacto negativo que las reseñas o glosas tenían en su autoestima refrendan esta debilidad. *Las cosas de la vida* que le sucedieron a José María de Pereda constituyen un verdadero hallazgo para su desarrollo creativo, marcado, en el caso paradigmático de *Peñas arriba*, por la tragedia del suicidio del hijo.

Jaime Olmedo identifica en la correspondencia de Pereda un segundo núcleo temático, íntimo y emocional, que trasciende las trivialidades diarias o las exigencias del oficio literario. El tono fraternal y cercano de las cartas evidencia una amistad que se va consolidando gradualmente a lo largo de veinte años de colaboración. De manera que hay misivas verdaderamente personales que muestran facetas hasta ahora desconocidas de ambos intelectuales. El temperamento de Manuel Marañón manifiesta a un hombre extremadamente leal, siempre dispuesto a atender los requerimientos de su amigo con una paciencia casi «beatífica». Durante décadas, Marañón fue el apoyo incondicional de Pereda, gestionando favores, mediaciones y patrocinios en la capital, lo que el polanquino agradecía sinceramente en su reconocimiento de ser una carga para el amigo. En correspondencia, Marañón era uno de sus más queridos allegados. Este afecto se extiende al ámbito familiar a tenor de que ambos se reconocían generosa y frater-

nalmente. Hombres ciegamente comprometidos con su trabajo que van advirtiéndolo, a fuerza de frustraciones y adversidades, la importancia de sacar adelante a la familia. El resultado es una comunicación que evoluciona hacia temas cada vez más trascendentes: la atención por el bienestar de los hijos y por el estado de las relaciones maritales. Todo esto fielmente reflejado en las referencias hogareñas, en el intercambio de recuerdos conmovedores, en las fotografías que se comparten y en los regalos que se remiten. Olmedo describe esta relación entre las familias Pereda-Marañón como una devoción profunda y cariñosa, subrayando la preocupación mutua que ambos expresaban por la salud física y emocional de sus seres queridos. A medida que avanzan las cartas, las menciones a la enfermedad y a la pérdida se vuelven dolorosamente habituales, intensificándose hacia el final del epistolario, cuando la ausencia del hijo de José María y la prematura muerte de la esposa de Manuel, a los treinta y un años, sella definitivamente la amistad de dos hombres que, pese a *las cosas de la vida*, se sienten afortunados de vivir para sostenerse solidariamente.

En conclusión, las cartas desconocidas que José María de Pereda envió a Manuel Marañón, durante los veinte años más importantes de su trayectoria, representan un hito en la comprensión de la vida personal y literaria del célebre autor cántabro. Jaime Olmedo Ramos, en una labor rigurosa de transcripción y análisis, ofrece una ventana al alma de uno de los escritores más relevantes del realismo español, mostrando, no solo la evolución de su amistad con Marañón, sino también las complejidades de un hombre comprometido con el oficio de escribir. La publicación de *Las cosas de la vida* ha revelado una dimensión íntima de José María de Pereda que profundiza en las preocupaciones cotidianas del novelista, sus dificultades en el proceso editorial y el impacto emocional que la vida tenía sobre su carácter. La riqueza del epistolario no reside únicamente en su valor documental, sino en la humanidad que impregna cada carta, desde los pequeños detalles familiares hasta las grandes tragedias que marcan la existencia. Esta es la

historia de una amistad forjada en el amor a la literatura y capaz de manifestarse más allá de lo estrictamente profesional. Historia que es testimonio de lealtad, afecto, altruismo y honestidad. Jaime Olmedo ha logrado desentrañar la naturaleza trascendente de estas cartas, revelando cómo las relaciones interpersonales y los lazos familiares influyeron en la obra y en la vida de ambos hombres. En su generosidad, el editor de *Las cosas de la vida* ha expuesto un brillante conocimiento en la hermenéutica del género epistolar. Paradójicamente, para este especialista, su trabajo no es más que «mies preparada para hacer gavillas». Sin embargo, podrá comprobar el lector que el trabajo que ha llevado a cabo Jaime Olmedo Ramos constituye, objetivamente, un valioso legado. A partir de ahora, como reza la parábola de los talentos, debemos invertirlo con plena conciencia para aprovechar y multiplicar este don que se nos ha sido confiado.

Garcerá, Fran y Fernández, Cari (eds.). *Epistolario Carmen Conde - Josefina Romo - Alfonsa de la Torre - Amanda Junquera (1944-1986)*. Madrid, Torremozas, 2022, 172 pp.

JUANA-CORONADA GÓMEZ GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid
jcg.gonzalez@outlook.com
ORCID: 0000-0003-2670-2791

AL CALOR del vigésimo quinto aniversario del fallecimiento de la poeta y académica de la Real Academia Española Carmen Conde –conmemoración celebrada en 2021–, una de las pocas escritoras incluidas en las antologías de la poesía española del siglo XX, sus paisanos de Murcia organizaron una serie de actos y celebraciones alrededor de tan insigne figura. La entidad a cargo, el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, cuenta entre sus miembros con dos investigadores excelentes, Fran Garcerá y Cari Fernández, habituales de la editorial Torremozas. Ellos son los responsables de la edición y notas de este interesante libro titulado *Epistolario. Carmen Conde, Josefina Romo, Alfonsa de la Torre, Amanda Junquera (1944-1986)*.

La «Introducción» de Fran Garcerá nos da las respuestas que necesitamos para conocer de manera rigurosa una parte oculta de nuestra historia literaria, la de las escritoras del siglo XX. En dicha «Introducción», Garcerá ofrece al lector un detallado análisis de las relaciones que Carmen Conde, Josefina Romo Arregui, Alfonsa de la Torre y Amanda Junquera establecieron entre ellas; asimismo, es una nutrida fuente de información sobre estas autoras, gracias al material custodiado en el archivo Carmen Conde, el más amplio sobre una escritora conservado dentro de un archivo público no solo en España, sino también en Europa.

La «Introducción» aborda varios aspectos ofrecidos desde una perspectiva cronológica: los inicios de estas amistades literarias, que se da-

tan en los años 1944-1946; una temprana disputa nacida a raíz de la posible creación de una revista literaria que recogiera el trabajo de las escritoras del momento (1946-1947); y, a continuación, la aparición de dos frentes de escritoras en la España de Posguerra: las seguidoras de Elisabeth Mulder y las de Carmen Conde, enemistadas, además, por causas de índole no literaria (1948-1950). Como se puede ver, lo que fue el inocente comienzo de un grupo de amigas unidas por sus inquietudes literarias y su trabajo poético, fue desembocando, progresivamente en un ambiente tensionado y finalmente dividido. Tanta tirantez acaba con una ruptura y larga separación (1951-1986) en la que las amigas se reparten: por un lado Alfonsa de la Torre y Josefina Romo Arregui, y por otro Amanda Junquera y Carmen Conde. La red de apoyo se ha roto; no obstante, indica Garcerá, la del «mantenimiento de una relación de colaboración y legitimación literaria» siguió en marcha durante años.

El epistolario se compone de treinta y tres cartas y telegramas localizados en el archivo de Carmen Conde – tan cuidadosa con todo lo suyo –, ya que el de Josefina Romo Arregui está desaparecido y el de Alfonsa de la Torre fue vendido y saqueado tras su muerte. Señala en la «Introducción» Fran Garcerá que este epistolario «refleja uno de los mecanismos que había comenzado a operar con mayor fuerza desde mediados del XIX y durante el primer tercio del siglo XX [...]: las redes entre escritoras, como medio para legitimar, apoyar y visibilizar su labor literaria». Ya desde la primera carta del epistolario – de Romo Arregui a Conde – se puede apreciar que las cuatro poetisas se conocían de antes, al menos en lo tocante a su labor literaria.

El libro se acompaña de un estupendo «Anexo» con fotografías con origen en los archivos de Carmen Conde y Josefina Romo Arregui. Las primeras imágenes son de los años treinta, cuando Romo Arregui y De la Torre compartían veranos en Segovia, al ser amigas de la Facultad. Siguen otras de las mismas en 1945, del grupo de amigas en cursos de verano en los años cuarenta, y muchas del año 1946, donde apare-

cen todas menos Romo Arregui. A estas fotografías se añade una colección de dedicatorias de libros, anuncios de conferencias, manuscritos y programas de cursos, entre otros interesantes documentos.

Recordemos con brevedad quiénes fueron estas mujeres. Josefina Romo Arregui (1909-1979), fue una estudiante madrileña de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, que tras pasar penurias económicas como docente e investigadora del CSIC, marcha a Estados Unidos para emprender un autoexilio como profesora universitaria, huyendo de una España que arrinconaba a mujeres talentosas como ella. Alfonsa de la Torre (1915-1993), segoviana, también estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, doctora y profesora durante un breve periodo de tiempo, acaba recluida por voluntad propia en su casa de campo en Cuéllar (Segovia). Amanda Junquera (1898-1986), estudiante de Letras pero en la Universidad de Valencia, se casa con un catedrático, es traductora, ensayista, poeta y cuentista de obras que escribe bajo el seudónimo Isabel de Ambía, y es la gran compañera de Carmen Conde, con quien comparte vida tras alejarse ambas de sus maridos por distintas causas. Por último, Carmen Conde (1907-1996), nacida en Cartagena, maestra e investigadora del CSIC, gran poeta que también cultivó el ensayo y la narrativa, ingresó en la RAE como primera mujer en su Historia.

En definitiva, podemos afirmar que *Epistolario. Carmen Conde, Josefina Romo, Alfonsa de la Torre, Amanda Junquera (1944-1986)* es una obra que se convertirá en imprescindible para futuras investigaciones de las poetisas de pre y posguerra en la España de la pasada centuria, y muy a tener en cuenta de cara a los estudios sobre estos cuatro nombres de nuestra literatura que ya están en marcha y los que vendrán en el futuro.

Teruel, José y López-Ríos, Santiago (Eds.). *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*. Madrid, Iberoamericana Vervuert (Colección La Casa de la Riqueza), 2023, 388 pp.

M.^a ÁNGELES VARELA OLEA
Universidad Complutense de Madrid
angelesvarelaolea@ucm.es
ORCID: 0000-0002-2431-5854

EN PLENO APOGEO DE LA EPISTOLOGRAFÍA, sentimos a veces la impudicia de adentrarnos en la vida privada de ciertos personajes, de acceder a pensamientos, palabras y hechos que sus protagonistas idearon, escribieron y realizaron sin tener en cuenta que serían leídos décadas después. Y es que, en ocasiones, hemos visto cómo la magnitud de grandes y prolíficos maestros de nuestras letras queda reducida en el recuerdo popular al apelativo cariñoso, más o menos ridículo, con que este se dirigía a su amante, por obra y desgracia de la publicación de aquellas cartas que nos desvelaron el chascarrillo de sus amoríos. Entonces, y aunque esas cartas tengan un valor documental que ilumina a sus autores y a sus obras, cabe preguntarse la licitud de hacer público lo que fue escrito para permanecer en la intimidad. Sin embargo, estos son casos aislados y, afortunadamente, son muchos más los epistolarios que nos ayudan a reforzar intuiciones sobre autores, que nos revelan intenciones latentes en una obra o proyecto literario y que nos derrumban prejuicios sobre una época. En estos casos, los epistolarios se convierten en una herramienta privilegiada para ratificar cuestiones, de otro modo, indemostrables.

Esta inquietud sobre la licitud de hacer público lo privado es obligada reflexión en los editores de epistolarios como los del presente volumen, fruto de los trabajos del proyecto «Epistolarios inéditos en la

cultura española desde 1936» y que reúne las reflexiones de quince especialistas sobre el significado de otras tantas correspondencias de un variado espectro de autores. Sus editores, José Teruel y Santiago López-Ríos, recuerdan en el prólogo la opinión en contra de la publicación de epistolarios que tenían Julián Marías, y más recientemente, su hijo, Javier Marías, quienes se negaban a considerar los epistolarios como parte de la obra de un escritor. Sin embargo, tanto Teruel como López-Ríos tienen amplia experiencia epistolográfica –Teruel ha editado anteriormente cartas de Américo Castro, Jiménez Lozano, Carmen Martín Gaité y Juan Benet, y López-Ríos algunas de Miguel Delibes, Santiago Alba y Juan Goytisolo, entre otros–. Por ello, saben de la importancia que tiene el intérprete, pues es el responsable de contextualizar las cartas. La publicación de un epistolario no debe ser como «meter las narices en correspondencias ajenas, por soñar que uno es aquel destinatario» [2023: 15]. Si bien, el editor de epistolarios no debe limitarse a transcribir y anotar el hatillo de cartas reunido: su obligación es «descodificar la deixis de la intimidad». El editor –escriben– es algo así como un segundo autor, no coautor –matizan–, sino quien tiene la tarea reconstruir para el lector actual las condiciones en que se escribió la carta y describirnos la relación del autor con su corresponsal, es decir, las circunstancias que hacen verdadero algo sentido por alguien en un momento preciso y formulado para un interlocutor explícito. Es así, a través de la fecha y relación concreta, cómo el epistolario muestra rastros del pasado, útiles para entender los matices e intenciones autoriales de una obra.

Lejos de la inocencia con la que los autores decimonónicos revelaban filias y fobias en la intimidad privada del papel escrito solo para su destinatario, el escritor del siglo XX era más consciente de que su carta puede tener un valor patrimonial. Así nos lo recuerda Luce López-Baralt en el primer trabajo que abre este libro colectivo sobre epistolarios inéditos. Salinas se lo señalaba por carta a Guillén: si las cartas valían la pena, ya se sabía que les esperaba la publicidad; de ahí el comedimien-

to de la autocensura con que este último las redactaba. El trabajo de la profesora López-Baralt en este volumen reflexiona sobre las cartas que Jorge Guillén le envió desde 1964 hasta 1982, y anticipa que el epistolario será publicado pronto. En tan dilatado periodo de tiempo, la privilegiada joven de 19 años inició una amistad con el poeta consagrado de 71 años que duró hasta su fallecimiento. Y como nos anticipa López-Baralt, las cartas reflejan una amistad que con el paso de los años fue evolucionando e intensificando su afecto. La profesora logra con acierto transmitirnos a través de los detalles y anécdotas autobiográficas, esa parte personal que permite percibir una nueva dimensión del poeta, quien era amigo también de quien inicialmente era su novio, y casamentero, fue, también, invitado a la boda de sus jóvenes corresponsales, donde recitará sus versos. Su retrato señala la unión permanente del poeta con la trascendencia, con el Todo –en palabras de López-Baralt–. En ese sentido, y a diferencia de lo que ofrecen otros epistolarios de Jorge Guillén, la correspondencia mantenida con López-Baralt constituye un testimonio privilegiado y más personal, que da a conocer matices nuevos de la personalidad del poeta.

Los editores aciertan al continuar el volumen con el estudio que Javier Huerta Calvo dedica al epistolario inglés de Leopoldo Panero, el polémico poeta de la generación del 36. Gran conocedor y promotor del estudio del escritor astorgano, el profesor inicia el estudio sintetizando las que denomina «tres derrotas» de Panero: la ocasión en que sus antecedentes izquierdistas casi acaban con su fusilamiento, aquella en que, como adalid tardío del franquismo, polemizó contra Pablo Neruda, y la tercera y más conocida ocasión, en que su viuda e hijos dieron rienda suelta a sus rencores en *El desencanto*, de Jaime Chávarri. Este preámbulo al núcleo del estudio se hace especialmente importante al tratar a un personaje tan controvertido como Leopoldo Panero. Pero el núcleo es ese epistolario inglés se centra en sus estancias en el Reino Unido: primero como estudiante del idioma en 1933, y 1935-1936, y, luego, como funcionario del Instituto de España en Londres

durante 1946 y 1947. Sus estancias en aquel país reflejan episodios interesantes y poco conocidos, como la amistad con Unamuno, a quien sirvió de interprete en la Universidad d Oxford, cuando fue investido doctor *honoris causa*. Por aquel entonces, Panero residía en Cambridge, trataba con Luis Felipe Vivanco y era invitado de T.S. Elliot. Especial interés tiene el incidente con Luis Cernuda, quien vivía en Londres en los años en que Panero viajó allí como encargado del Instituto de España, y asunto sobre el que Huerta ya había aclarado algunos aspectos con anterioridad. Compañeros en las Misiones Pedagógicas, su disensión literaria fue superada, como consta por los encuentros de la familia Panero con Cernuda en numerosas ocasiones posteriores a aquel desencuentro. Todo ello queda reflejado en este capítulo que concluye con la idea que el sustituto de Panero en la dirección del Instituto en Londres expresará sobre él: un hombre bueno e inútil para todo aquello que no sea su poesía.

La correspondencia inédita de Dámaso Alonso es el centro de atención del capítulo de José Antonio Llera, quien se sirve de la documentación conservada en la Biblioteca de la Real Academia Española para reproducir la incómoda situación de quien tenía difícil encaje en los extremos surgidos con la Guerra Civil, y, por ello, sentía el desprecio de ambos. De ahí, nos dice el profesor Llera, la contradictoria interpretación del poeta como representante del exilio interior, pero también, la del intelectual asimilado por las instituciones franquistas. Una larga carta de Dámaso a Jorge Guillén, el 28 de mayo de 1939, refleja el mismo panorama que otros contemporáneos dieron del día a día de la que se llamó «República Democrática» y cuenta los horrores que el poeta tuvo que sufrir. Perseguidos, coaccionados, muertos de hambre y «alimentados de mentiras», «era todo miseria y desesperación» —escribe Alonso en un interesantísimo testimonio—. Desde la ventana de su casa, la tapia blanca que contempla le recuerda que todas las mañanas aparecían junto a ella «cinco, doce, seis asesinados». Asesinatos, registros y amenazas a la madre del poeta por ser católica y haber he-

cho propaganda contra el Frente Popular. Guillén, en cambio, en su respuesta, nada dice de las penalidades que sufrió en la otra zona, a pesar de haber pasado por prisión, acusado de espionaje. El capítulo reconstruye el ambiente literario, las tensiones y desencuentros de los años cuarenta en que Dámaso Alonso publicó varias de sus mejores obras, mientras mantenía correspondencia con Vicente Aleixandre, Vicente Gaos, Blas de Otero, León Felipe y Emilio Prados.

A veces una única carta, da pie a la reflexión sobre las dificultades de interpretación a las que se enfrenta el especialista. Es lo que les sucede a Julio E. Checa Puerta y Alba Gómez García con una epístola escrita por Gregorio Martínez Sierra a sus hijos desde el exilio. El contexto de persecución y espionaje de 1938 explica el temor al que se refiere en ella y que hizo abandonar Madrid al escritor.

El profesor Domingo Ródenas de Moya se centra en su aportación en el epistolario del exilio de Guillermo de Torre. El poeta y crítico era conocido por sus contemporáneos precisamente por ser un prolijo «epistolómano» –como Lorca lo llamaba–, hecho demostrado por sus casi ochocientos corresponsales, de los más diversos ámbitos culturales, durante más de medio siglo. Tan ingente producción es de difícil manejo, pero se nos ofrece aquí una organización no solo por fechas, sino también por la condición de exiliados o residentes en España de sus corresponsales. De las cartas con el exilio debe tenerse en cuenta que suelen prolongarse hasta el fallecimiento de uno de los corresponsales, como sucede con Juan Ramón, Ramón Gómez de la Serna, Alfonso Reyes y Pedro Salinas, todas ellas editadas. Pero, Ródenas considera también de gran valía las cruzadas con Jorge Guillén desde 1935. Entre los epistolarios del exilio, destaca el de Francisco Ayala, iniciado cuando se traslada a Puerto Rico, el de Américo Castro, el de José Ferrater Mora, el de Corpus Barga y el más abundante de todos, el de Max Aub. Tan voluminoso epistolario es un valiosísimo instrumento para historiar los proyectos editoriales y las iniciativas culturales de los exiliados, o para saber de magisterios como

el que María Zambrano reconoce en Ortega, a pesar de acompañar esa deuda como discípula de la también explícita afirmación que le hace a Torre de que «no soy orteguiana». El profesor Ródenas de Moya se detiene en el intercambio que Torre mantiene con Arturo Barea relativo a su trilogía *La forja de un rebelde*. Como Pablo Rojas publicó en el número anterior de esta misma revista, en aquella primera edición castellana de 1951, en la editorial argentina Losada, Torre tuvo un papel importantísimo como su padrino (*CILH*, 49, 2023, DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi49.357>). Queda, por tanto, aún mucho por explorar del abundante conjunto de misivas de Guillermo de Torre, como muestra este trabajo, que servirá en futuras investigaciones para conocer mejor los itinerarios vitales e ideológicos del exilio y su diálogo con la disidencia interior y con el sistema de la dictadura. Como demostración de ello, Raquel Fernández Menéndez, en el siguiente capítulo del volumen, se centra en las cartas que Ángela Figuera Aymerich escribe a Guillermo de Torre. La poeta relata en ellas sus dificultades para integrarse en las redes editoriales, a causa de lo que la investigadora considera «un evidente obstáculo para la publicación de su obra»: el ser mujer. En carta de 1959, Ángela Figuera manifiesta que no le van ni le gustan nada «los “lloriqueos” feministas», pero considera que, en España, la mujer es «un trapo», aunque su situación se va modificando en lo posible, teniendo en cuenta que –a su durísimo juicio–, «el 90% de las mujeres son idiotas prefabricadas» [2023: 159]. También Carmen de la Guardia Herrero se interesa por la correspondencia femenina, en este caso, la de Consuelo Berges Rábago y Eloína Ruiz Malasechevarria, iniciada en 1939 y prolongada hasta 1975, aunque la autora añade que, en realidad, la relación epistolar se mantuvo hasta 1988, año del fallecimiento de la primera de ellas. Lo que se ha conservado de esta relación epistolar está en el archivo de Wellesley College, correspondencia en que las cartas de Berges son más numerosas que las de Ruiz Malasechevarria. Se nos ofrece una visión general del epistolario, de las autoras y del valor específico de la correspon-

dencia femenina y su importancia para conformar su carácter identitario. Ximena Venturini, a continuación, se propone acercarnos a las cartas que Francisco Ayala envió a Eduardo Mallea y a Francisco Romero, quienes eran miembros del Grupo Sur de Argentina. Estos colegas fueron amigos imprescindibles de Francisco Ayala durante su exilio argentino (1939-1950) y, como la investigadora nos desvela, el granadino intervino en las tensiones internas que el grupo argentino vivió durante aquellos años, tanto por causas meramente estéticas, como por disputas de índole política, sin dejar nunca de ser amigo íntimo de Borges.

El valor de las cartas en el tiempo acoge también el trabajo que Elena Sánchez de Madariaga le dedica al cineasta Néstor Almendros, a través de la correspondencia que mantuvo con Pilar de Madariaga. «El catalán errante» fue parte de una red transnacional de exiliados españoles, que tuvo una intensa relación con instituciones del hispanismo académico en Estados Unidos. Profesor del Vassar College y de la Escuela Española de Middlebury College, este epistolario relata sus experiencias y dudas como director de obras de teatro. Además de la experiencia teatral de quien dirigió *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *Rosina es frágil*, destaca otro momento clave en la vida del cineasta catalán: su retorno a la Cuba surgida tras la revolución de 1959, que pronto se trocará en una decepción que lo llevará de regreso a su Barcelona natal, tres años después.

El «apabullante por inconmensurable» epistolario de Camilo José Cela es el objeto de interés del trabajo que Arantxa Fuentes Ríos realiza en este volumen, centrado en el juego de identidades de Cela en su relación con tres poetas: Concha Lagos, Carlos Bousoño y José Agustín Goytisolo. El director de *Papeles de Son Armadans* se dirige a Lagos, como editora y promotora de la revista *Agora*, a Bousoño, como crítico literario, y a Goytisolo, en calidad de traductor. Por estas cartas de Bousoño sabemos de sus reflexiones literarias y del cariño que que tiene a «tus Papeles, a nuestros Papeles» [2023: 247]. También sabe-

mos de la amistad con Goytisolo, quebrada por la tardanza en la publicación de un artículo que Castellet le había dedicado a su poesía y que consideraba que ayudaría a que *Claridad* obtuviera el Premio Crítica 1961 [«No seas malo, y publícalo pronto», 2023: 253]. En cambio, las cartas con Concha Lagos y Cela reflejan una amistad y admiración mutuas. De los tres correspondientes, solamente Lagos vio en el novelista gallego al poeta que este se sentía.

Uno de los editores del volumen, el profesor López-Ríos, dedica su investigación al epistolario de Américo Castro y Miguel Delibes que, aunque por número no sea muy extenso –poco más de dos docenas de cartas–, constituye un valioso testimonio de la preferencia que el filólogo sintió hacia el novelista. El epistolario comienza, de hecho, en 1967, con motivo de *Cinco horas con Mario*, obra que su hija Carmen Castro le había llevado a California. Cuando este vino a España a pasar las vacaciones de verano de 1967 inició el epistolario felicitándole por el «estupendo soliloquio» de la novela [2023: 267]. Como señala López-Ríos, aquella iniciativa del consagrado filólogo, invitándolo a conocerse en persona, es muestra de un interés inusitado que podría deberse a la coincidencia de ideas y que, posiblemente, le habrían llegado también a través de José Jiménez Lozano, autor, poco antes de la misiva, de una *Meditación española sobre la libertad religiosa*. La pervivencia contemporánea en España de la actitud religiosa más intransigente había sido un tema fundamental tanto en la novela de Delibes como en el ensayo de Jiménez Lozano, amigos y compañeros en el vallisoleitano *El Norte de Castilla*. Por eso, López-Ríos tiene el acierto de extraer pasajes de ambos autores y enfrentarlos en dos columnas, mostrando la identidad de ideas, tan del parecer, además, de Américo Castro. Delibes, unido a Castro por lazos de amistad y familiares, responde agradecido al «alto maestro» que había reconocido en su novela el innegable mérito de reflejar la complejidad y trascendencia de problema tan hispánico como la intransigencia religiosa. Junto a los fragmentos de las misivas, se nos detallan los acontecimientos que las rodearon,

como el encuentro que Jiménez Lozano y Delibes planearon en Madrid con Castro, quien se presentó antes en Valladolid. Así, acompañando las misivas de hechos y testimonios se logra eficazmente apuntalar los andamios sobre los que Delibes fue erigiendo *El hereje*. Pero no es solo esta coincidencia interpretativa respecto a la historia religiosa española la única coincidencia entre Castro y Delibes, puesto que compartían también una misma poética de la novela que fue fundamental en la novelística del vallisoletano.

Otra de las grandes novelistas del XX, Carmen Martín Gaité, es el sujeto del trabajo del coeditor del volumen, José Teruel, así como de María Vittoria Calvi en el capítulo posterior. Como escribe Teruel, Martín Gaité dio sobradas muestras en su obra narrativa, ensayística y traductora de su atracción por la carta. Para la escritora, las cartas se convirtieron en un sucedáneo de la conversación con quienes estaban ausentes, pero también las concebía como un modo de dialogar con el mundo y consigo misma. Así se lo manifestó a Juan Benet: si cultivásemos más la correspondencia «se aprendería también a hablar y a escuchar más sosegadamente en las otras ocasiones, cuando te echaras a la gente a la cara» [2023: 301]. El duelo por la muerte de su hija, el efecto balsámico que le procuraron en su estancia en Estados Unidos, la presencia de Ferlosio en la trayectoria intelectual de Martín Gaité y otras peripecias biográficas de la novelista, sirven al investigador para sustentar su idea de que las cartas son el género autobiográfico que más fija las experiencias y sirven para demostrar lo que en algún momento del autor fue importante y, por ello, parte fundamental de su historia.

El Interlocutor Exprés fue un proyecto epistolar de varios escritores que entre 1992 y 1994 dieron ese nombre a su revista. Unos quince participantes publicaban poemas, dibujos, traducciones o relatos por turnos, que fotocopiaban y enviaban por correo a los demás miembros. La participación de Carmen Martín Gaité en él es el tema central de Calvi, completando el interés del volumen por la escritora salman-

tina, quien no perteneció al grupo de promotores de *El Interlocutor*, pero inspiró la iniciativa y se sumó a ella en su segundo número. *Nubosidad variable* es, de hecho, resultado de un proceso en que la novelista ha reflexionado sobre esa interlocución y el pacto de no-ficción. A esta interesante iniciativa se sumó con una carta dirigida a Belén Gopegui, en una serie de colaboraciones que reafirmarán su «poética del lugar» [2023: 331], su predilección por la representación del espacio en el acto comunicativo.

María Zambrano y José Miguel Ullán se conocieron por intermediación de José Ángel Valente, probablemente en 1968, aunque el poeta acabe rompiendo la amistad con ambos, quienes, sin embargo, la mantendrán hasta la muerte de la filósofa. De ello queda constancia en el epistolario del que se ocupa José Luis Gómez Toré, quien señala la mirada empática de la pensadora hacia los homosexuales, que comenta a su amigo Ullán que ella nunca los ha llamado así, «y los he visto siempre blancos, translucidos, exangües y exánimes» [2023: 347]. En contexto —matiza Gómez Toré, conocedor del pensamiento de Zambrano—, su mirada significa la asunción de la alteridad y de la diferencia. El epistolario aporta una visión de la filósofa sobre esta cuestión novedosa y desconocida, pues no trató de ella en otros escritos. Y para cerrar el volumen, Álvaro Díaz Ventas se ocupa del epistolario de Rafael Chirbes con su maestro, Carlos Blanco Aguinaga, a quien reconocía deberle muchas de sus ideas. Este último capítulo documenta su relación y señala los temas más frecuentes en sus cartas, empezando por sus lecturas, puesto que Blanco será lector de confianza del novelista valenciano.

Así pues, *El valor de las cartas en el tiempo* afirma lo que su título enuncia: que es cuantiosa y muy significativa la información que se desprende de ellas y que la epistolografía requiere de investigadores concienzudos, capaces de poner en relación constantemente lo escrito por sus autores en las cartas con los datos biográficos e históricos que logren trasladarnos el verdadero significado de aquellas palabras matase-

lladas en un tiempo y condicionadas por unos hechos ajenos al lector actual. Este es el hilo conductor de un volumen que hace hincapié en la labor de los investigadores, quienes, como las redeiras de los puertos, trabajan cosiendo y reparando aquellos fragmentos del pasado que, sin ellas, serían una maraña sin sentido.

García, Carlos. *Ramón: del Boletín al libro*. Madrid, Albert editor, 2023, 344 pp.

PABLO ROJAS

UNED

pabrojas@talavera.uned.es

ORCID: 0000-0003-4880-780X

EN 2007, Carlos García junto con Martín Greco, ambos argentinos, publicaron un libro de bastante calado: el epistolario intercambiado entre Guillermo de Torre y Ramón Gómez de la Serna (ed. Iberoamericana / Vervuert). Nos hallamos, lógicamente, ante dos de los mayores representantes del espíritu vanguardista e innovador en España. Sobre Torre ha publicado Carlos García numerosos libros y artículos que darían para completar el espacio acotado de esta reseña. También ha dedicado diversas aproximaciones al creador de las greguerías, que aparecieron sobre todo en el *Boletín Ramón*, una benemérita empresa auspiciada por un ramoniano de pro: Juan Carlos Albert. El *Boletín*, bajo su patronazgo, se mantuvo en activo durante trece años (entre 2000 y 2013) y llegó a completar 21 números, que fueron paulatinamente creciendo en su tamaño, hasta alcanzar en ocasiones el formato de un libro. Carlos García formó parte de la redacción de esa meritoria revista y contribuyó de forma caudalosa con 31 aportaciones. Años después de su triste desaparición, ha tenido el acierto de recopilar todas esas colaboraciones, añadiendo trabajos de tema ramoniano publicados en otros medios, otros inéditos e incluso alguno inacabado.

El centro gravitacional de todos los trabajos recopilados gira, lógicamente, en torno a Ramón Gómez de la Serna, al que se nos muestra en contacto con una enorme panoplia de literatos, de uno y otro lado del Atlántico, que prueba, sin lugar a dudas, el interés que su figura despertó en el amplio campo de la literatura escrita en español. Desta-

can, lógicamente, dos países: España y Argentina, en los que se desplegó el grueso de su trayectoria artística. No faltan, no obstante, calas en otras latitudes de Hispanoamérica como Chile, Perú o México, adonde también llegaron ecos del madrileño.

Carlos García aprovecha su inmersión en multitud de archivos, de los que extrae informaciones relevantes, muchas de ellas sepultadas en viejos periódicos y revistas casi inencontrables. También los epistolarios conservados en los cuatro puntos cardinales del globo terrestre son motivo de rebusca y, en este caso, las aportaciones suelen ser especialmente significativas. Tampoco desaprovecha otros datos que al investigador ocasional pueden pasar desapercibidos pero que ofrecen informaciones curiosas. Nos referimos, por ejemplo, a las dedicatorias de los libros, termómetro en ocasiones del grado de amistad existente entre el autor y el dedicatario.

El grueso de las aportaciones de Carlos García adopta la forma de glosa, generalmente breve, un rápido fogonazo que aporta luz sobre algún aspecto preterido del quehacer intelectual del inventor de las greguerías. No faltan, sin embargo, algunos trabajos extensos como pueden ser los dedicados a la relación de Ramón con el flamenco o a su paso por la isla de Mallorca. La nómina de figuras con la que Ramón entra en contacto, según muestra Carlos García, da fe de la intensidad de su influjo y del alcance de su propuesta. Nombres como José Ortega y Gasset, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Eugenio d'Ors, Azorín, Alberto Hidalgo, Guillermo de Torre y un largo etcétera de prestigiosos autores entablaron relación con Ramón, según revelan multitud de testimonios postales aquí exhumados. Carlos García sabe extraer el jugo al contenido de esas cartas, agotando sus múltiples posibilidades informativas. También rescata textos perdidos u olvidados de o sobre Ramón, yacentes en viejas revistas muchas veces de acceso dificultoso, cuando no ya imposible como el curioso proyecto de revista oral auspiciado por Alberto Hidalgo, del que sólo restan huellas en pequeñas alusiones publicadas en medios coetáneos

y que Carlos García rastrea con arqueológica paciencia y meticulosidad.

De la vida de Ramón, quizá, lo que más se destaca en esta colección de estampas sean los años veinte y treinta, una época especialmente significativa en su carrera por lo que tiene de bisagra, pues coincide con su traslado a la Argentina tras la explosión de la guerra civil y su aproximación al franquismo. De esa época, se rescata algún testimonio muy ilustrativo como puede ser la dolorida carta que le envía José Venegas, tras leer sus comentarios denigratorios hacia la República.

El libro de Carlos García no solo ilumina pasajes en claroscuro de la vida de Ramón, también adquiere una dimensión creativa en la parte final, en donde el autor, inspirado en el libro del madrileño *El alba y otras cosas* (1923), da rienda suelta a su imaginación para crear una serie de aforismos que homenajean al inspirador y que dan prueba de su buena pluma. De esta disciplina venía dando puntual noticia en una serie de libros titulados *Apuntes*, publicados, como este, bajo el paraguas de Albert editor, que inició su andadura en 2021.

Como ocurre con el resto de trabajos de carácter investigador de Carlos García, la información es cuantiosa y se enrama a través de notas y paréntesis que exigen de un lector atento y cómplice, pertrechado de lápiz o rotulador, pues los datos que aporta dan pie muchas veces a ulteriores investigaciones. También esta mirada caleidoscópica que ausculta la personalidad de Ramón desde diversas perspectivas concierne muy bien con el espíritu multifacético y abigarrado del personaje estudiado. Un acierto, en definitiva, recopilar en forma de libro este manojito de asedios a quien Melchor Fernández Almagro calificó como representante de una generación unipersonal y del que el autor, paradójicamente, confiesa no ser un especialista.

NOTICIAS DEL
SEMINARIO MENÉNDEZ PELAYO

Durante el curso académico 2023-2024, el Seminario de Literatura «Menéndez Pelayo», de la Fundación Universitaria Española (FUE), codirigido por los profesores don Amancio Labandeira y don Javier Huerta, ha llevado a cabo varias actividades. A lo largo de estos meses, la institución ha acogido y organizado un buen número de eventos culturales. Además, su labor editorial en las diferentes colecciones ha sido, igual que en años anteriores, muy fructífera. Todo ello se detalla en los siguientes apartados.

PUBLICACIONES

La revista científica *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* publicó su número 49, que incluía una monografía sobre la escritura femenina en el exilio, coordinada por el profesor Luca Cerullo, de la Università degli Studi di Bari, que lleva por título *Escribir. Resistir. Existir. La mujer y la palabra en el exilio*.

En la colección «Investigaciones Teatrales», en colaboración con el Instituto del Teatro de Madrid (ITEM), de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), se ha publicado *La interpretación del verso en el ámbito de las enseñanzas artísticas superiores*, un trabajo de Juan Luis Urgel Cantalejo, fruto de su formación en el Doctorado de Estudios Teatrales de la UCM sobre la oralidad del verso en el entorno docente. También se ha publicado el libro de Sara Sánchez Hernández titulado *Juan del Encina. Texto literario y texto espectacular en los impresos teatrales del siglo XVI*, que aborda la performatividad que presentan seis obras de este autor del Quinientos. Debido a la demanda por parte del lector especializado en otras latitudes, se ha reimprimido *Historia de la escenografía en Puerto Rico (Desde los orígenes hasta 1975)*, de Israel Franco Müller.

Fuera de colección ha visto la luz la última novela de Amancio Labandeira, *Un gobernador español en Florida y el fuerte de los soldados negros*.

PRESENTACIONES

Como en anteriores ocasiones, el Seminario de Literatura “Menéndez Pelayo” impulsa presentaciones de libros publicados por otras editoriales. Este curso académico se presentó *La aventura de Job*, de Luis Sáenz de la Calzada, un volumen a cargo de M.^a Ángeles Varela Olea. En el acto participaron: Javier Huerta, codirector del Seminario; Margarita Sáenz de la Calzada, historiadora; Basilio Rodríguez Cañada, encargado de la publicación como presidente del Grupo Editorial Sial Pigmalión; y la citada autora del libro.

También tuvo lugar la presentación de *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, de J. Benito Fernández, publicado por Anagrama. En este último acto, el autor del libro se acompañó de Manuel Rico, poeta y crítico, y de Alberto Fernández Liria, psiquiatra. La FUE acogió este acto ante el décimo aniversario de la muerte del poeta.

CONFERENCIAS

El éxito de convocatoria que cosechó en ediciones anteriores el ciclo *La España que FUE (Mirando hacia atrás sin ira)* ha propiciado un nuevo programa de conferencias. Esta vez se inauguró con una ponencia dedicada a Adolfo Marsillach y el teatro clásico durante el periodo de la Transición, y fue pronunciada por Luciano García Lorenzo, profesor de Investigación del CSIC. Como acostumbran este tipo de actos en la FUE, se dramatizaron algunos fragmentos del teatro de los Siglos de Oro, por parte del actor Arturo Querejeta y de la actriz Carmen del Valle.

Se dedicaron también paneles a los dos grandes de la mística española. La directora de la película *Teresa* (2023), Paula Ortiz, fue invitada a conversar con Esther Borrego, catedrática especialista en este tipo de poesía. El acto concluyó con la lectura de algunos poemas en la voz de la actriz Lidia Otón. También tuvo lugar la sesión “*Cuán delicadamente me enamoras*”: la poesía mística de san Juan de la Cruz, a cargo de Luce López-Baralt, catedrática y perfecta conocedora del autor del siglo XVI. Alberto Granados puso la nota musical al evento, junto al actor Roberto Mori.

También hubo un espacio para la creación contemporánea. Luis Mateo Díez, Premio Cervantes 2023, asistió a la FUE un día después de que recibiera el más alto galardón de la literatura en español. Pronunció su conferencia *Cervantes o la novela*, que se completó con la laudatoria de Epicteto Díaz Navarro, *La novela o Luis Mateo Díez*.

En colaboración con el ITEM, este curso el Seminario de Literatura ha organizado varios encuentros académicos. El primero de ellos, la Jornada Internacional *Teatro y pensamiento único*, convocó a una decena de especialistas que reflexionaron sobre la deriva actual de la creación teatral en tiempos de discursos predeterminados. Además, se presentó el número 2 de la revista *La Pluma*, una tercera época de la publicación periódica que dirigieran Manuel Azaña y Cipriano de Rivas Cherif. Se aprovechó también para dar a conocer la versión impresa del número 1 y homenajear con una serie de intervenciones a Miguel Ángel Nieto. La última colaboración con el ITEM tuvo lugar a propósito de los 75 años del estreno de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo. Entre otras personalidades del mundo teatral, participó Carlos Buero, hijo del dramaturgo, desvelando algunos de los aspectos más personales de los procesos de creación en los que tomó partida desde temprana edad.

La poesía contemporánea también tuvo protagonismo entre las actividades programadas por el Seminario. El poeta Luis Alberto de Cuenca inauguró el Aula de poesía Rafael Morales, en el marco de las

I Jornadas de Poesía Joven auspiciadas por la FUE. Se confeccionó un programa de poetas menores de 30 años donde se pusieron en común diferentes poéticas y se trató de tomarle el pulso a la poesía actual. Las sesiones se cerraron con la participación de Javier Huerta y Rafael Morales Barba.

Por último, la FUE se prepara para celebrar sus 75 años como entidad benéfico-docente en el 2025. En este sentido, el Consejero de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid, don Mariano de Paco Serrano, y el asesor de Artes Escénicas del mismo equipo de gobierno, don Manuel Lagos, pudieron comprobar en una visita a la institución la relevancia del patrimonio que preserva.

Normas para presentación de originales

Los artículos deberán ser originales e inéditos y no estar aprobados para su publicación en otra revista. La lengua de la revista es el español. Se admitirán artículos en otros idiomas con la aprobación del Consejo Editorial.

Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica (CILH) viene publicándose como anuario regularmente desde 1978, aunque excepcionalmente puede publicar dos números al año.

Los datos personales del autor solo podrán aparecer en el encabezamiento, pero no constarán bajo ningún concepto en el artículo ni en las notas a pie de página para asegurar su posterior revisión ciega.

CILH está abierta a publicar aquellos trabajos científicos que se sometan a una revisión inicial por parte del Consejo Editorial de la revista que, en caso de su aprobación, procederá a enviarlos a los evaluadores para que realicen una valoración por pares, externa, ciega y anónima.

CILH hará llegar a los autores la decisión editorial, en la que constará la aceptación o rechazo del original enviado, las motivaciones de dicha decisión y, en caso de haberlas, las modificaciones sugeridas por los evaluadores.

NORMAS PARA AUTORES

1. Los artículos tendrán una extensión de 40.000 a 75.000 caracteres (espacios incluidos) a espacio y medio y las reseñas de 50.000 a 10.000 caracteres (espacios incluidos).

2. Los trabajos se enviarán a la plataforma OJS de la revista en soporte informático (Word).

3. La disposición de márgenes del documento será la que, por defecto, aparece en la configuración de un documento Word en el modo Normal: 2,5 cm. en márgenes superior e inferior; 3 cm. en márgenes de- recho e izquierdo.

4. Todas las colaboraciones deberán ajustarse al formato siguiente: Se utilizará el tipo de letra Garamond tamaño 12 para el texto normal, tamaño 11 para las citas textuales de más de tres líneas y tamaño 10 para las notas a pie de página. El texto deberá ir debidamente justificado, incluidas las notas a pie de página que, en cualquier caso, se emplearán para aclarar o complementar, nunca para las referencias bibliográficas.

5. Encabezamiento: El título del artículo irá centrado y encabezando el trabajo en letras versales y versalitas, en Garamond 14 y sin comillas. A continuación, se indicará nombre y apellidos del autor en versales y versalitas en Garamond 12, seguido del nombre de la universidad o institución a la que pertenezca, en letra cursiva, y, debajo, en el mismo tamaño y letra normal, se añadirá el ORCID del investigador. En caso de no tenerlo, es gratuito y solo hay que registrarse en <https://orcid.org/register>

En caso de que el artículo esté escrito por dos o más colaboradores, estos deberán escoger en qué orden quieren hacerlo y añadir sus ORCID correspondientes. Además, una nota a pie de página junto a sus nombres deberá precisar cuál es la contribución específica de cada uno de ellos.

Asimismo, también en este encabezamiento y en nota a pie de página junto al autor o autores, deberá indicarse si el artículo es derivado de un proyecto de investigación o estancia financiada, así como los datos de referencia con el que identificarlo.

6. Se pondrán en párrafo aparte los dos resúmenes en español e inglés de unos 1.000 caracteres cada uno, precedidos por la palabra RESUMEN (en versalitas) y ABSTRACT, seguidas de dos puntos. Debajo de cada uno de los resúmenes se incluirán las PALABRAS CLAVE y KEY WORDS, con un máximo de cinco y separadas por punto y coma.

7. Los epígrafes de apartados en que el artículo se organice irán en el mismo tamaño de letra, en versalitas y alineados en el margen derecho de la página.

8. Las comillas que se emplearán serán las españolas o latinas («...»). Las inglesas (“...”) quedan reservadas para casos en que deban utilizarse dentro del primer entrecomillado. En general, se evitarán mayúsculas y las negritas en el texto. Cuando alguna frase o palabra deba resaltarse o esté en un idioma que no sea español se pondrá en cursiva.

9. Forma de citación: Las citas bibliográficas seguirán los siguientes criterios:

a) Cuando la referencia es general, se citará el apellido o apellidos del autor seguidos del año, sin coma separadora y entre corchetes, p.e.: «Valbuena Briones [1980] conjetura que una de estas comedias tempranas podría ser la obra titulada *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario, de asunto devoto*».

b) Cuando se quiera hacer constar el número de páginas, este se indicará después del año y de dos puntos sin abreviatura alguna delante y entre corchetes, p.e.: «Sobre los mecanismos de la comedia de capa y espada existen dos trabajos fundamentales: Serralta [1987: 22-53] y Arellano [1988: 34- 40]».

10. Citas textuales: Cuando se transcriben tres o más líneas de otro texto, se reproducirán en párrafo aparte, sin comillas y sin sangrar ni la primera línea ni el párrafo. Se distinguirán del cuerpo principal por el interlineado y tamaño de letra menor: un solo espacio y Garamond En caso de que

se cite un poema, se transcribirá la estrofa o estrofas con sangría mayor de párrafo (de 3,5 cm), un solo espacio y letra Garamond 11.

11. Disposición de la Bibliografía

11.1. Irá recogida al final del artículo bajo el epígrafe BIBLIOGRAFÍA (escrito en versalitas y, como el resto de epígrafes, alineado en el margen derecho). Deberá estar ordenada alfabéticamente y española (por lo que se traducirá el lugar y se pondrá en la grafía de nuestro idioma; p.e: León Tolstói). Cuando de un mismo autor aparezcan citadas varias obras, se seguirá un criterio cronológico; en el caso de que de un autor se citen dos o más estudios aparecidos el mismo año, se hará constar detrás de este una letra minúscula.

11.2. En cuanto a la disposición de cada entrada bibliográfica, se ejemplifican casos diferentes: de libro individual, de artículo en revista, de artículo en libro colectivo, de publicaciones periódicas electrónicas y de prensa histórica:

a) Libro individual: apellidos en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, año de publicación entre paréntesis, seguido del título en cursiva, más el lugar y la editorial, separados por comas; p.e.: MORÓN ARROYO, Ciriaco (1982): *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

b) Artículo en revista: apellidos y nombre en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, año de publicación entre paréntesis, seguido del título del artículo entre comillas latinas o españolas («»), el nombre de la revista en cursiva, número del volumen, y páginas, todo ello separado por comas, salvo las páginas, que irán precedidas de dos puntos; p.e:

SERRALTA, Frédéric (1998): «El tipo del ‘galán suelto’: del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I: 83-93.

c) Artículo en volumen colectivo: apellidos en versales y versalitas, y nombre completo en letra normal, seguidos del título del artículo entre comillas, año de publicación entre paréntesis, el título del volumen en cursiva, seguido de la abreviatura ed. más el nombre los apellidos del editor o coordinador, título del volumen en cursiva, lugar, editorial, año, número del volumen -si procede- y páginas, todo ello separado por comas; p.e.:

WARDROPPER, Bruce W. (1976): «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en *Calderón y la crítica*, ed. M. Durán y R. González Echevarría (Madrid, Gredos), II, 714-722.

d) Artículos en publicaciones periódicas electrónicas: apellidos en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, (año): «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, número o volumen, páginas que comprende el artículo dentro de la revista, en caso de que esté paginada. DOI o URL [Fecha de consulta]

OLIVA, César (2020): «El abuelo de Galdós. Novela y drama», *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 10, 28-39. <http://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum10/monografico/el-abuelo-de-galdos/pagina1.html> [12-2-2021]

e) Artículo en publicación periódica no académica o prensa histórica: apellidos en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, (año): «Título del artículo», *Nombre del Periódico*, (día y mes separados por guion y el día en número árabe y el mes en número romano, entre paréntesis), página.

ANÓNIMO (1936): «Otra admirable actuación de La Tarumba», *ABC -Sevilla-*, (22-IV), 20.

12. Entrega de originales

Los trabajos se enviarán y gestionarán a través de la plataforma OJS (*Open Journal Systems*) que solicitará a los autores sus datos de contacto y la adscripción institucional o profesional.

Los autores, que recibirán copia de su trabajo en caso de ser aceptado y publicado, son los responsables del contenido del mismo. La aceptación de un original para su publicación supone que los derechos de copyright, en cualquier medio y por cualquier soporte, quedan transferidos al editor de la revista.

13. Datos de contacto: *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* tiene su sede en la Fundación Universitaria Española, c/ Alcalá, 93, 28009 Madrid (ESPAÑA). Telf.: +34 91 431 11 93; e-mail: cilh@fuesp.com

SUMARIO

MONOGRAFÍA

La musa verde: Mito y realidad de la literatura bohemia hispánica

MIGUEL ÁNGEL BUIL PUEYO

Gregorio Pueyo, editor: ¿Mecenas...? De la bohemia literaria madrileña

JUANA MURILLO RUBIO

Flanear y soñar con lo azul: Actitud bohemia de Manuel Paso Cano [Granada, 1864 - Madrid, 1901] y su reflejo en la desconocida prosa del poeta

JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ SORIANO

Baroja y sus anécdotas: Las galerías de bohemios de don Pío

EMILIO JOSÉ OCAMPOS PALOMAR

«Por el arte, por la vida»: Los escritores españoles en Bohemia. Revista de arte (Uruguay, 1908-1910)

MARTA PALENQUE

Elogio y despedida de la «gesta bohemia» en La utopía (1909), de Ramón Gómez de la Serna

DOLORES ROMERO LÓPEZ

Hampa. Estampas de la mala vida (1923) de José del Río Sainz: Bohemia y Vanguardia

MISCELÁNEA

JOSÉ MARÍA MARCO

La Descripción del Abadía. Escenario para un pastor nuevo

JESÚS FERNANDO CÁSEDA TERESA

Las claves onomásticas del Quijote de Avellaneda: de Lope de Vega al conde de Lemos y su círculo de escritores

ANGELA PIERCE

Mecanismos alternativos de supervivencia durante el franquismo en Un valle en el mar (1950) de Concha Espina

EPICTECTO DÍAZ NAVARRO

Vida y relato en las memorias de Julián Marías

SARA SANZ GARCÍA Y DANIEL VELA VALLDECABRES

La infancia como tema en Los grandes relatos de José Jiménez Lozano. «El árbol», cuento prototípico

LUIS GRACIA GASPAR

Teatralidad transmedia en la recepción pospandémica: estudio del caso de Luces de Bohemia en la XXIII Noche de Max Estrella (2022)

CRISTINA SANZ RUIZ

La novela de la crisis: genealogía, andanzas y fortuna de un marbete controvertido

PAPELES DE LA FUNDACIÓN

LIBROS

NOTICIAS DEL SEMINARIO MENÉNDEZ PELAYO

